

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Otho Guimarães Filho

**A BATERIA DE EDU RIBEIRO EM *CEBOLA NO FREVO*:
a performance de uma mesma obra em diferentes contextos**

Belo Horizonte

2024

Otho Guimarães Filho

**A BATERIA DE EDU RIBEIRO EM *CEBOLA NO FREVO*:
a performance de uma mesma obra em diferentes contextos**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte

2024

G963b Guimarães Filho, Otho.

A bateria de Edu Ribeiro em Cebola no frevo [manuscrito] : a performance de uma mesma obra em diferentes contextos / Otho Guimarães Filho. - 2024.

267 f. : il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Percussão. 4. Ribeiro, Edu. I. Rocha, Fernando. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Otho Guimarães Filho**, em 06 de julho de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Girar (Ctrl+J)

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Rodrigo Heringer Costa
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. André Machado Queiroz
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 12/07/2024, às 08:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Machado Queiroz, Professor do Magistério Superior**, em 16/07/2024, às 10:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Heringer Costa, Usuário Externo**, em 16/07/2024, às 11:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3330661** e o código CRC **ED901E3B**.

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar como um mesmo baterista realiza a performance de uma mesma música em contextos diferentes. O que se mantém e o que muda na interpretação da parte da bateria? Para tanto, optou-se por um estudo de caso do baterista Edu Ribeiro executando versões da música *Cebola no Frevo* com diferentes formações e durante o período compreendido entre os anos de 2006 (primeira gravação da música) e 2022 (início desta pesquisa). A análise da performance considerou três aspectos: a construção da linha de bateria para o tema da música, o acompanhamento de solistas e a improvisação do baterista na obra. Para auxiliar o processo de análise foi necessário dialogar com a bibliografia existente sobre performance na bateria e bateria brasileira (e sobre o próprio Edu Ribeiro), com entrevistas e aulas do baterista e com conceitos como transcrição, interação musical e estilo. Doze versões da música foram encontradas, várias dessas versões transcritas e analisadas. Entre os principais resultados se destacam as seguintes abordagens: Edu realiza uma linha de bateria no tema da música, muito bem definida e recorrente em termos de estrutura e fraseados, na qual se entende que há uma composição para essa linha; há recorrências de ideias estruturais e fraseados/motivos tanto no acompanhamento de outros solistas quanto no solo da bateria. A estrutura recorrente da música permitiu a construção de um mapa geral da música que apresenta as principais ideias presentes entre as versões encontradas

Palavras-chave: Edu Ribeiro; Cebola no Frevo; Bateria; Frevo; Música Popular Instrumental Brasileira.

ABSTRACT

This research seeks to investigate how one drummer may perform the same song in different contexts. What remains the same and what changes in the interpretation of the drum part? To this end, we chose a case study of drummer Edu Ribeiro performing versions of the song *Cebola no Frevo* in different formations between 2006 (first recording of the song) and 2022 (beginning of this research). The performance analysis considers three aspects: the construction of the drum line for the song's theme, the accompaniment of soloists, and the drummer's improvisation solo. To assist the process of analysis, it was necessary to dialogue with the existing bibliography on drum performance and Brazilian drums (and on Edu Ribeiro himself), with interviews and classes with Ribeiro, and with concepts such as transcription, musical interaction, and style. Twelve versions of the song were found, several of these versions transcribed and analyzed. Among the main results, the following approaches stand out: Edu performs a drum line in the song's theme, very well defined and recurring in terms of structure and phrasing, in which it is understood that there is a composition for this line; there are recurrences of structural ideas and phrasing/motifs both in the accompaniment of other soloists and in the drum solo. The recurring structure of the song allowed the construction of a general map of the song that presents the main ideas present among the versions found.

Keywords: Edu Ribeiro; Cebola no Frevo; Drum set; Frevo; Brazilian instrumental popular music.

Agradecimentos

Esse trabalho certamente não teria sido concluído sem a imensa ajuda de diversas pessoas queridas e instituições que valorizam a pesquisa.

Agradeço à minha esposa, Luana, por seu amor, seu companheirismo, seu apoio, sua determinação, sua confiança, sua inteligência, sua dedicação à pesquisa e à sua carreira, a sua paixão pela história e por ser uma grande fonte inspiração para mim no trato com as pessoas e no trato profissional.

Agradeço à minha família materna pelo seu exemplo de determinação e sua crença na educação como algo que muda a vida de alguém, em nome da minha mãe Denise, minha irmã Camila, minha avó Helena, minhas tias Heloisa e Marisa.

Agradeço ao meu pai, Otho e à minha avó, Anaíde (*in memoriam*), por todo o amor e apoio a mim empregados.

Agradeço imensamente ao meu orientador prof. Dr. Fernando Rocha, por toda a dedicação, confiança e tempo gasto nesta pesquisa, assim como a inspiração enquanto músico, professor e pesquisador.

Agradeço ao prof. Dr. André “Limão” Queiroz, uma fonte de inspiração e de motivação diária, por sua dedicação e paixão pela bateria, pelos conhecimentos gerados nas aulas individuais e pela participação nas minhas defesas de qualificação e de dissertação.

Agradeço aos meus amigos do trio Beco dos Contos, Luan Carlos e Victor de Jesus, primeiramente pela amizade, mas também por todo o empenho na gravação da prova de performance para ingressar no PPGMUS-UFMG, no recital de qualificação e no recital final. Obrigado por aceitarem o desafio e por toda a contribuição, inclusive com a cessão de músicas autorais.

Agradeço ao grande baterista Edu Ribeiro, fonte de inspiração para a realização desse trabalho. Obrigado por sua música, por suas lindas performances de bateria e pela gentileza que nos recebeu para a entrevista.

Agradeço aos meus professores da graduação em música pela UFOP, na Bituca – Universidade de Música e nos dois anos que permaneci no bacharelado em Música Popular da UFMG, em especial a Charles Augusto, Lincoln Cheib e Bruno Alves.

Agradeço aos amigos Hiago Fernandes e Carlos Fernandes por todo apoio dado a esta pesquisa.

Agradeço ao Tomilho por seu amor e por ser uma fonte de alegria e descontração em meio a momentos tensos.

Agradeço imensamente à Capes pelo seu apoio as pesquisas acadêmicas e ao financiamento concedido a esta presente pesquisa.

Agradeço ao PPGMUS e à UFMG, que representem a excelência na pesquisa e no ensino, por me concederem a oportunidade de realizar esta pesquisa.

Agradeço imensamente aos professores membros da minha banca de qualificação e de dissertação prof. Dr. Daniel Gohn e prof. Dr. Rodrigo Heringer, por todo comprometimento e dedicação para o crescimento desta pesquisa.

Agradeço também pelo apoio de todos meus alunos e companheiros de música.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	17
Edu Ribeiro.....	21
Legenda dos componentes da bateria utilizados neste trabalho	22
1 CONTEXTOS PERTENCENTES À PERFORMANCE DE BATERIA	25
1.1 Composição da linha de bateria do tema	26
1.2 Acompanhamento de solista	33
1.3 Improvisação	41
2 CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE TRANSCRIÇÃO, INTERAÇÃO E ESTILO.....	51
2.1 Transcrição: a ferramenta utilizada para as análises	51
2.2 Interação musical.....	59
2.2.1 Contextualização sobre interação musical.....	60
2.2.2 A função da bateria na interação musical	68
2.2.3 A interação musical dentro do contexto de performance de Edu Ribeiro	72
2.3 Estilo musical	77
2.3.1 Estilo sobre três vertentes	81
A. Estilo do gênero musical.....	81
B. Estilo do grupo musical	86
C. Estilo do músico	88
2.3.2 Estilo no contexto da bateria	91
2.3.3 Estilo no contexto musical de Edu Ribeiro	96
3 ANÁLISE E COMPARAÇÃO DOS DADOS.....	109
3.1 Composição da linha de bateria do tema em <i>Cebola no Frevo</i>	113
3.2.1 Forma do tema	114
A. Introdução/ponte/final do tema.....	115
B. Parte A	120
C. Parte B	127

D.	Considerações sobre a linha de bateria do tema	131
3.2	Acompanhamento de solos em <i>Cebola no Frevo</i>	134
A.	Primeiros oito compassos do <i>chorus</i> de acompanhamento: parte aberta e interativa 136	
B.	Oito últimos compassos do <i>chorus</i> de acompanhamento: frevo marcado.....	152
C.	Considerações sobre o acompanhamento de solistas feito por Edu Ribeiro em <i>Cebola no Frevo</i>	159
3.3	Improvisação em <i>Cebola no Frevo</i>	161
A.	Aspecto Estrutural	162
B.	Parte Fraseológica.....	187
C.	Considerações sobre a improvisação de Edu Ribeiro em <i>Cebola no Frevo</i>	207
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
	REFERÊNCIAS	213
	Entrevista	225
	Transcrições.....	242

Lista de Figuras

Figura 1: Legenda de bateria	23
Figura 2: frases características dos instrumentos de percussão no frevo	84
Figura 3: Mapa geral de Cebola no Frevo	113
Figura 4: convenções da introdução/ponte/final.....	115
Figura 5: preparação 1	116
Figura 6: preparação 1 - variações.....	116
Figura 7: preparação 2	116
Figura 8: preparação 3	117
Figura 9: preparação 4	117
Figura 10: preparação 5	117
Figura 11: preparação e convenção do quarto e oitavo compasso	118
Figura 12: levada de ijexá da ponte/final.....	118
Figura 13: finalização da música	120
Figura 14: mapa da parte A	121
Figura 15: levada principal de <i>Cebola no Frevo</i>	121
Figura 16: anacruse do A.....	123
Figura 17: primeiro motivo do tema A.....	123
Figura 18: variação do primeiro compasso do primeiro motivo	124
Figura 19: variação do segundo compasso do primeiro motivo	124
Figura 20: final com preparação em A1	125
Figura 21: preparações e convenções em A2 1	125
Figura 22: preparações e convenções em A2 2	125
Figura 23: preparações e convenções em A2 3	126
Figura 24: preparações e convenções em A2 4	126
Figura 25: fraseado final de A2	126
Figura 26: preparação e convenção final da parte A	127
Figura 27: mapa do tema B.....	127
Figura 28: levada do tema B.....	128
Figura 29: levada do tema B presente em <i>Já tô te esperando</i> 1	128
Figura 30: levada do tema B presente em <i>Já tô te esperando</i> 2	129
Figura 31: início do tema B	129
Figura 32: pequena variação no último compasso de levada do tema B	130
Figura 33: preparações e convenções do tema B.....	130

Figura 34: fraseado que leva à ponte e ao final	131
Figura 35: mapa do acompanhamento de solos.....	135
Figura 36: exemplo 1 de acompanhamento	136
Figura 37: exemplo 2 de acompanhamento	137
Figura 38: exemplo 3 de acompanhamento	137
Figura 39: exemplo 4 de acompanhamento	138
Figura 40: exemplo 5 de acompanhamento	138
Figura 41: exemplo 6 de acompanhamento	139
Figura 42: exemplo 7 de acompanhamento	139
Figura 43: exemplo 8 de acompanhamento	140
Figura 44: exemplo 9 de acompanhamento	140
Figura 45: exemplo 10 de acompanhamento	140
Figura 46: exemplo 11 de acompanhamento	141
Figura 47: exemplo 12 de acompanhamento	141
Figura 48: exemplo 13 de acompanhamento	141
Figura 49: exemplo 14 de acompanhamento	142
Figura 50: exemplo 15 de acompanhamento	142
Figura 51: exemplo 16 de acompanhamento	142
Figura 52: exemplo 17 de acompanhamento	143
Figura 53: exemplo 18 de acompanhamento	143
Figura 54: exemplo 19 de acompanhamento	143
Figura 55: exemplo 20 de acompanhamento	144
Figura 56: exemplo 21 de acompanhamento	144
Figura 57: exemplo 22 de acompanhamento	144
Figura 58: exemplo 23 de acompanhamento	145
Figura 59: exemplo 24 de acompanhamento	145
Figura 60: exemplo 25 de acompanhamento	146
Figura 61: exemplo 26 de acompanhamento	146
Figura 62: exemplo 27 de acompanhamento	146
Figura 63: exemplo 28 de acompanhamento	147
Figura 64: exemplo 29 de acompanhamento	147
Figura 65: exemplo 30 de acompanhamento	148
Figura 66: exemplo 31 de acompanhamento	148
Figura 67: exemplo 32 de acompanhamento	148

Figura 68: exemplo 33 de acompanhamento	148
Figura 69: exemplo 34 de acompanhamento	149
Figura 70: exemplo 35 de acompanhamento	149
Figura 71: exemplo 36 de acompanhamento	150
Figura 72: exemplo 37 de acompanhamento	150
Figura 73: exemplo 38 de acompanhamento	151
Figura 74: exemplo 39 de acompanhamento	152
Figura 75: levada de frevo que predomina nos acompanhamentos	153
Figura 76: exemplo 40 de acompanhamento	154
Figura 77: exemplo 41 de acompanhamento	154
Figura 78: exemplo 42 de acompanhamento	154
Figura 79: exemplo 43 de acompanhamento	155
Figura 80: exemplo 44 de acompanhamento	155
Figura 81: exemplo 45 de acompanhamento	155
Figura 82: exemplo 46 de acompanhamento	156
Figura 83: exemplo 47 de acompanhamento	156
Figura 84: exemplo 48 de acompanhamento	157
Figura 85: exemplo 49 de acompanhamento	157
Figura 86: exemplo 50 de acompanhamento	158
Figura 87: exemplo 51 de acompanhamento	158
Figura 88: exemplo 52 de acompanhamento	159
Figura 89: exemplo 1 de improvisação	162
Figura 90: exemplo 2 de improvisação	162
Figura 91: exemplo 3 de improvisação	163
Figura 92: exemplo 4 de improvisação	163
Figura 93: exemplo 5 de improvisação	163
Figura 94: exemplo 6 de improvisação	163
Figura 95: exemplo 7 de improvisação	164
Figura 96: exemplo 8 de improvisação	164
Figura 97: exemplo 9 de improvisação	165
Figura 98: exemplo 10 de improvisação	165
Figura 99: exemplo 11 de improvisação	166
Figura 100: exemplo 12 de improvisação	166
Figura 101: exemplo 13 de improvisação	167

Figura 102: exemplo 14 de improvisação.....	167
Figura 103: exemplo 15 de improvisação.....	168
Figura 104: exemplo 16 de improvisação.....	168
Figura 105: exemplo 17 de improvisação.....	168
Figura 106: exemplo 18 de improvisação.....	169
Figura 107: exemplo 19 de improvisação.....	170
Figura 108: exemplo 20 de improvisação.....	170
Figura 109: exemplo 21 de improvisação.....	171
Figura 110: exemplo 22 de improvisação.....	172
Figura 111: exemplo 23 de improvisação.....	172
Figura 112: exemplo 24 de improvisação.....	173
Figura 113: exemplo 25 de improvisação.....	173
Figura 114: exemplo 26 de improvisação.....	174
Figura 115: exemplo 27 de improvisação.....	175
Figura 116: exemplo 28 de improvisação.....	175
Figura 117: exemplo 29 de improvisação.....	176
Figura 118: exemplo 30 de improvisação.....	176
Figura 119: exemplo 31 de improvisação.....	176
Figura 120: exemplo 32 de improvisação.....	177
Figura 121: exemplo 33 de improvisação.....	177
Figura 122: exemplo 34 de improvisação.....	178
Figura 123: exemplo 35 de improvisação.....	178
Figura 124: exemplo 36 de improvisação.....	178
Figura 125: exemplo 37 de improvisação.....	179
Figura 126: exemplo 38 de improvisação.....	179
Figura 127: exemplo 39 de improvisação.....	180
Figura 128: exemplo 40 de improvisação.....	180
Figura 129: exemplo 41 de improvisação.....	181
Figura 130: exemplo 42 de improvisação.....	182
Figura 131: exemplo 43 de improvisação.....	183
Figura 132: exemplo 44 de improvisação.....	184
Figura 133: exemplo 45 de improvisação.....	184
Figura 134: exemplo 46 de improvisação.....	185
Figura 135: exemplo 47 de improvisação.....	185

Figura 136: exemplo 48 de improvisação.....	186
Figura 137: exemplo 49 de improvisação.....	186
Figura 138: exemplo 50 de improvisação.....	186
Figura 139: exemplo 51 de improvisação.....	187
Figura 140: exemplo 52 de improvisação.....	188
Figura 141: exemplo 53 de improvisação.....	188
Figura 142: exemplo 54 de improvisação.....	188
Figura 143: exemplo 55 de improvisação.....	188
Figura 144: exemplo 56 de improvisação.....	189
Figura 145: exemplo 57 de improvisação.....	189
Figura 146: exemplo 58 de improvisação.....	189
Figura 147: exemplo 59 de improvisação.....	189
Figura 148: exemplo 60 de improvisação.....	190
Figura 149: exemplo 61 de improvisação.....	190
Figura 150: exemplo 62 de improvisação.....	190
Figura 151: exemplo 63 de improvisação.....	190
Figura 152: exemplo 64 de improvisação.....	191
Figura 153: exemplo 65 de improvisação.....	191
Figura 154: exemplo 66 de improvisação.....	191
Figura 155: exemplo 67 de improvisação.....	191
Figura 156: exemplo 68 de improvisação.....	192
Figura 157: exemplo 69 de improvisação.....	192
Figura 158: exemplo 70 de improvisação.....	192
Figura 159: exemplo 71 de improvisação.....	193
Figura 160: exemplo 72 de improvisação.....	193
Figura 161: exemplo 73 de improvisação.....	193
Figura 162: exemplo 74 de improvisação.....	194
Figura 163: exemplo 1 articulação de mãos e bumbo	194
Figura 164: exemplo 75 de improvisação.....	194
Figura 165: exemplo 76 de improvisação.....	196
Figura 166: exemplo 77 de improvisação.....	196
Figura 167: exemplo 78 de improvisação.....	196
Figura 168: exemplo 79 de improvisação.....	196
Figura 169: exemplo 80 de improvisação.....	197

Figura 170: exemplo 81 de improvisação.....	197
Figura 171: exemplo 82 de improvisação.....	197
Figura 172: exemplo 83 de improvisação.....	197
Figura 173: exemplo 84 de improvisação.....	198
Figura 174: exemplo 85 de improvisação.....	198
Figura 175: exemplo 86 de improvisação.....	199
Figura 176: exemplo 2 de articulação de mãos e bumbo	199
Figura 177: exemplo 87 de improvisação.....	200
Figura 178: exemplo 88 de improvisação.....	201
Figura 179: exemplo 89 de improvisação.....	201
Figura 180: exemplo 90 de improvisação.....	202
Figura 181: exemplo 91 de improvisação.....	202
Figura 182: exemplo 3 de articulação de mãos e bumbo	203
Figura 183: exemplo 92 de improvisação.....	204
Figura 184: exemplo 91 de improvisação.....	206
Figura 185: exemplo 93 de improvisação.....	206
Figura 186: exemplo 94 de improvisação.....	206
Figura 187: exemplo 95 de improvisação.....	207
Figura 188: exemplo 96 de improvisação.....	207

Lista de tabelas

Tabela 1: levantamento das versões de Cebola no Frevo	19
Tabela 2: Quadro comparativo inicial das versões de Cebola no Frevo	109
Tabela 3: versões e <i>links</i> da figura 164.....	195
Tabela 4: versões e <i>links</i> da figura 177.....	201
Tabela 5: versões e <i>links</i> da figura 183.....	205

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa objetiva compreender como um mesmo baterista realiza a performance de uma mesma música em diversos contextos. O que se mantém e o que muda na interpretação da parte da bateria? Para tanto, optou-se por um estudo de caso do baterista Edu Ribeiro executando versões da música *Cebola no Frevo*, obra de autoria de Edu em parceria com o violonista, guitarrista e compositor Chico Pinheiro. A parte da bateria em cada uma das versões foi analisada a partir de três vertentes principais: (1) a composição da linha de bateria dentro do tema da música; (2) a bateria enquanto instrumento de acompanhamento de solistas; (3) improvisação da bateria solo ou com os outros instrumentos acompanhando de maneira coadjuvante. As versões de *Cebola no Frevo* abordadas são do período compreendido entre os anos de 2006 (primeira gravação da música) e 2022 (início desta pesquisa), isto é, de diferentes períodos da carreira de Edu Ribeiro. Também apresentam diferentes formações instrumentais com diferentes músicos executando a obra. Analisou-se versões lançadas em álbuns, versões em estúdios (gravação para programa de TV ou *live*), versões de shows ao vivo e uma versão do curso *online* do baterista. Os diferentes contextos das versões de *Cebola no Frevo* permitem demonstrar como são trabalhadas recorrências dentro da performance de Edu e como novas ideias foram adentrando ao seu estilo de executar esta música. Além disso, esses contextos divergentes permitem questionar quais elementos da parte de bateria são específicos e pré-determinados pela composição e quais são improvisados e gerados pela criatividade e estilo de Edu Riberto e pela sua interação com o contexto musical e com os outros músicos.

Isto posto, algumas questões podem ser levantadas sobre a performance de Edu em *Cebola no Frevo*: (1) há recorrências de coordenações, levadas, orquestrações e arranjo na execução da linha de bateria no tema? (2) quais padrões rítmicos são utilizados na exposição do tema? (3) há recorrências de coordenações, levadas, orquestrações e arranjo na execução dos acompanhamentos? (4) quais padrões rítmicos Edu utiliza enquanto acompanha outros solistas? (5) como estes acompanhamentos se relacionam com a forma da música? (6) há interação entre baterista e solista? (7) como se formula essa interação? (8) há recorrências de fraseados enquanto Edu improvisa? (9) quais fraseados Edu utiliza nas suas improvisações (10) como os solos de bateria são estruturados na música? (11) a improvisação de bateria está na forma? (12) quais técnicas Edu utiliza na execução da música?

O processo metodológico se iniciou com o levantamento das versões de *Cebola no Frevo* disponíveis nas plataformas de áudio (ou audiovisuais) e a escolha de quais seriam trabalhadas. Na sequência, levantou-se diversos elementos relacionados as versões selecionadas, como data de lançamento, duração, formação instrumental e músicos que estão tocando. Além disso, observou-se aspectos musicais possíveis de serem percebidos através das primeiras escutas destas versões, como forma, andamento, se há solo de bateria ou não, primeira percepção sobre interação entre Edu e os solistas, algumas técnicas utilizadas por Edu e algumas levadas que o baterista utiliza. O passo seguinte foi realizar a transcrição de trechos ou versões inteiras das linhas de bateria executadas por Edu nesta música e, conseqüentemente, realizou-se uma análise deste material. O uso da transcrição nesse trabalho está amplamente exposto no capítulo 2. Além disso, realizou-se uma entrevista semiestruturada com Edu Ribeiro para elucidar diversas questões encontradas durante a análise das versões transcritas. Ou seja, essa entrevista foi realizada depois da reunião e análise de grande parte do material de pesquisa. Em paralelo às transcrições e à entrevista, fez-se um diálogo com literaturas que ressaltam a bateria brasileira, a análise de estilo de músicos, a utilização de transcrição como ferramenta de análise, aspectos de composição de linhas de bateria, o acompanhamento de solistas e a improvisação musical e baterística.

Cebola no Frevo tem sua primeira gravação lançada em 2006, no primeiro álbum do baterista como líder intitulado *Já tô te esperando* com o grupo Edu Ribeiro Sexteto. Encontrase outras diversas versões desta música com vários grupos aos quais Edu tocou ou gravou. A tabela 01 apresenta estas versões.

	Grupo	Ano	Formato audiovisual
1	Edu Ribeiro Sexteto ¹	2006	Álbum
2	Edu Ribeiro Quinteto ²	2009	Show

¹ < <https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=jkkGWSdPx9CQYdL> >, acesso em 31 dez. 2023.

² < https://youtu.be/GzFjNNs3hMs?si=PF_-GnKzxo2xbv8d >, acesso em 31 dez. 2023.

3	Trio Corrente ³	2011	Estúdio Ao Vivo ⁴
4	Trio Corrente e Paquito D’Rivera ⁵	2013	Álbum
5	Trio Corrente e Paquito D’Rivera ⁶	2014	Show
6	Trio Corrente com a Orquestra Jazz Sinfônica ⁷	2014	Álbum Ao Vivo
7	Edu Ribeiro Sexteto ⁸	2018	Show
8	Romero Lubambo Quarteto ⁹	2020	Álbum
9	Edu Ribeiro Trio ¹⁰	2021	Estúdio Ao Vivo
10	Edu Ribeiro Trio ¹¹	2021	Estúdio Ao Vivo
11	Edu Ribeiro Trio ¹²	2021	Estúdio Ao Vivo
12	Edu Ribeiro Trio ¹³	2022	Show

Tabela 1: levantamento das versões de Cebola no Frevo

³ < <https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=8Ymsauhc3uzDv-Ws> >, acesso em 31 dez. 2023.

⁴ “Estúdio Ao Vivo” se refere a gravações de estúdio que não tinham como objetivo a criação de um álbum. Alguns exemplos são programas de TV e *lives* gravadas durante a pandemia.

⁵ < <https://youtu.be/hkITFGGicIs?si=ZqfuoiJBQRxbE7nU> >, acesso em 31 dez. 2023.

⁶ < <https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=9gcSPCASH7fLkYZ1> >, acesso em 31 dez. 2023.

⁷ < <https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=WzHAMyw52Hjh8n4X&t=679> >, acesso em 31 dez. 2023.

⁸ < <https://youtu.be/9kUW3HQ64vk?si=8kwPprjHeyZyYnaF> >, acesso em 31 dez. 2023.

⁹ < https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=MMQEJM_X516zSw0R >, acesso em 31 dez. 2023.

¹⁰ < <https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=FuhAS3fJgHkANZZz&t=2838> >, acesso em 31 dez. 2023.

¹¹ < https://youtu.be/sBOrWQxIAIQ?si=rX_Bq4TFQYJb2pUW >, acesso em 31 dez. 2023.

¹² < https://youtu.be/nw_0IS6b-Mc?si=jypBzAWvXGRaxYul >, acesso em 31 dez. 2023.

¹³ < <https://youtu.be/StdM-bASJwU?si=kPblLn0zf9qx3cIx> >, acesso em 31 dez. 2023.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo aborda preceitos teóricos sobre a composição da linha de bateria do tema de uma música; o acompanhamento de solistas e a improvisação. O segundo traz conceitos teóricos e o diálogo com autores sobre três aspectos: (1) a transcrição musical, principal ferramenta de análise utilizada nessa pesquisa; (2) a interação musical, recurso fundamental dentro das performances de música popular instrumental; (2) os estilos no âmbito de um gênero musical, de um grupo musical e de um performer. No terceiro capítulo são abordados os resultados encontrados nesta pesquisa e a análise comparativa destes dados: aspectos gerais da música, como forma, andamento, rítmica; a composição da linha de bateria no tema da música; o acompanhamento realizado por Edu enquanto outros músicos improvisam e a improvisação realizada pelo baterista. Esses resultados se baseiam nas transcrições aqui realizadas e na entrevista semiestruturada concedida por Edu Ribeiro. Durante todo o trabalho serão aludidas explanações de Edu Ribeiro e de outros músicos inseridos no seu contexto de performance em entrevistas, videoaulas e *shows*. Entende-se que compreender estas falas elucidará os conceitos aqui abordados e evidenciará os atos performáticos encontrados nas transcrições aqui realizadas.

Ressalta-se que *Cebola no Frevo* foi escolhida como a música executada por Edu Ribeiro em meio a tantas outras justamente por ter uma grande quantidade de versões executadas e em diversos contextos. Edu Ribeiro foi o baterista escolhido não só por uma admiração pessoal por suas performances, mas também pela falta de produções acadêmicas a seu respeito no Brasil mesmo sendo uma figura de respeito e admiração dentro da comunidade musical e de bateristas em âmbito nacional e internacional.

Conforme tudo que foi supracitado até este momento, observa-se que este trabalho tem como objeto de estudo as interpretações de uma mesma música, *Cebola no Frevo*, em diferentes contextos, tendo em comum em todas as versões um mesmo performer: Edu Ribeiro. Desta forma, observa-se que essa pesquisa é essencialmente categorizada no que López Cano (2015, p. 74) chama de “Práticas Interpretativas”.

A pesquisa na *práxis* interpretativa pode incluir a análise de técnicas instrumentais e de estilos de interpretação de determinadas músicas, épocas e lugares. Está baseada em tratados escritos, testemunhos de intérpretes famosos ou na análise de gravações. Geralmente se fazem análises comparativas entre diferentes interpretações de uma mesma obra, a caracterização do estilo interpretativo de um músico em especial ou suas transformações ao longo do tempo, junto ao estudo das características de diferentes elementos da performance, tais como, aspectos cênicos, gestuais e de interação com outros músicos e com os espectadores (LOPEZ CANO, 2015, p. 74).

Diversos pesquisadores serviram de inspiração para este projeto e utilizaram a transcrição como ferramenta essencial em seus trabalhos para se realizar uma análise comparativa. Barsalini (2009) pesquisou obras dos bateristas Luciano Perrone e Edson Machado com a finalidade de compreender a execução do samba batucado e samba de prato¹⁴ na bateria. Braga (2011) utilizou performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia para entender a conexão da caixa¹⁵ clara e a bateria na música brasileira. Dias (2013) investigou traços performáticos característicos de Airton Moreira. Barsalini (2014) fez uma abrangente investigação sobre o modo de execução da bateria no samba desde a década de 30, de modo a compreender a interlocução das matrizes estilísticas do samba com a execução na bateria. Cohon (2018) analisa a interação que ocorre entre um baterista e um solista. Duarte (2018) analisou o emprego de polirritmias em gravações do Trio Corrente. Favery (2018) trouxe procedimentos idiomáticos característicos presentes na obra do baterista Dom Um Romão. Queiroz (2021) realizou uma profunda análise de obras do baterista Neném afim de investigar seu estilo de tocar bateria. Fernandes (2021) transcreveu diversos solos do pianista Amilton Godoy, observou fraseados recorrentes e criou estudos adaptados ao vibrafone. Augustinis (2021) trouxe recursos improvisatórios de Edu Ribeiro dentro dos discos do Trio Corrente.

Edu Ribeiro

Eduardo José Nunes Ribeiro, ou apenas Edu Ribeiro, é um baterista, compositor e professor nascido em Florianópolis/SC no ano de 1975. Iniciou sua trajetória musical ainda na infância sob influência da família repleta de músicos. Teve como professores Jayme Pladevall, Zé Eduardo Nazário, Bob Wyatt, Lílían Carmona e Luiz Carlos Siqueira Chuim, professor da sua graduação em Música Popular pela Unicamp (TRIO CORRENTE, 2018).

Com o Trio Corrente, um dos trabalhos musicais de maior destaque da carreira, Edu ganhou o *Grammy Award* de melhor álbum de jazz latino e o *Latin Grammy* através de uma parceria feita com Paquito D’Rivera. O grupo gravou os álbuns *Corrente* (2003); *Volume 2* (2011); *Song for Maura* (2013), em parceria com o Paquito D’Rivera; *Volume 3* (2016), *Trio*

¹⁴ Quando este trabalho usa o termo “prato”, se refere ao instrumento componente da bateria. Ver Frungillo (2003).

¹⁵ Quando este trabalho usa o termo “caixa”, se refere ao instrumento componente da bateria. Ver Frungillo (2003).

Corrente & Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo ao Vivo (2018), *Tem Que Ser Azul* (2019), *Sincronia* (2021) e *Cometa* (2023) juntamente com a cantora Luciana Souza.

Cohon (2018) destaca parcerias realizadas pelo baterista com artistas como Yamandú Costa, Chico Pinheiro, Johny Alf, Rosa Passos, Ivan Lins, Arismar do Espírito Santo, Brad Mehldau, Anthony Wilson, Till Bröenner, Joyce, Dori Caymmi, Léa Freire, Bocato, Hamilton de Hollanda, Toquinho, Paulo Moura, Dominginhos, Toninho Ferragutti, Ernán Lopez-Nussa, entre outros. Como líder gravou “Horizonte” (2003), “Já tô te esperando” (2006), “Na calada do dia” (2017), “Folia de Treis” (2018) e “News” (2021).

Observa-se que o contexto musical de Edu está essencialmente ligado ao que muitos autores chamam de MPIB (Música Popular Instrumental Brasileira), no qual diversos aspectos característicos da música popular brasileira e seus respectivos gêneros são abordados dentro de um contexto de música instrumental com uma grande influência jazzística. “A MPIB surge como uma espécie de subgênero dentro música popular brasileira (MPB) e possui atualmente um prestígio nacional e internacional” (CIRINO, 2005, p.02) e o que se nomeia no Brasil como MPIB é muitas vezes tratado como *Brazilian Jazz* no cenário internacional. O pesquisador Bernardo Fabris (2010, p. 05), destaca que o principal aspecto de distinção entre MPIB e a MPB é a “não presença de cantores em suas formações, apesar de poder haver o uso de voz em música instrumental, ou mesmo se houver letra nas composições o foco de sua realização é voltado para as relações e jogos musicais entre os instrumentos”.

Legenda dos componentes da bateria utilizados neste trabalho

A maneira de notação musical para bateria é bem variável dentro das pesquisas e dos livros a respeito, desta forma este trabalho adotou a seguinte notação dentro do pentagrama (figura 1):

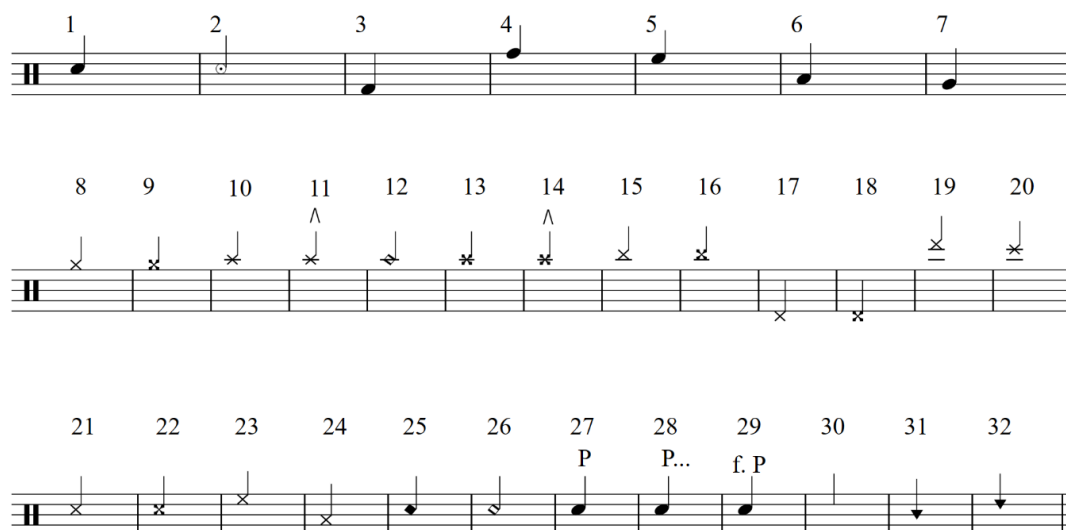


Figura 1: Legenda de bateria

1 - Caixa	13 - Prato de condução/ <i>ride</i> da Esquerda	22 - Aro da caixa com o corpo da baqueta/sem a mão apoiada na pele
2 - Caixa 2		
3 - Bumbo	14 - Ataque no prato de condução/ <i>ride</i> da esquerda	23 - Aro do tom com o corpo da baqueta/sem a mão apoiada na pele
4 - Tom de 10"	15 - Prato de ataque/ <i>crash</i>	
5 - Tom de 12"	16 - Prato de ataque/ <i>crash</i> com ponta de baqueta	24 - Aro do surdo com o corpo da baqueta/sem a mão apoiada na pele
6 - Surdo de 14"	17 - Chimbal/ <i>Hi hat</i> tocado com o pé	25 - <i>Rim shot</i> na caixa
7 - Surdo de 16"		
8 - Chimbal/ <i>Hi hat</i>	18 - Chimbal/ <i>Hi hat</i> tocado com o pé com movimento de choque	26 - <i>Rim shot</i> de baqueta
9 - Chimbal/ <i>Hi hat</i> remoto	19 - HCS <i>bell</i>	27 - <i>Press stroke</i>
10 - Prato de condução/ <i>Ride</i> da Direita	20 - Splash	28 - <i>Press stroke</i> em todas as notas tocadas pela mão até a sinalização do fim
11 - Ataque no prato de condução/ <i>ride</i> da direita	21 - Aro da caixa com a mão apoiada na pele	29 - Fim do <i>press stroke</i>
12 - Cúpula do prato de condução/ <i>ride</i> da direita		30 - Prato abafado com a mão

31- Agogô grave

32 – Agogô agudo

1 CONTEXTOS PERTENCENTES À PERFORMANCE DE BATERIA

A bateria exerce três funções mais evidentes durante uma performance de música popular instrumental: a execução de uma linha de bateria para a exposição do tema, o acompanhamento de solistas e a improvisação. Esses três aspectos da performance na bateria serão analisados nas versões de *Cebola no Frevo*, no capítulo 3. Nota-se que nesse contexto musical, o baterista toca de maneira improvisada não apenas enquanto sola, mas também no momento da exposição do tema e, especialmente, enquanto acompanha outros solistas. Neste segundo ponto, o baterista ainda exerce, em diversos momentos, a interação/provocação de ideias no solista. Observa-se, ainda, que a exposição do tema pode ter uma composição de uma linha de bateria que é primordial na execução da música, isto é, faz parte da composição como um todo. Assim, como um trompetista pode tocar um clássico do *jazz* ou do samba com escolhas estilísticas de interpretação do tema, ou seja, utilizando recursos improvisatórios, o baterista que toca essa composição da bateria pode utilizar escolhas estilísticas improvisadas para tocar sua linha composta, mas mantém uma essência.

As análises das versões de *Cebola no Frevo* ocorrem em diversas esferas performáticas para auxiliar na compreensão do comportamento de Edu em diferentes contextos e as recorrências que ocorrem em: gravação de disco, *lives* em estúdio, *shows* ao vivo e *playalong*. Tudo isso com diferentes formações musicais. Bill Bruford (2015) fala sobre diferenças que uma performance ao vivo ou gravada em estúdio pode trazer:

O tema 7 revelou que bateristas experientes continuam a enquadrar a performance dentro da díade estúdio/ao vivo identificada anteriormente, mesmo quando as distinções entre os dois estão se tornando cada vez mais escorregadias e contestadas. A performance ao vivo foi vista como mais livre, menos restrita, mas com resultados potencialmente menos controláveis do que o equivalente em estúdio. Uma ligação imperfeita com uma audiência ao vivo era ligeiramente mais propícia à criatividade do que a ligação potencialmente mais controlável alcançada através do “desbastamento” de uma performance em estúdio (BRUFORD, 2015, p. 242).¹⁶

Diante deste cenário, observa-se ser necessário entender de forma mais ampla cada um desses três aspectos da performance na bateria e contribuir para a literatura a respeito, que se

¹⁶ Theme 7 revealed that expert drummers continue to frame performance within the studio/live dyad identified earlier, even as distinctions between the two are becoming increasingly slippery and contested. Live performance was seen as freer, less constrained but with potentially less controllable outcomes than the studio equivalent. An imperfect connection with a live audience was marginally more conducive to creativity than the potentially more controllable connection achieved by ‘chipping away’ at a studio performance.

mostrou escassa, sobretudo quando se trata da composição de uma linha de bateria e o acompanhamento de solistas. A partir dessa compreensão, será exposto nas análises a maneira que as considerações sobre os aspectos da performance na bateria aparecem nas execuções de *Cebola no Frevo*.

1.1 Composição da linha de bateria do tema

A literatura sobre a composição de uma linha de bateria é ainda muito escassa. Por isso faz-se necessária essa abordagem nesse trabalho. Diversas obras musicais têm uma linha de bateria tão marcante que podem ser ditas como parte da composição. Especialmente na história do rock essa abordagem é marcante, como faz Ringo Star *Come Together* (1969)¹⁷ ou *Ticket to Ride* (1965)¹⁸, dos The Beatles, ou o baterista Neil Peart em diversas composições da banda Rush. Dentro da música instrumental brasileira observou-se alguns exemplos de composições de linha de bateria: Zé Eduardo Nazário em *[B(2)/10 - O.75 - K.78] - P(2) - [O(4)/8 - O.75 - K.77]* (1979);¹⁹ Kiko Freitas em *Vento Bravo* (2011);²⁰ Edu Ribeiro em *News* (2021)²¹ e *Domingo 27/09* (2021).²² Será observado, nas análises que acontecem no capítulo 3, que *Cebola no Frevo* é uma obra que tem uma composição para a exposição do tema, por mais que ocorram nuances performáticas entre as versões.

Ao executar uma linha de bateria, mesmo em um contexto de performance mais solto, como é o caso da música popular instrumental, o baterista exerce em diversas ocasiões um papel de compositor em seu instrumento. Assim, como há um planejamento sobre a linha melódica e harmônica, o baterista pode exercer esse planejamento composicional para dar vida a uma linha de bateria original e que se torna uma marca para determinada música. Essa bateria pode ser tão única que, escutada sozinha, sem nenhum outro instrumento acompanhando, pode

¹⁷ < <https://www.youtube.com/watch?v=oolpPmuK2I8> >, acesso em 17 jan. 2024.

¹⁸ < https://www.youtube.com/watch?v=SyNt5zm3U_M >, acesso em 17 jan. 2024.

¹⁹ < <https://www.youtube.com/watch?v=cwhPuyBwVhY> >, acesso em 17 jan. 2024.

²⁰ < <https://www.youtube.com/watch?v=MahafQDp6tw> >, acesso em 17 jan. 2024.

²¹ < https://www.youtube.com/watch?v=_s5IccullNs >, acesso em 17 jan. 2024.

²² < <https://www.youtube.com/watch?v=Gt6nu3qsKyA> >, acesso em 17 jan. 2024.

dar a identificação a determinada obra. Assim, observa-se ser necessária uma breve contextualização do que seria o “compor” algo dentro de música e quais os processos intermediam essa ação.

Arnold Schoenberg (1990) traz o que considera serem fundamentos da composição. Os fundamentos que formam a base composicional são a “forma”, a “frase” e o “motivo”. “Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, 1990, p. 27). Para compor, o autor entende que

os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 1990, p. 27).

Schoenberg (1990, p. 29) diz que “a menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares”. Tecnicamente, “o termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula” (SCHOENBERG, 1990, p. 29).

Como a proposta aqui é encontrar esses elementos composicionais dentro de uma linha de bateria, observa-se que as considerações sobre “forma” e “frase” são aplicáveis, mesmo que a bateria seja um instrumento essencialmente rítmico. Aliás, Schoenberg (1990, p. 30) salienta que

o ritmo é um elemento particularmente importante para moldar a frase: ele contribui para o seu interesse e variedade, estabelece seu caráter e é frequentemente o fator determinante para a existência de sua unidade” e ressalta que “o final de frase é, em geral, ritmicamente diferenciado, de modo a estabelecer uma pontuação (SCHOENBERG, 1990, p. 30).

O “motivo” também é aplicável dentro do contexto baterístico. Observe-se isso quando o autor diz que “até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” (SCHOENBERG, 1990, p. 35). Schoenberg (1990) ainda ressalta dois pontos: (1) o motivo é

apresentado de maneira marcante na peça e outros elementos musicais dialogam com esse motivo; (2) o motivo é caracterizado pela repetição e variação em uma peça.

Mauro Rodrigues (2012) traz a fricção que ocorre entre elementos estruturais (como a forma, a frase e o motivo) e fluxo no processo de compor:

Em nossa experiência, compor é, no primeiro momento, escolher estruturas que direcionam o fluxo. Implica conhecer o material a ser utilizado. A engenharia das estruturas, de como combinar as diversas qualidades de material é fundamental. Mas isso só tem sentido no confronto com o fluxo. É preciso “viver” sua força para compreender qual tipo de estrutura poderia contê-la e direcioná-la. A “performance” do sistema (o seu funcionamento) emerge da interação entre estrutura e fluência. [...] Compor é montar, colocar em relação e em movimento (RODRIGUES, 2012, p. 268).

O processo de composição, assim como a improvisação, é relacionado à “bagagem” musical que o compositor traz: suas influências de músicos e estilos, seus estudos, suas escolhas. Assim, Rodrigues (2012) diz que seu processo de compor passou por três linhas.

A primeira linha é de acessar conteúdo. Permitir que eles surjam, está em relação com a inspiração e o talento. Trata-se de capturar ideias, oriundas da memória ou da inspiração. Os processos são bastante misteriosos, envolvendo sonhos e visualizações. Na segunda linha o trabalho é de montagem, corte e costura com o material da primeira linha. Começa com os primeiros registros, as conversas e o interagir em outras situações de ação musical que a profissão nos coloca. O trabalho de montagem nós fazemos juntos confrontando nossos materiais e mexendo com eles. Está relacionado à nossa capacidade de diálogo, ao seu fluxo. Na terceira linha emerge uma composição, que é neutra nessa situação (RODRIGUES, 2012, p. 268).

Dentro do *jazz* as composições são vistas como “peças ou melodias compostas, constituídas por uma melodia e uma progressão harmônica que a acompanha, que forneceram a estrutura para improvisações ao longo da maior parte da história do *jazz*” (BERLINER, 1994, p. 189).²³

Além da bateria, observa-se que em outros instrumentos também há elementos composicionais únicos em determinadas obras. Bruno Ishisaki (2023) mostra como Gilberto Gil tem obras nas quais as linhas de violão fazem parte das composições. O pesquisador fala que “a canção aqui não se reduz a uma melodia cifrada, sendo necessário considerar também

²³ Composed pieces or tunes, consisting of a melody and an accompanying harmonic progression, have provided the structure for improvisations throughout most of the history of *jazz*.

aquilo o que acontece na parte instrumental como atributo indissociável da obra” (ISHISAKI, 2023, p. 03).

O pesquisador completa dizendo que

partindo desse nexos causal, entendemos que certas canções de Gilberto Gil, sendo compostas com voz e violão, trazem como atributos ontológicos gestos e figuras desenvolvidos no acompanhamento instrumental. Essa consideração se apoia na inadequação de se supor que as partes de acompanhamento das canções de Gil a serem comentadas possam ser reduzidas apenas às cifras da harmonia, tal como se observa nos dois volumes dos *songbooks* editados por Almir Chediak (1992). O que propomos é que a parte executada ao instrumento não é um acessório destacável da canção: o que acontece no acompanhamento de violão faz parte do modo de ser das obras. Analogamente, seria inadequado, ao considerar uma peça de concerto para piano, privilegiar o conteúdo destinado para a mão direita e excluir ou simplificar, mediante cifragem harmônica, o que foi composto para a mão esquerda (ISHISAKI, 2023, p. 03).

Sergio Molina (2014) relata, ainda, a unicidade de cada interpretação de uma obra:

Considerando que cada interpretação de uma mesma obra apresentada, no campo da música popular, suas próprias alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas, e formas, entendemos que o que é denominado corretamente como ‘versão’ deve ser entendido como um ‘original’ único, uma composição em si (Sergio MOLINA, 2014, p. 19).

Diferentes contextos musicais trazem diferentes atuações por um baterista, entre uma esfera mais funcional, em que o músico está de certo modo submisso a orientações externas (produtor, líder do grupo, maestro, arranjador), até um aspecto totalmente criativo, no qual o músico tem a função criativa como essencial em sua performance. Neste sentido, no aspecto mais criativo está tocar o tema de maneira totalmente improvisada ou compor uma linha de bateria para a exposição do tema. A composição de uma linha de bateria pode ter diferentes graus de complexidade, assim como uma melodia harmonizada. O trabalho de composição da bateria passa por planejamento, acesso aos conteúdos de toda uma vida, entendimento de conteúdos novos, entendimento amplo das composições das outras partes da música. Assim, observa-se que

em música popular cantada [e acredita-se aqui que o mesmo é válido para a música popular instrumental] o processo de criação de uma peça (um fonograma) é, na maioria das vezes, um processo coletivo de criação. Existem várias etapas de composição a serem cumpridas antes da finalização da música, e cada qual costuma ficar a cargo de diferentes profissionais (MOLINA, 2014, p. 22).

Observa-se ainda que na música popular instrumental esse caráter aberto de coletividade de composição está sempre em jogo: cada acompanhamento e improvisação nesse tipo de música não traz uma criação coletiva que está em constante mudança? Cada música que

improvisa e coloca seu estilo em uma versão dessa música não está compondo algo novo e único para essa música?

Para compor, cada instrumentista deve ter noção da essência do seu instrumento. O violão e o piano, dentro de música popular tem primordialmente funções harmônicas, instrumentos de sopro tem o papel de fazer a melodia principal ou melodias contrapontísticas. Para os bateristas, a função principal é manter a pulsação, e, por conseguinte, manter a estabilidade da banda.

A literatura sugere que a função primária dos bateristas foi construída, dentro e fora da prática, como marcar o tempo. O reverenciado ‘ancião’ da comunidade mais frequentemente citado pelos participantes [entrevistados da pesquisa de doutorado do autor], Elvin Jones, supostamente disse que “o papel do baterista é principalmente marcar o tempo” (Wilmer citado em Smith 2013, p.88). Na extremidade altamente restrita e um tanto homogeneizada da FCC, a proficiência foi evidenciada pela capacidade de manter uma batida constante com desvio mínimo e consistência máxima dentro de limites estilísticos rígidos (Attas 2011; Tagg, 2013; Moore, 2013). Resumindo os efeitos emocionais de fatores musicais discretos, Gabrielsson considerou o andamento o mais decisivo (Gabrielsson, 2009, p.145). Em suma, manter o tempo era considerado importante (Hambuch *apud* Palmer, 1997, p.117). (BRUFORD, 2015, p. 52).²⁴

A principal forma de manter essa estabilidade por parte do baterista é através de “levadas” ou “grooves”. O *groove*/levada é “a experiência funcional mais imediata do papel desempenhado pelos bateristas na música popular” (DIAS, 2020, p. 40) e consiste em “tocar estruturas rítmicas regulares que são percebidas por outros músicos e espectadores, e, conseqüentemente, ligadas de forma sensorial e afetiva, às noções de balanço, swing e ritmo” (IDEM). O *groove* não é utilizado apenas para conectar toda a banda, mas também para se conectar e interagir com o público. O baterista faz com que as pessoas dançam.

Ainda que uma ideia de música associada à regularidade métrica seja mais uma dentre as diversas abordagens estéticas possíveis, esta é uma ideia central no que se refere à noção de groove (MONSON, 1996, p.26) e é também uma ideia central na música popular, em especial quando está se relaciona à dança (DIAS, 2020, p. 40).

²⁴ The literature suggested that drummers’ primary function was construed, from within practice and without, as keeping time. The revered community ‘elder’ most frequently named by participants, Elvin Jones, allegedly said that “the rôle of the drummer is primarily to keep time” (Wilmer cited in Smith 2013:88). At the highly constrained, somewhat homogenised end of the FCC, proficiency was evidenced by the ability to keep a steady beat with minimal deviation and maximal consistency within tight stylistic boundaries (Attas 2011a, Tagg 2013, Moore 2013). Summarising the emotional effects of discrete musical factors, Gabrielsson considered tempo to be the most decisive (Gabrielsson 2009:145). In short, keeping time was seen as important (Hambuch in Palmer 1997:117).

O *groove* pode ser abordado de uma forma mais estática e repetitiva, como Leon "Ndugu" Chancler fez em *Billie Jean*,²⁵ ou ser tocado bem solto, de forma improvisada e com variações, mas mantendo uma essência,²⁶ como faz Jack DeJohnette em *Epilog*.²⁷ As performances *jazzísticas* geralmente têm esse segundo tipo de abordagem ao privilegiar uma essência de *groove*/levada, mas realizar variações e jogar com elementos improvisados em meio ao que há de essencial. Paul Berliner (1994) contextualiza o *groove* dentro um cenário inicialmente mais voltado para a dança no *jazz*, e quando a música se dissociou, de certo modo, da dança, gerou mais espaço criativo aos músicos.

A importância da bateria nos grupos de *jazz* reflete o valor geral atribuído ao ritmo nas tradições musicais afro-americanas. Devido à posição comercial inicial do *jazz* como acompanhamento para a dança, a função central do baterista tem sido manter uma batida forte e regular dentro da estrutura de tempos e métricas convencionais. As práticas de performance do trap set permaneceram parte integrante da evolução estilística do *jazz* à medida que a música passou dos salões de dança para os clubes noturnos e salas de concertos onde a audição séria era a principal atração para o público, e a dançabilidade já não impunha as suas restrições à performance. Ao mesmo tempo, as práticas dos bateristas contemporâneos refletem o legado dos seus primeiros precursores (BERLINER, 1994, p. 887).²⁸

A composição de uma linha de bateria geralmente passa por um planejamento no qual padrões rítmicos, timbres, orquestrações, fraseados, tomam uma forma que faça sentido para as composições dos outros instrumentos. Berliner (1994), traz o consagrado baterista Max Roach, uma das referências de Edu (ver no item 2.3.3), falando sobre como essa composição de uma linha de bateria é negociada com o todo:

²⁵ < https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBDo_Y >, acesso em 17 dez. 2023.

²⁶ Nota-se, tomando-se como referência diversos textos citados ao longo dessa pesquisa, que essa essência dentro da música brasileira muitas vezes está ligada a um padrão rítmico de define aquele ritmo: o agogô do Ijexá, a caixa do frevo, a zabumba do baião, o gonguê do maracatu. Salienta-se que há vários outros padrões rítmicos importantes realizados por outros instrumentos, especialmente os de percussão, que também dão forma àquele gênero, mas talvez com um protagonismo menor.

²⁷ < <https://www.youtube.com/watch?v=rjgk2Egvy38> >, acesso em 17 dez. 2023.

²⁸ The importance of the drums within *jazz* groups reflects the general value attached to rhythm in African American musical traditions. Because of the early commercial position of *jazz* as accompaniment for dancing, the drummer's central function has been to maintain a strong, regular beat within the framework of conventional tempos and meters. The trap set's performance practices have remained integral to the stylistic evolution of *jazz* as the music moved from dance halls to nightclubs and concert halls where serious listening was the main attraction for audiences, and danceability no longer imposed its constraints upon performance. At the same time, the practices of contemporary drummers reflect the legacy of their early forerunners.

No que diz respeito aos bateristas, os arranjos podem não apenas designar padrões específicos, mas também fornecer um esboço de eventos que inclui a orquestração dos padrões entre os instrumentos da bateria e a técnica apropriada aplicada a cada um. “Às vezes, as pessoas exigem que você faça coisas específicas que elas consideram sensíveis a uma parte específica da peça que você está tocando e que de outra forma não ouviria”. Max Roach diz. “Eles podem dizer: ‘Aqui, quero que você vá até os *mallets* ou vassouras; ou, ‘Aqui, quero que você toque um ritmo quebrado, mas não use o bumbo’. Ou, ‘Aqui, quero que você acentue apenas a primeira e a terceira batidas do compasso em tantos compassos e depois faça outra coisa.’ Em outra seção, eles podem pedir que você use apenas a caixa sozinho” (BERLINER, 1994, p. 819).²⁹

A composição da linha de bateria, assim, como a composição de uma linha melódica ou a linha de qualquer instrumento, passa, geralmente, por restrições impostas por um gênero musical. Assim, certos padrões tradicionais desse gênero devem ser reconhecidos para dizer que determinada música faz parte desse gênero. Molina (2014) ressalta a maneira como a organização de composições de gêneros musicais afro-americanos têm como base figuras rítmicas:

Muitos dos gêneros musicais populares da América herdaram – também da rítmica da África subsaariana – a peculiaridade de se organizarem não apenas sobre um determinado ciclo (o equivalente do compasso), mas, sobretudo, sobre uma *figura rítmica*, uma espécie de *ostinato* em torno do qual as demais linhas se organizam. É como se a criação da música já partisse da referência dessa figura dada e não só da sucessão de pulsos isocrônicos que compõem o suposto ciclo no qual tal figura encaixa (MOLINA, 2014, p. 49).

Isto posto, sobre composição e, sobretudo, sobre composição da linha de bateria, servirá de apoio para entendimento sobre a construção da linha de bateria realizada por Edu Ribeiro em *Cebola no Frevo*: como é a sua organização estrutural nos âmbitos da forma e do fraseado; como os elementos dialogam; como é a influência advinda do frevo, gênero em que a música está inserida; como é a adequação a papéis funcionais e criativos nessa linha de composição e a interação com os papéis dos outros instrumentos.

²⁹ With respect to drummers, arrangements may not only designate particular patterns, but may provide an outline of events that includes the orchestration of the patterns among the drum set's instruments and the appropriate technique applied to each. “Sometimes, people will require you to do specific things that they feel are sensitive to a particular part of the piece you’re playing that you might not otherwise hear.” Max Roach says. “They may say, ‘Here, I want you to go to the mallets or brushes’; or, ‘There, I want you to play a broken rhythm, but don’t use the bass drum.’ Or ‘Here, I want you to only accent the first and third beats of the measure for so many bars and then do something else.’ In another section, they may ask you just to use the snare drum alone.”

1.2 Acompanhamento de solista

O segundo aspecto da permanece na bateria abordado é o “acompanhamento”. Enquanto acompanha um solista, assim como na composição de uma linha de bateria, o baterista tem a função principal de marcar a pulsação para a banda e, assim, gerar uma estabilidade. Uma outra função muito importante do baterista que faz um acompanhamento, é gerar um diálogo com o solista, propor ideias, ou seja, interagir. Neste subcapítulo, será visto como se dá esse acompanhamento por parte do baterista afim de ter fundamentos para compreender como Edu faz seus acompanhamentos em *Cebola no Frevo*.

Sobre o acompanhamento por parte do baterista, Dias (2020) diz que

a ideia de frase na performance dos bateristas se materializa (na maioria das vezes) em pequenos fragmentos rítmicos, motivos isolados em forma de acompanhamento, que pontuam aspectos melódicos e harmônicos presentes na performance de outros músicos, isto é: o que usualmente chamamos de acompanhamento (DIAS, 2020, p. 47)

A medida dessa interação do baterista deve ser apropriada ao contexto estilístico do gênero musical e ao grupo no qual ele está inserido, pois

a criatividade nem sempre é bem-vinda (Clarke, 2012, p.17). Berliner observou que nem todos os músicos de *jazz* recebem bem uma “batida extravagante” do baterista (Berliner, 1994, p. 410). [...] Rock de estádio, espetáculos teatrais, balés itinerantes, bandas de tributo e circos geralmente exigem um produto estável, repetível e padronizado do qual outros (colegas intérpretes, dançarinos, atores, malabaristas, ouvintes e, não menos importante, promotores) possam depender (Cottrell 2004). (BRUFORD, 2015, p. 29).³⁰

Berliner (1994) faz uma contextualização histórica sobre as formas de acompanhamento na bateria:

Diferenciações adicionais entre bateristas dizem respeito às suas abordagens individuais para manter o tempo e à ênfase em diferentes componentes da bateria. Os bateristas dos anos trinta geralmente centralizavam sua ação na caixa ou no tom-tom, acompanhando-se com um padrão constante de bumbo de quatro batidas e com pontuações de batidas de pratos. Nos anos cinquenta e sessenta, músicos como Elvin Jones e Tony Williams estabeleceram a tendência para uma representação mais implícita do que explícita da

³⁰ Creativity is not always welcome (Clarke 2012:17). Berliner noted that not all *jazz* musicians welcome a ‘fancy beat’ from the drummer (Berliner 1994:410); Theodore Gracyk’s view of the drummer’s function prioritised finding a central rhythm rather than creating it (Gracyk 1996:137, author’s emphasis). Musicians frequently work in areas like traditional music that do not readily welcome creativity, seen as standing in opposition or tension with traditionalism (Nettl 1983). Stadium rock, theatrical shows, touring ballets, tribute bands and circuses generally require a stable, repeatable, standardised product on which others (fellow performers, dancers, actors, jugglers, listeners and, not least, promoters) may depend (Cottrell 2004).

métrica, a exploração de diversas cores de timbre e uma maior atividade envolvendo diferentes componentes de bateria em polirritmos complexos e frases assimétricas. Desde o período do *free jazz*, os bateristas Andrew Cyrille, Sunny Murray e outros tendem a minimizar o uso de padrões convencionais de pratos e ostinatos, explorando em vez disso seus instrumentos para uma ampla variedade de “texturas percussivas e matizes dinâmicos” (BERLINER, 1994, p. 382).³¹

Algo que se mostra de extrema relevância para o acompanhamento, especialmente de um baterista de música popular instrumental, que em geral toca esse acompanhamento de maneira improvisada e espontânea, é o timbre. O timbre não traz apenas características entre cada componente da bateria, ou seja, permite diferenciar sonoramente uma caixa de um prato de condução, por exemplo, mas os timbres diferentes que cada componente da bateria pode proporcionar. Esse timbre é essencial para criar interação nos solos e gerar contrastes durante a música. É comum ver um baterista variando as combinações timbrísticas durante cada *chorus* de improvisação que acompanha e, especialmente, para cada troca solista.

Paul Wertico é perspicaz em relação aos aspectos melódicos dos solos de bateria que complementam as considerações formais. Ele explica que, embora os bateristas lidem com possibilidades tonais limitadas em comparação com outros instrumentistas, eles podem ter à sua disposição “quatro tambores afinados diferentes”; cuja paleta tonal pode ser expandida pela dureza da batida da bateria (quanto mais forte a batida, mais alto o tom) e pelo posicionamento da batida (quanto mais próximo do aro, mais brilhante será o som). Além disso, os pratos podem produzir diferentes alturas e timbres dependendo se a batida é na ponta ou no ombro, ou seja, na parte elevada, do instrumento” (BERLINER, 1994, p. 382).³²

Max Roach fala para Berliner o seu modo de realizar os acompanhamentos e como pensa no timbre da bateria e do instrumento que está acompanhando, bem como no estilo do músico solista:

³¹ Additional differentiations among drummers concern their individual approaches to timekeeping and emphasis on different drum set components. Drummers in the thirties commonly centered their action on the snare or tom-tom drums, accompanying themselves with a steady four-beat bass drum pattern and with punctuations of cymbal crashes. In the fifties and sixties, players like Elvin Jones and Tony Williams established the trend toward a more implicit than explicit representation of meter, the exploitation of diverse timbral colors, and greater activity involving different drum components in complex polyrhythms and asymmetrical phrases. Since the *free jazz* period, drummers Andrew Cyrille, Sunny Murray, and others have tended to minimize the use of conventional cymbal patterns and ostinatos, instead exploiting their instruments for wideranging “percussive textures and dynamic shadings.”

³² Paul Wertico is insightful concerning melodic aspects of drum solos that complement formal considerations. He explains that, although drummers deal with limited tonal possibilities compared with other instrumentalists, they may have at their disposal “four different tuned drums;” whose tonal palette can be expanded by the hardness of the drum stroke (the harder the strike, the higher the pitch) and the placement of the stroke (the closer to the rim, the brighter the sound). Additionally, cymbals can produce different pitches and timbres depending on whether the strike is on the tip or the shoulder, that is, the raised portion, of the instrument.

Embora cada situação diferente apresente problemas especiais, existem algumas regras fundamentais. Por exemplo, você deve tentar combinar os timbres do instrumento específico que está acompanhando. Se um solo de piano for seguido por um solo de saxofone, você deve levar em consideração cada um deles, usando sua imaginação para tocar coisas que sejam musicalmente apropriadas para cada músico e fazendo com que o conjunto formado pelos tambores e pratos da bateria se misturem com a entrada de cada novo instrumento. Para mudar e manter tudo interessante, você pode usar vassouras na caixa para acompanhar o pianista e depois mudar para baquetas nos pratos quando o trompetista entrar. Se houver uma passagem suave onde um trompetista está tocando com uma surdina, você não pegaria algumas baquetas pesadas e começaria a bater. Da mesma forma, se você estiver apoiando um guitarrista elétrico que está detonando, você não pegaria as vassouras e os inclinaria levemente, ou não seria ouvido (ROACH *apud* BERLINER, 1994, p. 944).³³

O prato de condução traz uma característica sonora marcante do acompanhamento na música popular instrumental e esse timbre diz muito sobre identidade sonora de um baterista. Segundo Berliner (1994), o desenvolvimento dos timbres de acompanhamento na bateria está muito ligado aos avanços tecnológicos, como a amplificação do contrabaixo, e ressalta que o período *Bebop* que trouxe essa característica do baterista acompanhar, sobretudo, no prato de condução. O autor ainda fala de como a bateria se consolidou como instrumento e como elementos de mais complexidade foram abordados no instrumento:

Entretanto, muitos [bateristas] aumentaram a complexidade das suas partes em geral, demonstrando a capacidade de tocar a bateria como uma “unidade coesa” e não como uma coleção de instrumentos de percussão individuais. Os inovadores aproveitaram ao máximo a capacidade do conjunto e exploraram o uso independente de mãos e pés, criando intrincadas invenções de múltiplas partes – padrões separados, mas coordenados, distinguidos em cada nível da textura musical da parte da bateria por diferenças sutis no compasso melódico, na forma e na cor. Eles também criaram interesse ao explorar as possibilidades de fraseado rítmico assimétrico (BERLINER, 1994, p. 891).³⁴

³³ While every different situation presents special problems, there are some cardinal rules. For example, you should try to match the timbres of the particular instrument you’re accompanying. If a piano solo is followed by a saxophone solo, you should give each proper consideration, using your imagination to play things that are musically appropriate behind each player and making the multiple percussion set blend with the entrance of each new instrument. To change and keep everything interesting, you might use brushes on the snare drum to accompany the pianist and then switch to sticks on the cymbals when the horn player enters. If there’s a soft passage where a trumpeter is playing with a mute, you wouldn’t pick up some heavy sticks and start pounding. By the same token, if you are backing an electric guitarist who is blasting away, you wouldn’t pick up brushes and tip lightly, or you wouldn’t be heard.

³⁴ In the meantime, many increased the complexity of their parts overall, displaying the ability to play the drum set as a “cohesive unit” rather than as a collection of individual percussion instruments. The innovators took full advantage of the set’s capacity and exploited the independent use of hands and feet, creating intricate multipart inventions—separate but coordinated patterns distinguished at each level of the drum part’s musical texture by subtle differences in melodic compass, shape, and color. They also created interest by exploring the possibilities of asymmetrical rhythmic phrasing.

Alguns elementos de arranjo podem ser combinados pelos grupos (ou até ocorrer espontaneamente no ato performático), de forma que exige dos bateristas no âmbito do acompanhamento aspectos como: como mudanças de andamentos (especialmente dobrar ou tocar pela metade); convenções com toda a banda; pausas específicas; mudanças de compassos; contrastes rítmicos em geral.

As características rítmicas do acompanhamento de cada solo às vezes são especificadas por arranjos. Mudanças de andamento arranjadas podem exigir que a seção rítmica dobre para um *chorus* ou mais, tocando duas vezes mais rápido que o andamento original, enquanto o ritmo harmônico da peça permanece o mesmo. Outros dispositivos, com raízes nas primeiras práticas do *jazz*, incluem intervalos arranjados, nos quais toda a seção rítmica suspende a sua execução durante alguns compassos - normalmente no início ou no final de um *chorus* - deixando o solista temporariamente sem um ponto de referência rítmico externo. Jelly Roll Morton considerou o intervalo, com sua “surpresa musical”, como sendo essencial para a qualidade especial do *jazz*, proporcionando um contraponto à continuidade e impulso estabelecidos pelos riffs de fundo da banda, que forneceram a “fundação” da música” (BERLINER, 1994, p. 823).³⁵

Será visto, no terceiro capítulo deste texto, que o acompanhamento de *Cebola no Frevo* possui alguns elementos pré-combinados e que há abordagens que trabalham com a velocidade pela metade e com pausas da seção de acompanhamento, que deixam o solista alguns compassos propondo uma ideia sem a base dos outros instrumentos.

A interação nos solos é algo fundamental dentro da música popular instrumental. O baterista tem uma função importante neste processo: jogar e responder a assuntos para serem dialogados. Esses assuntos são musicalmente colocados através de fraseados, motivos, destaques timbrísticos, contrastes entre dinâmicas, polirritmias, sensação de um compasso contraposto por polimetria ou cruzamentos rítmicos, e uma série de elementos musicais que podem ser destacados e “debatidos” pelo grupo.

Muitos solistas se apoiam nas ideias que os bateristas trazem para a conversa musical, assim como contam com a estabilidade gerada pela bateria (como será visto no item 2.1. Interação Musical). Percebe-se, assim, que a bateria tem uma função importantíssima e de

³⁵ Rhythmic features of each solo's accompaniment are sometimes specified by arrangements. Arranged tempo changes may require the rhythm section to double up for a chorus or more, performing twice as fast as the original tempo while the piece's harmonic rhythm remains the same. Other devices, with roots in early *jazz* practices, include arranged breaks, in which the entire rhythm section suspends its performance for a few measures—commonly at the beginning or ending of a chorus—leaving the soloist temporarily without an external rhythmic point of reference. Jelly Roll Morton regarded the break, with its “musical surprise,” as being essential to the special quality of *jazz*, providing a foil to the continuity and momentum established by the band's background riffs, which provided the music's “foundation”.

extrema responsabilidade para que o grupo possa ter uma boa performance. Encontra-se, por exemplo, com certa facilidade, em performance de música popular instrumental solos de baixistas nos quais o único acompanhamento é exercido pelo baterista, ou seja, “à medida que os baixistas improvisam as suas partes dentro da secção rítmica, são normalmente apoiados pela performance dos bateristas” (BERLINER, 1994, p. 885).³⁶

O baterista Charli Persip relata a Berliner (1994) como ele observa a atuação de um baterista:

A primeira coisa que procuro é o quão bem o baterista está impulsionando a banda, porque essa é a sua principal função. Eu escuto o quão criativamente ele está impulsionando a banda, ou seja, como ele fraseia e quão bem ele toca o arranjo: fazendo as pausas adequadas, atacando com as figuras melódicas da banda nos lugares certos. E, claro, ouço o que ele acrescenta ao arranjo” (PERSIP *apud* BERLINER, 1994, p. 859).³⁷

Muitas vezes essa função dupla exercida pelo baterista durante o acompanhamento de manter a pulsação/estabilidade do grupo e interagir com o solista é feita através da divisão das funções de cada membro do corpo. No *jazz Bebop*, por exemplo, observa-se que há uma prevalência por uma condução estável feita pela mão direita³⁸ no prato de condução e o chimbal marcando os tempos dois e quatro com o pé. O pé direito no bumbo e a mão esquerda na caixa tocam mais livremente, jogando e respondendo a ideias com os solistas. No samba, o baterista costuma manter o bumbo e o chimbal com o pé estáveis enquanto a condução realiza acentuações e a caixa faz mais variações. Esses padrões não são fechados e geralmente são friccionados com os estilos pessoais de cada grupo e músico.

Berliner (1994) faz um interessante resumo do atual papel de um baterista dentro do contexto da música popular instrumental:

À medida que as convenções anteriores foram transportadas para o presente, o papel do baterista continua a ser diversificado, incluindo vários aspectos fundamentais e

³⁶ As bass players improvise their parts within the rhythm section, they are typically supported by drummers performing.

³⁷ The first thing I look for is how well the drummer is propelling the band, because that's his main function. I listen for how creatively he is propelling the band, that is, how he phrases and how well he plays the arrangement: making the proper breaks, punching the melodic figures of the band in the right places. And, of course, I listen to what he adds of his own to the arrangement.

³⁸ Esse texto toma como referência a configuração de bateria tradicionalmente utilizada por bateristas destros.

interativos. Os bateristas impulsionam o conjunto ritmicamente através de padrões de pratos que incluem variações sutis na interpretação da batida, síncope e efeitos correspondentes de tensão e relaxamento [...]. Ao mesmo tempo, os bateristas podem imbuir as figuras com contornos distintos, criando padrões agudos ou graves com implicações melódicas, orquestrando as figuras entre a caixa e o bumbo e desenvolvendo os padrões através da repetição e variação. Estas possibilidades são expansíveis através da performance linear de tambores e instrumentos de percussão adicionais (BERLINER, 1994, p. 893).³⁹

O autor também realiza uma explanação sobre a interação do baterista durante o acompanhamento de um solista:

Além da variedade de interesse intrínseco que cria para eles dentro de uma parte de bateria, a linguagem do gesto rítmico permite que os bateristas interajam com os membros do grupo. Às vezes, as pontuações da bateria reforçam fragmentos de improvisações de outros artistas. Outras vezes, fornecem-lhes um contraponto rítmico. Ronald Shannon Jackson lembra-se de veteranos que o ensinaram, em particular, sobre a combinação da mão esquerda com a caixa para executar “o que eles chamavam de polirrítmos”. Michael Carvin, ao diferenciar os padrões rítmicos “sólidos” ou fixos na performance da bateria dos padrões “líquidos” ou mutáveis, descreve dar à banda, com o propósito de manter a batida, qualquer “membro” que ele use para o tempo- mantendo o bumbo, o chimbau ou o prato de condução. Enquanto isso, outros membros tomam maior liberdade ao executar padrões de composição fluidos, que ele compara aos *riffs* ou partes de gritos da seção de metais de uma *big band*. Além disso, os bateristas improvisam passagens curtas entre as frases de outros músicos e executam figuras de configuração que indicam entradas de solo e conjunto em pontos críticos dos arranjos (BERLINER, 1994, p. 896).⁴⁰

No processo de conduzir o solista, o baterista geralmente cria uma densidade a cada *chorus* de improvisação. Essa densidade faz com que o solo cresça e permite ao solista um desenvolvimento interessante e ascendente para seus solos. Nesse processo, o baterista trabalha com dinâmicas, a manipulação de rítmicas mais simples no início do acompanhamento até

³⁹ As past conventions have been carried down to the present, the drummer's role continues to be a diverse one, including various foundational and interactive aspects. Drummers propel the ensemble rhythmically through driving cymbal patterns that include subtle variations in the interpretation of the beat, syncopation, and corresponding effects of tension and release [...]. At the same time, drummers can imbue figures with distinctive contours, creating high-low or low-high patterns with melodic implications by orchestrating the figures between the snare and bass drum and developing the patterns through repetition and variation. These possibilities are expandable through the linear performance of tom- tom drums and additional percussion instruments.

⁴⁰ Beyond the intrinsic interest variety creates for them within a drum part, the language of rhythmic gesture allows drummers to interact with group members. At times, drum punctuations reinforce fragments of other artists' improvisations. At other times, they provide a rhythmic counterpoint to them. Ronald Shannon Jackson recalls veterans teaching him in particular about the left hand's comping with the snare drum to perform “what they called polyrhythms.” Michael Carvin, in differentiating the “solid” or fixed rhythmic patterns within the drum set's performance from the “liquid” or changing patterns, describes giving to the band, for the purpose of maintaining the beat, whichever “limb” he uses for time-keeping on the bass drum, hi-hat, or ride cymbal. Meanwhile, other limbs take greater liberties performing fluid comping patterns, which he likens to the riffs or shout parts of a big band's brass section. Additionally, drummers improvise short fills between the phrases of other players and perform set-up figures that cue solo and ensemble entrances at critical points within arrangements.

rítmicas mais complexas no final, a colocação de uma menor quantidade de notas até uma maior quantidade de notas, o acréscimo de uma maior quantidade de timbres durante o acompanhamento, o uso de fraseados improvisados quando o solo chega a um momento de maior densidade, entre outros aspectos interativos que trazem elementos à “conversa”. Berliner (1994) traz a explanação do baterista Keith Copeland, que reforça que o baterista não deve dar muita densidade no começo, mas sim construir uma intensidade no acompanhamento durante os *chorus* improvisação. O autor ainda ressalta que bateristas como Elvin Jones, Eddie Blackwell e Billy Higgins foram pioneiros no movimento de “soltar” o prato de condução, de forma que este instrumento “passou cada vez mais a implicar, em vez de delinear, a métrica” (BERLINER, 1994, p. 898).⁴¹ Fraseados polirrítmicos também foram incorporados aos acompanhamentos desse *jazz* mais moderno, o que auxilia no desenvolvimento de um acompanhamento com crescimento de densidade. Será visto que nos acompanhamentos que Edu faz em *Cebola no Frevo*, no capítulo 3, segue uma tendência de criação de uma densidade à medida que se passam os *chorus* de improvisação do solista.

Assim, percebe-se, que o baterista é um importante integrante de um grupo de música instrumental e uma de suas funções é guiar, organizar, orientar e /ou conduzir as improvisações do grupo. Berliner (1994) traz um relato sobre essa função que o baterista gera à música e percebe-se que Edu realiza esse tipo de abordagem em *Cebola no Frevo*, conforme será observado nas análises dos acompanhamentos do baterista no capítulo 3.

Os bateristas também interpretam e representam a estrutura da música em vários níveis de organização. Para marcar os limites entre segmentos de quatro compassos de uma progressão, eles podem manter um padrão de marcação para três compassos – embelezando-o, talvez, com pontuações extras – e então aumentar a densidade rítmica no quarto compasso. Eles resolvem sua tensão retornando ao padrão de marcação do tempo no quinto compasso, às vezes enfatizando o retorno com um acento definitivo no tempo forte ou na segunda metade do tempo anterior. Para esses fins, os bateristas geralmente executam preenchimentos especializados de um ou dois compassos como marcadores estruturais. Padrões triplos, ou padrões rítmicos densos com acentos fora do ritmo, ou rufos de bateria, ou outras figuras que proporcionam contraste na dinâmica e na cor geralmente servem a esse propósito.

Para delinear componentes harmônicos maiores, um músico pode aplicar o mesmo procedimento no oitavo e nono compassos, ou no décimo sexto e décimo sétimo compassos, ou, para sinalizar o encerramento de cada *chorus*, nos últimos compassos de uma forma. Os bateristas podem reservar o uso de figuras específicas, como rulos de pressão, para a última reviravolta de um solo, marcando a apresentação maior. Às vezes, os instrumentistas apresentam ostinatos ou figuras motivicas específicas para destacar

⁴¹ the ride cymbal has come increasingly to imply rather than to delineate the meter.

ainda mais as frases harmônicas delineadas por reviravoltas ou para distinguir segmentos dentro das frases” (BERLINER, 1994, p. 897 - 898).⁴²

Um solista que toca com diferentes bateristas deve estar ciente que, dentro de um cenário de músicas improvisadas, as diretrizes estilísticas fornecidas pelos bateristas não mudam apenas a cada situação de performance (um mesmo baterista tocando em dias e locais diferentes) mas, sobretudo, quando se toca com diferentes bateristas. O estilo de cada baterista influencia diretamente na performance do solista e dos grupos. Um grupo que em uma situação hipotética toque com um baterista em um dia e, por alguma situação, precise tocar com outro baterista em outro dia, terá uma estética complementemente diferente.

No geral, cada baterista individualmente pode favorecer valores diferentes, como expressão relativamente estável e repetitiva, por um lado, ou contraste dinâmico, por outro. Dentro destes parâmetros estéticos, estruturam o seu acompanhamento de acordo com diferentes *designs*. Um baterista acompanha o solista com um padrão de marcação de tempo e introduz consistentemente figuras estruturais de maior complexidade no final dos segmentos harmônicos de oito compassos. Outro inicia uma performance desta maneira, mas depois omite deliberadamente marcadores formais ou introduz figuras de complexidade comparável onde menos se espera – para adicionar um elemento de surpresa à música. Variar o comprimento das figuras convencionais também pode produzir resultados interessantes (BERLINER, 1994, p. 898).⁴³

Ressalta-se que as colocações feitas aqui, especialmente dialogando com Berliner (1994), que traz suas contribuições embasadas em grades nomes do *jazz*, servirão de apoio para entender processos realizados nos acompanhamentos de Edu. Ou seja, muitas das abordagens

⁴² Drummers also interpret and represent the music’s structure at various levels of organization. To mark the boundaries between four-measure segments of a progression, they can maintain a time-keeping pattern for three measures— embellishing it, perhaps, with spare punctuations —then increase rhythmic density in the fourth measure. They resolve its tension by returning to the time-keeping pattern in the fifth measure, sometimes emphasizing the return with a definitive accent on the downbeat or the second half of the preceding beat. Toward such ends, drummers commonly perform specialized one- or two-bar fills as structural markers. Triplet patterns, or dense, rhythmic patterns with pronounced off-beat accents, or drum press rolls, or other figures providing contrast in dynamics and color commonly serve this purpose.

To delineate larger harmonic components, a player can apply the same procedure over the eighth and ninth bars, or the sixteenth and seventeenth bars, or, to signal the close of each chorus, the last few measures of a form. Drummers may reserve the use of particular figures, such as press rolls, for the last turnaround of a solo, marking off the larger performance. Sometimes, players feature particular ostinatos or motivic figures to further highlight the harmonic phrases delineated by turnarounds or to distinguish segments within the phrases.

⁴³ Overall, each drummer individually may favor such differing values as relatively stable, repetitive expression, on the one hand, or dynamic contrast, on the other. Within these aesthetic parameters, they structure their accompaniment according to different designs. One drummer accompanies the soloist with a spare, time-keeping pattern and consistently introduces structural marker figures of greater complexity at the close of eight-bar harmonic segments. Another initiates a performance in this manner, but then deliberately withholds formal markers or introduces figures of comparable complexity where least expected—to add an element of surprise to the music. Varying the length of conventional figures can also produce exciting results.

de acompanhamento neste subcapítulo realçadas, aparecerão também na performance do baterista em *Cebola no Frevo*, mas dialogando com seu estilo e friccionando com o gênero frevo.

1.3 Improvisação

O termo improvisação, em música popular, remete ao momento que determinado(s) instrumento(s) estão se comportando como solista, isto é, tendo um destaque sonoro naquele momento, e executa elementos musicais instantânea e espontaneamente. O processo de se comunicar improvisadamente na música é muito semelhante ao processo da fala humana: as palavras são aprendidas e, muitas vezes no início, executadas com dificuldade, mas o hábito, muitas vezes criado pelo uso deliberado, faz com que essas palavras sejam utilizadas de maneira espontânea com o passar do tempo. O mesmo ocorre com frases e ideias maiores: há um conteúdo a ser dito, mas as palavras que serão escolhidas para que essa ideia seja passada não são programadas, mas colocadas de maneira espontânea. Deste modo, percebe-se que assim como o ser humano desenvolve a fala através das influências, da escuta e da repetição, a “fala”⁴⁴ improvisada no instrumento musical também é desenvolvida da mesma maneira.

Felipe Guerzoni (2014, p 25) diz que o termo improvisação, em geral, “remete a um momento urgente, o agora, e exige uma solução instantânea que, por sua vez, requer uma capacitação intelectual e criativa”. O pesquisador ressalta que o improviso em outras áreas que não a música tem um caráter de certo modo pejorativo, isto é, “improvisação fora do contexto musical, está relacionada predominantemente a algo que está errado e precisa ser imediatamente reparado” (GUERZONI, 2014, p. 25).

Dentro da música,

a palavra improvisação tem um significado mais positivo, estando relacionada a uma habilidade de criatividade musical instantânea. A semelhança existente entre o termo improvisação, no contexto da língua portuguesa e no contexto musical está na urgência de tomada de decisões em um momento específico e que requer uma solução imediata e criativa. A diferença existente entre a improvisação fora do contexto musical e dentro de um contexto musical está na intenção de se improvisar. Na vida cotidiana o inesperado é algo que deve ser contornado e comumente é visto como algo

⁴⁴ Quando esta pesquisa diz “fala” com aspas está se referindo, sobretudo, ao que o performer que dizer musicalmente através do seu instrumento. É uma analogia que cabe a uma conversa verbal, mas que é aplicada ao contexto sonoro não-verbal.

desagradável. Por sua vez, nas práticas musicais, na maioria dos casos, a improvisação não ocorre de forma inesperada ou improvisada. Ao contrário, há uma sistematização na performance baseadas em treinos constantes, que vai contra várias conotações na língua portuguesa (GUERZONI, 2014, p. 25).

No momento da improvisação, o músico traz consigo toda uma bagagem musical, cultural e histórica, que é diretamente ligada ao seu estilo próprio. Alguns desses conteúdos adquiridos em sua vida são expostos em sua improvisação. Geralmente, o músico realiza estudos deliberados para serem expostos de maneira espontânea no momento da improvisação. Os conhecimentos adquiridos ao longo do tempo auxiliam na aquisição de outros conhecimentos. Por exemplo, um baterista que estudou toques simples e toques duplos e que em um primeiro momento teve dificuldades com esses rudimentos, mas com o passar do tempo e com a prática diária foram se familiarizando com eles, terá uma facilidade maior para compreender os *paradiddles*. Isso porque esse os *paraddiles* são rudimentos que advêm desses dois citados anteriormente, assim, já tendo passado pelo toque simples e duplo será mais fácil a compreensão desse rudimento por parte do baterista do que iniciar os estudos diretamente com os *paradiddles*.

Para a realização de tal improvisação, o músico utiliza todo o material musical que foi absorvido através de estudo prévio (citações de outras músicas, figuras rítmicas recursivas, fraseado relacionado do gênero em questão, dentre outras coisas). O que nos leva à seguinte questão: se a progressão harmônica encontra-se definida e os elementos musicais são previamente estudados, onde estaria a improvisação? Acredita-se que a improvisação reside na maneira de articular esses elementos no momento da performance, nas escolhas feitas pelo solista, nas conexões que ele realiza entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final (CORTES, 2012, p. 35).

Os estudos são importantes ferramentas para o desenvolvimento da fluência ao improvisar. Muito do desenvolvimento de um estilo próprio de um improvisador vêm das escolhas feitas sobre estudos a se realizar e do que concentrar dentro de cada estudo escolhido. A maneira que cada indivíduo absorve os estudos contribui para que eles se tornem um improvisador único. Arthur Leppaus (2020) divide os estudos improvisatórios em duas vertentes: a primeira são os “estudos fraseológicos”, que consiste no aprendizado de “frases executadas por outros performers e a habilidade de reproduzir as mesmas em diferentes contextos musicais” (LEPPAUS, 2020, p. 561); a segunda são os “estudos estruturantes”, no qual “é voltado para criação de estratégias mentais utilizadas pelo instrumentista como base para sua improvisação, resultando em diferentes abordagens ou caminhos para o processo criativo” (Idem). O pesquisador afirma que

as duas abordagens são complementares para o desenvolvimento da expertise na improvisação, o estudo fraseológico funciona através de pequenas estruturas musicais, como o “banco de dados” que pode ser acessado através da memória do músico durante o solo. Já os conhecimentos promovidos pelo estudo estruturante são resultantes da manipulação de estruturas musicais extensas para improvisação (LEPPAUS, 2020, p. 561).

O momento de improvisação passa por três fontes idiomáticas principais: o estilo próprio desenvolvido pelo indivíduo; o gênero musical que determinada música se enquadra e as frases e linguagem características do instrumento musical. Favery (2019) diz que a

improvisação idiomática, a qual requer um prévio conhecimento estético com características que afirmam um determinado estilo musical tais como: harmonia, melodia, fraseologia característica, articulação rítmica pertinente ao estilo, enfim, aspectos musicais já conhecidos, estabelecidos e constantemente reafirmados no contexto da improvisação idiomática (FAVERY, 2019, p. 01).

Sobre o idiomatismo do gênero, Cortes (2012), diz que

a criação deve acontecer em tempo real com sua execução, levando em consideração o uso de elementos musicais recorrentes no gênero selecionado, no caso deste trabalho, o choro, o frevo e o baião. Tal abordagem pode ser considerada como “improvisação idiomática” (BAILEY, 1993), ao passo que faz uso de elementos e procedimentos que, ao serem combinados, representam o “idioma” de um determinado gênero musical (CORTES, 2012, p. 34).

Berliner (1994) faz um breve relato do que entende como um idiomatismo dos bateristas, com base na articulação de ritmos, timbres e toques lineares e verticais:

Distinções comparáveis que evoluíram entre os bateristas ao longo do tempo dizem respeito à diferença entre conceitos lineares e verticais. Os bateristas empregam um conceito linear quando tocam uma figura, uma batida de cada vez, na superfície de um único componente da bateria, ou orquestram uma figura entre as várias vozes de diferentes componentes, tecendo as vozes em uma lavagem linear de som. Eles favorecem um conceito vertical quando tocam vários componentes simultaneamente para articular uma figura rítmica completa ou para enfatizar e colorir partes específicas da figura, misturando qualidades selecionadas de pratos e tambores à medida que instrumentos de acordes misturam tons (BERLINER, 1994, p. 379).⁴⁵

⁴⁵ Comparable distinctions that have evolved among drummers over time concern the difference between linear and vertical concepts. Drummers employ a linear concept when they play a figure one stroke at a time on the surface of a single drum component, or orchestrate a figure among the various voices of different components, weaving the voices into a linear wash of sound. They favor a vertical concept when they strike various components simultaneously to articulate a complete rhythm figure or to emphasize and color particular portions of the figure, blending selected qualities of cymbals and drums as chording instruments blend pitches.

Um dos fundamentos da improvisação na música popular instrumental é a interação. A interação gerada com outros músicos, com a própria música, com o público ou quaisquer fatores externos inspirativos, serve de alicerce às ideias para o músico improvisador. O músico enquanto improvisa está em diálogo e atento a tudo que está ao seu redor. A improvisação musical é “um espaço de negociação das subjetividades, afirmando que a efetividade da improvisação depende de técnicas dialógicas que envolvem escuta, reconhecimento e da capacidade de resposta” (WATERMAN *apud* DIAS, 2020, p. 36).

A interação musical em conjunto com o estilo do improvisador e da obra executada geram escolhas no ato improvisatório. Essas escolhas são evidenciadas durante a criação, que é o foco da música popular instrumental, assim, observa-se que o processo diz mais sobre a criação do que a música em si (o tema executado, por exemplo). A improvisação é única em cada execução. Um músico, que carrega consigo toda uma bagagem estilística, ao improvisar em uma mesma música em diversas ocasiões dificilmente terá uma mesma improvisação. Por mais que use “palavras” ou até “frases” semelhantes, a exposição do seu discurso não será a mesma. Bruford (2015), apoiado em diversos autores, alerta sobre a importância do processo criativo:

A literatura atual tende a ver a música menos como um objeto, mais como uma atividade com outros em que a criatividade é vista como um conjunto de decisões e escolhas (Burnard, 2012, p. 142; ver também Cook, 2012; Small, 1998, p. 10). Seguindo Göran Folkestad, a discussão aqui prioriza o processo de criação musical e não o produto. Isto tem a vantagem de focar a atenção na perspectiva do criador; não é a música em si que é o foco, mas a prática da criação musical (Folkestad citado em Armstrong 2011) (BRUFORD, 2015, p. 26).⁴⁶

Em geral, a improvisação na bateria está relacionada ao desenvolvimento rítmico inserido ou não em uma forma através de: subdivisões do tempo; orquestrações de rudimentos pelos tambores e pratos; distribuições de fraseados; paráfrases da melodia; usos de polirritmias, polimetrias, ritmos cruzados e similares; inserção de levadas baseadas em estilos e gêneros musicais; utilização de células rítmicas características de estilos musicais; deslocamentos rítmicos; variações de dinâmicas; exploração de técnicas; técnicas estendidas; modulação

⁴⁶ Current literature has tended to view music less as an object, more as an activity with others in which creativity is seen as a set of decisions and choices (Burnard 2012:142; see also Cook 2012, Small 1998:10). Following Göran Folkestad, the discussion here prioritises the process of music creation rather than the completed product. This has the benefit of focusing attention on the creator's perspective; it is not the music itself that is the focus but the practice of music creation (Folkestad cited in Armstrong 2011).

métrica, entre diversos outros procedimentos improvisatórios que vão de acordo com o que apresentam Queiroz (2006), Alves (2019), Lappaus (2020) e Augustinis (2021).

Leppaus (2020) encontrou dez procedimentos nos quais os bateristas apoiam seus solos. Entender essas abordagens mostra-se importante para compreender quais Edu utiliza em seus solos em *Cebola no Frevo* e, se além dos procedimentos encontrados pelo autor, Edu utiliza outras abordagens improvisatórias. Os procedimentos são:

1 - “Paráfrase”: neste procedimento, o baterista parafraseia a melodia do tema de determinada música através da utilização de “timbres para criar um processo de analogia com o contorno melódico e padrões rítmicos da composição, com intuito de estabelecer conectividade e coerência entre o seu improviso e a melodia da composição” (LEPPAUS, 2020, p. 562). A paráfrase é dividida em duas maneiras distintas. A primeira consiste em “parafrasear a melodia com pequenas variações ao longo da improvisação” (Idem), já a segunda é o desenvolvimento da paráfrase de acordo com a forma da música. O autor exemplifica ao dizer que “uma composição com forma dividida em duas partes, podemos executar a paráfrase no primeiro momento (A) e realizar o desenvolvimento do solo com outras frases musicais no segundo momento (B)” (Idem);

2 - “Compassos Alternativos”: esse procedimento consiste em uma maneira de manipular a forma da composição, isto é, uma “prática que permite ao músico estabelecer outra fórmula de compassos para sua improvisação com o objetivo de gerar contraste em relação ao acompanhamento executado na música” (LEPPAUS, 2020, p. 563);

3 - “Desenvolvimento Motívico”: esse procedimento consiste na utilização de um elemento rítmico que se caracteriza como um motivo dentro de uma composição e que o baterista utiliza desse elemento como ferramenta para a improvisação. Assim, nota-se que “é realizada, muitas vezes, pelo instrumentista improvisador que busca reconhecer alguma célula ou padrão rítmico que se destacada dentre as outras estruturas rítmicas utilizadas na composição” (LEPPAUS, 2020, p. 564). Não se utilizam de padrões recorrentes “como semínima ou colcheias, focando em determinados padrões que caracterizam um trecho específico da composição utilizados na improvisação através de duas formas” (Idem). A primeira é “desenvolvendo o motivo rítmico identificado ao longo da improvisação, através de ‘modulações rítmicas’, ‘dinâmicas’ e ‘tímbricas’” (Idem). Já a segunda é “executando

literalmente ou parafraseando o motivo rítmico na improvisação em pontos estratégicos da forma musical escolhidos pelo performer” (Idem).

4 - “Influência do ritmo harmônico”: essa abordagem se influencia pelo princípio das cadências harmônicas que trabalham com “tensão e relaxamento”, isto é, “bateristas consideram o ritmo harmônico e trabalham com o contraste de tensão e resolução, princípios básicos da prática harmônica” (LEPPAUS, 2020, p. 562);

5 - “Improvisação sobre ostinatos rítmicos estilísticos”: essa abordagem se caracteriza pelo performer utilizar os “pés enquanto executa a fraseados improvisados com as mãos nos tambores e pratos, essa prática recorrente demonstra a potencialidade do instrumento para desenvolver as habilidades relacionadas à coordenação motora do músico” (LEPPAUS, 2020, p. 565). Além disso, dialoga com outros procedimentos improvisatórios como o “fraseado estilístico”; o “fraseado auto-estilístico”, a “polirritmia” e a “polimetria” (LEPPAUS, 2020);

6 - “Fraseado idiomático”: para improvisar, os bateristas adotam a utilização de fraseados característicos do instrumento bateria, ou seja, “fraseados típicos da improvisação na bateria, ou clichês típicos de determinado instrumento” (LEPPAUS, 2020, p. 566).

7 - “Fraseado estilístico”: o baterista, utiliza também elementos rítmicos característicos do ritmo sob o qual está improvisando, isto é, utiliza “fraseados típicos de determinado estilo musical, como o samba, baião, jazz, entre outros” (LEPPAUS, 2020, p. 566).

8 - “Fraseado auto-estilístico”: durante a improvisação, o baterista expõe fraseados de seu estilo pessoal que foram inseridos em seu vocabulário através do tempo de prática. Assim, esse procedimento é a exposição “das referências musicais do instrumentista, com base em suas vivências pessoais e preferências estéticas” (LEPPAUS, 2020, p. 565).

9 - “Polirritmia”: neste procedimento, o baterista cria uma oposição métrica entre dois ou mais membros do corpo, ou seja, realiza “a execução de padrões de outra estrutura rítmica, executando [por exemplo] o fraseado com quiálteras sobrepostas ao ostinato dos pés, criando polirritmos ao longo da improvisação” (LEPPAUS, 2020, p. 565).

10 - “Polimetria”: essa abordagem consiste em “manter o ostinato rítmico com os pés em um determinado andamento e ao longo do solo, executar o fraseado nos tambores e pratos

em outro andamento (mais lento ou rápido), gerando a polimetria na improvisação” (LEPPAUS, 2020, p. 565). Bruno Alves (2019) destaca que a polimetria é o uso consecutivo de duas fórmulas de compassos executadas simultaneamente.

Berliner (1994), concorda com alguns procedimentos improvisatórios abordados por Leppaus (2020), como a construção da improvisação por meio do ritmo harmônico, do desenvolvimento de motivos e paráfrase da melodia. O autor ainda ressalta que a influência musical e baterística, advinda de grandes modelos/mestres do instrumento, é exercida na improvisação dos músicos e modelam os estilos pessoais de quem têm essas referências no instrumento. Isto é, um(a) baterista que atua hoje tem todo um passado construído por grandes músicos para se apoiar.

Um dos fundamentos utilizados na improvisação dos bateristas são os “rudimentos”. Os rudimentos são uma série de combinações de manulação que auxiliam a execução de uma ideia musical. Berliner (1994) relata sobre o uso de alguns rudimentos:

Além disso, os artistas discriminam os performers com base na ênfase que cada um dá às figuras elementares comuns para construção solo. Os bateristas, por exemplo, fazem usos diferentes dos “rudimentos: vinte e seis padrões rítmicos elementares”,⁴⁷ incluindo diferentes tipos de rufar de tambores e *paradiddles* derivados das “técnicas de percussão militar europeia” dos séculos XVIII e XIX; que se tornaram uma característica padrão da pedagogia da bateria. Muitos bateristas de *jazz* como “Philly” Joe Jones e Alan Dawson extraem seus componentes fundamentais de frase das figuras rudimentares que apresentam em seus métodos de ensino (KC). Outros “estudaram rufar de tambores e coisas assim”; mas não são “pessoas do *paradiddle*” no mesmo grau (LW). Na verdade, alguns “não tiveram o mesmo tipo de formação técnica” que os seus congêneres, que, por sua vez, os consideram como nunca tendo “tocado nada que parecesse saído de um livro” (AT). Os músicos misturaram rudimentos com padrões de sua própria invenção e aqueles específicos das tradições musicais afro-americanas, desde os primeiros dias do *jazz* de Nova Orleans” (BERLINER, 1994, p. 366).⁴⁸

⁴⁷ Aqui Berliner (1994) fala em vinte e seis rudimentos, mas o número de rudimentos não pode ser precisado com exatidão. Muitos rudimentos são combinações de outros rudimentos, o que pode gerar uma infinidade de possibilidades de criação de novos rudimentos. A Percusive Arts Society sugere como base quarenta rudimentos. John Ramsay (1998) apresenta uma série de rudimentos aprendidos com o baterista e professor Alan Dawson no livro *The Drummer's Complete Vocabulary*. Este livro, por exemplo, traz uma quantidade muito superior de rudimentos do que os quarenta sugeridos.

⁴⁸ Additionally, artists discriminate among players on the basis of the emphasis each places on common elemental figures for solo construction. Drummers, for example, make different uses of the “rudiments: twenty-six elemental rhythmic patterns,” including different kinds of drum rolls and *paradiddles* derived from eighteenth- and nineteenth-century “European military percussion techniques,” which have become a standard feature of drum pedagogy. Many *jazz* drummers like “Philly” Joe Jones and Alan Dawson draw their fundamental phrase components from the rudimental figures they feature in their teaching methods (KC). Others have “studied drum rolls and things,” but are not “*paradiddle* persons” to the same degree (LW). In fact, some “didn’t have the same kind of technical training” as their counterparts, who, in turn, regard them as never having “played anything that

A exploração de timbres é algo encontrado dentro de solos de bateristas com frequência. Pode-se dizer que o diálogo entre fraseado, dinâmica e timbre é o que torna o solo de bateria interessante. Favery (2019) traz diversas possibilidades de utilização de timbres e sonoridades na bateria:

A bateria oferece uma grande possibilidade de obtenção de sonoridades diferentes devido ao seu amplo espectro de timbres, advindos das diferentes texturas características das peças que compõem o instrumento. Mesmo numa configuração básica de bateria, temos variadas superfícies para a execução de toques numa forma mais “tradicional”, como por exemplo, em: a) pratos de bateria: toques na borda do prato, no corpo ou na cúpula do mesmo, feitos com a ponta ou na parte logo abaixo da baqueta, raspando ou exercendo um toque tradicional; b) tambores: toques com baqueta percutindo direto na pele do tambor ou no respectivo aro (borda); toques com a mão apoiada na pele atingindo o aro, como usualmente se faz em toques produzidos na caixa da bateria; c) na caixa: toques aplicados com a baqueta direto na pele (com ou sem rimshot); toques aplicados direto no aro com o “pescoço” da baqueta; toques com a mão apoiada na pele da caixa atingindo o aro, também com o pescoço da baqueta. Enfim, mesmo diante dos procedimentos tradicionais de performance, a gama de obtenção de sonoridades é muito grande na bateria e se amplia mais ainda quando algumas técnicas de performance não convencionais executadas por diversos tipos de baquetas (vassouras, *rods*, *mallets*), em: tambores, caixa, pratos, superfícies metálicas como: estantes de prato ou estantes de chimbau, são incorporadas para ampliação das sonoridades possíveis do instrumento (FAVERY, 2019, p. 04).

A aplicação de fraseados e rudimentos na improvisação realizada na bateria, passa pela orquestração desses elementos, isto é, a combinação de sonoridades e timbres entre os componentes que faz o solo ser musical e melódico. Distribuir entre os tambores e pratos um rudimento, como o *paradiddle* ou o *ratamacue*, por exemplo, faz com que se crie sonoridades novas e, com a utilização das diferentes alturas e timbres dos tambores e pratos, permite que melodias sejam criadas no instrumento. Ou seja, orquestrar torna um solo de bateria coeso e musical.

Da mesma forma, na construção de figuras mais complexas, os bateristas alcançam expressão individual organizando elementos rítmicos básicos em diferentes esquemas de unidades repetidas e não repetidas para criar frases de diferentes durações em geral. Eles acrescentam mais distinção às frases adicionando ou excluindo elementos selecionados e aplicando abordagens pessoais à orquestração. A redistribuição dos elementos de uma figura convencional entre os componentes da bateria em sequências variadas pode não apenas alterar sua forma melódica, mas também criar a impressão acústica de dividir a figura em diferentes fragmentos, trazendo à tona uma variedade de configurações rítmicas. Batidas no tambor ou no prato com altura, timbre ou intensidade dinâmica semelhantes tendem a migrar para novos padrões, emergindo das figuras originais com identidades transformadas. Em última análise, os músicos podem combinar pratos de condução e chimbau ou usá-los de forma independente, alternar as

sounded like it came out of a book” (AT). Players have mixed rudiments with patterns of their own invention, and those specific to African American musical traditions, since the early days of New Orleans jazz.

vozes de diferentes tambores ou combiná-las, integrar os sons dos pratos como elementos melódicos dentro do fluxo dos padrões de bateria ou tratar os pratos como marcadores de tempo distintos dentro do complexo maior de som (BERLINER, 1994, 895).⁴⁹

Observa-se, no capítulo 3, adiante, que os rudimentos são amplamente utilizados, elaborados, combinados e orquestrados por Edu Ribeiro em *Cebola no Frevo*, assim como em outros solos realizados pelo baterista em que as ideias serão comparadas aos aqui transcritos. Esse processo traz o diálogo entre elementos idiomáticos da bateria com elementos do vocabulário e do estilo de Edu. Elementos como timbre e dinâmica também serão observados como importantes fatores do discurso empregados nos solos do baterista, sobretudo, na música em questão.

Para improvisar respeitando a forma e utilizando procedimentos improvisatórios como a “paráfrase”, é comum aos bateristas ter a melodia e/ou harmonia da música internalizada em sua mente. Muitos bateristas pensam o tempo todo na música enquanto improvisam, de modo, que até seja possível compreender cada parte da música durante sua improvisação, mesmo não sendo um instrumento melódico ou harmônico. Um exemplo é o professor e baterista Alan Dawson, que “cultiva essa orientação nos alunos, fazendo-os cantar músicas de *jazz* enquanto praticam exercícios técnicos complexos e, em última análise, enquanto praticam a formulação de solos de bateria” (BERLINER, 1994, p. 481).⁵⁰ Essa abordagem faz com que os alunos “logo se acostumem a ouvir os exercícios e improvisações em relação à peça e vice-versa” (Idem).⁵¹ Estar conectado com a forma da música é algo fundamental em diversas performances de música instrumental popular. “Improvisações fracassadas, sejam de melodistas ou bateristas,

⁴⁹ Similarly, in constructing more complex figures, drummers achieve individual expression by arranging basic rhythmic elements in different schemes of repeating and non-repeating units to create phrases of differing lengths overall. They add further distinctiveness to the phrases by adding or deleting selected elements and by applying personal approaches to orchestration. Redistributing the elements of a conventional figure among drum components in varied sequences can not only change its melodic shape but create the acoustical impression of splitting the figure into different fragments, bringing a variety of rhythmic configurations into relief. Drum or cymbal strokes of like pitch, timbre, or dynamic intensity tend to migrate into new patterns, emerging from the original figures with transformed identities. Ultimately, players can combine ride and hi-hat cymbals or use them independently, alternate the voices of different drums or blend them, integrate the sounds of cymbals as melodic elements within the flow of drum patterns, or treat the cymbals as distinct time-keepers within the larger complex of sound.

⁵⁰ Alan Dawson cultivates this orientation in students by having them sing *jazz* tunes while practicing intricate technical exercises and, ultimately, while practicing the formulation of drum solos.

⁵¹ They soon become used to hearing the exercises and improvisations in relation to the piece, and vice versa (AT).

tendem a ser ‘demonstrações desconectadas de técnica removida da forma da peça. Depois de um minuto você não saberia onde o cara estava no solo’ (AT)” (BERLINER, 1994, p. 730).⁵² O autor ressalta ainda que estar com música na cabeça auxilia, especialmente, bateristas e baixistas, que normalmente fazem solos sem acompanhamento ou apoio musical.

Edu têm o hábito de manter a música “na cabeça” ao improvisar, especialmente músicas que não têm uma forma “clichê” (como a forma *blues*, por exemplo). O baterista relata que a internalização da melodia é muito importante, especialmente, dentro do repertório de música brasileira.

Vou cantando a melodia [...], tentando criar uma coisa nova em cima de uma melodia que está acontecendo ali. Algumas músicas são mais fáceis de uma maneira e outras de outra. Por exemplo, um blues, com a melodia de um blues, naturalmente você vai ter aquela estrutura muito clara. Ou um A, B, A, aqueles *standards* que deixam muito claro o tamanho deles, os modais, essas coisas. Mas acho que a música de hoje em dia está muito mais complexa, em especial a música brasileira, que são as canções. Então você vai entrar num projeto em que você vai fazer músicas improvisadas, versões instrumentais da música do Jobim ou do Chico Buarque. Acabou, não tem standards nenhum ali de forma, é tudo em cima da melodia. O Jobim talvez seja uns dois ou três, mas acabou, não tem mais. O próprio Choro [... pode ter] um A de oito, o segundo A de oito, tem o B de oito e o C é de doze. Isso aí tira o chão de qualquer improvisador, rola aquela coisa que a gente está de perder a forma. Então as melodias ajudam muito nesse caso, para mim (RIBEIRO, 2024).

⁵² Failed improvisations, whether of melodists or drummers, tend to be “disconnected demonstrations of technique removed from the piece’s form. After a minute, you wouldn’t know where a guy was in the solo” (AT).

2 CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE TRANSCRIÇÃO, INTERAÇÃO E ESTILO

Três conceitos se mostram relevantes de serem abordados para que haja uma compreensão ampla na análise sobre *Cebola no Frevo*. São eles a “transcrição musical”, a “interação musical” e o “estilo musical”.

2.1 Transcrição: a ferramenta utilizada para as análises

A principal ferramenta utilizada para a análise das performances de Edu Ribeiro em *Cebola no Frevo* utilizada por esta pesquisa é a transcrição. Essa ferramenta possibilita compreender, comparar e discutir a estruturação do estilo de performance empregada pelo músico nesta obra; ela congela no tempo aquilo que é fugaz. Inicialmente, será apresentado como diversos pesquisadores trabalham e conceituam a transcrição. Em um segundo momento, é apresentada a abordagem desta pesquisa sobre a transcrição.

Duas abordagens são conhecidas como transcrição musical: a primeira está relacionada a uma adaptação de uma obra originalmente feita para ser performada em determinado instrumento para ser executada outro instrumento. Carlos Fernandes (2021), por exemplo, realizou esse tipo de transcrição ao passar improvisos do pianista Amilton Godoy para serem interpretados no vibrafone; o segundo está relacionado a transmissão oral/aural de uma obra musical para a partitura, seja ela convencionada ao modelo ocidental ou não. Ou seja, o transcritor escuta um elemento sonoro e passa para o papel. Este segundo aspecto será o abordado nesta pesquisa.

Charles Seeger (1958) traz os conceitos de transcrição prescritiva e transcrição descritiva com uma preocupação etnomusicológica das adaptações de músicas de diferentes culturas do mundo à notação ocidental, isto é, uma preocupação com a maneira sobre como notar determinados aspectos de culturas musicais de diversas locais do mundo dentro do pentagrama. Para Seeger (1958, p. 184) a transcrição prescritiva é “um modelo de como uma

peça musical específica deve soar”⁵³ enquanto a transcrição descritiva é “um relato de como uma execução específica de qualquer música realmente soou”.⁵⁴

Os pesquisadores René Rusch, Keith Sall e Chris Stover (2016) trazem uma concepção de transcrição dentro do *jazz* (que para esta pesquisa se aplica, por se tratar uma obra instrumental e com a improvisação como elemento essencial) na qual a transcrição prescritiva e descritiva são complementares e não opostas.

É nossa opinião, contudo, que as transcrições de performances de *jazz* servem ambos os propósitos simultaneamente [prescritivo e descritivo]. A grande maioria das transcrições é feita por músicos de *jazz*. Estas transcrições existem principalmente para [...] aprender aspectos de uma performance e aplicar essas ideias na própria performance, embora certamente cumpram também o papel de documentos históricos (RUSCH, SALL, STOVER, 2016, p. 2).⁵⁵

A transcrição jazzística de maneira geral se aplica a escrita no pentagrama, uma vez que historicamente os músicos de *jazz* são em sua maioria são leitores, conhecem e tem como parte do estilo tradições musicais ocidentais, como os autores explicam:

Outra razão pela qual a distinção de Seeger não se aplica fortemente ao *jazz* é que as transcrições de *jazz* geralmente não são empreendimento interculturais. Embora a notação musical ocidental possa ter apenas uma precisão limitada na captura das nuances da performance improvisada, a sua utilização na transcrição do *jazz* dificilmente é uma transgressão ética. Desde o início da história do *jazz*, muitos dos seus músicos têm sido leitores competentes da notação padrão, o que provavelmente influenciou, até certo ponto, as suas escolhas de improvisação (Chevan 2001). É bem compreendido na comunidade do *jazz* que é necessário um alto grau de conhecimento interno (sobre interpretação rítmica, articulação, fraseado, e assim por diante) para interpretar as abstrações da notação musical de uma forma que seja estilisticamente aceitável. No entanto, a música notada – incluindo as transcrições – é uma parte aceita e essencial da vida de um músico de *jazz* contemporâneo (RUSCH, SALL, STOVER, 2016, p. 2).⁵⁶

⁵³ A blueprint of how a specific piece of music shall be made to sound.

⁵⁴ A report of how a specific performance of any music actually did sound.

⁵⁵ It is our contention, however, that transcriptions of *jazz* performances serve both purposes simultaneously. The vast majority of transcriptions are made by *jazz* musicians. These transcriptions exist primarily for the purposes described in the paragraph above—learning aspects of a performance and applying those ideas in one’s own performance—although they certainly fulfill the role of historical documents as well.

⁵⁶ Another reason why Seeger’s distinction fails to apply strongly to *jazz* is that *jazz* transcriptions are usually not cross-cultural endeavors. While Western musical notation may have only limited accuracy in capturing the nuances of unscripted performance, its use in *jazz* transcription is hardly an etic transgression. Since *jazz*’s early history, many of its musicians have been competent readers of standard notation, which likely has influenced, to some degree, their improvisational choices (Chevan 2001). It is well understood in the *jazz* community that a high degree

O uso da transcrição no cenário da música popular instrumental como uma ferramenta de análise e compreensão de estilo é de fundamental importância para o aperfeiçoamento perceptivo, técnico, idiomático, estilístico e musical dos músicos atuantes neste meio. Desta forma, a transcrição corrobora para que a percepção musical seja estimulada a encontrar alturas, ritmos, padrões, timbres, dinâmicas, intensidades, manulações, dedilhados, micro variações – rítmicas, tonais etc. -, respirações e diversos outros elementos intrínsecos ao fazer musical. Diversas técnicas, seja relativa ao toque no instrumento ou timbrísticas, ainda desconhecidas pelo transcritor podem ser encontradas nas análises, bem como o desenvolvimento técnico pessoal para conseguir executar determinada parte transcrita que a técnica que o analista tem até ali não seja suficiente para tocar. Transcrever auxilia de maneira cirúrgica o entendimento analítico, idiomático e estilístico de músicos, gêneros musicais, grupos musicais, obras musicais, entre outros. Todos esses benefícios defendidos que são gerados pela transcrição são em prol da melhoria musical própria, ou até mesmo coletiva, como no caso desta e de outras pesquisas – várias delas citadas aqui - que contribuem com um vasto repertório de transcrições musicais.

Anthony Seeger (1988) relata contribuições relevantes que a transcrição traz, ao dizer que seu papel é “levantar questões, observar coisas que sem uma aproximação sistemática não parecem importantes e mandar os pesquisadores de volta aos seus dados, seus informantes e as suas experiências para, de novo explicar os difíceis fenômenos musicais” (SEEGER, 1988, p. 187). Rusch, Salley, Stover (2016, p. 2) dizem que uma das contribuições da transcrição é “documentar uma apresentação de *jazz*. Para tanto, uma transcrição representa visualmente a informação sonora (geralmente de uma gravação sonora) para facilitar atos analíticos ou comparação intercorpus”.⁵⁷ Os autores trazem que uma segunda abordagem mais prática do processo de transcrever no qual os músicos “fazem transcrições de performances de *jazz* para aprender coisas sobre essas performances e para compreender a ‘linguagem’ de um solista”

of insider knowledge (about rhythmic interpretation, articulation, phrasing, and so on) is required to interpret the abstractions of musical notation in a way that is stylistically acceptable. Nevertheless, notated music—including transcriptions—is an accepted and essential part of the life of a contemporary *jazz* musician.

⁵⁷ Transcriptions in *jazz* tend to serve two purposes. One is to document a *jazz* performance. To that end, a transcription represents sonic information (usually from a sound recording) visually in order to facilitate analytic acts or inter-corpus comparison.

(RUSCH, SALLEY, STOVER, 2016, p. 2),⁵⁸ e assim este processo pode passar de individual à coletivo (um dos propósitos deste presente trabalho), ou seja, este processo “pode, por sua vez, convidar outros a participar nestes processos de descoberta. Frequentemente, eles aplicam o que aprenderam no processo às suas próprias improvisações ou composições” (IDEM).⁵⁹

Em entrevista à revista *Modern Drummer*, o próprio Edu Ribeiro (2009) traz a importância da transcrição ao dizer que já fez “por bastante tempo e ainda faço. É importante ouvir como cada um se coloca diferentemente, o fraseado de cada um”. Edu (2024) ressalta ainda, a entrevista concedida a este presente trabalho, que “numa época de estudo que cada semana eu transcrevia um álbum inteiro, imaginando que eu fosse seu baterista substituto daquele álbum”. Cohon (2018. p. 7) reforça a importância da transcrição ao dizer que “transcrever solos, músicas e levadas sempre foi para mim uma forma muito significativa de estudo e aprendizado”. André Queiroz (2021, p. 39) ressalta “a transcrição como ferramenta fundamental de análise musical” e diz que em sua pesquisa, a transcrição permitiu a “visualização e comparação de recorrências na performance de Neném - portanto, [foi] eficaz para o apontamento de certas características do estilo de tocar” (QUEIROZ, 2021, p. 39).

A música, de maneira geral, é interpretada de uma forma peculiar por cada indivíduo, isto é, cada pessoa escutando uma mesma obra, seja individualmente ou até em um contexto coletivo, tem uma maneira particular de apreciar o ato sonoro. Este ato de escutar está muito relacionado com as escolhas,⁶⁰ conscientes ou não, de dar mais ou menos atenção a determinados elementos musicais, instrumentos, instrumentistas, letra, seção rítmica, linha vocal, harmonia, elementos sonoros externos a música, sentimentos despertados por aquela música, e uma infinidade de outros focos de atenção intrínsecos ao momento de escutar uma música. Este ato interpretativo de uma obra se transporta para o transcritor, que coloca na partitura elementos que despertaram sua atenção de forma mais ampla, ou pelo menos, ressalta

⁵⁸ Musicians typically make transcriptions of *jazz* performances to learn things about those performances and to understand a soloist’s “language”.

⁵⁹ Can, in turn, invite others to participate in these processes of discovery. They frequently apply what they learned in the process to their own improvisations or compositions.

⁶⁰ As escolhas estão diretamente ligadas ao que chamamos de Estilo, conforme será visto no subcapítulo de mesmo nome adiante neste texto.

esses elementos também de forma consciente ou não. O ato de transcrever por sua essência é também um ato de escutar.

Com o crescente desenvolvimento tecnológico mundial, diversas ferramentas foram desenvolvidas dentro do cenário musical ou audiovisual, muitas das quais permitem aos transcritores uma precisão maior no ato de transcrever: tais como diminuir a velocidade do áudio; fragmentar a gravação à escuta de apenas um instrumento musical; repetir o mesmo trecho por diversas vezes; analisar gráficos das gravações; contar com melhores equipamentos de escuta; fazer transcrições de vídeos permite a visualização da técnica utilizada pelos performers. Esses “facilitadores” trazem desafios, como: uma maior cobrança pela precisão; diferentes percepções em andamentos distintos, como micro variações rítmicas que parecem imperceptíveis no andamento original e podem parecer algo muito mais estravagante do que realmente é em andamentos mais lentos; uma maior escuta de detalhes, que nem sempre são fáceis de serem notados; entre outros aspectos que são inerentes a cada transcritor.

Rush (*in* RUSCH, SALLEY, STOVER, 2016) utilizou um *software* para desacelerar a gravação em seu processo de transcrição e relatou que isto o “ajudou a decifrar as alturas e os ritmos, mas também introduziu diversas complicações em ambos os processos de transcrição. Alguns sons ficaram distorcidos com reverberações” (RUSCH, SALLEY, STOVER, 2016, p. 6)⁶¹ e, para solucionar esse problema, trabalhou com diversos andamentos para “comparar minha audição de uma passagem em diferentes velocidades” (IDEM).⁶²

O fato de a gravação ter a prerrogativa da repetição permite ao pesquisador e transcritor se “concentrar em aspectos que antes não podia estudar, aspectos ligados à expressão tais como técnica instrumental, timbre, sutilezas de andamento, divisão rítmica e dinâmica, ornamentação, articulação, além, claro da improvisação” (ULHOA, 2016, p. 2). Para Ulhoa (2016) as escutas repetidas permitem o detalhamento dos fatos ocorridos na gravação.

Neste trabalho e em outros, como em Rusch, Salley, Stover (2016), Fernandes (2021) e Queiroz (2021) foram usadas ferramentas tecnológicas para favorecer a precisão da transcrição.

⁶¹ Using the software program helped me to decipher the pitches and rhythms, but it also introduced several complications to both transcription processes. Some sounds became distorted with reverberations.

⁶² Compare my hearings of a passage at different speeds.

Nesta pesquisa se utilizou quatro maneiras para se transcrever: (1) a transcrição do material sonoro ou audiovisual original; (2) a diminuição da velocidade da música dentro do *You Tube*;⁶³ (3) a diminuição da velocidade da música através do aplicativo *Moises*;⁶⁴ (4) a retirada parcial ou completa do som dos outros instrumentos que não a bateria pelo aplicativo *Moises*. Para a notação das partituras utilizou-se o programa *Sibelius*.⁶⁵

O processo de transcrição já foi um primeiro ato analítico, uma vez que, em cada música ou parte transcrita, observou-se recorrências de coordenações e fraseados, bem como novas ideias trazidas por Edu em novas performances de *Cebola no Frevo*. Outro aspecto que auxiliou no processo de transcrição, foi se ter uma experiencia longa no instrumento bateria e de escuta do baterista Edu, que permitiram compreender idiomatismos do instrumento trazidos pelo músico e outros aspectos da sua linguagem do músico já percebidos ao longo de anos de apreciação de suas obras. Dentre as abordagens baterísticas percebidas no ato de transcrever estão, por exemplo, manulações, timbres, rudimentos, orquestrações, fraseados, entre outros. Rusch (2016, p. 5) traz um parâmetro semelhante no seu processo de transcrição do solo de Sonny Rollins dentro da música *All Things You Are* (1963)⁶⁶:

Não obstante, uma boa parte da minha transcrição auditiva foi informada pela minha experiência corporal como pianista; enquanto repetia uma parte do solo de Rollins com minha voz, por exemplo, minha mão direita frequentemente gesticulava um dedilhado de piano para a linha melódica. (RUSCH, SALLEY, STOVER, 2016, p. 5).⁶⁷

Naturalmente, a transcrição de um elemento sonoro, muitas vezes subjetivo, para um pentagrama ou até mesmo para uma partitura não convencional, traz diversos desafios para o transcritor. Para esta pesquisa, ter um profundo diálogo com a literatura e entender os objetivos pretendidos com as transcrições foi essencial para o melhor desenvolvimento do trabalho. As

⁶³ *You Tube* é um *website* mundialmente difundido que contém uma série de vídeos e gravações de músicas com acesso gratuito.

⁶⁴ *Moises* é um aplicativo voltado para músicos que permite uma série de edições em uma faixa, como, por exemplo, a troca de velocidade e/ou tonalidade em determinada gravação.

⁶⁵ *Sibelius* é um programa de computador (*software*) que permite edição de partituras de forma digital.

⁶⁶ < <https://youtu.be/rWLaYwWRHSU?si=85nhfso6qM0H1cDV> >, acesso em 02 out. 2023.

⁶⁷ . Notwithstanding, a fair amount of my aural transcription was informed by my embodied experience as a pianist; while repeating a portion of Rollins's solo with my voice, for instance, my right hand would often gesture a piano fingering for the melodic line.

dificuldades do processo de transcrever aqui encontradas se dão nos seguintes parâmetros: (1) o tempo gasto para cada transcrição é alto, sobretudo trechos de improvisação de Edu. Muitas das vezes um pequeno trecho leva horas para ser compreendido e transcrito; (2) entender micro variações rítmicas (mesmo que no processo de transcrição foi possível compreender que Edu é um baterista extremamente preciso nos fraseados), especialmente quando o andamento é abaixado e nota-las; (3) quando o andamento é abaixado há uma maior possibilidade de entendimento rítmico, mas a compreensão dos timbres diminuiu, uma vez que a alteração de andamento trouxe reverberações e mudanças nos timbres de cada instrumento componente da bateria; (4) como transcrever a dinâmica exata utilizada pelo baterista; (5) variações de timbre em um mesmo instrumento, como a região do prato tocada, por exemplo.

Algo interessante observado no processo de transcrição aqui realizado é o fato de que a cada transcrição realizada, o vocabulário empregado por Edu em *Cebola no Frevo* foi compreendido de maneira mais eficiente: fraseados que em um primeiro momento geraram um maior desafio para serem transcritos, quando repetidos em outras versões já foram compreendidos com mais clareza, mesmo com as variações timbrísticas. Isso mostra como o ato de transcrever realmente permite a compreensão mais clara de uma linguagem musical.

Seeger (1958, p. 184) diz que uma das problemáticas da transcrição “reside na suposição de que o parâmetro auditivo completo da música pode ser representado por um parâmetro visual parcial, isto é, por apenas duas dimensões, uma superfície plana”.⁶⁸ O autor diz que outro problema está em “ignorar o atraso histórico da escrita musical em relação à escrita da fala e a consequente interposição tradicional da arte (oral) na correspondência de sinais auditivos e visuais na escrita musical” (SEEGER, 1958, p. 184).⁶⁹

Queiroz (2021) aponta certas limitações que a transcrição traz ligadas à expressão, à dinâmica, à interpretação e à micro variações rítmicas, ou seja, a divergência que ocorre entre o elemento primal sonoro até a sua conversão para o pentagrama. Porém, o pesquisador indica que uma boa solução para esse impasse é a escuta do elemento transcrito aliada a transcrição.

⁶⁸ The first lies in an assumption that the full auditory parameter of music can be represented by a partial visual parameter, that is, by one with only two dimensions. a flat surface.

⁶⁹ The second lies in ignoring the historical lag of music writing behind speech writing and the consequent traditional interposition of the art of speech in the matching of auditory and visual signals in music writing.

“É sabido que a transcrição não apresenta o total esclarecimento do fenômeno musical e de longe não substitui a apreciação *in loco*; contudo, ao apresentar os áudios correspondentes às transcrições, conseguimos atingir o objetivo deste estudo” (QUEIROZ, 2021, p. 35). Rusch, Salley, Stover (2016, p. 3) afirmam que a “transcrição, como qualquer forma de notação musical, deve normalmente ser pensada como um auxílio visual – um auxiliar da música, não um substituto para ela”⁷⁰ e reforçam que a escuta aliada a visualização da partitura é pertinente “independentemente do tipo de música, da identidade do transcritor, a finalidade da transcrição ou as técnicas envolvidas no ato transcritivo” (RUSCH, SALLEY, STOVER, 2016, p. 3).⁷¹ Cohon (2018, p. 8) reforça “que, sozinha, a partitura não contempla tudo que acontece na performance do baterista, e que para ter uma visão melhor do resultado deste trabalho é preciso procurar ouvir as gravações à que se referem as transcrições”.

Ao analisar o que foi exposto sobre transcrição, entende-se que, apesar de apresentar limitações, a transcrição é uma ferramenta extremamente utilizada dentro dos estudos de música popular instrumental e aponta alta eficiência para análise musical (como a análise comparativa de *Cebola no Frevo* que aqui será realizada), bem como para entendimento de linguagem, idiomatismo e estilo. Da mesma forma, entende-se que o elemento primal e essencial de uma análise musical é o som. As transcrições aqui expostas são uma espécie de guia para que o leitor possa identificar junto e com mais facilidade os resultados da análise que se realizou. Desta forma, escutar o áudio juntamente com a observação da partitura é de fundamental importância dentro da proposta que se expôs nesta pesquisa, assim como em outras já citadas em que a escuta aliada à leitura da transcrição é apontada como algo fundamental. Salienta-se que nos exemplos musicais que serão apresentados haverá um *link* com o áudio/vídeo do trecho em questão.

Optou-se nesta pesquisa pela escrita a uma só voz da linha de bateria pelo mesmo motivo trazido por Cohon (2018, p. 9): “acredito que na maior parte do tempo o pensamento e construção das linhas pelos bateristas não são sobreposições de ritmos e sim uma coisa só, união

⁷⁰ Like any form of musical notation, should ordinarily be thought of as a visual aid—an ancillary to the music, not a replacement for it.

⁷¹ Regardless of the type of music, the identity of the transcriber, the purpose of the transcription, or the techniques involved in the transcriptive act.

de timbres”. Além disso a legibilidade da partitura é algo importante no momento da transcrição, “nesse sentido, me pareceu mais interessante a opção de uma voz, por se tratar de transcrições complexas de acompanhamentos bastante livres e improvisados, e não de ritmos com padrões que se repetem com frequência” (COHON, 2018, p. 9).

Outro aspecto importante a se considerar sobre as transcrições realizadas, é o fato de se encontrar três diferentes contextos dentro da música *Cebola no Frevo*: a construção de uma linha de bateria para a exposição da introdução e temas da música; o acompanhamento de outros solistas e a improvisação da bateria. Estes três aspectos da transcrição envolvem, de diferentes formas, a interação de outros instrumentos no ato musical, isto, a bateria não está performando sozinha, mas dentro de um contexto musical. Desta forma, o entendimento deste processo que se mostra importante, será o tema de um subcapítulo visto adiante, que é a “interação musical”.

2.2 Interação musical

A interação musical vem à tona no contexto desta presente pesquisa quando se percebe que os aspectos da performance na bateria são moldados através das relações que o baterista tem com os outros músicos. Adiante, será analisado os três contextos de performance supracitados de Edu Ribeiro e a interação musical participa desse processo. O contexto musical envolve também elementos relativos ao Estilo Musical, que será visto com mais ênfase no próximo subcapítulo. O estilo será entendido também por meio de três esferas: o estilo de um gênero musical, o estilo de um grupo musical e o estilo do músico.

Em síntese, o músico jazzista⁷² geralmente está diretamente ligado a três influências estilísticas no seu ato performático e a três contextos de interação. Desta forma, entende-se “que as dimensões individual e coletiva estão substancialmente mais misturadas, do que o mantra da ‘busca por uma voz própria’ faz supor” (DIAS, 2020, p. 14). Neste sentido, mas dentro do contexto da Música Ocidental de Concerto, Catarina Domenici, diz que:

A performance musical concebida como ato de construção de sentido a partir de interações dialógicas com o compositor vivo, com a tradição oral/aural (ensinamentos dos mestres, performances, gravações), com o texto, com a ecologia (espaços, meios materiais e instrumentos), com o corpo de conhecimento sobre música e com o público

⁷² O termo “músico jazzista” neste trabalho se refere aos músicos dentro do contexto da música popular instrumental. Neste sentido, a atuação dentro da música popular instrumental brasileira ou *Brasilian Jazz* é abarcada pelo termo.

participa da polifonia de atores que compõem uma determinada cultura (DOMENICI, 2012, p. 175).

Com base na fala de Domenici (2012), questiona-se: quais dos aspectos expostos são aplicáveis para a música popular instrumental? quais outras facetas interessam no todo que faz uma obra musical ser performada da maneira que foi? como esses aspectos influenciam um baterista que atua na música popular instrumental? Por conta de a música jazzística ter na improvisação uma de suas essências, por diversas vezes a música feita por determinado compositor cria vida própria. Essa música é explorada de diferentes formas nas inúmeras performances e arranjos feitos em sua história. Um exemplo disso, dentro do espectro de Edu, é a música *Garota de Ipanema*⁷³ gravada pelo Trio corrente. A versão contou com um arranjo original, incluindo a utilização de compassos em 5/8 e 7/8 e diversas abordagens improvisatórias, que muito provavelmente são únicas a cada interpretação da obra pelo trio. Desta forma, não houve um diálogo direto com o compositor da música, Antônio Carlos Jobim, que já era falecido no momento da gravação da obra pelo Trio Corrente, e o trio usou de uma criatividade própria para sua interpretação. Assim, entende-se que o compositor não tem um papel fundamental de intervir sobre a sua música dentro um cenário amplo na música instrumental popular. Por outro lado, no caso aqui exposto *Cebola no Frevo* é tocada e composta por Edu. Deste modo, nota-se ser necessário ter esse aspecto em mente.

A tradição oral/aural é relevante também para a música jazzística, para isso basta observar as diversas falas sobre influências musicais presentes ao longo desta pesquisa e como os trabalhos que envolvem transcrição (ferramenta de entendimento via escuta) supracitados, além deste próprio, para a compreensão de linguagem de músicos jazzistas. Ao longo deste texto, será abordado como os ambientes, o público e o idiomatismo dos instrumentos influenciam nos processos de análise do material e de interação musical.

2.2.1 Contextualização sobre interação musical

A interação é uma das diretrizes do idiomatismo da música popular instrumental e “a capacidade de interagir e se comunicar ao longo da performance é algo considerado de grande valor entre os músicos durante a improvisação” (DUARTE, 2018, p. 66). A palavra é oriunda

⁷³ < https://youtu.be/xCuVafcQeWc?si=KlQT8TM7p-phF_IL >, acesso em 07 nov. 2023.

da ligação de dois termos: “inter ‘no interior de dois’” e “ação ‘ato ou efeito de agir’” (CEALE/UFMG, s.d). Os dicionários *online* Michaelis, Dicio e Priberam definem a interação como um ato de reciprocidade, influência e/ou diálogo entre dois ou mais corpos ou elementos. Dessa forma, dentro de um contexto de música popular improvisada, a interação musical está diretamente ligada às influências sonoras e criativas que um músico pode gerar e receber do outro. Neste sentido, aparatos técnico-musicais são importantes de serem desenvolvidos pelo músico para esse ato comunicativo: a percepção musical, conhecimentos idiomáticos de estilo e do instrumento, o reflexo sonoro, a intimidade musical com outros indivíduos, a versatilidade de ideias e, sobretudo, o respeito pela fala do outro. A performance jazzística pode ser entendida como “uma forma de diálogo, em que os instrumentistas estão de fato dizendo algo de si, de sua experiência de vida, de sua cultura, enfim de sua visão de mundo” (MONSON *apud* DIAS, 2020, p. 51). Neste sentido, Paul Berliner (1994, p. 989) diz que “exercitando as suas capacidades de apreensão imediata, os improvisadores envolvem-se num discurso musical eficaz, interpretando as várias preferências de outros músicos para interação e transmitindo as suas próprias preferências pessoais”.⁷⁴ O pesquisador e baterista Bill Bruford (2015, p. 74) diz que “a criatividade musical é vista como uma construção sociocultural, intersubjetiva e interativa; uma ação entre os atores e seu ambiente, em vez de ‘dentro’ dos indivíduos, como um fenômeno psicológico inteiramente localizado na mente individual”.⁷⁵

Queiroz (2021, p. 40) fala que “o músico ouve e vê o que acontece ao seu redor, durante o acontecimento musical, e reage de alguma forma (até mesmo não fazendo nada)”. O processo de interação musical no âmbito da música instrumental improvisada consiste em uma comunicação não-verbal, isto é, o som das notas dos instrumentos é o que dita a “conversa” que está acontecendo no ato performático. Berliner (1994, p. 950) traz “uma metáfora [que] compara a improvisação em grupo a uma conversa que os músicos mantêm entre si na

⁷⁴ Exercising their skills of immediate apprehension, improvisers engage in effective musical discourse by interpreting the various preferences of other players for interaction and conveying their own personal preferences.

⁷⁵ Music creativity is seen as a socio-cultural, intersubjective, interactive construct; an action in between actors and their environment rather than ‘inside’ individuals as a psychological phenomenon entirely located within the individual mind.

linguagem do *jazz*”⁷⁶ em uma “uma exigente jornada musical” (BERLINER, 1994, p. 950).⁷⁷ Neste percurso, os músicos “interpretam constantemente as ideias uns dos outros, antecipando-as com base nos eventos harmônicos predeterminados da música” (Idem).⁷⁸

Sem aviso prévio, porém, qualquer pessoa do grupo pode repentinamente levar a música numa direção que desafia as expectativas, exigindo que os outros tomem decisões instantâneas quanto ao desenvolvimento de suas próprias partes. Ao fazer uma pausa para considerar uma opção ou descansar, a impressão do músico é a de uma “grande onda de sons” passando, e o músico deve ter a presença de espírito para acompanhar seu curso preciso antes de adicionar seus poderes de invenção musical a performance do grupo. Cada manobra ou resposta de um improvisador deixa sua marca momentânea na música. Ao final da jornada, o grupo criou uma composição, um produto original de sua interação (Berliner, 1994, p. 951).⁷⁹

A fala de Berliner (1994) demonstra uma faceta fundamental gerada pela interação na música popular instrumental: a originalidade no ato criativo. Quando um músico jazzista entra em cena, a imprevisibilidade o acompanha. Tudo pode acontecer, sobretudo, a partir da interação gerada com os outros músicos, mas também com a plateia, com o ambiente, com a acústica, entre outras variáveis presente no ato performático. Esse caráter imprevisível, instantâneo e espontâneo permite que cada apresentação seja única para o público e para os músicos. “Quando você está tocando uma peça musical, mesmo que você toque uma peça clássica, ao vivo, onde todas as notas são escritas como na música clássica”, exemplifica Bruford (2015, p. 214) em sua tese, através da fala do entrevistado denominado SI 612, “você sempre tocará de forma diferente a cada noite, e isso é devido a muitos fatores. Um dos principais eu acho que é o público que vem te ouvir” (BRUFORD, 2015, p. 214).⁸⁰ “Todo

⁷⁶ One metaphor likens group improvisation to a conversation that players carry on among themselves in the language of jazz.

⁷⁷ on a demanding musical journey.

⁷⁸ constantly interpret one another’s ideas, anticipating them on the basis of the music’s predetermined harmonic events.

⁷⁹ Without warning, however, anyone in the group can suddenly take the music in a direction that defies expectation, requiring the others to make instant decisions as to the development of their own parts. When pausing to consider an option or take a rest, the musician’s impression is of a “great rush of sounds” passing by, and the player must have the presence of mind to track its precise course before adding his or her powers of musical invention to the group’s performance. Every maneuver or response by an improviser leaves its momentary trace in the music. By journey’s end, the group has fashioned a composition anew, an original product of their interaction.

⁸⁰ “When you’re playing a piece of music even if you play a classical piece of music, erm live, where all the notes are written like in classical music, you will always play it differently every night, and er that is down to a lot of factors. One of the main ones I think is the audience who’s come to listen to you” (SI 612).

indivíduo tem seu próprio mundo de escuta pessoal que atravessa [e é atravessado] em maior ou menor grau pelo [mundo] de outros participantes” (MONSON *apud* DIAS, 2020, p. 35).

No dialógico que ocorre durante a performance, os músicos trabalham com as possibilidades dos “padrões que representam subdivisões pares ou múltiplos da batida” (BERLINER, 1994, p. 966),⁸¹ mas “também respondem uns aos outros inventando padrões assimétricos de contraposição e interpondo preenchimentos entre as frases discretas de outros artistas” (Idem).⁸² Os músicos podem concordar com uma “fala” de seu companheiro e seguir sua ideia, através por exemplo, da imitação, de uma reorganização dessa ideia ou do reforço de “uma frase recorrente ou qualquer elemento constante na performance de outro membro, repetindo-a junto com o inventor, talvez com enfeites rítmicos” (BERLINER, 1994, p. 968).⁸³ Os performers podem também discordar da ideia do outro músico e contrapor e/ou sobrepor ela rítmica ou harmonicamente, por exemplo, “criando esquemas de acentuação cruzada ou padrões interligados” (BERLINER, 1994, p. 960)⁸⁴ e, assim, “os improvisadores podem adotar a abordagem musical oposta quando o seu sentido cumulativo da performance sugere que um forte contraste aumentaria as suas qualidades dramáticas” (BERLINER, 1994, p. 1006).⁸⁵ Além disso, os músicos podem deixar espaços para serem preenchidos por um outro membro do grupo. Para que os três aspectos – concordar, discordar e preencher espaços – possam acontecer, conta-se que o receptor entendeu a mensagem e, portanto, tem uma capacidade de decidir o que fazer com ela. Sobre criar discordâncias, Berliner (1994) diz que,

esquemas contrapontísticos com infinitas possibilidades, formulam linhas que, por exemplo, correm paralelas umas às outras, ou criam movimento contrário, ou fornecem outros tipos de contraste. Mudanças dinâmicas também entram em jogo. Se o solista executa algo dramático que vai do suave ao alto, explica Reid, isso pode inspirar a seção

⁸¹ patterns representing evennumbered subdivisions or multiples of the beat.

⁸² also respond to one another by inventing asymmetrical counterposing patterns and interjecting fills between the discrete phrases of other artists.

⁸³ a recurring phrase or any constant element within another member’s performance by repeating it together with the inventor, perhaps with rhythmic embellishments.

⁸⁴ creating cross-accentuation schemes or interlocking patterns.

⁸⁵ improvisers can take the opposite musical tack when their cumulative sense of the performance suggests that a strong contrast would enhance its dramatic qualities.

rítmica a fazer a mesma coisa alguns compassos depois, passando do suave ao alto e seguindo a liderança do solista (Berliner, 1994, p. 1008).⁸⁶

A interação está diretamente ligada as escolhas feitas pelos músicos no ato performático, uma vez que a exploração sonora é muito vasta. Berliner (1994) traz diversos exemplo de músicos relatando a maneira como pensam para interagir e essas maneiras estão diretamente ligadas as escolhas sonoras, isto é: se atentar com mais relevância a bateria, contrabaixo, piano ou algum instrumento; focar mais em aspectos harmônicos, rítmicos ou contrapontísticos; entre diversos elementos que podem servir de inspiração para o fazer sonoro. Essas escolhas têm diferentes esferas entre o prestar a atenção deliberadamente em algo e a consciência espontânea em algum elemento sonoro (como será visto adiante, ocorre também em estilo musical).

A interação musical é repleta de nuances, muitas relacionadas a ouvir a “fala” do outro. Com o tempo, dois ou mais indivíduos que participam de um mesmo grupo tendem a conhecer melhor a forma com que o outro “fala”: a sua cadência, as palavras mais usadas, as gírias, o timbre, as emoções expressadas, a sua intensidade. Um músico pode falar mais, ou seja, se expressar com mais intensidade, de forma que deixa menos espaço para a “fala” dos outros. Por outro lado, um outro músico pode ter uma “fala” mais contida e/ou colocada, o que deixa mais espaço para a intenção dos acompanhantes. Observa-se ainda que a própria “fala” do indivíduo é sujeita a mudanças, ainda que não perca sua essência. O indivíduo, tende a agregar novas palavras ao seu vocabulário, bem como se conscientizar do momento e a forma de dizer o que se quer. Esses dois aspectos apresentam um outro elemento importante no ato de interagir: a experiência. “A experiência acumulada e a associação de longa data com outros artistas aumentam a facilidade de negociação de sua interação e conversação musical” (BERLINER, 1994, p. 994).⁸⁷ Essa experiencia ajuda a entender com mais facilidade o discurso dos outros músicos: enquanto mantém a atenção na própria parte, o performer também “constantemente [usa] a visão periférica musical para fazer avaliações semelhantes sobre as partes vizinhas

⁸⁶ In contrapuntal schemes with endless possibilities, they formulate lines that, for example, run parallel to one another, or create contrary motion, or provide other kinds of contrast. Dynamic changes also come into play. If the soloist performs something dramatic that goes from soft to loud, Reid explains, it might inspire the rhythm section to do the same thing a few bars later, going from soft to loud and following the soloist’s lead.

⁸⁷ Cumulative experience and longtime association with other artists enhance the ease of negotiating their interplay and musical conversation.

enquanto se esforçam para prever seus rumos” (BERLINER, 1994, p. 990).⁸⁸ Com o hábito de tocar junto (como será visto adiante em explanações e análises aqui realizadas *Cebola no Frevo* de Edu com o Trio Corrente), os músicos conseguem seguir a linha de pensamento de determinado solista e dialogar de forma mais precisa com esse músico.

Dentro de uma performance de música popular instrumental, na qual a espontaneidade, a instantaneidade, a influência e a complexidade estão presentes, podem acontecer surpresas: mudanças de tempo, desajuste no entendimento da forma da música, erros musicais dos mais diversos gêneros. “Os grupos de *jazz* tratam simplesmente os erros de execução como problemas de composição que requerem soluções instantâneas e coletivas” (BERLINER, 1994, p. 1036).⁸⁹

Dentro do âmbito normal de suas atividades, os improvisadores devem responder criativamente às surpresas que surgem constantemente durante as apresentações. Eventos inesperados ocorrem em todos os lugares: nos detalhes em constante mudança de cada parte e nas mudanças periódicas em grande escala nos programas de repertório e nas estruturas formais que orientam as improvisações. Estas últimas ocorrem normalmente quando o fluxo natural de ideias concebidas na performance leva um improvisador específico para fora dos formatos acordados pelo grupo e outros músicos o acompanham. Em última análise, a flexibilidade com que os músicos tratam o repertório e os arranjos musicais, seja ornamentando sutilmente ou alterando substancialmente suas características, potencializa o espírito improvisador das apresentações (BERLINER, 1994, p. 1017).⁹⁰

O público também é uma variável presente em uma apresentação musical. As pessoas podem interagir em diferentes graus com o grupo, bem como os músicos podem absorver essa interação de diferentes formas (músicos distintos possuem uma relação distinta com o público, assim como um mesmo músico pode ter diferentes influências do público em diferentes apresentações).

⁸⁸ constantly exercise musical peripheral vision to make similar assessments about neighboring parts as they endeavor to predict their courses.

⁸⁹ *jazz* groups simply treat performance errors as compositional problems that require instant, collective solutions.

⁹⁰ Within the normal compass of their activities, improvisers must respond creatively to surprises that constantly arise during performances. Unexpected turns of events occur everywhere: in the ever-changing details of each part and in the periodic large-scale changes in repertory programs and formal structures that guide improvisations. The latter occur typically when the natural flow of ideas conceived in performance leads a particular improviser outside the group's agreed-upon formats and other players follow along. Ultimately, the flexibility with which musicians treat repertory and musical arrangements, whether subtly ornamenting or substantially altering their features, enhances the improvisatory spirit of performances.

Questionados sobre se o público é capaz de mudar a forma como uma performance se desenrola, os participantes [entrevistados para a pesquisa de doutorado aqui citada] evidenciaram novamente uma ampla gama de opiniões fortemente defendidas. De um ponto de vista: “Tudo muda a forma como eu toco. A sala, o público, os músicos, o humor dos músicos naquele mesmo dia, sabe” (SI 603) [...]. A maioria concordou com a percepção do AA2 sobre o poder transformador de um público totalmente engajado, observado anteriormente.

Desta forma, um certo nível de participação do público pode afirmar e ajudar o intérprete: “[O público é] uma ajuda, especialmente num contexto de improvisação ... é quase como se eles estivessem tão envolvidos quanto você, dependendo de quão participativos eles escolhem ser” (AU 669). (BRUFORD, 2015, p. 213).⁹¹

Observa-se ainda que o processo de interação durante a improvisação pode gerar elementos tão marcantes que podem fazer desses elementos uma composição musical: “as partes musicais concebidas através da interação grupal podem até assumir vidas independentes como composições” (BERLINER, 1994, p. 1048).⁹²

Enquanto performam, os jazzistas causam uma influência mútua relacionada ao “dar e receber generoso, a capacidade de ouvir, a vontade de ver o outro ponto de vista” (BRUFORD, 2015, p. 244).⁹³ Cada indivíduo tem uma bagagem cultural, social e musical que modelou sua forma de atuar na música popular instrumental, isto é, “não há duas pessoas que possuam exatamente os mesmos universos musicais” (MONSON, 1996, p. 125).⁹⁴ No momento da interação musical essas diversas individualidades se cruzam e se influenciam a todo momento, se tornando mais uma esfera da originalidade em cada performance *jazzística*. Neste sentido, Ingrid Monson (1996, p. 26) diz que “cada indivíduo músico tem suas próprias idiossincrasias, peculiaridades e estilo. Numa situação de improvisação, é importante lembrar que há sempre

⁹¹ Asked if the audience is capable of changing the way a performance unfolds, participants again evidenced a wide range of strongly-held opinions strongly expressed. From one point of view: “Everything changes how I play. The room, the audience, the musicians, the musicians’ mood that same day, you know” (SI 603) [...]. Most concurred with AA2’s sense of the transformative power of a thoroughly engaged audience, noted earlier.

In this way, a certain level of audience participation may affirm and assist the performer: “[The audience is] a help, especially in an improvising context if...it’s almost like they are as involved as you, depending on how participatory they choose to be” (AU 669).

⁹² Musical parts conceived through group interaction may even assume independent lives as compositions.

⁹³ the generous give and take, the listening skills, the willingness to see the other point of view.

⁹⁴ but no two people are likely to have exactly the same sound worlds.

personalidades musicais interagindo, e não apenas instrumentos, alturas ou ritmos”.⁹⁵ Deste modo, entende-se que o estilo (que será abordado mais precisamente no próximo subcapítulo), tanto no âmbito da obra musical ou gênero musical quando no âmbito dos performers, tem caráter decisivo no processo de influência na interação musical, isto é, “estão em jogo personalidade e estilo de cada músico, os quais são aparentes durante a interação na performance” (QUEIROZ, 2021, p. 41).

Para que as influências geradas por outros músicos do grupo não interfiram em grande escala na originalidade da improvisação em cada música ou apresentação, “alguns líderes de banda variam deliberadamente a ordem dos solistas de peça para peça” (BERLINER, 1994, p. 1005).⁹⁶ Isso porque a apresentação de “diferentes músicos na primeira posição solo varia a influência potencial que cada solista tem na direção inicial da interpretação da peça e, ao longo de um conjunto, também pode variar o sentimento geral ou conceito de peça para peça” (Idem).⁹⁷ Questiona-se: essa variação na ordem dos improvisadores ocorre em *Cebola no Frevo*?

Berliner (1994) e Monson (1996) destacam a manutenção do pulso, que desmembra em ritmo e groove, como uma função básica que permite uma base interativa para a música. Em um contexto mais amplo o *groove* ou levada é conhecido, “como marcar um ritmo. Incorporando as conotações de estabilidade, intensidade e swing, o *groove* fornece a base para ‘tudo se unir em completo acordo’ (HO)” (Idem).⁹⁸ Segundo Ingrid Monson (1996, p. 27) “dentro de cada papel instrumental, existe uma gama de opções musicais, desde a função de manter a estabilidade do tempo até a posição relativamente livre do solista acompanhado pelo

⁹⁵ Each individual musician, in addition, has his or her own idiosyncrasies, peculiarities, and style. In an improvisational situation, it is important to remember that there are always musical personalities interacting, not merely instruments or pitches or rhythms.

⁹⁶ some band leaders deliberately vary the order of soloists from piece to piece.

⁹⁷ Featuring different players in the first solo position varies the potential influence each soloist has on the initial direction of the piece’s interpretation and, over the course of a set, may vary the overall feeling or concept from piece to piece, as well.

⁹⁸ in its most successful realization, as striking a groove. 2 Incorporating the connotations of stability, intensity, and swing, the groove provides the basis for “everything to come together in complete accord” (HO).

resto da banda”.⁹⁹ A bateria tem fundamentalmente funções rítmicas dentro de um grupo, assim, está diretamente ligada ao pulso e ao *groove*. Para Berliner (1994, p. 953), “embora envolva potencialmente todos os membros da banda, o *groove* depende especialmente da coordenação precisa da seção rítmica, sendo a relação entre o baterista e o baixista geralmente a mais crítica”.¹⁰⁰ Diante desse cenário, é importante entender qual o papel da bateria no processo de interação musical.

Todos os pontos aqui expostos visam mostrar como os agentes participantes de uma performance musical tem o potencial de atuar sobre a performance de um mesmo baterista em contextos diferentes: um mesmo músico em contextos diferentes e se relacionando músicos diferentes; público; espaço; acústica. Assim, as análises de *Cebola no Frevo* visam compreender como se dá isso na performance dessa música por Edu.

2.2.2 A função da bateria na interação musical

O parágrafo anterior sugere que a bateria tem uma função importante para que a interação aconteça, uma vez, que é um instrumento essencial para a manutenção da pulsação e, conseqüentemente, estabilizar o ritmo e o *groove*/levada. Mas a bateria realmente tem essa função? Existem outras funções para a bateria no processo de interação musical?

Berliner (1994, p. 962) diz que “o baixista ou o baterista fornecem uma âncora ou base rítmica para as performances mais aventureiras do resto da banda”.¹⁰¹ Bruford (2015, p. 244) concorda com a opinião de o baterista ser responsável pela estabilidade do grupo ao dizer que “bateristas são criaturas sociais que priorizam o papel colaborativo e de apoio e buscam a criatividade nessas pastagens”.¹⁰² Desta forma, é interessante compreender como essa

⁹⁹ Within each instrumental role there is a range of musical options, from the relatively stable time-keeping function to the relatively free position of soloist accompanied by the rest of the ensemble.

¹⁰⁰ Although potentially involving all band members, the groove depends especially on the rhythm section’s precise coordination, the relationship between drummer and the bass player usually being the most critical.

¹⁰¹ either the bass player or the drummer provides an anchor or rhythmic ground for the more adventurous performances of the rest of the band.

¹⁰² drummers to be social creatures that prioritise the collaborative, supportive role and seek creativity in those pastures.

criatividade é trabalhada pelos bateristas para que se consiga cumprir sua função de dar estabilidade à música e dialogar com os outros indivíduos de forma musical.

O baterista tem uma peculiaridade que é trabalhar simultaneamente com diversos instrumentos, entre tambores e pratos. Durante sua performance, o baterista pode ter vozes atribuídas e tocadas ao mesmo tempo, por exemplo, com uma mão na caixa, outra no prato de condução, um pé no bumbo e o outro no pedal que controla o chimbal. Esse trabalho com simultaneidades já gera uma interação que deve ser trabalhada musicalmente pelo baterista, isto é, o baterista tem um processo de interação interna e que deve estar dentro do contexto da música: “o baterista tem interação musical entre seus quatro membros que pode ser tão polifônica quanto a interação entre o baterista e os demais instrumentos da banda” (CARVIN *apud* MONSON, 1996, p. 52).¹⁰³ O desenvolvimento dessa interação entre o membros do corpo de um(a) baterista, também conhecido como independência, pode fazer com que haja “uma banda dentro de si” (Idem).¹⁰⁴

Observa-se, assim, que o baterista pode manter uma estabilidade com um ou mais membros do corpo e tocar “mais solto” com um ou mais dos outros membros. Monson (1996, p. 52) diz que “um ou mais membros do baterista geralmente permanecem estáveis na função de manter ou mesmo tocar o tempo; os outros membros então tocam livremente sobre o tempo”.¹⁰⁵ Neste sentido, Leandro Barsalini (2014, p. 22) diz que “que bateristas dificilmente tocam apenas fraseando; tornou-se característico desse instrumento executar funções de marcação (tocar o tempo) e/ou condução (manter o tempo)”.

Berliner (1994, p. 974) traz uma função criativa interessante presente no contexto da bateria ao dizer que “embora os solistas se juntem à apresentação como oradores destacados e

¹⁰³ The drummer has musical interaction among his or her four limbs that can be just as polyphonic as the interaction among the drummer and the other instruments in the band.

¹⁰⁴ it is a band within itself.

¹⁰⁵ One or more of the drummer's limbs generally remain stable and are said to be playing or keeping time; the remaining limbs often play freely "against" the time.

líderes temporários da jornada do grupo, eles normalmente contam com a seção rítmica para fornecer sinais para a direção da apresentação”.¹⁰⁶

Dentro do âmbito da música instrumental popular brasileira, Cohon (2018, p. 7) evidencia que “quando se fala de interação em improvisos é possível perceber que houve, nas últimas décadas, uma expressiva mudança na forma do baterista se comportar durante os solos” e ressalta que “cada baterista, à sua maneira, interage muito com o solista e os outros músicos” (COHON, 2018, p. 8). Nesta direção, Berliner (1994, p. 957) traz outra abordagem criativa por parte da seção rítmica, que “geralmente fornece mais do que marcadores estruturais”.¹⁰⁷ Esses músicos que atuam na

seção rítmica interpõem pontuações e figurações melódicas únicas entre as frases do solista, em breve resposta antifonal a elas. Como sempre, os músicos oferecem comentários simultâneos; os seus padrões de acompanhamento sobrepõem-se ou interligam-se com as figuras do solista, ou antecipam os seus elementos com precisão, contribuindo para a coesão da performance. Novas linhas de interpretação podem ocorrer-lhes na inspiração contínua, à medida que os solistas ouvem e sentem características das suas ideias reforçadas pelos seus homólogos. Além disso, nas relações recíprocas entre solistas e músicos de apoio, ideias interessantes que se originam em qualquer parte podem influenciar outras, levando a vários tipos de interação imitativa (BERLINER, 1994, p. 957).¹⁰⁸

Percebe-se, deste modo, como a seção rítmica e a bateria têm como entre a suas funções não só a manutenção da estabilidade, mas também essencial para gerar a interação dentro do grupo, o que, dentro da música instrumental, traz uma relevância para esse instrumento e protagonismo igualitário com os outros instrumentos.¹⁰⁹ Monson (1996, p. 62) traz contextos nos quais “bateristas profissionais pensam sobre melodia, harmonia e timbre, da mesma

¹⁰⁶ Although soloists join the performance as featured speakers and temporary leaders of the group’s journey, they typically rely upon the rhythm section to provide signposts for the performance’s direction.

¹⁰⁷ The rhythm section commonly provides more than structural markers.

¹⁰⁸ rhythm section players interject punctuations and unique melodic figurations between the soloist’s phrases in brief antiphonal response to them. As often, players offer simultaneous commentary; their comping patterns overlap or interlock with the soloist’s figures, or anticipate their elements precisely, contributing cohesion to the performance. New lines of interpretation can occur to them in ongoing inspiration, as soloists hear and feel features of their ideas reinforced by their counterparts. Moreover, within the reciprocal relationships between soloists and supporting players, interesting ideas that originate in any part can influence others, leading to various kinds of imitative interplay.

¹⁰⁹ Será visto adiante que dentro do Trio Corrente, por exemplo, é ressaltada a divisão igualitária desse protagonismo entre os três membros do grupo.

maneira que os outros instrumentistas do grupo de *jazz*”¹¹⁰ e, assim, “a bateria não deve ser vista como provedora de uma função exclusivamente rítmica” (MONSON, 1996, p. 62).¹¹¹ Gilberto Favery (2018, p. 102) relata que deve haver um equilíbrio no processo de interação por parte do baterista “entre realizar a condução rítmica, mantendo o tempo para o grupo, como também de reforçar as proposições do solista” e, propondo uma ideia mais ousada por parte do baterista, “como parte avançada deste diálogo, também propor ideias musicais interessantes que induzam o solista na construção de seu improviso” (FAVERY, 2018, p. 102).

Monson (1996) e Berliner (1994), acima neste texto, já trouxeram a ideia de o baterista pensar em timbre para interagir como os outros membros: a variação da instrumentação e o crescimento de densidade, como foi aludido no subcapítulo 1.2 “Acompanhamento”, dá à “conversa” uma nova textura, especialmente a cada *chorus* e troca de improvisador. O pesquisador e baterista, Guilherme Dias (2020) explana sobre a riqueza timbrística que a bateria possibilita bem como o instrumento se dispõe para a interação:

Esse esclarecimento se faz necessário pelas peculiaridades que envolvem a manipulação deste instrumento – centrado funcionalmente na execução rítmica; sem altura (tonalidade) definida, mas composto de uma miríade de timbres que permitem uma riqueza de afinações possíveis; instrumento cuja prática evidencia apenas parcialmente as múltiplas conexões (interpretações) que seu executante faz com outros elementos fundamentais da linguagem musical, para além da rítmica – melodia, harmonia, estrutura, forma, significado; conexões que, na maioria das vezes, se evidenciam pelas interações com as ações de outros instrumentistas (DIAS, 2020, p. 23).

Na exploração da comunicação com outros músicos, os bateristas têm o costume de usar rítmicas complexas como polirritmias, polimetrias e ritmos cruzados (ALVES, 2019; SÁ, 2019; AUGUSTINIS, 2021; GUIMARÃES FILHO, 2023) neste processo interativo. Essa abordagem traz novas convicções de pulsação, ou seja, métricas sobrepostas entre si. Observa-se, nas análises que se seguem de acompanhamentos e solos de Edu Ribeiro que a utilização de rítmicas complexas por Edu Ribeiro fazem parte de seu vocabulário, não apenas em *Cebola no Frevo*, mas em seu estilo como um todo. Observa-se, como base em Berliner (1994) e Thiago Duarte (2018) que bateristas como Elvin Jones, Tony Williams e Jack DeJohnette foram bateristas de

¹¹⁰ professional drummers think about melody, harmony and timbre, just as the other members of the *jazz* ensemble do.

¹¹¹ the drum set should not be viewed as providing an exclusively rhythmic function.

referência nessa abordagem, possivelmente para o próprio Edu, como será visto melhor quando se trazer de influências estilísticas do músico em questão.

O próximo subcapítulo irá discutir como esses procedimentos rítmicos e outros elementos fazem parte do contexto de interação de Edu Ribeiro.

2.2.3 A interação musical dentro do contexto de performance de Edu Ribeiro

O que foi discutido até aqui sobre interação já está diretamente ligado ao contexto musical de Edu, uma vez o que o baterista é atuante especialmente na música popular instrumental. Este subcapítulo dialoga com pesquisas que envolveram o contexto do músico (DUARTE, 2018; SANTANA, 2023), além de observar o que o baterista e músicos que tocam com ele, principalmente os membros do Trio Corrente, têm a dizer sobre aspectos da interação musical. O texto discorrido aqui introduz e dá embasamento aos resultados das análises de transcrição e da entrevista concedida por Edu a esta pesquisa, principalmente no que diz respeito aos acompanhamentos. O que foi visto até aqui nos subcapítulos 1.2 “acompanhamento” e 2.1. “interação” mostra que essas duas abordagens musicais estão diretamente relacionadas.

Duarte (2018) demonstra o estabelecimento de uma comunicação não verbal por meio da rítmica, com ênfase em elementos polirrítmicos, através da transcrição de trechos de arranjos do Trio Corrente. O pesquisador teve a intenção de mostrar “como o contexto de improvisação em grupo não é linear, e é moldado de acordo com a criação e interação momentânea dos músicos, onde nenhum deles conhece a priori o resultado final do produto de sua performance” (DUARTE, 2019, p. 39). Desta maneira, entende-se que a interação rítmica dentro do principal grupo de Edu Ribeiro é de fundamental importância, e presume-se que a bateria, sendo um instrumento onde o trabalho com o ritmo é a essência da sua utilização no fazer musical, tem um papel fundamental dentro dessa estética do Trio Corrente.

Eduardo Santana (2023) evidencia como procedimentos polirrítmicos e modulações métricas fazem parte do contexto musical do Trio Corrente. E corrobora que a rítmica, através da manipulação da pulsação e da polirritmia, é essencial para o processo de interação do grupo sendo “elementos musicais recorrentes na gravação do Trio Corrente. Algumas manipulações da pulsação em ‘Amor até o fim’ acontecem de maneira simultânea ao pulso padrão do compasso, criando polirritmias e defasagens” (SANTANA, 2023, p. 70). Essa manipulação

rítmica presente no Trio Corrente está associada ao que aparece no livro *Thinking Jazz* como “ritmos estranhos” (HILL *apud* BERLINER, 1994, p. 967).

O processo de interação do Trio Corrente se dá através de um longo entrosamento construído durante anos tocando juntos, uma forte musicalidade de cada membro do grupo e um protagonismo dividido entre cada instrumento. Muitas vezes o grupo desenvolve um arranjo para determinada música a partir da experiência de tocar juntos e criar instantânea e espontaneamente de maneira interativa entre si, isto é, não há um arranjo escrito que determina as diretrizes musicais. Os três membros falam sobre isso, a começar pelo contrabaixista, Paulo Paulelli:

Tem alguns arranjos ou algumas músicas que a gente faz que não tem nada escrito, né, não tem uma partitura. E geralmente as pessoas que gostam do Trio, chama muita a atenção isso, porque a gente senta pra tocar e acaba acontecendo, parece que é um arranjo escrito [...] e é uma coisa que simplesmente aconteceu pela união dos três (PAULELLI, 2022).¹¹²

Edu também faz uma colocação sobre essa característica do Trio:

Alguns arranjos a gente toca simplesmente pela intimidade que a gente tem, por exemplo, essa música que a gente tocou agora, que é o “Amor até o fim”, do Gilberto Gil, ela tem gravações super conhecidas, né, gravações da Elis Regina talvez seja até mais conhecida do que a gravação do Gil. Essa música a gente nunca fez um arranjo, a gente senta e toca (RIBEIRO, 2011).¹¹³

O pianista Fábio Torres também atenta para a construção de alguns arranjos sem partitura e ressalta o caráter único que esse processo interativo e criativo gera:

A gente cultiva o hábito de tocar algumas músicas sem arranjo, totalmente, de preferência sem partitura, sem nada. Por exemplo, a gente nunca escreveu um arranjo do arranjo do Paulelli do *Garota de Ipanema*, foi aprendido meio de ouvido. A gente não tem partitura do *Amor Até o Fim*. Porque esse tipo de coisa dá a oportunidade da gente criar, cada vez que a gente toca a gente inventa uma coisa diferente pra aquela música (TORRES, 2014).¹¹⁴

O arranjo coletivo feito em algumas músicas pelo Trio Corrente é um indicador que Edu nem sempre realiza/planeja/compõe uma linha de bateria tão específica e identificadora como acontece em *Cebola no Frevo*, conforme será visto no terceiro capítulo. Certamente esses

¹¹² < <https://youtu.be/6VoqkMcB1Ig?si=0Xq0q0Rgeb-HkpuR&t=1245> >, acesso em 06 nov. 2023.

¹¹³ < <https://youtu.be/ZvLvWGG82Rc?si=HHtaTZpomRPPIkE2&t=125> >, acesso em 06 nov. 2023.

¹¹⁴ < <https://youtu.be/tMoGhc68iYQ?si=ZxMrdfZ3ejKrvAOj&t=246> >, acesso em 06 nov. 2023.

arranjos que foram formulados pelo grupo com a recorrência de performances e não com o planejamento/partitura, passaram por adaptações, experimentações e modificações durante essas várias performances.

Berliner (1994, p. 1041) retrata este processo de arranjo advindos da interação quando “os artistas absorvem e partilham padrões inicialmente improvisados, repetindo-os como componentes de rotinas cada vez mais consistentes, os padrões mudam sutilmente do domínio das ideias improvisadas para o das ideias arranjadas ou pré-compostas”.¹¹⁵ Ou seja, “de evento para evento, os grupos podem preservar elementos bem-sucedidos de improvisações dentro da tradição de performance contínua de um arranjo” (BERLINER, 1994, p. 1042).¹¹⁶

Os integrantes do Trio Corrente indicam que na união musical dos três e com a sonoridade única que é possível ter apenas com essa formação, está a linha estética do grupo. A interação entre os três membros permite ao Trio Corrente ter um estilo próprio, de forma que a “troca” de qualquer um dos membros mudaria significativamente o seu som. A confiança e a intimidade musical são alicerces para que a interação flua no grupo.

O que eu acho bacana falar do trio é que é um caminho muito acidental, né, tudo foi um pouco fruto da interação que era gerada pelo encontro. O encontro dessas três peças aqui [Edu, Fábio e Paulelli], ele produziu uma música diferente do que se tivesse qualquer pessoa diferente, se tivesse outro baterista, se tivesse outro baixista, se tivesse outro pianista. Isso a gente sentia, porque a gente toca com muita gente, né, (TORRES, 2022).¹¹⁷

Fábio Torres ainda traz uma outra afirmação interessante sobre a experiência formada quando se toca junto e entende a “fala” do outro, mas demonstra que surpresas sempre são bem vindas:

Quando a gente vai gravar, a gente já tá tocando música há um tempo, né, já tá tocando aquela música há um tempo, né. Então, a gente já tem aquele padrão, mas no estúdio pode acontecer alguma coisa diferente, esse disco do Paquito [D’Rivera], por exemplo, várias músicas a gente gravou de cara ali, né. Essa coisa de tocar muito tempo junto te possibilita isso, você tocar uma música de cara e ela sair, porque cada um já, mais ou

¹¹⁵ As artists absorb and share initially improvised patterns, repeating them as components of increasingly consistent routines, the patterns shift subtly from the realm of improvised ideas to that of arranged or precomposed ideas. These

¹¹⁶ From event to event, groups may preserve successful elements of improvisations within an arrangement’s ongoing performance tradition.

¹¹⁷ < <https://youtu.be/6VoqkMcB1Ig?si=s3YiGHJr7B7mObIU&t=1376> >, acesso em 06 nov. 2023.

menos, entende o que o outro vai fazer, com o desafio de continuar um surpreendendo o outro né (TORRES, 2014).¹¹⁸

O baixista Paulo Paulelli evidencia como a confiança é um traço do grupo, bem como o que ele chama de “afinidade musical” no processo criativo:

Eu penso e acredito muito nisso, que afinidade musical é essencial pra você conseguir fazer um som e principalmente, você confiar no teu colega. É que nem uma partida de futebol, você passa a bola sabe que ele vai fazer aquele *golzão*, né. Então a gente tem essa confiança e quando um amigo, tá caindo ladeira abaixo, vem aquela mãozinha e te levanta, né [...] e assim, eu percebo que os três tem a mesma cabeça, o mesmo jeito de sentir a música. Claro, um pouco mais sensível, um pouco mais técnico, outro mais melódico. [...] Olha, eu fico feliz da gente ter se encontrado, porque é tão difícil [...], porque às vezes tem muitos músicos, assim, excepcionais, mas às vezes junta e não tem química (PAULELLI, 2014).¹¹⁹

A confiança musical é de extrema importância no contexto da música popular instrumental, na qual o risco é inerente no processo de interação. As músicas executadas pelo Trio Corrente são de muita complexidade nos âmbitos da técnica, da forma, do ritmo, da harmonia e, sobretudo, na divisão das “falas” com o protagonismo dividido entre os integrantes. Como tantas variáveis em jogo, não só no ambiente do Trio Corrente, mas da música instrumental popular, o erro é inerente e faz parte da linguagem e da interação. Neste sentido, Fabio Torres traz uma colocação interessante:

O erro tá dentro das possibilidades, acontece o erro, a gente errou hoje, entendeu? Mas é uma coisa que torna a coisa emocionante [...]. Pode ser que o Edu faça uma coisa numa música, por exemplo, que eu não entenda na hora, mas o bacana do Trio é que é um trio que não tem dono, entendeu? é um trio que eu digo polifônico, cada um é uma voz independente que se soma e cria o som do trio. Eu nunca chego assim pro Edu e digo ‘você fez uma coisa que eu não entendi, não faz mais’, não existe isso (TORRES, 2014).¹²⁰

Estar atento ao outro para auxiliar na correção de erros e até fazer esses erros parecerem algo musical é um papel importante do músico improvisador. Monson (1996) relata que tudo isso está no ambiente musical do jazzista, semelhante a uma conversa verbal cheia de espontaneidade.

Quase todos os músicos que conversaram comigo mencionaram a importância de ouvir bem em conjunto. Ouvir de forma ativa, sendo capaz de responder às oportunidades

¹¹⁸ < <https://youtu.be/tMoGhc68iYQ?si=IDUPMcM0P262DmGo&t=303> >, acesso em 06 nov. 2023.

¹¹⁹ < https://youtu.be/tMoGhc68iYQ?si=A-0apZd_nv1MsYKu&t=465 >, acesso em 06 nov. 2023.

¹²⁰ < <https://youtu.be/tMoGhc68iYQ?si=Qyu8hZch8rOdo6Z6&t=616> >, acesso em 06 nov. 2023.

musicais ou de corrigir erros, está implícito na forma como os músicos usam este termo. É um tipo de escuta muito semelhante à exigida aos participantes de uma conversa, que têm de prestar atenção ao que está a acontecer, se esperam dizer coisas que façam sentido para os outros participantes. Ouvir afeta o que os músicos decidem tocar em um determinado momento, e é por isso que Cecil McBee tinha tanta certeza de que, em uma boa performance de *jazz*, "você não vai tocar o que praticou... Algo mais vai acontecer" (McBee 1990). Esta espontaneidade é absolutamente central na estética de improvisação do *jazz* (MONSON, 1996, p. 84).¹²¹

A rítmica é essencial no processo de interação do Trio Corrente e procedimentos polirrítmicos são amplamente utilizados por Edu, como será visto adiante neste trabalho. Duarte (2018) traz diversas abordagens de interação entre os músicos do Trio Corrente que são sugeridas, principalmente através da rítmica, seja como a ênfase em determinada nota de uma subdivisão ou sobre a sugestão de uma sobreposição métrica. Essa comunicação se dá especialmente quando um dos músicos sugere algo que outro músico acompanha ou responde com uma espécie de contraponto rítmico ou “sobreposição rítmica”. Duarte (2018, p. 47) relata que “essa sobreposição rítmica e seus desdobramentos, se enquadram dentro do conceito da função metalinguística, já que todos os integrantes, juntos, se empenham em explorar os elementos polirrítmicos ao máximo”.

Algumas elaborações rítmicas podem ser pré-estabelecidas. Santana (2023, p. 36) encontrou, nas performances do Trio Corrente que analisou, arranjos nos quais “as polirritmias fazem parte do processo composicional e estão de alguma forma previamente estabelecidas” e outras que estão no contexto de improvisação através da sugestão de “algum músico no momento de interação e improvisação coletiva. Isto pode evidenciar uma maneira intuitiva de utilização desses recursos” (SANTANA, 2023, p. 36).

Ressalta-se de antemão que a experiência dos membros do Trio Corrente ou a sua “afinidade musical” serão refletidas de maneira especial performances de *Cebola no Frevo* feitas pelo grupo: a interação por meio de rítmicas complexas; o conhecimento mais profundo sobre a “fala” do outro em termos de intensidade, densidade, timbre e complexidade de

¹²¹ Nearly every musician who talked to me mentioned the importance of listening in good ensemble playing. Listening in an active sense being able to respond to musical opportunities or to correct mistakes-is implicit in the way that musicians use this term. It is a type of listening much like that required of participants in a conversation, who have to pay attention to what is transpiring if they expect to say things that make sense to the other participants. Listening affects what musicians decide to play at a particular moment, which is why Cecil McBee was so sure that in good *jazz* performance, "you're not going to play what you practiced.... Something else is going to happen" (McBee 1990). This spontaneity is absolutely central in the *jazz* improvisational aesthetic.

vocabulário; a segurança de se arriscar com fraseados interativos mais complexos e, se preciso, ter alguém “resgatar” de algum erro;

De acordo com os fatos até aqui expostos, compreende-se que a interação musical está na essência do fazer *jazzístico*. Na sequência, deste trabalho será discutido detalhadamente como essa interação se dá, tendo a bateria como elemento a ser observado, em performances de Edu Ribeiro em diversas versões de *Cebola no Frevo* com o Trio Corrente e com outros grupos. Mas, antes disto, no próximo subcapítulo será discutido algo, como se viu até aqui, que está muito ligado a interação: o estilo musical.

2.3 Estilo musical

Na literatura musical produzida no Brasil, tem-se uma ampla contextualização do termo “estilo” e, mais especificamente, o que é entendido por “estilo musical”. Este trabalho procura dar ênfase ao que foi abordado e aplicado ao contexto da música brasileira, da improvisação musical e do instrumento bateria. Ressalta-se que fontes importantes, ou até mesmo tradicionais, serviram de apoio para as pesquisas sobre esse tema desenvolvidas no Brasil: Fabbri (1980, 1999), Berliner (1994), Monson (1996), Meyer (2000) e Moore (2001). Dentre os autores em que este presente trabalho se debruça se destacam: Acácio Piedade (2005), Bernardo Fabris (2010), Almir Cortês (2012), Catarina Domenici (2012), Leandro Barsalini (2014), Mário Sève (2015), David Ganc (2017), Guilherme Dias (2020), André Queiroz (2021). Entretanto, a pesquisa desenvolvida por Bill Bruford (2015), na University of Surrey, é considerada de muita relevância para o contexto desta dissertação, por isso o autor também é aludido no texto.

O dicionário *online* Dicio trás quatro importantes conceituações relevantes para este trabalho sobre o termo “estilo”: (1) dentro da esfera artística é a “maneira particular e pessoal de se expressar através da escrita, da música, do modo de vestir, pintar, esculpir, desenhar, falar, etc.”; (2) como um hábito, ou seja, “uso habitual; costume, hábito, modo”; (3) no sentido da essência do indivíduo ou grupo, isto é, “modo de vida; procedimento, atitude, maneira de ser”; (4) no âmbito histórico e cultural é um “conjunto de características que distinguem uma obra ou grupo de obras umas das outras; ou que representam uma época ou movimento cultural”.

Algumas ideias são importantes de serem entendidas para compreender de maneira mais ampla a formação de um estilo em um contexto musical. São elas a identidade, as escolhas, as repetições, as recorrências; as restrições e os hábitos.

A identidade é uma construção continuada de um ser único, singular e sem igual. As influências, dos mais diversos tipos (como a genética dos pais, ou um mesmo professor de bateria, ou um grupo musical), podem fazer com indivíduos ou grupos de indivíduos se tornem semelhantes (irmãos, ou alunos de um mesmo mestre, ou fãs de um mesmo grupo musical), mas não iguais. Essa unicidade é que faz a identidade e que faz os seres serem reconhecidos nas suas diferenças. Diferenças essas que vão de questões bem objetivas, como a língua verbal falada ou o local de nascimento de um indivíduo, até questões de diversos graus de subjetividade, como a diferença de sonoridade entre dois músicos que tocam um mesmo instrumento.

Guilherme Dias (2020) traz, debruçado em uma gama de autores, alguns pontos importantes para o entendimento deste conceito, isto é, a identidade é: (1) algo que está sempre em construção, ou seja, um “processo em andamento”; (2) caracterizada não apenas pela identificação do que um indivíduo é mas também sobre aquilo que ele não é, ou seja, o “não ser” marca a diferença entre os seres; (3) reconhecida por uma “voz própria” e um “nome” que auxilia a sua identificação.

Na música, principalmente para performers, compositores e grupos musicais, essa identidade muitas vezes é procurada e expressada por meio de uma “voz própria”. Assim como a voz humana que possuiu diferentes timbres, ritmos de fala, idiomas de transmissão, intensidades, pausas, texturas, tecituras, a voz musical expressa exatamente esses mesmos elementos dentro do contexto da música. Pensando ainda no âmbito da bateria, o baterista possui um vasto ambiente para transitar: uma gama enorme de timbres e sonoridades possíveis de serem expressos por diferentes instrumentos (marcas, madeiras da bateria, ligas metálicas dos pratos, tamanhos, peles, baquetas, entre outros); incontáveis possibilidades de agrupamentos e articulações rítmicas; a força do toque na bateria; a região de toque de cada componente da bateria. A articulação de todos esses elementos gera uma infinidade de possibilidades de um baterista desenvolver sua própria voz. E por mais que essa voz seja semelhante a voz de outro indivíduo, bem como ocorre com a voz humana, ainda assim é única.

No caso de intérpretes, há a identidade como expressão da subjetividade, de uma “voz” que é própria daquele indivíduo, tanto quanto um documento de identificação em que se registram as impressões digitais que pertencem tão somente ao portador de tal documento. De modo geral esse é um discurso amplamente disseminado entre músicos e espectadores (DIAS, 2020, p. 24).

A identidade está em diferentes níveis musicais e um nível influencia diretamente o outro. O primeiro nível é o estilo do gênero musical (ou a linguagem do gênero musical), no qual é “geralmente aceito que os humanos usam a linguagem como forma de sinalizar a identidade com um grupo cultural e a diferença em relação a outros” (BRUFORD, 2015, p. 99).¹²² O segundo e terceiro níveis são, respectivamente, o estilo do grupo musical e o estilo de um indivíduo (músico/compositor). Assim, “mesmo entre os falantes de uma língua [como um gênero musical] existem diversas maneiras diferentes de usar a língua, e diferentes dialetos são usados para sinalizar afiliação a subgrupos específicos dentro de uma cultura mais ampla” (LAZEAR *apud* BRUFORD, 2015, p. 99).¹²³ Esta pesquisa se interessa em trabalhar com esses três níveis e adiante no texto, se expõe aspectos sobre cada um deles. Neste sentido, o estilo é visto como um “arranjo recorrente de características em eventos musicais que são típicos de um indivíduo, um grupo de indivíduos, um gênero, um lugar, uma época” (FABBRI *apud* DIAS, 2020, p. 59).

Um artefato fundamental para a estruturação do estilo são as escolhas realizadas, em diferentes graus de consciência. Assim:

O estilo de um músico está diretamente ligado com suas escolhas conscientes ou não: as escolhas de influências artísticas, dos gêneros musicais que mais escutou, do que prestar atenção ao absorver informações de uma obra musical, das pessoas com quem realiza trabalhos musicais, dos estudos que realizou sobre determinado assunto, e diversas outras facetas que estão ligadas à sua formação musical (GUIMARÃES FILHO, 2023, p. 6).

Essas escolhas são o que moldam a identidade do indivíduo. Segundo Dias (2020),

todos (intérprete, compositor e ouvinte) fazem escolhas, e as escolhas manifestam gostos, preferências, estados de espírito e intenções específicas que, de certo modo, dizem algo sobre o indivíduo, sua personalidade, sua identidade individual e coletiva e sobre os seus contextos de ação (DIAS, 2020, p. 26).

¹²² It is generally accepted that humans use language as a way of signalling identity with one cultural group and difference from others.

¹²³ Even among speakers of one language several different ways of using the language exist, and different dialects are used to signal affiliation with particular subgroups within a larger culture (Lazear, 1995).

As escolhas feitas e que formam um estilo são realizadas a partir de uma série de restrições. Ou seja, a escolhas do que se é, aliada as repetições desses hábitos, e do que não se é. Assim, observa-se que as repetições e as recorrências formam o estilo, isto é, “não há identidade sem repetição” (TAYLOR, *apud* DIAS, 2020, p. 34).

O estilo no âmbito do gênero, do grupo e do indivíduo são formados por escolhas, repetições, recorrências e restrições de diferentes naturezas. Além disso, os três níveis aqui expostos são sujeitos a mudanças, muitas vezes causadas por agentes dos diferentes níveis. Por isso, se separou um texto específico, na sequência para falar de cada um desses níveis, mas que, de maneira geral, estão entrelaçados e se influenciando sempre. Ainda, ressalta-se que esses três níveis estão sujeitos a mudanças em diferentes graus: um gênero consolidado e com parâmetros socialmente aceitos tem uma mudança mais complexa do que um grupo musical e, ainda mais, do que um indivíduo músico. “A ideia de estilo, por mais recorrências, hábitos e tendências à fixação, é marcado por adequações, tensões e contradições que produzem descobertas, renovações e atualizações” (DIAS, 2020, p. 73).

Neste sentido, buscou-se nesta pesquisa, utilizar de uma mesma obra – *Cebola no Frevo* – executada em diferentes períodos da carreira de Edu Ribeiro (isto é, diferentes anos), em grupos musicais distintos, formações instrumentais diversas, e, a partir disso, compreender como o estilo de um indivíduo se modela a estes diferentes contextos. Ou seja, parte-se da premissa que esses diversos contextos geram semelhanças e diferenças na execução de *Cebola no Frevo*. Assim, as transcrições, a análise, a comparação, o diálogo com bibliografias, a entrevista semiestruturada permitirão a compreensão do estilo de Edu tocar essa obra, bem como contribuirá para a construção de um entendimento mais amplo do estilo do músico Edu Ribeiro ao se juntar com outras pesquisas já feitas e que ainda serão feitas sobre o músico. Além disso, entende-se que a discussão proposta e a análise auxiliarão no entendimento das influências estilísticas geradas e recebidas por Edu com o gênero musical frevo e os grupos que interpretam *Cebola no Frevo*. Ressalta-se previamente, que as diversas versões de *Cebola no Frevo* apresentam um estilo de interpretação obtido por meio das recorrências e das repetições. Além disso, será observado ao dialogar com outras pesquisas no capítulo 3, que Edu traz ideias de seu estilo para as improvisações que ocorrem na música em questão.

2.3.1 Estilo sobre três vertentes

Explana-se na sequência deste texto sobre o estilo em três vertentes: (A) o estilo do gênero musical; (B) o estilo do grupo musical e (C) o estilo do indivíduo músico.

A. Estilo do gênero musical

Nesta pesquisa, considera-se o gênero musical como influente de primeiro nível dentro da performance na música popular instrumental. Assim, quando um grupo ou músico toca, compõe, arranja ou trabalha de alguma forma com uma obra de determinado gênero, ele está sujeito as restrições estilísticas impostas por esse gênero. Por exemplo, Edu ao compor e tocar *Cebola no Frevo*, uma música que é atribuída ao gênero frevo, passa por influências estilísticas - fraseados, células rítmicas, andamento, timbres - desse gênero para sua interpretação. Mas como será visto adiante, Edu expõe essa música com um caráter instrumental, com elementos intrínsecos ao fazer musical *jazzístico* improvisado. Desta forma, ele coloca seu estilo dentro da música. Dias (2020, p. 16) evidencia que o gênero musical é entendido “como um conjunto que produz restrições na atuação dos intérpretes e, portanto, produz reflexos no estilo individual destes”.

O gênero musical possui recorrências, repetições, padrões socialmente respaldados que o permitem ser único. Ou seja, elementos musicais articulados que fazem o gênero ter um estilo próprio, ou seja, uma voz própria e um nome que o faz ser identificado pela sociedade. Quando um músico toca ou um ouvinte escuta um samba, frevo ou baião, há elementos musicais atuando, que um leigo, por exemplo, pode até não saber explicar, mas que soam como característico e singular àquele gênero. Esses elementos sonoros característicos do estilo de um gênero trazem ao ouvinte, segundo Almir Cortês (2012) e Leandro Barsalini (2014), o “poder” do reconhecimento, isto é, o ouvinte se sente acolhido pela música através do seu reconhecimento.

O estilo entendido em sua escala macrocontextual se aproxima da noção de gênero musical, e como tal traz embutido em si códigos específicos, associados à linguagem musical como um todo – melodia, harmonia, ritmo, timbre, textura, sonoridade, andamento, instrumentação, arranjo, orquestração – além de aspectos semióticos, comportamentais, sociais e econômicos (DIAS, 2020, p. 60).

Para o músico, ter essa noção de estilo de determinado gênero é importante para a performance com seus pares, especialmente em contexto nos quais o músico tem diferentes

abordagens musicais entre os extremos de fazer um papel estritamente funcional até essencialmente criativo. Isso ocorre por exemplo, por um viés mais funcional, quando determinado baterista irá acompanhar um solista que deseja que os elementos estilísticos dos gêneros musicais trabalhados sejam sempre colocados à frente de qualquer aspecto do estilo pessoal do músico. Mas dentro de uma esfera improvisatória, que é mais livre, o músico tem um papel criativo que está sujeito as restrições estilísticas também, isto é, é necessário um consenso ou base musical que passa pelo viés estilístico para que a música ocorra. Assim, são restrições de um menor nível, mas não deixam de ser restrições (como será observado nas análises, isso ocorre em *Cebola no Frevo*).

É na noção de estilo que a identidade do indivíduo se afirma e se soma à polifonia de outras vozes, e é a noção de estilo que ampara a tomada de decisões interpretativas e a realização das nuances (ou o espaço entre as notas) na performance. Desta maneira, o conceito de estilo contempla ao mesmo tempo a dimensão individual e social da voz (DOMENICI, 2012, p. 173 - 174).

Um gênero se estabelece através da influência e dos encontros entre duas ou mais tradições ou gêneros musicais. O gênero se cria através de hábitos obtidos por escolhas, como a escolhas das junções de certos aspectos musicais e a aceitação social dessas junções sempre de acordo com o contexto social de sua época. O frevo, por exemplo, é oriundo “de ritmos como a marcha, o dobrado, o maxixe, a quadrilha, a polca, entre outros” (GUIMARÃES FILHO, 2019). A sociedade presente no período de ascensão do frevo, que se deu no final do século XIX, “pulsava forte” com acontecimentos que marcaram a história da sociedade brasileira: a abolição da escravatura, de 1888, e a ascensão da classe trabalhadora. Foi em um contexto em que a sociedade *fervia*, termo que deu o nome “Frevo” a música que surgiu para representar o povo pernambucano daquele período.

A apropriação popular do frevo como símbolo identitário [...] que no presente ressignifica a experiência de resistência de grupos populares ocorrida durante o período de ebulição social de fins do século XIX e início do século XX, em que o calor das massas populares e o rebuliço das multidões nas ruas, durante o Carnaval, traduziam, quase que inconscientemente, o desejo por liberdade do povo e da cidade. A8 cidade fervia ou, como dizia o povo, *frevia* (IPHAN, 2007, p. 19).

O frevo, assim como outros gêneros musicais, surgiu em um contexto que pode ser traduzido “para o campo da identidade musical através da miscigenação, da mistura, do cruzamento de fronteiras que demarcam gêneros, estilos, linguagens e culturas musicais distintas entre si” (DIAS, 2020, p. 31). Essa música que surge a partir de junções de tradições e de um contexto social de sua época, desenvolve um estilo, com seus padrões, através do

“hábito pela recorrência” (DIAS, 2020, p. 53), isto é, “um grupo de indivíduos engajados numa determinada prática musical” (Idem).

Um gênero só é estabelecido com uma repetição de certos parâmetros musicais e uma colocação dentro da cultura de uma sociedade. Esses parâmetros não precisam ser exclusivos de um gênero, como determinada célula rítmica, andamento, fórmula de compasso ou timbre. O que faz o gênero ser único é a articulação de vários elementos musicais de uma maneira própria. Ou seja, alguns elementos musicais de um gênero, ou até todos, pode ser comum a outros gêneros, mas a forma como esses elementos são agrupados e arranjados é o que traz a originalidade para o gênero. Neste sentido, Mário Sève (2015, p. 64) diz que “cada gênero possui um estilo definido por regras próprias”.

Mas quais são esses padrões estilístico que foram desenvolvidos no frevo? E ainda como Edu os usa? A segunda resposta é um dos objetos de análise do capítulo 3 que se segue no texto. Mas para a primeira pergunta compreende-se ritmicamente que “o frevo descreve uma frase quaternária, mas, em geral, escreve-se em 2/4” (GOMES, 2008, p. 87). Exemplificando por meio dos fraseados dos instrumentos de percussão (caixa, pandeiro e surdo), entende-se que o “ritmo do surdo é binário: num compasso 2/4, o primeiro tempo tem uma pausa e no segundo, uma batida. O ritmo da caixa é bem mais complexo e exige dois compassos 2/4 para se completar (a rigor, o ritmo da caixa é quaternário, poderia ser escrito em 4/4)” (IPHAN, 2007, p.36). O andamento do frevo é habitualmente rápido, de 120 a 200 (ROCHA, 2007; IPHAN, 2007; GOMES, 2008). A instrumentação, que diz muito sobre os timbres e sonoridades com o

predomínio de instrumentos de bocal (trompetes, trombones, tuba) e participação do naipe dito “das madeiras” (embora alguns desses instrumentos sejam hoje feitos de metal): saxofones, clarinetes, requinta, flauta e flautim; a percussão composta de surdo, caixa e pandeiro. Essa seria a formação mais clássica, diretamente inspirada das bandas marciais (IPHAN, 2007, p.33).

Dentro de mudanças estilísticas que ocorrem no frevo tocado em palcos atualmente se “têm adicionado alguns eletrônicos, como teclados, guitarra e baixo elétrico” (IPHAN, 2007, p.34). Por conta de o frevo ter “uma origem marcial tornou muito simples a adaptação para a bateria, sendo bumbo, caixa e chimbau suficientes para configurar uma grade de frevo, um gênero musical extremamente rápido” (Gomes, 2008, p. 87).

O Dossiê Iphan 14 (2007) traz uma grande quantidade de importantes informações sobre o frevo e ressalta seu aspecto cultural e social de um gênero que engloba outras esferas artísticas,

como a dança e a poesia. Questões estilísticas dos mais diversos tipos são levantadas com detalhes neste dossiê. Para que o leitor que tenha interesse em entender de forma mais abrangente sobre o frevo, recomenda-se a visita a este valioso material. Porém, para ter um enfoque no contexto da bateria, procurou-se aqui entender os padrões estilísticos de timbre e fraseados característicos da percussão e sua adaptação à bateria. Assim, observou-se, com base em informações colhidas no próprio dossiê e em livros como *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (Sergio GOMES, 2008), *Bateria Brasileira* (Cristiano ROCHA, 2007), *Pandeiro Brasileiro – Volume 1* (Luiz Roberto SAMPAIO e Victor Camargo BUB, 2012), *Instrumentos e Ritmos Brasileiros* (Vina LACERDA, 2014), que alguns dos padrões característicos e frequentemente utilizados dos instrumentos de percussão no frevo são os seguintes:

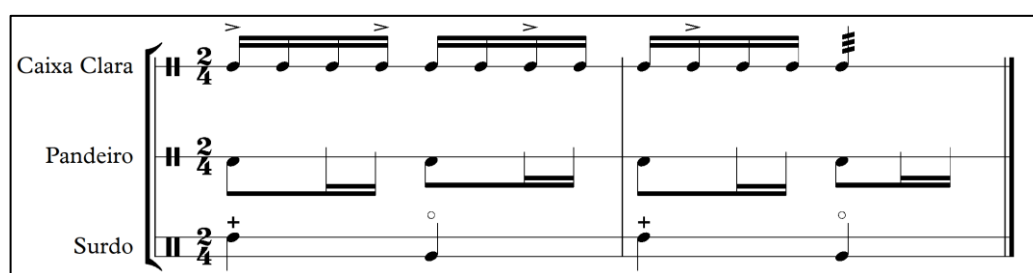


Figura 2: frases características dos instrumentos de percussão no frevo

Quando se toca uma música de determinado gênero musical, há certas diretrizes estilísticas para se seguir. Ou seja, para um grupo ou indivíduo dizer que uma música que estão executando pertence a determinado estilo, é preciso que padrões desse gênero sejam reconhecidos. Assim, o gênero musical influencia e gera restrições aos intérpretes de obras estilisticamente ligadas a esses gêneros. Por exemplo, para Edu tocar *Cebola no Frevo* em algum de seus grupos e essa música seja reconhecida como um frevo, há diretrizes do frevo que são seguidas.

O estilo, quando observado numa perspectiva abrangente como a de um gênero musical, resulta de um conjunto de restrições ou convenções que delimitam, ainda que de maneira “borrada”, as fronteiras da ação criativa dos intérpretes, compositores e instrumentistas que atuam em seu interior (DIAS, 2020, p. 55).

Bruford (2015), em sua tese, entrevista vários bateristas profissionais atuantes em diferentes gêneros musicais e constata que

todos os participantes buscaram um estilo de atuação individual no desenvolvimento de uma voz pessoal. Isto era geralmente percebido como um meio de diferenciação e individuação; componentes importantes para o desenvolvimento de uma carreira solo.

No entanto, o estilo de execução individual foi sempre interpretado como sujeito ao comportamento apropriado ao estilo musical mais amplo no qual a execução estava inserida (BRUFORD, 2015, p. 252).¹²⁴

As influências geradas por gêneros musicais são importantes também para o molde do estilo pessoal de um músico. Existe situações nas quais o músico e/ou compositor desenvolve algo identitário a partir dessas influências e da mistura delas. Assim, “diferentes gêneros musicais podem influenciar um músico ao longo de sua carreira e, muitas vezes, essas influências acabam sendo externadas na maneira de fazer a própria música” (SANTANA, 2023, p. 29).

Os gêneros musicais não surgiram sozinhos, mas foram desenvolvidos por pessoas que colocaram identidades próprias em um fazer musical que já existia e criaram uma tradição. Ou seja, alguns aspectos estilísticos se tornaram tão marcantes e conhecidos que formaram novos gêneros ou subgêneros. “A própria música que estimula a construção de identidade nos indivíduos também não é portadora de uma única identidade fixa” (DIAS, 2020, p. 25). Desta forma, entende-se o que o indivíduo ou um grupo de indivíduos são também influentes para um gênero. As diversas formas de se entender os gêneros estão muito relacionadas aos seres. Por exemplo: o estilo do violão de João Gilberto na bossa nova; o falsete único da voz de Milton Nascimento dentro da MPB; a forma solta de tocar bateria de Nenê e Márcio Bahia e a habilidade de ambos em tocar levadas de mãos lineares na música popular instrumental brasileira; o rulo de pressão de Art Blakey, o *rim shot* de Phil Joe Jones, a forma melódica de improvisar de Max Roach, a manipulação do ritmo por Elvin Jones no *jazz*; e diversos outros casos.

Ao apontarmos esta indefinição nas fronteiras que delimitam os estilos, queremos enfatizar a possibilidade de superação destas, o que significa que, a despeito das inúmeras repetições periódicas dos componentes e das convenções estilísticas que limitam (COSTA, 2017), dão forma e fixam o estilo em sua perspectiva macro, há sempre espaço para o novo, além do fato de que “nenhuma peça [música] pode refletir perfeitamente todos os aspectos de um estilo” como nos informa Michaelsen (2013, p. 149), tanto quanto nenhum estilo abarca todo desejo expressivo de um artista (DIAS, 2020, p. 55).

¹²⁴ All participants sought an individual performance style in the development of a personal voice. This was generally perceived as a means to differentiation and individuation; important components for the development of a solo career. However, individual performance style was interpreted always as subject to behaviour appropriate to the broader musical style in which the performance was embedded.

Sève (2015) fala como cada indivíduo pode articular os elementos de um estilo de maneira única:

Um estilo musical (e poderíamos dizer, também um gênero), para definir-se como tal, obedece a um conjunto de regras que o caracteriza, porém cada compositor ou instrumentista associado a esse estilo (ou gênero) manipula diferentemente tais regras a partir de seu gosto, sua escolha, criando, assim, seu próprio estilo. “Para qualquer estilo específico há um número definido de regras, mas há um número indefinido de possíveis estratégias para realizar ou fundamentar tais regras.” (MEYER, p. 20). Existem, por exemplo, os estilos musicais de Mozart, de Beethoven, de Haydn, pertencentes ao chamado estilo clássico. (SÈVE, 2015, p. 63).

Então, com base no que foi exposto sobre a inserção de algo do estilo de indivíduo dentro de um gênero musical e sobre a influência que um sujeito recebe para moldar o seu estilo, questiona-se: quais dessas formas podem ser chamadas de “do Edu” em *Cebola no Frevo*? Ou ainda, há padrões que Edu traz nessa música que são influência de outros bateristas? Será visto que sim, e isso, faz que uma tradição de execução do frevo na bateria possa vir a ser desenvolvida com certos padrões que aparecem com recorrência em mais de uma obra do mesmo gênero e por bateristas diferentes. Ou seja, esses padrões podem se tornar parte do estilo de se tocar bateria no frevo: um baterista, como, por exemplo, o Márcio Bahia traz um elemento para a execução do frevo; Edu se influencia por esse elemento e agrega a *Cebola no Frevo*; um outro baterista traz um elemento semelhante para a sua música. Assim se cria uma tradição musical por meio da coletividade. Os elementos estilísticos de um gênero musical estão em constante movimento através de seus intérpretes, que abrem um diálogo entre as tradições do gênero musical e as novidades que estes querem empregar a esse gênero por meio de seu estilo próprio. Essa “novidade” talvez seja um dia “tradicional”, se aceita socialmente e repetida pelos pares.

Visto as abordagens do estilo na circunstância de um gênero musical, expõe-se agora aspectos estilísticos relacionados um grupo musical.

B. Estilo do grupo musical

No segundo nível da compreensão estilística abordada neste trabalho está o grupo musical. Este aparece de um modo menos destacado na literatura sobre estilo. Muito se fala sobre os gêneros musicais e sobre o estilo de um músico, mas como é organizada a estética estilística de um grupo no qual há indivíduos com identidades fortes dialogando com os gêneros musicais? Entender o contexto do estilo de um grupo musical é importante para essa pesquisa

a partir do momento que se propõe compreender a abordagem de Edu Ribeiro em diferentes contextos de execução de *Cebola no Frevo* nos variados grupos musicais em que ela é performada. Pressupõe-se que os músicos que interpretam *Cebola no Frevo* com Edu, em diferentes grupos, evidenciam aspectos estilísticos próprios que trazem uma unicidade a estas diferentes versões.

A música popular instrumental é aberta a interpretações e há a interação entre o estilo do gênero com o estilo do grupo musical, que por sua vez é moldado pelos estilos dos integrantes deste grupo. Assim, uma mesma música sendo interpretada por diferentes grupos pode ter roupagens significativamente distintas. Os estilos combinados dos músicos do grupo moldam um estilo de interpretação para aquela música e esse estilo costuma ser replicado em um contexto amplo de um grupo, isto é, nas demais músicas trabalhadas, como observa-se adiante quando se fala em estilo do Trio Corrente. Este estilo se dá em grande medida por escolhas em diferentes níveis de consciência.

Duarte (2018) se baseia em Piedade (2005) e Silva (2017) para demonstrar como um grupo molda a estética de interpretação de uma música ao dizer que

o solo improvisado, assim como os padrões de acompanhamento que são improvisados por todo o grupo, podem seguir os direcionamentos gramaticais do gênero em questão, no entanto, o que vai dar sentido e coesão na maneira como estes se inter-relacionam com os músicos e ouvintes de música instrumental é a maneira como esta vai ser tocada, ao articular os elementos regionais com a estrutura e musicalidade jazzística (DUARTE, 2018, p. 25).

Neste presente texto os membros do Trio Corrente já supracitaram como o encontro dos três, ou seja, três estilos distintos, moldam o estilo/estética do Trio Corrente. As escolhas envolvidas neste processo estão por exemplo no repertório apropriado pelo trio, quais gêneros musicais trabalhar (e se influenciar), os elementos musicais colocados nos arranjos e composições, os elementos rítmicos, a interação rítmica, entre outras incontáveis facetas estilísticas pensadas por um grupo e as mudanças de pensamento que ocorrem em sua trajetória. Os membros do Trio Corrente evidenciaram como a troca de um dos membros do grupo – como em uma situação de substituição emergencial para um show - muda de maneira significativa o seu estilo. A maneira da estética e do estilo de um grupo serem únicos a partir do encontro de estilos fortes é peculiar da música popular, sobretudo, a instrumental. Existem artistas, como Hamilton de Holanda ou Chick Corea, por exemplo, que gravaram vários álbuns com formações completamente distintas. Uma hipótese para isso é que o estilo dos músicos que participam de

cada álbum, faz com que cada um desses discos tenham um estilo próprio, ao se observar pelo viés do grupo musical (a junção de vários estilos individuais combinados), completamente diferente uns dos outros. Esse encontro de estilos de um grupo impõe restrições aos estilos individuais, isto é, há as escolhas estilísticas que o performer faz para tocar com determinados músicos.

A criatividade é entendida como limitada e alcançável em qualquer gênero ou estilo. IL, por exemplo, seleciona a partir de diferentes percepções de adequação estilística: “Você vai tocar com Jay McShann de forma diferente do que vai tocar com Mick. Você vai tocar com Mick Jagger de forma diferente do que tocaria com Wayne Shorter” (IL 281). (BRUFORD, 2015, p. 183).¹²⁵

Assim, mostra-se importante compreender o estilo de um indivíduo músico. Isto será feito no próximo subcapítulo.

C. Estilo do músico

Neste trabalho, compreende-se que o papel do músico improvisador está muito associado ao de um compositor: a criação é a essência dos dois. Talvez quando se fala em composição, se pensa em algo que foi planejado, estruturado e dado significado. Mas um músico improvisador, que é ligado a criação instantânea (e com razão), também passa por um profundo processo de criação de vocabulário, linguagem, estilo e identidade para compor seu improviso instantânea e espontaneamente. Ressalta-se ainda, que a forma improvisada de tocar não é exclusiva do momento em que um músico é evidenciado, como em um solo de bateria, por exemplo, mas também enquanto acompanha um solista e enquanto toca um tema musical. Portanto, falar em estilo de um músico neste texto está totalmente ligado também ao estilo de um compositor. Ainda, percebe-se que a maioria dos músicos dos gêneros que usam de improvisação na música popular passam também por um processo programado de composição (chamado de tema da música). Isto ocorre com Edu em *Cebola no Frevo*, uma vez que esta música tem padrões de execução e o processo de improvisação, ou de composição instantânea, dialoga com estes padrões.

¹²⁵ Creativity is understood as both constrained by and achievable within any genre or style. IL, for example, selects from differing perceptions of stylistic appropriateness: “You’re going to play with Jay McShann differently than you’re going to play with Mick Jagger (right). You’re going to play with Mick Jagger differently than you are going to play with Wayne Shorter” (IL 281).

A procura por uma identidade está na essência de um músico improvisador. Ter sua voz própria reconhecida através seus fraseados por alguém que escuta um álbum é de grande valor neste meio. Há músicos, com traços tão marcantes de identidade que é possível ser reconhecido em poucos compassos de música. Acredita-se que este é o caso de Edu Ribeiro. Esta pesquisa está tentando contribuir para pesquisas já existentes e outras que virão dentro do contexto desse músico para que se possa ter o máximo de certeza sobre isso. Dias (2020, p. 13) ressalta que músicos ligados ao *jazz* têm “o desejo de construir uma identidade pessoal, um estilo particular, amparados na diferença, no traço inconfundível da expressão artística que se torna reconhecido como *sui generis*”. E o autor ainda traz três esferas proposta por Berliner (1994) para o molde da identidade música no instrumento: “imitar, assimilar e inovar” (DIAS, 2020, p. 13). Bruford (2015, p. 246) constatou que entre os bateristas entrevistados em sua pesquisa “a maioria procurou desenvolver uma voz individual no instrumento como um caminho para a identidade musical”.¹²⁶

Para desenvolver uma voz própria, um músico popular instrumental está sempre atento ao seu redor, ao que absorver para sua linguagem. A sua forma de se expressar está na originalidade da articulação dos seus fraseados, timbres, sonoridade, a forma de expressar um ritmo, ou seja, todas suas escolhas musicais. Neste processo,

o músico de *jazz*, em particular, gasta muito tempo desenvolvendo uma voz que eventualmente pode, com seu próprio “vocabulário” (entendido aqui como o estoque de “licks”, frases, preferências tímbricas e sonoras, e tendências habituais para abordar a música de uma forma personalizada, maneira idiossincrática), fale de forma clara e expressiva. Para ele ou ela, ‘consistência’ pode ser interpretada como o uso consistente da linguagem personalizada (BRUFORD, 2015, p.55).¹²⁷

Dias (2020, p. 25) se debruça no conceito do “eu em processo” trazido por Simon Frith (1996) e Cook (2003), para dizer que o desenvolvimento dessa identidade “nos estimula a pensar sobre as tensões entre mundo exterior e mundo interior”. Assim, a construção de uma identidade tem duas diretrizes paralelas: “identidade constituída (incorporada) e identidade em

¹²⁶ Most sought to develop an individual voice on the instrument as one path to musical identity.

¹²⁷ The *jazz* musician in particular spends much time developing a voice which eventually may, with its own ‘vocabulary’ (taken here to mean the stock of ‘licks’, phrases, timbral and sonic preferences, and habitual tendencies to approach the music in a personalised, idiosyncratic manner), speak clearly and expressively. For him or her, ‘consistency’ may be interpreted as the consistent use of the personalised language.

processo (transformação)” (DIAS, 2020, p. 25). Essa construção da identidade se dá pela “recorrência de si (continuidade) em diferentes domínios de ação (contextos) e/ou diferentes tempos de ação (épocas, momentos de uma trajetória)” (Idem).

Neste sentido, faz-se um paralelo entre o “eu em processo” com a proposta desta dissertação. As diversas versões abordadas de *Cebola no Frevo* estão em diferentes contextos de tempo (diversas versões em diferentes anos entre 2006 e 2022), de estruturação instrumental e músicos distintos (e mesmo em versões que têm músicos em comum, cabe observar que a sua identidade construída está sempre disponível para novas agregações estilísticas através da identidade em processo). Entende-se que a análise dessas diversas versões, contidas no capítulo 3, demonstram uma identidade construída por Edu, através de várias recorrências, mas também uma identidade em processo, por meio de diversas novidades que aparecem em sua performance ao passar dos anos.

O estilo de um músico pode ser tão forte que dá nome a uma espécie de “subgênero musical”. Nesta direção, Sève (2015, 64) diz que “considerando-se outro nível hierárquico, é comum haver diferentes estilos para um mesmo gênero, como os estilos de Nazareth, de Pixinguinha e de Jacob do Bandolim para o gênero choro”. O mesmo estilo de um músico também pode executar diferentes gêneros, isto é, um indivíduo leva suas nuances estilísticas para dentro de peças musicais de diversos gêneros. Ou seja, “pode haver, também, diferentes gêneros compostos em um mesmo estilo. Tanto Pixinguinha quanto Jacob do Bandolim escreveram choros, sambas, valsas, frevos e baiões — cada um desses gêneros marcados pelo estilo de cada um dos compositores” (SÈVE, 2015, p. 64). Assim, algumas questões podem ser levantadas: (1) a forma de Edu tocar o frevo tem identidade tão forte que pode ser chamada de “frevo no estilo de Edu Ribeiro”? (2) as nuances estilísticas que Edu incorpora nas execuções de *Cebola no Frevo* podem ser percebidas em outras obras tocadas pelo baterista em outros gêneros musicais? Mesmo o estilo de Edu não sendo o foco central desta presente pesquisa, acredita-se que as considerações e análises comparativas aqui realizadas darão subsídios e contribuições para a literatura produzida e que será produzida sobre o estilo desse músico.

Dias (2020) apoiado em Pierre Bourdieu (2006) e Bruford (2015) evidenciam que o estilo do indivíduo músico está diretamente ligado as suas vivências de sujeito como um todo: musicais, sociais, culturais, familiares etc. Essas vivências geram sempre escolhas de diferentes graus de consciência por parte do indivíduo: “os anos de experiência que provocaram as

inúmeras pequenas seleções entre possibilidades e as incalculáveis microdecisões e seleções que levaram ao (e até certo ponto se tornaram) o trabalho” (BRUFORD, 2015, p, 39).¹²⁸

O músico improvisador, que é um indivíduo que cria instantânea e, pode ser chamado de compositor? Acredita-se que o papel da improvisação e da composição na música popular instrumental estão no mínimo entrelaçados. No momento da criação, os músicos trazem as suas influências estilísticas de gênero e de outros músicos para a sua performance. “A criação do estilo de um compositor tem como pano de fundo toda a herança de estilos passados” (DOMENICI, 2012, p. 173), assim como a criação do estilo do músico improvisador – que compõe instantânea e espontaneamente - também o tem. Na sequência deste texto, o próprio Edu traz diversas influências de outros músicos para a sua performance. De maneira geral, as pesquisas aqui citadas, que trazem abordagens estilísticas de músicos dentro do contexto da música popular instrumental, evidenciam o papel das influências para os indivíduos. Neste sentido, Queiroz (2021, p. 43) diz que “a formação do estilo musical de uma pessoa passa pelas influências que ela experimentou ao longo de sua vida, como reagiu a elas, e como as codificou e utilizou da sua forma”.

O estilo especificamente no contexto da bateria passa pelas diversas facetas até aqui abordadas e é o tema do próximo subcapítulo.

2.3.2 Estilo no contexto da bateria

O estilo na bateria é em grande medida apoiado pelas influências baterísticas e musicais que o baterista possui: escutar e compreender o que fazem os “grandes mestres do instrumento” no âmbito nacional e internacional e articular ideias desses mestres ao estilo próprio.

Bateristas, quando atuam, dialogam subjetivamente com seus próprios referentes desvelando, através de suas performances, de suas interações com outros músicos e sobretudo pela improvisação musical, o modo como se apropriam das ideias presentes nas práticas artísticas daqueles que os influenciam (ou influenciaram) (DIAS, 2020, p. 37).

¹²⁸ the years of experience that provoked the innumerable small selections from amongst possibilities and the incalculable micro-decisions and selections that led to (and to some extent became) the work.

Os gêneros também influenciam ou restringem a performance do baterista, Acácio Piedade (2005) contextualiza a respeito no cenário da música popular instrumental brasileira e o idiomatismo da bateria:

Por exemplo, os tipos de levada de bateria, o ponto exato em que deve ocorrer um toque de caixa, os golpes nos pratos muitas vezes assimétricos, aspectos aparentemente flexíveis, na verdade são conhecimentos compartilhados e envolvem muita precisão [...]. Os conhecimentos compartilhados são, portanto igualmente da ordem sóciomusical e podem levar ao conhecimento dos gestos elementares do gênero, ou seja, os tópicos retóricos centrais do *jazz* brasileiro (PIEADADE, 2005, p. 204).

O timbre é um elemento musical marcante para o estilo de um músico, especialmente para um baterista. A sonoridade da bateria de alguém é diretamente proporcional ao timbre da voz falada de alguém, ou seja, essa peculiaridade é única entre os indivíduos, por mais que haja semelhanças. O timbre da bateria está muito relacionado a afinação realizada pelo baterista. Dias (2020, p. 38) diz que “este é outro elemento relativo à construção das sonoridades pessoais que contribui de forma direta para circunscrever a identidade musical de um baterista: sua relação com a afinação do instrumento”.

O timbre se mostra como um desafio a ser representado nas transcrições. A notação baterística ocidental apresenta a diferenciação de timbre entre as peças de bateria, mas não a diferença sonora entre diferentes caixas ou pratos de condução, por exemplo. Deste modo, faz-se valer de explicações de Edu sobre timbre que serão vistas e, sobretudo, da escuta das transcrições aliadas à leitura.

Se o timbre no instrumento é proporcional ao timbre da voz falada, os fraseados na bateria demonstram cadências rítmicas, sotaques, acentuações, ênfases, recorrências de palavras em igual medida a fala verbal. O estilo de um baterista está moldado por essas nuances. Neste sentido,

o toque, é o que expande a paleta tonal da afinação da bateria, ou seja, é nas múltiplas possibilidades de combinação entre as variações na intensidade do toque e as diferentes regiões da pele do tambor (ou da superfície do prato) em que se toca, que o instrumentista deposita suas intenções para produzir o som que lhe agrada e lhe é desejado no momento e que, pela repetição e recorrência ao longo de sua trajetória artística, se torna uma marca pessoal, um registro associado a seu nome próprio, sua atuação, e eventualmente contribui decisivamente para a construção de sua reputação. Uma assinatura como se diz ordinariamente (DIAS, 2020, p. 40).

Assim como foi referenciado sobre as escolhas como formadora do estilo, o processo de desenvolvimento de um estilo pelo baterista está diretamente ligado as escolhas que ele faz.

As articulações dos elementos musicais por meio das escolhas do baterista trazem infinitas possibilidades. Essas combinações são realizadas por meio do timbre, da rítmica, da métrica, das dinâmicas e das coordenações. Ou seja,

a criatividade na performance musical tem sido até agora caracterizada como um conjunto de escolhas e decisões, selecionadas entre opções possíveis, com o propósito de produzir uma obra ou um evento que existe por uma razão. Para o baterista individual, essas seleções tendem a ser feitas, em qualquer nível de consciência, a partir de uma paleta de opções temporais, métricas, timbrais e dinâmicas disponíveis “no momento” da performance (BRUFORD, 2015, p. 67).¹²⁹

As escolhas do baterista são influenciadas pelo seu papel no grupo, que pode ter diferentes graus entre fazer uma performance funcional que favoreça um solista, por exemplo, ou até ter um papel fundamental de criatividade e interação, como Edu o tem no Trio Corrente. Porém, mesmo em um contexto no qual a criatividade é fundamental para a performance do baterista, há momentos em que se deve deixar a voz dos outros ser destacada, como ocorre também dentro das performances de Edu em *Cebola no Frevo*. Bruford (2015) diz que entre esses diferentes graus de criatividade e funcionalidade há sempre escolhas a serem feitas.

A quantidade de informações sonoras faz com que o baterista realize escolhas entre a funcionalidade e a criatividade extrema. Observa-se, por exemplo, que em um solo de bateria é comum que a banda pare de tocar para o baterista possa exercer sua criatividade ao máximo, sem restrições impostas por outros músicos. Desta forma, percebe-se que as informações sonoras trazem restrições aos bateristas, de modo que um grupo que tenha uma quantidade maior de músicos, alguns inclusive que podem dividir a função essencialmente rítmica da bateria, como instrumentos de percussão, faz com que mais restrições sejam impostas a performance do baterista. Bruford (2015) aborda esta questão com os seus bateristas entrevistados:

O número de pessoas envolvidas em qualquer situação é um determinante crucial da ação do baterista. Geralmente, os participantes sentiram que quanto maior o número de co-intérpretes, mais rígidas seriam as restrições de performance do baterista; em outras

¹²⁹ Creativity in music performance has thus far been characterised as a set of choices and decisions, selected from possible options, with the purpose of producing a work or an event that exists for a reason. For the individual drummer, those selections tend to be made, at whatever level of consciousness, from a palette of temporal, metrical, timbral and dynamical options available ‘in the moment’ of performance.

palavras, mais funcional sua performance deve se tornar, ou permanecer, para fornecer aquela alquimia que une a música (BRUFORD, 2015, p. 189).¹³⁰

E completa demonstrando que

quanto maior o número de intérpretes, maior atenção o baterista terá de prestar à “lista de verificação” de preocupações fundamentais da UA (AU 247); quanto menos músicos, mais cedo se poderá avançar para as áreas composicionais onde a criatividade pode aparecer (BRUFORD, 2015, p. 189).¹³¹

Diante deste cenário de restrições maiores ou menores de acordo com a quantidade de integrantes de um grupo, questiona-se: as diferentes formações instrumentais presentes nas versões de *Cebola no Frevo* trazem restrições distintas para Edu Ribeiro? Se sim, qual o grau de imposição destas restrições? Se não, o que há na performance criativa de Edu que não se deixa influenciar fortemente pela quantidade de músicos?

Os entrevistados de Bill Bruford (2015) ainda evidenciaram que ter uma boa técnica é fundamental para que as escolhas performáticas consigam ser executadas. Ou seja, o controle sobre a performance que a técnica traz, permite que o que for escolhido pelos bateristas, possa ser executado. Ter uma ideia musical, mas não saber executar tecnicamente, é uma restrição pessoal para que as ideias fluam.

Os bateristas, assim como outros músicos, têm a capacidade de colocar ideias estilísticas próprias para a execução de determinados gêneros. Alguns exemplos disso foram abordadas em pesquisas sobre estilo de bateristas: Leandro Barsalini (2009) mostra o samba batucado, de Luciano Perroni, e o samba de prato, de Edson Machado; Giba Favery (2018) traz a “raspadeira” de Dom um Romão dentro do samba; André Queiroz (2021) evidencia a coordenação avançada que Neném executa nos ritmos brasileiros, especialmente aplicando fraseados com o pé esquerdo no chimbal no samba. Diante disto, cabe-se questionar se há elementos que Edu Ribeiro coloca em *Cebola no Frevo* que são marcas estilísticas próprias

¹³⁰ The numbers of people involved in any situation are a crucial determinant of drummer action. Generally, participants felt that the greater the number of co-performers, the tighter the performance constraints upon the drummer; in other words, the more functional his or her performance must become, or remain, in order to provide that alchemy that glues the music together.

¹³¹ The greater the number of performers the greater attention the drummer will need to will need to pay to AU's 'checklist' of foundational concerns (AU 247); the fewer the players, the sooner one can proceed to those compositional areas in which creativity may appear.

alocadas ao contexto do frevo, uma vez que essa obra está inserida em um contexto de interpretação de música popular instrumental, que permite outros diálogos entre estilos?

Determinados aspectos musicais do estilo de um baterista que são usados dentro de um estilo podem se tornar tão marcantes que outros bateristas passam a usar em diferentes graus de frequência essas articulações musicais e/ou baterísticas. A recorrência do uso dessas articulações sonoras pode fazer com que elas se tornem parte do estilo do gênero. Por exemplo, os padrões de execução do samba na bateria, assim como a maior parte dos ritmos brasileiros, advêm das frases dos instrumentos de percussão. Certamente, uma tradição de execução da adaptação desses instrumentos para a bateria foi desenvolvida, difundida e repetida a ponto de se tornar padrões de execução do samba pela bateria. Sobre essa possibilidade de os bateristas atuarem como atores criativos, Barsalini (2014) traz uma abordagem interessante em sua pesquisa:

Entendendo que os bateristas aqui abordados são (ou foram) trabalhadores profissionais da música, consideramos o fato de operarem com restrições e contingências estéticas e mercadológicas, de forma que suas ações podem ser interpretadas como estratégias de inserção ou manutenção do próprio mercado de trabalho. Porém, devemos ainda considerar a capacidade desses bateristas em não somente reproduzirem, mas também interagirem, interferindo em diversos contextos como atores criativos, capazes de transformar ambientes ao modificarem modelos habituais. Tais novidades podem ser geradas de várias maneiras, seja a partir da exploração de novos padrões, da inserção de inesperados timbres, do emprego de diferentes qualidades sonoras, da realocação ou adaptação de padrões identificados com outros gêneros, ou ainda simplesmente em função das propriedades interpretativas deste ou daquele baterista, que manipula o ritmo de forma singular (BARSALINI, 2014, p. 16 - 17).

Barsalini (2014, p. 20) traz o conceito de Oliveira Pinto (2000) de “cor do som e suas sonoridades” para mostrar que adaptação dos instrumentos de percussão à bateria, como ocorre em praticamente todos os gêneros brasileiros incluindo o frevo, é feita em um primeiro momento com a troca de timbres: sons que se assemelham e que permitem uma adaptação sem que haja uma descaracterização dos padrões executados pelos instrumentos de percussão de determinado gênero. Assim, entender os elementos estilísticos próprios colocados por Edu, mostra-se como ponto importante para compreender como elementos característicos do gênero frevo ficam evidenciados em *Cebola no Frevo*.

Percebe-se, então, a influência que um gênero musical traz à bateria e como foi - e ainda é - desenvolvida uma linguagem própria de execução desses gêneros na bateria, sobretudo com influência nas células rítmicas e timbres dos instrumentos de percussão dos ritmos brasileiros.

Nas análises aqui apresentadas, espera-se demonstrar como Edu usa elementos do frevo na execução de *Cebola no Frevo* e ainda como dialoga com o seu vocabulário.

2.3.3 Estilo no contexto musical de Edu Ribeiro

Algumas pesquisas servem de referência e fonte de diálogo sobre o estilo no contexto musical de Edu Ribeiro: Fábio Augustinis (2021) transcreveu todos os solos de Edu com o Trio Corrente desde o primeiro álbum, *Corrente* (2005), até o álbum *Tem Que Ser Azul* (2019). O pesquisador encontrou diversos fraseados e articulações rítmicas recorrentes dentro do estilo de Edu; Thiago Duarte (2020), apresenta como a polirritmia é essencial para a construção de arranjos e improvisações do Trio Corrente e constatou “que a polirritmia desempenha um papel central para a comunicação não verbal na performance do Trio Corrente” (DUARTE, 2018, p. 66); Eduardo Santana (2023) analisou linhas de contrabaixo de Paulo Paulelli dentro de sambas interpretados pelo Trio Corrente, e constatou que a manipulação do tempo é evidente no contexto do Trio; Paula Valente (2014) analisou a execução do choro *Murmurando* pelo Trio Corrente e observou a manipulação do gênero choro submetido a características estilistas do Trio Corrente. Assim, constatou que há no “arranjo diversas modificações, tanto no aspecto formal, melódico, harmônico, timbrístico como também nas funções dos instrumentos e na improvisação” (VALENTE, 2014, p. 07).

Observa-se que ter uma identidade musical própria é algo de valor para músicos que atuam no contexto musical de Edu. No programa *Passagem de Som*, da Sesc TV, houve uma entrevista com Edu e músicos que tocam com ele no Edu Ribeiro Trio. Vinicius Gomes ressaltava esse desejo da identidade por parte do músico e diz que reconhece a de Edu com facilidade: “todos nós da nossa geração estamos procurando ter nosso próprio som, assim como o Edu você reconhece em cinco segundos em qualquer faixa, né, que é o maior elogio que você pode fazer para um músico é o cara ter uma identidade tão forte assim, né” (GOMES, 2023).¹³²

Em uma *live* no seu canal de *You Tube*, Edu (2020) ressaltava essa personalidade, que é um resultado da identidade ao dizer que “eu acho que chega um momento na vida da pessoa

¹³² Programa *Passagem de Som*, Sesc TV, exibido em 09 nov. 2023.

que não é o ser difícil ou não. Mas é a questão da personalidade, né”.¹³³ Em um vídeo intitulado “5 dicas do Edu Ribeiro” para o canal de *You Tube Musical Express*, Edu tem uma abordagem interessante sobre sua visão sobre identidade e como percebe sua importância

Às vezes eu estou dirigindo e aí começa a tocar fulano e aí eu digo: ah, é o Wayne Shorter tocando, é o Jack DeJohnette tocando, sei lá, é o Chico Pinheiro tocando. É fácil de você reconhecer, pra mim eles têm a mesma voz como eles têm a hora que eles tocam no telefone [Edu aponta para a garganta demonstrando que ele quis dizer que sobre a voz falada], a maneira de tocar. Então, pros bateristas a dica é: conheça mais os músicos no estilo que você gosta, né. Consiga reconhecê-los no primeiro toque, porque isso é uma coisa essencial que você vai precisar ter pra você viver de música. Não é que você precisa soar diferenciado desde o início, mas quanto mais você tiver um diferencial que as pessoas possam te chamar porque elas querem que você esteja tocando, melhor. Uma coisa que eu fazia na época que eu tinha bastante tempo para estudar [...] eu quero conhecer o Art Blakey, então eu fiquei um mês inteiro ouvindo o Art Blakey e transcrevendo coisas do Art Blakey. Ótimo, reconheço ele em qualquer lugar se ele começar a tocar [...]. Depois teve o Philly Joe Jones, a mesma coisa, você vai ouvindo e vai reconhecendo, a hora que ele vai improvisar você sabe pelo som de bateria, pelo toque, pela maneira que ele usa a técnica dele. E assim com todos, com os brasileiros e dentro do estilo de vocês também (RIBEIRO, 2017).¹³⁴

Na fala anterior, Edu evidencia ainda outro aspecto importante da construção da identidade: as influências. No mesmo vídeo (e diversos outros), ressalta o papel preponderante de escutar música para se influenciar por outros músicos e estilos:

Muitas vezes a gente fala, eu já falei muito isso. Ouça bastante música, ouça todo tipo de música, ouça música. Mas com qual qualidade você tá ouvindo essa música? Eu me lembrei muito de como eu ouvia música, que é sentar, botar o disco pra você ouvir e deixar aquilo fazer parte da sua vida. Eu acho que quanto mais atenção você tem com um disco, mais você absorve aquilo pra você, mais aquilo vai fazer parte do seu vocabulário (RIBEIRO, 2017).¹³⁵

Edu repete essa fala em outro vídeo e supracita a importância da escuta e da absorção de fraseados pelas referências:

Às vezes a gente pensa que estudar música, estudar bateria, você tem que sentar no instrumento e tocar o tempo todo, né. Mas tem algumas coisas como audição, como de repente você saber o que pensa uma pessoa que já viveu tudo o que você vai viver pela frente saber como as pessoas já viveram e como que elas passaram por isso é importante

¹³³ < <https://www.youtube.com/live/U0lhxWowg6U?si=0QKJ0bOemqj9y1oc&t=177> >, acesso em 11 dez. 2023.

¹³⁴ < <https://youtu.be/Zxm4ath9pwI?si=2CtdI0hj4cOziNFe&t=219> >, acesso em 11 dez. 2023.

¹³⁵ < <https://youtu.be/Zxm4ath9pwI?si=EuYIuZazk70nVJ5U&t=313> >, acesso em 11 dez. 2023.

assim. Então, eu acho que é importante esse contato. Eu sempre aprendi muito com os músicos mais velhos, né, com os professores e no dia a dia (RIBEIRO, 2019).¹³⁶

Edu traz em outro momento a importância de escutar música como elemento essencial para desenvolver uma linguagem:

Tem que conhecer as escalas, tem que conhecer toda teoria, tem que conhecer, não fujam disso. Mas é que nem aprender a ler. Uma criança que aprendeu a ler pode falar sobre a história grega? Não. Ela vai precisar estudar, ela vai precisar de vocabulário. Então, ouvir música, tirar as frases, é como se você tivesse estudando um texto. Ouvir os improvisadores que você gosta é vocabulário (RIBEIRO, 2021).¹³⁷

Observar essas colocações de Edu sobre a escuta de referências e sobre influências musicais/baterísticas, parece especialmente importante para este presente trabalho por dois aspectos. O primeiro é para compreender de fato as influências de Edu, contribuir de maneira abrangente para a literatura sobre o baterista e sobre a sua performance em *Cebola no Frevo*. O segundo é, de certa maneira, relevante para justificar o objetivo deste trabalho através da própria voz e pensamento de Edu Ribeiro, e assim ressaltar a importância do processo de escuta profunda e transcrição para entendimento da linguagem empregada pelo baterista. De certo modo, é o personagem Edu Ribeiro corroborando sobre a importância de passar por processos como o que se buscou nessa pesquisa para ter um conhecimento profundo de linguagem.

No vídeo “Edu Ribeiro: livros para estudar bateria”, presente no canal de *You Tube* do baterista, Edu traz diversas influências de bateristas e de estudos passados por bateristas que músico se dedicou a estudar e, assim, se influenciou. Dentre esses estudos, Edu destaca os estudos de *jazz* e improvisação que fez do livro *The Art of Bop Drumming* (Jonh RILEY, 1994) e relata que os fraseados apresentados no livro vieram de bateristas conceituados como Max Roach, Philly Joe Jones e Art Blakey.

Sobre influência e estudos de ritmos brasileiros, Edu traz primeiramente o livro de Nenê (2008), *A bateria brasileira do século XXI*, e diz que

o Nenê pra mim é o cara que de uma maneira muito especial, com muita personalidade todos os ritmos brasileiros pra um contexto baterístico, com técnica de bateria, com paradidlle com combinação. E lá tão todos os ritmos dele, que ele criou, que ele adaptou, [...] e o mais legal, se você comprar aquele livro, tirar aquelas levadas e

¹³⁶ < <https://www.youtube.com/watch?v=VgrbUkJj0AM&t=44s> >, acesso em 12 dez. 2023.

¹³⁷ < https://www.youtube.com/live/mv3zDM7ch8U?si=i2AbR7-3inwKi_sp&t=2069 >, acesso em 12 dez. 2023.

comprar qualquer disco que o Nenê toque você vai identificar tudo que tem dentro do livro na música dele (RIBEIRO, 2015).¹³⁸

Adiante, nesta dissertação, será observado como uma das levadas sugeridas por Nenê em seu livro aparece como referência direta para a execução da levada de frevo que Edu faz em *Cebola no Frevo*.

Edu cita o baterista Bob Wyatt como especialista em tocar com *big bands*, e destaca a influência que teve com o músico em preparações de convenções musicais, e ressalta que “a banda soa quando um baterista sabe tocar com *big band*” (RIBEIRO, 2015). No vídeo em que Edu indica livros de bateria, o músico alude os estudos de preparações se apoiando no livro *Chat Reading*, de Bobby Gabriele (1997), e ressalta que apesar de o livro ser concebido em um primeiro momento visando a atuação do baterista em *big bands*, os estudos de preparação podem passar para formações menores. Observa-se, na análise da composição da linha de bateria *Cebola no Frevo*, adiante neste texto, que Edu utiliza com frequência de preparações de notas convencionadas que são realizadas por toda a banda.

Edu (2020) ainda destaca que “sempre vou falar das minhas influências, né, dos velhos”,¹³⁹ demonstrando neste e em outros vídeos a importância das referências musicais. O baterista cita nos referencias aqui expostos (entrevistas, videoaulas etc.) influências em bateristas como Airton Moreira, Art Blakey, Bill Stewart, Bob Wyatt, Edson Machado, Elvin Jones, Jack Dejohnette, Jeff Hamilton, Jeff “Tain” Watts, Jurim Moreira, Luciano Perroni, Márcio Bahia, Max Roach, Milton Banana, Nenê, Paulo Braga, Philly Joe Jones, Steve Gadd, Toninho Pinheiro e Tuti Moreno.

Os ritmos brasileiros, incluindo o frevo, têm a bateria estabelecida a partir da adaptação dos instrumentos de percussão, ou seja, a bateria se influenciou pelos fraseados dos instrumentos percussivos característicos dos ritmos brasileiros para desenvolver um estilo próprio de execução desses ritmos. Edu ressalta a importância de conhecer as linhas de percussão para ter um conhecimento mais amplo sobre a linguagem da bateria nos ritmos brasileiros:

¹³⁸ < <https://youtu.be/C7rUxhmTR3U?si=lFBDuByJ1qrHzMm9&t=193> >, acesso em 11 dez. 2023.

¹³⁹ < <https://www.youtube.com/live/iuebr5vfK1M?si=HAukD27OIPZMGUQj&t=1948> >, acesso em 11 dez. 2023.

Todos os ritmos de música brasileira, eles não são feitos para a bateria. A bateria não é um instrumento brasileiro. O que a gente faz é adaptar todos os instrumentos de percussão para a bateria. Conhecer as vozes de todos os instrumentos, saber o que eles tocam, saber como cantar [...] as vozes dos instrumentos de percussão para você adaptar para a bateria é essencial (RIBEIRO, 2017).¹⁴⁰

Isso se mostra interessante adiante neste trabalho, por exemplo, quando será observado que Edu finaliza a grande maioria de seus solos em *Cebola no Frevo* com uma levada bem característica da adaptação dos instrumentos de percussão para o frevo.

Nota-se que os estudos feitos por um baterista também são parte do desenvolvimento do seu estilo. Além dos livros supracitados *The Art of Bop Drummer* (RILEY, 1994), *A bateria brasileira do século XXI* (NENÊ, 2008) e *Chat Reading* (GABRIELE, 1997), Edu (2015, 2020) destaca outros livros que estudou e se influenciou. O baterista realizou muitos estudos de música brasileira através do livro *New Breed* (Gary CHESTER, 1985). Edu utilizou o livro *Stick Control* (STONE, 2009) para estudos de fundamentos técnicos. Através do livro *Accents and Rebounds* (STONE, 2012), Edu desenvolveu acentuações na condução do samba. O livro *Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer* (Ted REED, 2007) é considerado por Edu como o que mais estudou. Nesse livro, Edu estudou preenchimentos (fraseados que utilizam a leitura apresentada no livro como base de acentuação e os espaços entre notas para serem preenchidos, por exemplo, por toques simples ou toques duplos), condução de jazz, condução de samba e coordenação para música latina. O livro *Paradiddle Power: increasing Your Technique on the Drumset with Paradiddles* (Ron SPAGNARDI, 1999) foi usado para estudar *paradiddles* e diversas orquestrações do rudimento. Diante disso, os conteúdos apresentados nesses livros são encontrados de alguma maneira nas versões de *Cebola no Frevo*?

Entende-se ainda que é relevante entender as influências do Trio Corrente, um grupo de muito destaque na carreira de Edu, para perceber como o estilo do grupo e o estilo dos membros do grupo se entrelaçam e assim poder observar como essas referências podem aparecer não só nas versões de *Cebola no Frevo* com o Trio Corrente, mas também nas demais versões. Edu reflete sobre as influências do trio:

Cada um tem a sua influência, mas acho que uma coisa que é comum pros três aqui são alguns daqueles trios, principalmente o grupo que acompanhava a Elis Regina, aqueles músicos que eram o Cesar Mariano, o Paulo Braga e o Luizão. Acho que cada um é influência para cada um aqui. Cada um daqueles músicos é influência para cada um no

¹⁴⁰ < <https://youtu.be/Zxm4ath9pwI?si=H5gVC-wJqC2AwPw2&t=186> >, acesso em 12 dez. 2023.

seu instrumento, né. E misturar um pouco dessa coisa da música brasileira, do suingue da música brasileira, da levada da música brasileira com a improvisação. Então o grupo, um grupo americano que traz muita influência pra gente também é grupo que acompanhava o Miles Davis, o segundo grupo dele, que era como Herbie Hancock, Ron Carter, o Tony Williams. Então, acho que essas as maiores coisas que a gente pode falar de influências. A gente tenta fazer um pouco, que é isso, é trazer o *standarts* da música brasileira, o suingue da música brasileira misturado com essa improvisação, com essa liberdade da improvisação (RIBEIRO, 2016).¹⁴¹

Santana (2023) traz informações sobre influências e estilo do trio corrente:

A concepção estética musical do Trio Corrente tem uma conexão direta com os trios de música instrumental brasileira surgidos no final da década de 1950 e da década 1960. Em entrevista, Torres (PAULELLI, RIBEIRO & TORRES 2021b) diz que o conceito estético musical do Trio Corrente surgiu da vontade concomitante entre os membros do grupo de compartilhar uma música que contemplasse elementos da música brasileira, do jazz e da improvisação. Paulelli (Ibid.) afirma que o Trio Corrente baseia sua sonoridade tanto nos trios brasileiros da década de 1960, quanto dos trios de jazz americano, citando o Zimbo Trio e o Oscar Peterson Trio como exemplos de concepção sonora, além de pontuar a busca musical por uma identidade particular, a qual resulta da mistura do choro e do jazz, e composições próprias. Ribeiro (Ibid.) complementa a fala de seus colegas de grupo citando Jongo Trio, Tamba Trio e Zimbo Trio como exemplos de grupos que deixaram legados artísticos musicais nos quais o Trio Corrente se inspira. Ao ouvimos o Trio Corrente, por sua vez, é possível apontar alguns aspectos que se sobressaem em relação aos trios da década de 1960, como a maior quantidade de músicas adaptadas para fórmulas de compassos ímpares e elementos ligados à polirritmia presentes em suas performances (SANTANA, 2023, p. 34).

Acredita-se que o Trio Corrente tem um estilo próprio, ou seja, uma identidade, mas como se explica essa estética? O que fez com que *Cebola no Frevo* fosse uma composição de Edu que se enquadrou nesse estilo? Fábio Torres explana a respeito da estética do Trio Corrente e sobre obras musicais que se encaixam ou não para serem executadas pelo Trio:

O arranjo já é pensado para o Trio [Corrente], o Trio tem uma estética, né. Então qualquer um de nós três que faça um arranjo aqui, ele já é pensando no som do Trio, né. Por isso tem música que o Edu leva lá pro Vento em Madeira, porque ele sabe que tem mais a cara do outro grupo (TORRES, 2014).¹⁴²

Fábio Torres (2016) ressalta que “seja tocando autoral, seja tocando músicas de compositores conhecidos, a gente tem à nossa maneira de tocar. Então a gente imprime uma maneira pessoal de arranjar e tocar para aquela música antiga, né”.¹⁴³ Santana (2023) observa algumas nuances rítmicas na forma de tocar do trio:

¹⁴¹ < https://youtu.be/64ZzemKNGU4?si=3Kru_cCkmBSJxDxI&t=217 >, acesso em 12 dez. 2023.

¹⁴² < <https://youtu.be/tMoGhc68iYQ?si=Y6kVYkfR34rNmFRM&t=210> >, acesso em 12 dez. 2023.

¹⁴³ < <https://youtu.be/64ZzemKNGU4?si=EsrVWKHbrp45Kzdm&t=316> >, acesso em 12 dez. 2023.

Podemos destacar que algumas das características presente nas performances do Trio Corrente são a interpretação de *standards* da música brasileira em compassos alternados, a polirritmia e alguns de seus desdobramentos. Ao longo das transcrições, percebemos que as músicas selecionadas apresentaram diferentes formas de manipulação de pulso (SANTANA, 2023, p. 96).

Algo que se procura observar nesta pesquisa é em qual medida a atuação em diferentes grupos musicais moldam o estilo de Edu, bem como o estilo de Edu molda o estilo desses grupos sob a ótica de *Cebola no Frevo*. No álbum *News* (2022), com o Edu Ribeiro Trio (Edu Ribeiro na bateria, Vinicius Gomes na guitarra e Bruno Migotto no contrabaixo), Edu ressalta a sua abordagem para tocar com um trio no qual o instrumento harmônico é a guitarra, que preenche menos os espaços que o piano. Além disso, destaca sobre as novidades timbrísticas que são marcantes no estilo de tocar bateria neste álbum. Assim, Edu diz que o álbum “tem sonoridade diferente. Muda um pouco os timbres do meu instrumento, muda um pouco a minha maneira de tocar” (RIBEIRO, 2023).¹⁴⁴ Percebe-se assim que Edu se influencia conscientemente pelo grupo musical. O músico continua dizendo que “nunca tinha feito trio com guitarra, né, guitarra elétrica, fica uma outra sonoridade, né [...] cria um outro ambiente pra tocar, parece que você sai um pouco da zona de conforto. Tô achando legal isso” (IDEM).¹⁴⁵

Dentre as sutilezas sonoras possíveis de expressar na transcrição musical, os fraseados, principalmente no caso de alguém que toca com um som tão limpo como Edu, são um dos mais evidentes de serem representados no pentagrama. Em algumas das referências aqui expostas, como, por exemplo, no vídeo presente no canal de *You Tube* do baterista intitulado “Palestra Completa – Edu Ribeiro Music Workshop Ao Vivo”, Edu (2019) evidencia que pensa seus solos em muitos momentos com fraseados de pergunta e resposta (abordagem também levantada por Jonh Riley em seu livro). Neste mesmo vídeo, assim como em outros aqui expostos, Edu ressalta o contraste de dinâmicas para fazer os solos serem mais interessantes. Assim, na análise dos solos de Edu nesta pesquisa é possível perceber esses fraseados de pergunta e resposta e o contraste de dinâmicas?

Augustinis (2021, p. 47) ressalta que o desenvolvimento de ideias “é uma das marcas da execução de [Edu] Ribeiro. Ele usa o desenvolvimento motivico para criar um senso de

¹⁴⁴ Programa Passagem de Som, Sesc Tv, exibido em 09 nov. 2023.

¹⁴⁵ Idem

unidade, continuidade e fluxo em seus solos”.¹⁴⁶ O pesquisador traz os motivos que ele encontrou nos solos que analisou do baterista:

1- “Repetição”: estrutura rítmica que é repetida de forma exata ou com diferentes orquestrações;

2 – “Pergunta e resposta”: Edu normalmente utiliza dois compassos para um fraseado que é uma espécie de pergunta e dois para um fraseado que corresponde a uma resposta. Muitas vezes a pergunta é composta por fraseados semelhantes que têm diferentes respostas. O contrário é menos comum, mas também acontece, quando os fraseados de resposta são iguais e as perguntas são distintas. Esse tipo de estrutura é frequentemente encontrado nos livros do Charles Wilcoxon, especialmente o *150 solos for all american drummer* (WILCOXON, 1945), que Edu evidencia ter estudado;¹⁴⁷

3 – “Declaração, repetição e variação”: o motivo é tocado, repetido e variado;

4 – “Continuação”: a continuação acontece quando Edu continua a improvisação feita por outros membros do grupo. Ele imita o motivo melódico ou rítmico. Ocorre normalmente nos *tradings* e proporciona um diálogo com o grupo;

5 – “Correção”: ocorre quando um motivo é restaurado após um período;

6 – “Elasticidade rítmica”: é a variação de um motivo usando uma configuração rítmica proporcionalmente mais curta ou longa que a original. Esse motivo cria um senso de contração ou expansão das frases.

Sobre rudimentos encontrados em suas transcrições, Augustinis (2021) destaca que Edu utiliza com mais abrangência: as quatro variações *paradiddles*; os *paradiddledidle* na ordem original e algumas variações, agrupado em semicolcheias (ocupando o espaço de uma semínima pontuada), sextinas ou fusas (ocupando o espaço de uma colcheia pontuada); os *double stroke*,

¹⁴⁶ Motivic development is one of the hallmarks of Ribeiro's playing. He uses motivic development to create a sense of unity, continuity, and flow in his solos.

¹⁴⁷ < <https://www.youtube.com/watch?v=xxMjsH9Uln0> >, acesso em 20 dez. 2023.

sobretudo com rulos de 5 e de 7; os *singles strokes*, com destaque a agrupamentos de 3, 5 e 7; *flans e drags*.

Esses agrupamentos ímpares e, quando estão agrupados ocupando o tamanho de uma figura pontuada, pares, formam ciclos geram cruzamentos rítmicos. Augustinis (2021, p. 29) define os “ritmos cruzados” como “grupos de figuras rítmicas que são emprestadas de métricas secundárias e colocadas no contexto da métrica primária. A técnica resulta em uma sobreposição momentânea de métricas, criando um efeito polirrítmico”.¹⁴⁸ O pesquisador destaca que “os ritmos cruzados estão profundamente embutidos no estilo de improvisação de Edu. Os três principais usos de agrupamentos ímpares que ocorrem em seus solos são agrupamentos de três notas, cinco notas e sete notas” (AUGUSTINIS, 2021, p. 29).¹⁴⁹

Edu utiliza com frequência de duas técnicas estendidas em seus solos (AUGUSTINIS, 2021): *press strokes*, sob a influência especialmente de Bill Stewart, no qual Edu faz toques pressionando os tambores e os pratos com uma ou duas mãos consecutivas; *stick shots*, com influência principal em Philly Joe Jones, no qual será chamado nesta presente de “*rim shot* de baqueta”. Esta segunda técnica consiste em manter uma das baquetas com a ponta sobreposta na pele e a outra baqueta percute a baqueta que está apoiada. Augustinis (2021) ainda faz levantamentos sobre maneiras que Edu improvisa e destaca que a maioria de seus solos ocorrem na forma da música.

Diante dos aportamentos feitos por Augustinis (2021) sobre o estilo de Edu, a análise de *Cebola no Frevo* visa contribuir para corroborar se há esses motivos encontrados pelo pesquisador ou até outros não abordados. Assim, questiona-se: esses mesmos recursos empregados por Edu e encontrados por Augustinis (2021) são aplicados nas improvisações de Edu em *Cebola no Frevo*? Esses recursos são também encontrados durante a exposição do tema da música e, sobretudo, enquanto o baterista acompanha outros solistas? Edu utiliza os

¹⁴⁸ Cross-rhythms are groups of rhythmic figures that are borrowed from secondary meters and placed in the context of the primary meter. The technique results in a momentary superimposition of meters, creating a polyrhythmic effect.

¹⁴⁹ Cross-rhythms are heavily embedded in Ribeiro's improvisational style. The three primary uses of odd groupings that occur in his solos are three-note, five-note, and seven-note groupings.

rudimentos de uma maneira particular que pode ser entendida como marcante do seu estilo? Edu improvisa na forma em *Cebola no Frevo*?

Como foi salientado, o timbre específico de um instrumentista é de difícil passagem para as transcrições. Entende-se que as escolhas dos equipamentos são muito relacionadas aos timbres estabelecidos. Edu (2016), no vídeo presente no seu canal intitulado “ERMW – Os equipamentos que uso para tocar”,¹⁵⁰ relata sobre alguns dos timbres que tem em sua bateria. Entre suas escolhas de que equipamentos se destaca:¹⁵¹ (1) uma baqueta é fina possibilita o rebote e tira uma sonoridade “mais macia” do instrumento, que não tira tanto som dos tambores e, para compensar, ele tenta regular com a afinação; (2) quanto toca no lugar aberto usa uma baqueta mais pesada para dar mais som e, assim, mostra que o ambiente o influencia; (3) com relação ao prato de condução, que é um elemento marcante especialmente para bateristas instrumentais, Edu fez uma parceria com a sua marca de pratos para fazer um modelo assinado por ele, ou seja, com um som muito específico que o baterista deseja para o seu estilo; (4) Edu usa dois tipos de peles (ambas de filme simples) para diferentes circunstâncias. O baterista usa peles mais finas que ressaltam as sonoridades mais agudas do instrumento, com bastante harmônico ou peles mais grossas que trazem uma característica sonora mais grave e com menos harmônicos. A primeira primordialmente para performances ao vivo e a segunda para gravações em estúdio; (5) a pele de bumbo é pensada para contexto *jazzísticos*, no qual Edu gosta de deixar o bumbo com mais ressonância por conta de o bumbo não ser um elemento condutor da música. Em música brasileira, que o bumbo tem um papel condutor, ele gosta de controlar a ressonância do bumbo. No vídeo, Edu ressalta que os equipamentos devem auxiliar os bateristas no som que está procurando, no início é importante imitar alguém para pegar referências timbrísticas, mas a procura deve ser por uma sonoridade única.

¹⁵⁰ < <https://www.youtube.com/watch?v=7cdcKz5f1w8> >, acesso em 17 dez. 2023.

¹⁵¹ Ressalta-se que as escolhas de equipamentos são para o momento deste vídeo. Assim, Edu pode ter trazido outras características timbrísticas em sua carreira antes desta gravação, bem como após. Dois exemplos de mudanças que foram encontradas após são as seguintes: Edu trocou a fornecedora dos seus pratos, o que traz novas sonoridades, mesmo que semelhantes a anterior; Em entrevista para o canal do baterista Aquiles Priestes, em vídeo chamado “TV Maldita Presents: Como Refinar Sua Técnica #20”, Edu relata que estava utilizando baquetas 5B, ou seja, baquetas mais pesadas, por que sentia que essas baquetas tiram um som “mais gordo” do instrumento e ressalta que deve fazer um controle nos pratos, pois essas baquetas tiram mais sons dos pratos também.

Observa-se, e será visto mais detalhadamente no capítulo 3, que Edu utiliza timbres novos em sua bateria em performances mais recentes, especialmente agregado instrumentos de percussão, mais pratos e tambores. Quando se compara o primeiro álbum, *Já tô te esperando* (2006), com o álbum, *News* (2022), essas diferenças timbrísticas são evidentes. No programa “Passagem de Som” do Sesc TV, Edu (2023) relata que

na verdade, eu coloquei mais timbres no álbum que eu fiz antes, que chamava *Folia de Trêz*, que foi um álbum que eu fiz com o [Toninho] Ferragutti e com o [Fábio] Peron, que não tinha contrabaixo. [...] como tinha essa mudança que não tinha o contrabaixo, a bateria ficou muito nua, né, então eu fui buscando um monte de outras formações, outros timbres de percussão pra colocar e adaptei (RIBEIRO, 2023).¹⁵²

O músico ainda salienta que

o som de cada um é uma coisa que tá na sua mão, na maneira como você segura a baqueta e o que você quer que saia daquele tambor, certo? Você precisa ter uma referência que você precisa imitar. [...] Então depende muito de você preparar o seu instrumento para o que você vai tocar e, principalmente, adequar o seu instrumento à técnica que você tem (RIBEIRO, 2020).¹⁵³

Edu, além de baterista, é também compositor. *Cebola no Frevo* é uma parceria de Edu com o Chico Pinheiro. No programa “Passagem de Som”, seu parceiro relata sobre como ele vê o lado compositor de Edu:

Hoje eu considero que o Edu é um baterista que compõe e um compositor que toca bateria, acho que na mesma medida. Eu acho que ele é um compositor que já tem um RG muito forte, né. E nesse novo trabalho dele [álbum *News*] eu acho que mais ainda. Eu vejo ali harmonicamente, eu vejo ali que todos os caminhos têm uma cara do Edu Ribeiro. Então eu acho que é o que todos nós queremos, né (PINHEIRO, 2023).¹⁵⁴

Outro aspecto interessante de ser observado sobre o estilo de atuação de Edu em *Cebola no Frevo* é a fricção de ideias trazidos pela maneira tradicional de interpretar o frevo com a performance mais livre e jazzística que faz parte do estilo do baterista. Normalmente o “tradicional” ou o “clássico”, quando se fala de estilos de gêneros músicas, está ligado a uma maneira já assimilada socialmente de interpretação de um gênero, com seus padrões e recorrências.

¹⁵² Programa Passagem de Som, Sesc Tv, exibido em 09 nov. 2023.

¹⁵³ < <https://youtu.be/U2FGEbmrXlQ?si=yczNfKDMQlTIgjZQ&t=6> >, acesso em 17 dez. 2023.

¹⁵⁴ Programa Passagem de Som, Sesc Tv, exibido em 09 nov. 2023.

Hoje em dia, ao adjetivar algo como “clássico”, o senso comum nos remete à fase áurea de um determinado gênero (como por exemplo Rock “clássico” ou MPB “clássica”) ou a um estilo ou autor já reconhecidamente canonizado por seus pares e/ou pelo grupo social no qual está inserido (GANC, 2017, p. 35).

Acácio Piedade (2005) traz a ideia de “fricção de musicalidades” como algo interessante de ser entendido para essa pesquisa. O conceito trazido pelo autor trata a ideia de estilos de gêneros musicais que se influenciam, mas não se fundem. Essa abordagem é comum na música popular instrumental brasileira: gêneros da música popular brasileira interagem com elementos estéticos do *jazz*, mas ainda assim são reconhecidos como sendo pertencentes ao gênero musical que são. Neste sentido, Piedade (2005, p. 198) diz que “para dar conta da forma com que a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no *jazz* brasileiro, constituinte deste gênero musical, tenho falado de uma “fricção de musicalidades”.

Gonh (2021) relata que nessa fricção, que se deu, por exemplo

durante as décadas de 1930 e 1940, as bandas de *jazz* proliferaram por todo o Brasil, apresentando-se regularmente em casas noturnas das grandes cidades e, assim, a música *jazz* foi misturada com um conjunto diversificado de ritmos como o samba, a marcha-rancho, o maxixe e o tango argentino (GONH, 2021, p. 03).¹⁵⁵

Piedade (2005, p. 199) conceitua a musicalidade como algo similar ao estilo de um gênero aqui entendido ao dizer que a “musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”. Deste modo, para o contexto desse texto entendeu-se que a musicalidade está ligada ao estilo dos gêneros, e a fricção se dá entre o frevo e o *jazz*. Essa fricção está muito ligada a essência de elementos timbrísticos (como a condução no ride e a sonoridade da bateria) e estruturais do *jazz* (como a improvisação ou a interação, por exemplo) aplicados dentro do contexto de um gênero brasileiro, no caso deste estudo, o frevo. Esse gênero não é descaracterizado por essa fricção, de modo que mesmo com as influências *jazzísticas*, *Cebola no Frevo* continua a ser um frevo. “O discurso dos músicos, críticos e apreciadores fala de fusão, sincretismo, mistura, influência” (PIEADADE, 2005, p. 201). Mas o termo deve ser fricção e não fusão por conta destas “noções somente fazem sentido através da distinção que

¹⁵⁵ During the 1930s and 40s *jazz* bands proliferated throughout Brazil, performing regularly in nightclubs within major cities and thus *jazz* music was mixed with a diverse pool of rhythms such as samba, marcha-rancho, maxixe and the Argentinian tango.

lhes é implícita: o ‘novo’ gênero ‘absorve’ uma musicalidade outra que, no entanto, mantém-se distinta justamente porque é percebida” (Idem).

Apontados elementos relativos à aspectos da performance na bateria, no primeiro capítulo, e à interação musical e ao estilo, no segundo, que embasam as abordagens dessa pesquisa, apresenta-se agora os elementos obtidos nas análises comparativas das transcrições e da entrevista semiestruturada realizada com Edu Ribeiro.

3 ANÁLISE E COMPARAÇÃO DOS DADOS

Nesta segunda parte do texto, será exposto as abordagens trazidas por Edu em *Cebola no Frevo* no âmbito da composição de uma linha de bateria para o tema, do acompanhamento de solistas e da improvisação. Os dados e a comparação terão embasamento nas transcrições realizadas de várias das versões dessa música e em uma entrevista semiestruturada realizada com Edu. Além disso, há o diálogo com referenciais teóricos abordados na primeira parte do texto.

Um primeiro processo de análise de *Cebola no Frevo* para essa pesquisa se deu por meio da escuta das versões e anotação das primeiras impressões. O *link* abaixo traz uma tabela que apresenta esses primeiros dados colhidos.

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/19N0D4FjyuSeTDQQpK2IOSy6j9aP5IQjOu9rj7EBxOuQ/edit?usp=sharing>

Tabela 2: Quadro comparativo inicial das versões de Cebola no Frevo

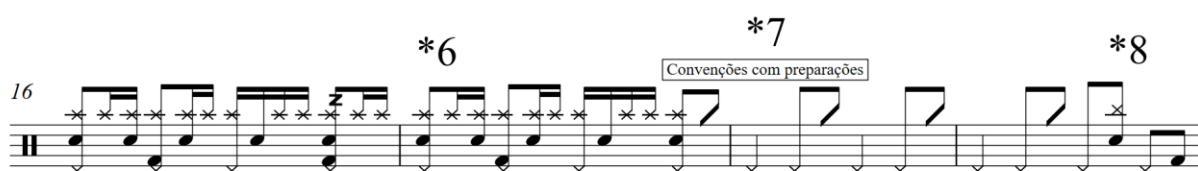
Inicialmente, observa-se na figura 3, um mapa geral da música: ao se escutar os áudios de praticamente todas as versões de *Cebola no Frevo* levantadas, é possível o acompanhamento (escuta aliada a leitura do mapa) por meio deste mapa. Dentro do mapa serão encontrados alguns símbolos de asteriscos seguidos de um número (*1, *2, etc) que indica que há um trecho melhor aprofundado dentro das análises. Os *chorus* em que Edu acompanha solistas e os *chorus* em que o baterista improvisa podem ter uma quantidade maior do que foi exposto no exemplo do mapa.

Mapa de Cebola no Frevo

Edu Ribeiro / Chico Pinheiro

Introdução

Convenções com preparações



2

A

***5**

30

6

6

***6**

Convenções com preparações

***7**

***8**

34

***5**

6

6

***6**

38

***7**

***8**

***11**

42

Convenções com preparações

Variação

3

3

3

Ponte

Convenções com preparações

46

***3**

Fraseado de ligação para os solos

12*Solos/acompanhamento**

Parte aberta e interativa

51

55

***13**

59

63

Virada/fraseado

Solo de bateria

3

***15**

ou Exposição de uma ideia que dura 8 compassos

Exposição de uma ideia que dura 4 compassos ***14**

67

1.

75 ou

2.

83

Levada de frevo na caixa Preparação e convenção

91

Ritmica da melodia A ***5**

94

***6** ***7** ***8**

Convenções com preparações

98

***5** ***6** ***8**

102

***6** ***7** ***8**

Convenções com preparações

106

***9** Preparação e convenção

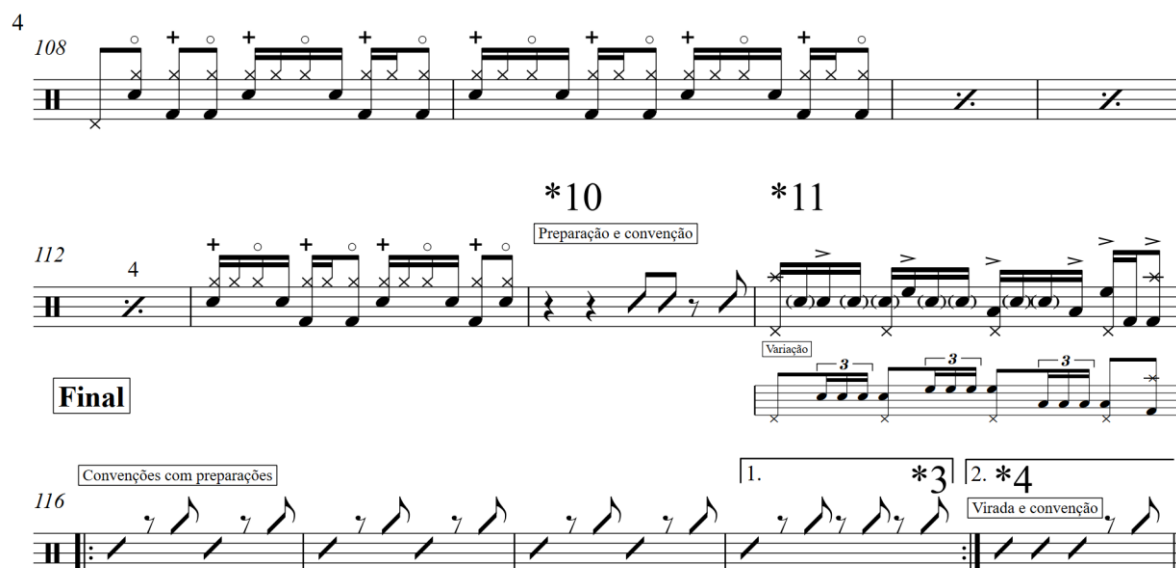


Figura 3: Mapa geral de Cebola no Frevo¹⁵⁶

As exceções entre as versões de *Cebola no Frevo* levantadas que não encaixam exatamente no formato do mapa, com algumas pequenas variações, são as seguintes: em *Já tô te esperando* (2006) Edu faz o solo de bateria no início da música (na tabela 1 identificado como “1”); em versão com o Edu Ribeiro Quinteto (na tabela 1 identificado como “2”) Edu não faz solo de bateria; na versão do Trio Corrente no Estúdio Showlivre (na tabela 1 identificado como “3”) a improvisação de piano e de bateria têm apenas dezesseis compassos e essa última não finaliza com a levada de frevo indicada; em *Song for Maura* (na tabela 1 identificado como “4”), o solo de bateria é intercalado por *tradings* de oito compassos com a improvisação do piano. Nota-se que as versões que não têm a forma exata a apresentada no mapa geral são aquelas que aconteceram primeiro (primeiras gravações entre as versões levantadas), provavelmente, pela música ainda não ter nesse momento uma forma tão clara quando hoje, após as várias execuções que formalizaram esse padrão.

3.1 Composição da linha de bateria do tema em *Cebola no Frevo*

Cebola no Frevo apresenta elementos musicais extremamente semelhantes, ou até mesmo idênticos, nas linhas de bateria apresentadas entre as versões encontradas e, sobretudo, nas

¹⁵⁶ Esse mapa geral de Cebola no Frevo foi construído durante a pesquisa e faz parte dos resultados obtidos na pesquisa. Ressalta-se que ele está aqui para facilitar a leitura dos processos analíticos apresentados.

versões transcritas. Isto demonstra que Edu tem uma linha de bateria composta para a exposição do tema desta música. Os elementos trazidos pela bateria fazem parte da composição como um todo.

Na sequência, será apresentada a maneira que a bateria executa os elementos geralmente iguais entre as versões de *Cebola no Frevo* e as brechas para tocar algumas partes do tema de maneira mais improvisada. Para essa parte fez-se uma análise de três versões completas - a versão do álbum *Já to te esperando* (2006), a versão ao vivo do Trio Corrente no programa *Estudio Showlivre* (2011) e a versão do álbum *At Play* (2020) - e parte de outras duas - as versões do Trio Corrente com a Orquestra *Jazz Sinfônica* (2014) e do curso *online* de Edu (2015). Em cada uma das versões completas cada parte do tema aparece no mínimo duas vezes: a introdução/ponte/final em três ocasiões; o tema A também em três ocasiões; o tema B em duas ocasiões. Em seguida, alguns dos elementos fundamentais e característicos dentro da construção da linha de bateria dessa música encontrados, como levadas, convenções e alguns fraseados, foram comparados as outras versões levantadas. Por meio desta comparação, observou-se, que mesmo sem a transcrição, esses elementos fundamentais estão presentes também nestas versões. Assim sendo, encontra-se na sequência do texto a exposição dos fatos fundamentais que fazem parte da composição da música e as brechas para se tocar de maneira mais improvisada.

3.2.1 Forma do tema

Em todas as versões encontradas o tema é exposto no início e no final da música e possuem a mesma forma de exposição (no mapa geral da música - figura 3, observa-se o tema do início ao compasso 45 e do compasso 91 ao final). A forma para primeira exposição do tema é a seguinte: introdução, A, B, A, ponte. Já a exposição final do tema, após os solos segue o seguinte roteiro: A, B, final. Ressalta-se que o que está destacado como introdução, ponte e final, estruturalmente têm a mesma composição. A diferenciação se dá por conta da localização de cada uma dessas partes dentro da música e uma pequena variação, que será vista adiante, na linha de bateria das partes denominadas de “ponte” e “final”.

A. Introdução/ponte/final do tema

Nos oito compassos da introdução, nos quatro primeiros compassos ou mesmo nos oito compassos da ponte e do final (será visto que há uma variação que Edu faz em algumas ocasiões nos quatro últimos compassos da ponte e do final da música), Edu faz convenções com acentuações que acontecem também com os outros instrumentos. Essas convenções são tocadas simultaneamente no bumbo e em algum prato (condução, ataque ou chimbal). Aqui observa-se que há uma primeira opção de escolha para se tocar mais improvisadamente: o timbre de prato (o prato que Edu escolhe para tocar) em paralelo ao toque de bumbo é uma primeira escolha a ser feita a cada convenção. A figura 4 apresenta as convenções da introdução indicada pelas colcheias na cor azul:

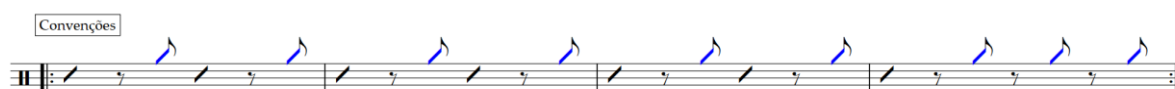


Figura 4: convenções da introdução/ponte/final

Essas convenções são preparadas com alguns fraseados, semelhante ao que acontece tradicionalmente em preparações no repertório de *big bands*. Entre as abordagens de preparação/convenção tradicionais presentes nesses grupos, a apresentada por Edu em *Cebola no Frevo* consiste no toque de um fraseado preparatório que termina na primeira colcheia de um tempo em um dos tambores e a convenção na segunda colcheia desse tempo com o toque de bumbo em conjunto com algum prato - mais tradicionalmente o de condução (GABRIELE, 1997; RIBEIRO, 2024). Edu confirma em entrevista concedida para esta pesquisa e diz que se lembra que quando fez uma aula com o baterista Bob Wyatt “ele me falou, olha, isso é um conceito que eu aprendi quando comecei a tocar com *big band*, porém eu o uso em qualquer situação. E realmente eu segui os passos dele nesse sentido. Eu uso esse conceito de preparações para qualquer situação” (RIBEIRO, 2024).

Por meio das transcrições e da escuta ativa das versões não transcritas, observa-se que Edu têm uma gama fraseados de preparação para essa música, nos quais acontecem variações nos timbres (tambores, *rim shot* de baqueta etc.) e na ordem de exposição destes fraseados. Essas preparações parecem ser motivos rítmicos que fazem parte da composição de bateria da música, mas há também uma brecha para expô-las de maneira improvisada. No mapa geral da

música (figura 3) o “*1” se refere a essas variações de preparações que serão analisadas adiante. A primeira preparação que se apresenta, vista na figura 5, é encontrada em todas as versões transcritas e verificadas como também executadas nas versões não transcritas.



Figura 5: preparação 1

Essa rítmica se mantém, mas com combinações timbrísticas entre os componentes da bateria na preparação – caixa, tom surdo, dois tambores tocando simultaneamente – e na convenção – prato de condução, prato de ataque. A figura 6 apresenta diferentes abordagens dessa preparação encontradas por meio das transcrições:



Figura 6: preparação 1 - variações

Outra preparação que acontece com frequência apresenta as suas quatro notas sempre sendo tocadas em um mesmo tambor. A convenção varia entre prato de condução e prato de ataque. A figura 7 mostra como essa abordagem foi encontrada:



Figura 7: preparação 2

A figura 8 apresenta outra preparação e suas variações encontradas nas execuções de *Cebola no Frevo*.



Figura 8: preparação 3

Na figura 9 se observa outra preparação frequentemente usada por Edu em *Cebola no Frevo*, na qual há a ênfase no toque de um tambor na segunda colcheia do primeiro ou terceiro tempo:



Figura 9: preparação 4

Edu também faz uma preparação com a articulação de tercinas, conforme se observa na figura 10:



Figura 10: preparação 5

No quarto e oitavo compasso da introdução/ponte/final, indicada no mapa geral de *Cebola no Frevo* pelo “*2” a preparação, semelhantes aos fraseados até aqui expostos, acontece apenas no início do compasso. Isso porque a convenção, nestes compassos, ocorre nas segundas colcheias dos tempos 2, 3 e 4. A figura 11, mostra como se deu essa preparação nas transcrições realizadas:



Figura 11: preparação e convenção do quarto e oitavo compasso

Em algumas ocasiões, Edu substitui as convenções que acontecem a partir do quinto compasso da ponte e do final: o baterista realiza uma levada com características semelhantes a uma levada de Ijexá, na qual o toque das caixas se assemelha ao fraseado praticado pelo agogô e o bumbo alude ao fraseado tocado no surdo. A figura 12 apresenta essa levada (*3 do mapa geral da música):



Figura 12: levada de ijexá da ponte/final

Dentre as versões levantadas, mesmo que as não transcritas, observou-se a ocorrência desta variação nas seguintes partes: na versão do álbum *At Play* (2020), na ponte¹⁵⁷ e no final;¹⁵⁸ na versão do curso *online* de Edu (2015), na ponte (1':40") e no final (5':22"); em "Edu Ribeiro Quinteto no Instrumental Sesc Brasil" (2009), com alguns toques sendo tocados com *rim shot*

¹⁵⁷ < <https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=a2j1xDO0VMSVucPb&t=81> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁵⁸ < https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=gX_qwGdjisUhujHD&t=278 >, acesso em 15 jun. 2024.

de baqueta, no final;¹⁵⁹ em *Song for Maura* (2014), na ponte¹⁶⁰ e no final;¹⁶¹ em “Paquito D’Rivera & Trio Corrente - Jarasum Jazz Festival” (2014), na ponte¹⁶² e no final;¹⁶³ em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica” (2014), na ponte¹⁶⁴ e no final;¹⁶⁵ em “Edu Ribeiro Quinteto no POA Jazz Festival” (2018), no final;¹⁶⁶ em “Edu Ribeiro Trio – live 1” (2021), no final;¹⁶⁷ em “Edu Ribeiro Trio – live 4” (2021), na ponte¹⁶⁸ e no final;¹⁶⁹ em “Edu Ribeiro Trio - Jam Brasil” (2021), na ponte¹⁷⁰ e no final;¹⁷¹ em “Edu Ribeiro - Instrumental Sesc Brasil” (2022), na ponte¹⁷² e no final.¹⁷³

Observa-se que nessa levada de Ijexá, o segundo bumbo dos tempos 2 e 4 tocam junto com a convenção. Quando questionado se essa levada de fato vem de influência do Ijexá, Edu diz que “vem. Isso aí é uma coisa que eu acho, não tenho certeza, mas se você pegar a primeira gravação, que é a do *Já estou te esperando*, que você teve no início, eu acho que eu não faço isso. Isso foi uma coisa que foi aparecendo com o tempo, tocando ao vivo” (RIBEIRO, 2024) e ressalta que no Trio Corrente “eu e o Paulelli, a gente sempre fazia esse pedaço na hora que

¹⁵⁹ < https://youtu.be/GzFjNNs3hMs?si=W4_kD5rqKSypBhLe&t=445 >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶⁰ < <https://youtu.be/hkITFGGicIs?si=Ivcn0LIohVWBsOxS&t=81> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶¹ < <https://youtu.be/hkITFGGicIs?si=rwZ7IMuyyixahNxu&t=228> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶² < <https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=K6UOpj26zoGxKsKj&t=83> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶³ < <https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=1Vp9bYFahL6I9O89&t=382> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶⁴ < <https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=mjlj1IAJLIOPGZBu&t=800> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶⁵ < <https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=oj8mFYSPz4W6crWi&t=1126> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶⁶ < https://youtu.be/9kUW3HQ64vk?si=TQ52_UYOMSu7PRFX&t=929 >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶⁷ < <https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=sZGIeZJzkBV95ZWr&t=3388> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶⁸ < <https://youtu.be/sBORWQxIAIQ?si=yQQZTudR8b1N91KV&t=128> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁶⁹ < <https://youtu.be/sBORWQxIAIQ?si=sl3u1QQ-UGqCivcZ&t=496> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁷⁰ < https://youtu.be/nw_0IS6b-Mc?si=OUTmrYNPkyzm19xO&t=92 >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁷¹ < https://youtu.be/nw_0IS6b-Mc?si=oiuhadK3glat6fDd&t=468 >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁷² < https://youtu.be/StdM-bASJwU?si=9qxtCc_oZZRV_A73&t=79 >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁷³ < <https://youtu.be/StdM-bASJwU?si=4aV7E4p6Vgjq-wa9&t=493> >, acesso em 15 jun. 2024.

ia para o frevo ali, a gente misturava um pouquinho, é completamente influência do Ijexá. Super estilizado, com outra sonoridade, mas vem do [Edu canta um fraseado de Ijexá]” (IDEM).

No mapa geral da música (figura 3), o “*4”, no último compasso, mostra Edu finaliza a música com uma virada e convenção apenas na segunda colcheia do tempo 4. A figura 13 mostra exemplos desse final:



Figura 13: finalização da música

B. Parte A

Para analisar a parte A do tema de *Cebola no Frevo*, optou-se por dividir essa parte em outras duas subpartes, as quais foram chamadas de A1 e A2, conforme apresenta a figura 14. A parte A da música tem a seguinte configuração de subpartes: A1; A2; A1; A2.

The figure displays five staves of musical notation, each representing a different rhythmic pattern or convention. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The first staff is labeled 'A1' and features a series of eighth notes followed by a sixteenth-note triplet. The second staff is labeled 'A2' and includes a box labeled 'Convenções com preparações'. The third staff is labeled 'A1' and features a series of eighth notes followed by a sixteenth-note triplet. The fourth staff is labeled 'A2' and includes a box labeled 'Convenções com preparações'. The fifth staff is labeled 'Convenções com preparações' and features a series of eighth notes followed by a sixteenth-note triplet.

Figura 14: mapa da parte A

Em ambas as subpartes, a levada apresentada em todas as gravações aqui levantadas é demonstrada na figura 15.

The figure shows a single staff of musical notation representing the principal rhythm of 'Cebola no Frevo'. It consists of a series of eighth notes followed by a sixteenth-note triplet.

Figura 15: levada principal de *Cebola no Frevo*

Nesta levada, a caixa alude as acentuações tradicionais da caixa no frevo; o bumbo toma como referência o surdo do frevo no início dos tempos 2 e 4; o chimbal tocado com o pé marca a semínima em todos os tempos. Apoiando-se nas ideias supracitadas de fricção de musicalidades (PIEADADE, 2005) e estilo por meio das influências do gênero e de outros indivíduos aqui supracitadas, nota-se que o prato de condução desta levada pode ter surgido à

partir de três ideias: (1) o fraseado de pandeiro do frevo é ritmicamente semelhante ao fraseado executado no prato de condução; (2) essa condução é muito comum em temas de *jazz* de alta velocidade;¹⁷⁴ o livro *A bateria brasileira do século XX* (2008), de Nenê e já citada como uma referência para Edu, apresenta uma levada de frevo idêntica à que Edu executa em *Cebola no Frevo*.

Sobre a construção dessa levada, Edu traz a seguinte explicação:

Essa levada é de uma época que eu estava... Essa levada é uma criação minha. Não me lembro de pegar ela como referência de ninguém. Mas eu acho que foi quando eu entendi que para você tocar os ritmos brasileiros, os meus mestres, assim, que eles faziam, era escutar as vozes e fazer uma transposição daquelas vozes para a bateria. Alguém me ensinou essa levada de pandeiro, que era com a viradinha [Edu canta o fraseado característico de pandeiro no frevo]. E é exatamente isso que eu tento fazer com a mão direita. Às vezes eu uso uma abertura de *hi-hat* ali no tempo 2 e no tempo 4, para deixar um pouquinho mais claro o som do surdo, o tamanho da duração da nota, porque às vezes tem uma duração do tamanho que o surdo tem. E a clave da caixa é a acentuação da caixa tradicional. Foi tentando colocar essas três vozes. Talvez eu tenha feito isso para explicar para os alunos essa coisa da transposição das vozes. Você tem uma voz aqui, você tem uma voz ali e acabou que essa levada deu certo. Eu usei ela há bastante tempo (RIBEIRO, 2024).

Edu também fala da ligação dessa levada com a condução de *jazz* rápido:

Era uma época, entre os 20 e os 30 ali, que eu estava querendo desenvolver tecnicamente a habilidade para tocar mais rápido, com mais resistência. E tocar um *jazz* rápido por 40 *chorus*, não sei quantos *chorus* você toca numa *jam session*, é uma coisa que brilha os nossos olhos. Eu me lembro que o John Riley botava no livro dele e falava sobre resistência e eu estudava um pouco essas coisas de ficar tocando muito tempo junto. E essa figura é exatamente a figura da condução do *jazz*. Só que aqui ela está em quatro, se você colocar em 2/2, ela vai ficar muito parecida com aquela segunda colcheia [Edu canta a condução do *jazz* rápido]. E aí às vezes, quando eu quero ensinar para um aluno isso daí, eu faço essa relação. Essa relação do *bounce*, principalmente que o Jeff Hamilton usa, de você pensar no rápido, pensar só no dois e no quatro [Edu canta essa ideia]. E dessa nota, desse movimento de pulso, você deixar vir as três notas [Edu canta as três notas]. Às vezes é um recurso que a gente precisa usar para conseguir tocar nessa velocidade. E deixar o acento. Um grande erro dessa levada... erro não, mas uma confusão que alguns alunos fazem, é que eles acabam assentando na cabeça do tempo [Edu canta a ideia]. Isso é para imitar o pandeiro. Então ela tem que ser contratempo mesmo [Edu canta a ideia]. Um, dois, três, quatro [Edu canta a ideia relacionado com a levada de *Cebola no Frevo*] (RIBEIRO, 2024).

¹⁷⁴ Ver Rick DIOR (2023) < https://www.youtube.com/watch?v=kWNhGe9_Po8 >; Ulysses OWENS (2019) < <https://www.youtube.com/watch?v=2JIV85zEHPs> >; Quincy DAVIS (2021) < <https://www.youtube.com/watch?v=dljxBn6gKus> >, acesso em 07 jun. 2024.

A melodia do tema se inicia com a rítmica sendo tocada em todas as segundas colcheias de cada tempo, como uma anacruse. Neste compasso Edu toca apenas o bumbo na segunda colcheia do quarto tempo (figura 16).

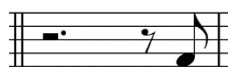


Figura 16: anacruse do A

Esse bumbo apresentado por Edu serve como anacruse para um motivo que acontece em todas as versões da música, visto na figura 17, e encontrado no mapa geral da música (figura 3) como “*5”.

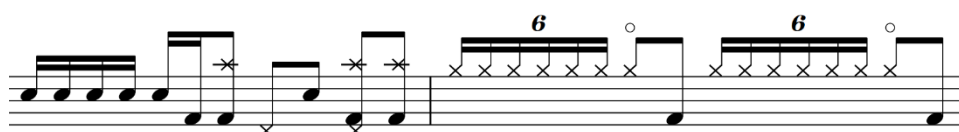


Figura 17: primeiro motivo do tema A

Segundo Edu, esse motivo característico da música teve influência em Márcio Bahia:

Mas uma vez eu estava numa época de estudo que cada semana eu transcrevia um álbum inteiro, imaginando que eu fosse seu baterista substituto daquele álbum. E eu me lembro que eu estava transcrevendo um álbum que se chamava *Mundo Verde Esperança*, do Hermeto [...]. O álbum da banda nova, naquela época ainda era uma banda nova, demorou para gravar com aquela banda. E eu estava transcrevendo só as partes de bateria e tinha um frevo que eles tocavam que tinha essa levada de bateria [Edu canta o trecho de bateria referente ao primeiro motivo do A de *Cebola no Frevo*]. E eu simplesmente peguei aquilo com a maior cara de pau e falei isso aqui cabe aqui e vai funcionar bem. Legal, que ótimo. Não sei se é uma criação do Márcio ou do Hermeto. Não sei de quem que é a criação desse trecho, mas eu usei ali, não pedi a permissão, eu estou réu confesso aqui perante o Otho (RIBEIRO, 2024).

Analisando as músicas do álbum, observa-se que esse motivo é encontrado em *Caio*, quinta música do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003), de Hermeto Pascoal. O link abaixo dá acesso à escuta do trecho:

<https://youtu.be/HR47F7KGu3w?si=XZxH8sPxjNz3BZfV&t=170>

Em algumas versões Edu faz uma pequena variação para a frase que se inicia na caixa, mas apenas quando ela é reexposta. Esta variação consiste em fazer um crescendo entre a primeira e última nota tocadas na caixa (figura 18).



Figura 18: variação do primeiro compasso do primeiro motivo

Em algumas ocasiões, Edu toca a rítmica de sextinas (que normalmente é no chimbal) nos tambores. Isso foi encontrado nas seguintes versões de *Cebola no Frevo*: “Cebola no Frevo – curso online” (1’:20”); em *Já tô te esperando*,¹⁷⁵ em “Paquito D’Rivera & Trio Corrente - Jarasum Jazz Festival”,¹⁷⁶ em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”,¹⁷⁷ em “Edu Ribeiro Trio – live 1”.¹⁷⁸



Figura 19: variação do segundo compasso do primeiro motivo

Na sequência da parte A1, Edu toca dois compassos de levada. O primeiro é exatamente igual ao apresentado na figura 15. O segundo é semelhante nos três primeiros tempos, conforme observa-se no “*6” do mapa geral de *Cebola no Frevo*. No quarto tempo, Edu costuma omitir o bumbo na cabeça do tempo e faz uma preparação para a convenção que acontece na segunda colcheia deste mesmo tempo. Essa convenção é sempre tocada no bumbo em conjunto com algum prato. Na figura 20, a primeira levada foi encontrada na versão do álbum *At Play*, a segunda na versão do Trio Corrente tocando no programa Estúdio Showlivre e a terceira pertence ao álbum *Já tô te esperando*.

¹⁷⁵ < https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=wwotrD9qon_y4V71&t=98 >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁷⁶ < <https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=uhmRpJOJp2xml217&t=351> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁷⁷ < <https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=PITkZ-nXXxBznET8&t=782> >, acesso em 15 jun. 2024.

¹⁷⁸ < <https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=YkD6MaB0qTb2UYFh&t=2910> >, acesso em 15 jun. 2024.



Figura 20: final com preparação em A1

A parte A2, indicada no mapa geral como “*7”, se inicia com preparações de *big bands* semelhantes às que ocorrem na introdução. Dentre as preparações encontradas se destacam as seguintes abordagens (a convenção é tocada no prato de condução ou no prato de ataque):

a) com subdivisão de colcheias com mãos alternadas:

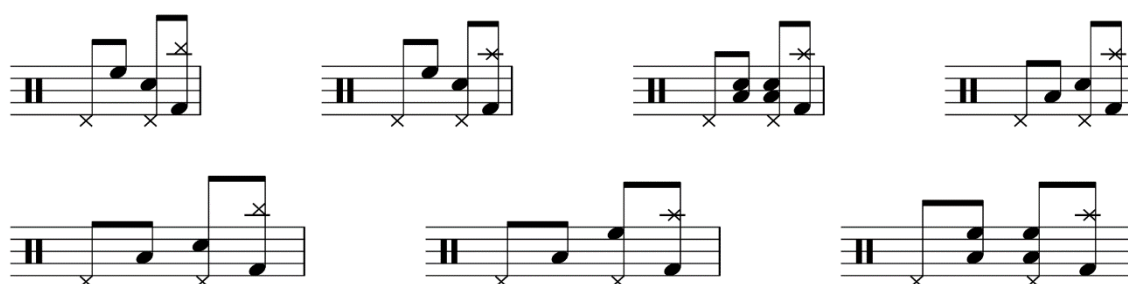


Figura 21: preparações e convenções em A2 1

b) com agrupamento de três sextinas partindo da segunda colcheia do tempo 1 até a primeira colcheia do tempo 2, sempre tocadas no mesmo tambor.

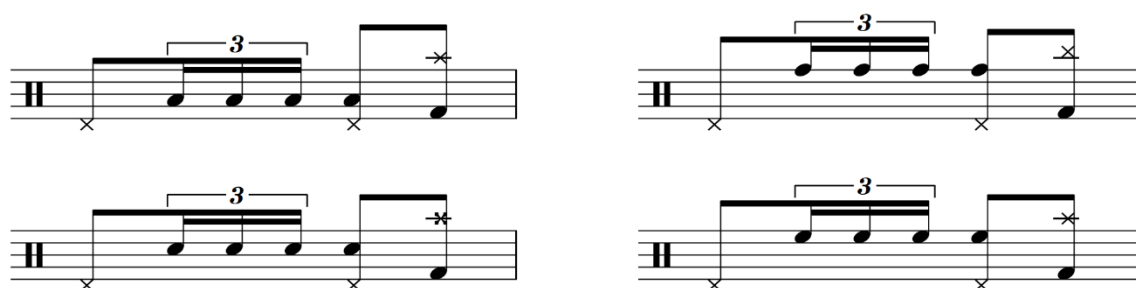


Figura 22: preparações e convenções em A2 2

c) com o toque de tercinas nos tambores a partir da segunda nota da subdivisão.



Figura 23: preparações e convenções em A2 3

d) Entre as versões transcritas, encontrou-se na versão do álbum *At Play* uma preparação na qual o primeiro tempo é subdividido em semicolcheias com uma manulação de *paradiddles* que omite a primeira nota.



Figura 24: preparações e convenções em A2 4

Para fechar os trechos com as convenções, Edu geralmente faz um pequeno fraseado que se assemelha as primeiras preparações da parte A2 aqui citadas. Nesses fraseados, o baterista usa de toques alternados e simultâneos entre as duas mãos. Na segunda colcheia do tempo 4, Edu o músico realiza apenas um toque no bumbo, diferentemente de quando há uma convenção, na qual o baterista toca o bumbo em paralelo com algum prato. Este trecho é identificado no mapa geral da música como “*8”.

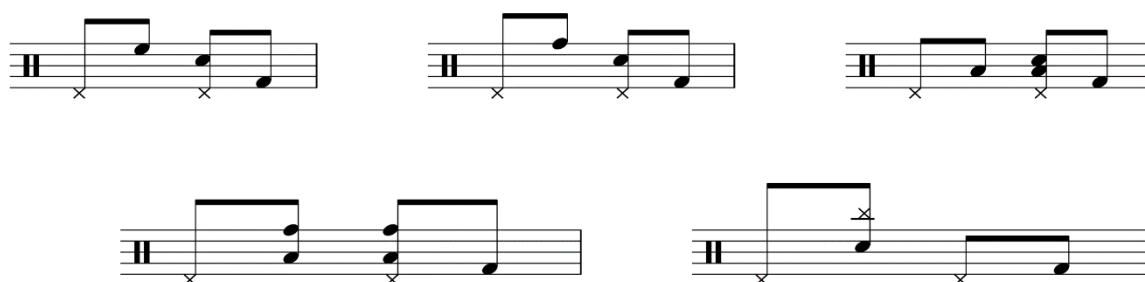


Figura 25: fraseado final de A2

Os dois próximos compassos da primeira amostra de A2 são dedicados à levada sempre apresentada no tema A. Já durante a segunda apresentação de A2, em um compasso é executada a levada e no seguinte é feita uma preparação e uma convenção que leva à parte B do tema, identificado no mapa geral da música como “*9”. A preparação ocorre nos tempos 1 e 2, por meio da articulação de toques e pausas de colcheia ou com fraseados de sextinas, enquanto a

convenção acontece nos contratempos 3 e 4 com toques feitos paralelamente entre o toque do bumbo com alguns dos pratos componentes da bateria, especialmente chimbal, prato de condução ou prato de ataque.

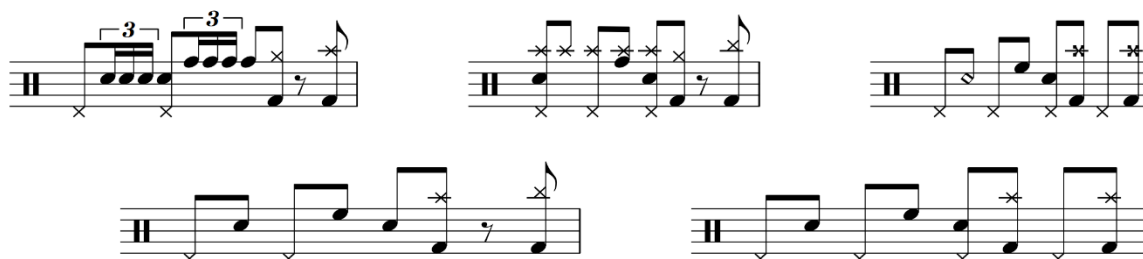


Figura 26: preparação e convenção final da parte A

C. Parte B

A figura 27 apresenta a forma geral do tema B:

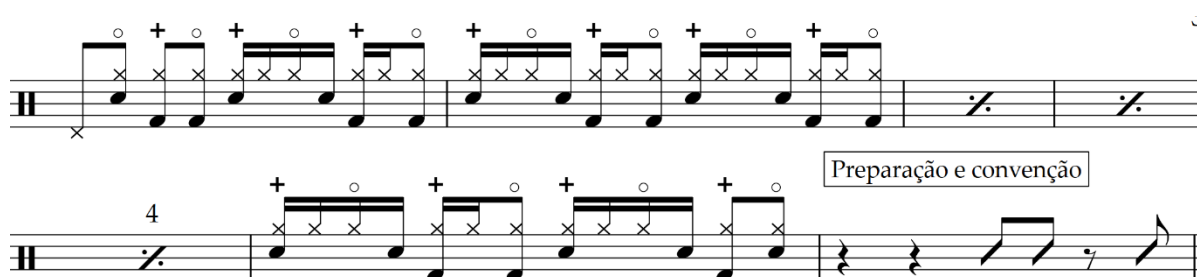


Figura 27: mapa do tema B

A levada utilizada no tema B se assemelha ao Ijexá, especialmente pelos bumbos na primeira e segunda colcheia dos tempos 2 e 4, mas sem a frase marcante do agogô. Outra interpretação para essa levada estaria na influência do Arrasta Pé, modalidade rítmica dentro do forró que conta com andamentos rápidos e o apoio dos graves nas duas colcheias dos tempos 2 e 4:



Figura 28: levada do tema B

Edu descreve a maneira que pensa essa levada:

A levada do B é muito mais para acolher aquela melodia, que tem uma melodia que se fecha em três compassos, não é uma melodia em dois simples. Então, não teve nenhuma ciência, eu me lembro que eu escrevi a música, e aí sentei na bateria e pensei nela com o [Edu canta a levada]. Isso é um “cavalo marinho”, não sei nem que ritmo que é isso. Está um pouco ali perto do frevo, mas tem esse mesmo bumbo que depois na introdução lembra um pouco do Ijexá, e você vê que ela tem uma clave que não é uma clave que se define em dois compassos. Ela se fecha ali num tempo e então, de uma maneira que a melodia possa surfar por cima da barra de compassos e ela não interfere (RIBEIRO, 2024).

Entre as versões de *Cebola no Frevo* encontradas, mesmo as que não tiveram o tema transcrito, observou-se uma variação presente apenas na primeira versão, no álbum *Já tô te esperando*: há uma inversão dos fraseados dos tempos 1 e 2 para o 3 e 4 e a condução é feita no prato de condução. Essa variação ocorre apenas na primeira vez que o tema é exposto.



Figura 29: levada do tema B presente em *Já tô te esperando 1*

Edu se mostra surpreso ao saber dessa variação, escuta novamente o áudio da música e alerta que nessa primeira versão ainda havia um caráter de experimentar as melhores sensações e levadas para essa música, de modo que esse pode ser o motivo para a unicidade dessa apresentação da levada na primeira versão:

Vou até ouvir agora, porque não lembro disso. Espera aí, vamos ouvir juntos. Você está falando da gravação de *Já estou te esperando*, é isso? [Edu escuta o áudio]. Simplesmente, sei lá, errei, não sei o que aconteceu. As duas funcionam, vou até começar a voltar a usar essa um pouco desse jeito. Acho que essa gravação dessa música aí é a primeira gravação. Foi a primeira vez que eu ouvi a música ali nesse dia, nesse momento. Foi a primeira vez que eu vi ela acontecer com todo mundo. Eu escrevi as partituras, levei para o estúdio, a gente não ensaiou antes de gravar. E eu me lembro, o Chico [Pinheiro] me ajudou com essa música, essa música é minha e do Chico. O Chico fez a introdução. E eu me lembro que eu cheguei no estúdio e o [Paulo] Paulelli, que é

o baixista dessa música, ele deveria estar com alguma coisa, deveria estar doente, ele estava dormindo na *case* do contrabaixo. E ele deu uma debochada da música, ele falou, “você vai gravar essa marchinha”, como se fosse uma marchinha de carnaval. Então, eu acho que quando eu gravei isso não tinha definido ainda exatamente o que ia acontecer, entendeu? E provavelmente por isso eu devia estar experimentando essas levadas ainda, devia ter pensado nessas levadas em casa. É óbvio, eu pensei um pouco, eu faço isso, faço uma música, depois de ter feito a música, você fez a partitura dela, você escreveu, você pensou em todo mundo, você pensa um pouquinho em como você vai tocar ela, como você vai distribuir ela na bateria. E talvez tenha acontecido essa troca aí. Não sei o motivo, não.

Na segunda vez que o tema B é apresentado nesta versão, observa-se uma configuração bem próxima da levada de acontece nas demais versões: a caixa e o bumbo estão da mesma maneira. A diferença está na condução que é feita no prato de condução com rítmica de duas colcheias nos tempos 2 e 4.



Figura 30: levada do tema B presente em Já tô te esperando 2

Destaca-se ainda dois aspectos que ocorrem na levada da parte B de *Cebola no Frevo*: (1) no primeiro compasso dessa parte, Edu geralmente conduz o primeiro e segundo tempos em colcheias e no tempo 1 toca apenas uma caixa na segunda colcheia, como uma espécie de ligação entre a convenção do final do A para o início da levada no B (figura 31); (2) a troca do último bumbo por uma caixa no sexto compasso do B, destacada em azul na figura 32, como uma espécie de preparação para a convenção que acontece no compasso seguinte



Figura 31: início do tema B



Figura 32: pequena variação no último compasso de levada do tema B

A convenção que ocorre no sétimo compasso do tema B consiste no toque da semínima do tempo dois, das duas colcheias do tempo 3 e da segunda colcheia do tempo 4. Essa convenção é antecedida de uma preparação com fraseados semelhantes aos até aqui expostos para a introdução/ponte/final e parte A2. Esse trecho é visto no mapa geração da música com a identificação “*10”.

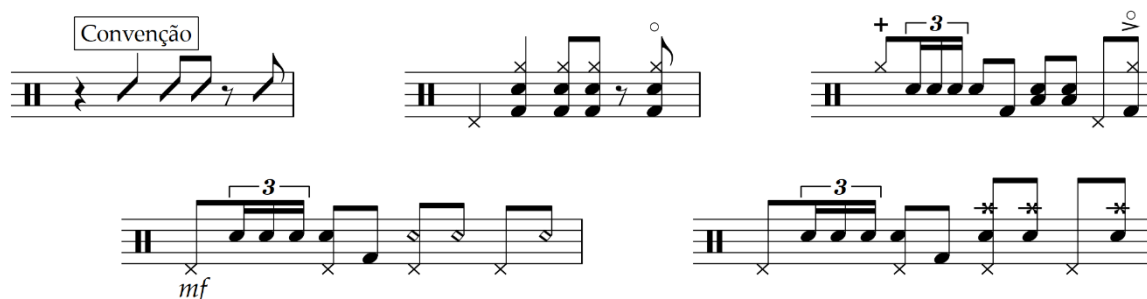


Figura 33: preparações e convenções do tema B

Edu diz que a recorrência desses fraseados de preparação (Edu demonstra uma gama de fraseados que se repetem) que ocorrem em várias partes da música se dá por se tratar de “frases [que] são da vida” (RIBEIRO, 2024), isto é, “são frases que estão no meu vocabulário, que eu sei que elas cabem nesse tamanho. Então se eu for tocar com você hoje, se você fizer um arranjo para a gente tocar numa banda, e tiver esse espaço aí, eu vou tocar essas mesmas frases” (Idem).

Quando o tema A é reexposto, caminhando para a ponte que antecede a seção de solos (compasso 45 do mapa geral da música) e na exposição do último B (compasso 115 do mapa geral da música), Edu realiza um fraseado de ligação para a ponte/final. Ritmicamente, o baterista realiza duas possibilidades de fraseado de ligação: (1) sextinas nos tempos 1, 2 e 3 partindo da segunda colcheia até a primeira colcheia do próximo tempo; (2) um agrupamento de três semicolcheias partindo da segunda colcheia do primeiro tempo. A última colcheia destes fraseados serve como a primeira convenção em anacruse da ponte. As variações que acontecem são relativas ao timbre, isto é, o tambor em que o fraseado é realizado. No mapa geral de *Cebola no Frevo*, observa-se esse fraseado com a indicação “*11”.



Figura 34: fraseado que leva à ponte e ao final

D. Considerações sobre a linha de bateria do tema

Entre as linhas de bateria expostas nos temas das diferentes versões de *Cebola no Frevo* aqui abordadas há diversas recorrências que permitem a identificação de uma composição de uma linha de bateria para essa parte. Essas recorrências estão também nas versões não transcritas, que se encaixam em sua maioria ao tema apresentado no mapa geral da música: as convenções da introdução/ponte/final; o primeiro motivo apresentado no tema A1; a levada de A; as convenções de A2; a convenção de passagem para o B; a levada do B; a convenção final do B e, sobretudo, a forma de exposição do tema que se repete em todas as versões (tanto a forma do início quanto a forma do final). Todos esses elementos recorrentes caracterizam a organização de ideias que Edu traz nas versões e permitem crer na construção de uma linha composicional para o tema de *Cebola no Frevo*.

A brecha para tocar “improvisado” está nos detalhes que ligam as partes fundamentais da música: o espectro de frases preparatórias para as convenções, mas não com uma ordem e uma obrigatoriedade, ou seja, o uso de rítmicas e timbres sempre varia em ordem, mesmo que haja uma quantidade de fraseados geralmente apresentados; o timbre dos locais das convenções, que varia sem uma ordem definida entre os dois pratos de condução, o chimbal com ou sem abertura e o prato de ataque; Edu utiliza duas variações de viradas para entrar na ponte e no final, a escolha está nos timbres que vai usar nessas viradas e qual usar em cada momento.

Dentro desta gama de fraseados que Edu tem para as preparações e viradas, alguns acontecem com mais frequência dentro de uma mesma versão. Parece que o músico está especialmente influenciado por um fraseado específico no dia da gravação, ou se influenciou pela ideia inicial, isto é, uma primeira forma de exposição daquela preparação. Um exemplo disto são as preparações e convenções do final do B em *Já tô te esperando* e em *At Play*. Em ambas as versões Edu faz o fraseado no final de A que liga para a ponte idêntico ao fraseado

do final do segundo B que liga ao final. Ou seja, após a execução do fraseado final desse A, há a ponte, toda uma seção de solos, a volta do tema até o retorno do tema B, no qual Edu finaliza com o mesmo fraseado anterior.

O tema A e o tema B apresentam levadas distintas e dão sentido à mudança de textura que há em cada uma dessas partes.¹⁷⁹ Essa troca de levada parece ser algo que pertence à performance de Edu:

Como você tem as músicas do Donato [Edu canta]. E vai para outra parte, você pode tocar samba, *A rã* é assim. Tem um monte de músicas que a gente conhece que dentro da parte A ou parte B, você pode fazer uma diferenciação que ela vai ou amarrar um pouco ou soltar um pouco [...].

Então essa música já tem uma coisa bem clara, que é na forma de solos, aquilo que tem na melodia que a gente falou sobre a música do Donato, ou um *standard* que você pode pensar, as músicas do Djavan têm muito isso [Edu canta a melodia]. Tem uma levada aí [Edu canta a levada]. E aí vai para o samba [canta o samba]. E aí aquele samba se abre, o Capim é assim, é tudo assim. Então é o mesmo ritmo, mas tem uma coisa prendendo e uma coisa que solta. Isso tem no A da música e isso tem na parte de improvisação também. Tem uma parte que a gente pensa completamente desdobrada, que começa ali com os acordes sus, e depois ela anda um pouquinho a harmonia e vai para o frevo. Então isso já é uma diferenciação muito clara que eu levo para sempre (RIBEIRO, 2024).

Edu confirma que a levada em todas as versões de *Cebola no Frevo* é a mesma e diz, inicialmente que uma levada diferente não seria um empecilho para que música fosse reconhecida:

Essa é a maneira que eu toco. Você pode tocar de uma maneira diferente [...]. O que é um riff de bateria? Tipo, o *riff* do *Come Together* [Edu canta o *riff*]. É muito característico. Ou um riff de guitarra [Edu canta o *riff* de guitarra de *Day Tripper*, da banda The Beatles]. Não é a melodia. Faz parte, é um contraponto. Alguma coisa que tem ali. Se você pegar a *lead sheet* da partitura, não está lá, mas se remete àquilo. Ou então, não sei se você conhece uma música que o Cazuza gravou, que é *O tempo não para*. Você pode tocar aquilo como bossa nova, como você quiser, mas aquilo é muito característico daquela gravação [...]. É muito característico da gravação? É, é muito característico a diferença das duas partes, dos oito compassos do A e a hora que ela realmente cai no frevo [...]. Essa daí é muito mais a parte do que tem os *kicks*, do contrabaixo com harmonia, e depois a levada do frevo vai realmente acontecer. Então acho que se tiver outra pessoa tocando e tocar qualquer outra levada, vai funcionar, vai acrescentar (RIBEIRO, 2024).

Mas nessa fala Edu traz um elemento importante para o reconhecimento de várias músicas: o seu *riff*, que pode ser até mais reconhecível que a sua melodia. Esse *riff* tocado é

¹⁷⁹ Será observado adiante que Edu realiza essa troca de textura também nos acompanhamentos de solo que realiza.

também a música. Quando se toca o *riff* de bateria de *Come Together*, por exemplo, não se está tocando ou dando reconhecimento a nenhuma outra música, mas sim à *Come Together*. Observa-se, assim, que quando Edu traz a ideia do *riff* para o contexto da linha de bateria de *Cebola no Frevo*, há uma confirmação do reconhecimento dessa música por seu “*riff* de bateria”.

Novamente questionado sobre uma possível descaracterização de *Cebola no Frevo* pelo toque de outra levada de bateria, agora no tema B, Edu observa que essa variação talvez precise ser pensada:

Acho que não. Acho que vai acrescentar, vai ser um outro... É legal essas perguntas que você está fazendo, porque na verdade eu estou te respondendo por agora. Talvez eu precisasse pensar um pouquinho mais sobre o assunto se eu acho que vai descaracterizar ou não. O primeiro momento que eu te falo, eu acho que não descaracteriza e é uma possibilidade que a gente tem como baterista de criar outras possibilidades para aquela música. A gente sempre faz isso, na verdade. Acho que a coisa de tocar os *standards*, tanto os americanos como os brasileiros ou os cubanos, seja lá o que for, a gente sempre coloca um pouco da nossa cara nisso. O jeito que você vai tocar essa levada é diferente do jeito que eu toco [...]. Acho que a mesma coisa nunca vai acontecer, porque tem intenções diferentes, mas eu acho que você pode colocar uma outra levada ali, que ela não tem uma relação direta com a melodia de pergunta e resposta, alguma coisa (RIBEIRO, 2024).

Edu confirma que há uma composição para a linha de bateria de *Cebola no Frevo* e a construção de uma linha de bateria é um hábito em sua performance, ou seja, faz parte do seu estilo enquanto compositor e baterista:

Existe uma linha [de bateria] claríssima que eu uso para tocar essa e muitas outras músicas. E eu acho que qualquer um como baterista, a hora que você está... a gente faz isso para música pop [...]. Tem introdução, parte A, parte B, solo, *rap*, sei lá o que que tem. Você não pode tocar uma coisa estática o tempo inteiro. Então você cria assim linhas de bateria, algumas mais comuns, que você escuta no rádio o tempo todo, ou que são levadas mais básicas de alguns ritmos, mas outras um pouco mais trabalhadas. E essa tem, mesmo que eu te contando a parte A, que foi o negócio que eu pesquisei, que eu peguei lá do Márcio, que eu estava ouvindo naquela época, talvez se fosse hoje em dia eu escutaria outra coisa para que ela criaria outra coisa. Mas aquela foi tão impactante para mim que ela vai se repetir sempre, sempre que eu tocar essa música eu devo tocar desse jeito, a não ser que eu mude muito o andamento, ou que mude muito a instrumentação e chegue num lugar onde isso não caiba mais.

Com relação aos diferentes contextos de atuação de Edu em *Cebola no Frevo*, observa-se dois aspectos. Quando se trata de grupos musicais e músicos diferentes, a essência dos elementos expostos na linha de bateria do tema se mantêm em todas as versões: os elementos composições da linha de bateria do tema são tão fortes que sobressaem à contextos de atuação

distintos. O que varia para a execução da música como um todo em diferentes grupos é mais relacionado ao ambiente de atuação que impõe diferentes abordagens de dinâmica para Edu:

A diferença maior acontece quando você vai para uma formação maior mesmo, como a gente fez com a *Jazz Sinfônica* e tocou essa música. Tem um pedaço do arranjo que é diferente, tem uma diferença de dinâmica para você conseguir ouvir muito mais gente tocando no palco. Mas, em geral, o que eu faço é ouvir o contexto que ela está tocando, a música é a mesma. Que espaço que eu tenho para tocar naquele grupo? Que lugar eu vou tocando? É na rua, eu posso tocar mais forte? É num estúdio onde eu posso tocar mais forte? É num clube de jazz pequeno? Pode correr o risco de você estar com sexteto num clube de jazz desse tamanho [Edu faz um gesto de pouco espaço com a mão], você tem que fazer com que tudo aquilo caiba dentro daquele espaço. Na minha maneira de tocar mesmo, a bateria se adequa muito mais à dinâmica e ao espaço que eu tenho dentro daquele grupo ali. A maneira de tocar a música, eu acho que não muda muito, você deve perceber isso ouvindo, não mudo não [...]. Faço mudança de dinâmica só. E claro, tem instrumentos que são muito estranhos, tem instrumentos que são diferentes, tem instrumentos que demandam um acompanhamento diferente, mas você vai ajustando vendo quem está do seu lado (RIBEIRO, 2024).

O segundo aspecto é relacionado aos diferentes anos de execução de *Cebola no Frevo*, sobre o qual se observa que nas primeiras versões Edu ainda estava experimentando algumas abordagens. Em *Já tô te esperando*, por exemplo, Edu traz uma levada distinta para o tema B quando comparada ao que viria a acontecer nas demais versões. Além disso, nessa mesma versão Edu ainda não traz a levada de Ijexá que acontece na ponte e no final. Em *At Play*, uma das versões mais recentes, Edu traz preparações de *big band* que articulam *paradiddles*. Essa manulação para a preparação não foi encontrada nas versões anteriores e uma escuta mais atenta das versões seguintes a essa (como a versão “Edu Ribeiro – live”) apresenta Edu fazendo esse fraseado preparatório. Deste modo, observa-se que os diferentes contextos de tempo (diferentes anos) trazem algumas novidades para a performance de Edu no tema de *Cebola no Frevo*.

Deste modo, com a visualização das transcrições e, especialmente, observando-se a recorrência de ideias entre as versões, entende-se que há uma composição da linha de bateria para o tema de *Cebola no Frevo* que se afirma como essencial e como parte ontológica da música a cada nova execução que reforça essas ideias. Acredita-se que a linha de bateria do tema de *Cebola no Frevo*, mesmo que executada sozinha, dá sentido e identifica a música.

3.2 Acompanhamento de solos em *Cebola no Frevo*

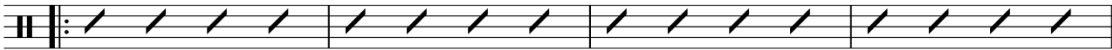
Observa-se que os acompanhamentos de solos pela bateria em *Cebola no Frevo* contam com duas partes geralmente muito bem definidas, cada uma com oito compassos. Na primeira parte, Edu Ribeiro toca de maneira mais aberta e interativa, com o hábito de fazer as seguintes

abordagens musicais: deixar espaços para os solistas, muitas vezes tocando poucas ou nenhuma nota; dar a sensação de que o andamento desdobrado ou que caiu pela metade, realizando uma levada semelhante a uma bossa nova; colocar a rítmica com subdivisões ternárias, o que dá a sensação que a música foi para um compasso de 12/8; interagir ritmicamente com o solista, imitando ou sugerindo fraseados. Ressalta-se ainda que por diversas vezes essas abordagens são usadas em conjunto dentro de um trecho ou compasso.

Nos oito próximos compassos seguintes, Edu impõe uma levada de frevo. Essa levada geralmente é semelhante a que é exposta no tema A, porém em alguns momentos ele faz algumas variações, especialmente fortalecendo o fraseado do pandeiro característico do frevo. Outra variação muito utilizada por Edu no momento do frevo no acompanhamento é a levada na qual a mão esquerda faz as acentuações da caixa e a mão direita preenche as semicolcheias que “sobram”.

Solos/acompanhamento

50 Parte aberta e interativa



54



58 Pequena variação no tempo 4



62 Virada/fraseado



Figura 35: mapa do acompanhamento de solos

As versões de *Cebola no Frevo* que tiveram os acompanhamentos transcritos são as seguintes: as versões presentes nos álbuns *At Play* (2020) e *Já tô te esperando* (2006); as versões audiovisuais do “Trio Corrente no Estúdio Showlivre” (2011), “Trio Corrente e Paquito D’Rivera no Jarasum Jazz Festival (2014); “Trio Corrente e Orquestra Jazz Sinfônica” (2014); “Edu Ribeiro Trio na live 1” e a versão do curso *online* do baterista (2015). Assim, na sequência

deste texto, por se tratar sempre de versões de *Cebola no Frevo*, a identificação se dará pela versão na qual ela é encontrada: quando se usar o termo, por exemplo, “*At Play*”, significa que esta é a versão de *Cebola no Frevo* presente no álbum *At Play* ou quando se utilizar o termo “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, entende-se que as partituras e explicações serão a respeito da versão de *Cebola no Frevo* presente neste material audiovisual.

A. Primeiros oito compassos do *chorus* de acompanhamento: parte aberta e interativa

Neste tópico, serão expostas algumas das abordagens de acompanhamento por parte de Edu Ribeiro encontradas nas análises das transcrições de *Cebola no Frevo* na parte mais aberta e interativa, identificada no mapa geral da música como “*12”. Uma abordagem frequentemente utilizada pelo baterista é deixar espaços para os solistas, especialmente nos *chorus* iniciais de improvisação. Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu inicia o acompanhamento do solo de contrabaixo gerando muito espaços, como se deixasse o baixista Bruno Migotto propor um assunto. Esses espaços são maiores nos quatro primeiros compassos. Nos quatro seguintes, depois de observar o assunto proposto pelo baixista, Edu realiza fraseados tercinados, que trazem a intenção de 12/8 para o acompanhamento, mas ainda deixando espaços para o diálogo.

The image shows a musical score for an improvisation. It consists of two staves. The top staff is for the double bass (Contrabaixo) and the bottom staff is for the piano. The top staff starts with a measure rest, indicated by a double bar line and a 'z' symbol. Above the first measure of the top staff is a box labeled 'Improviso Contrabaixo'. The bottom staff starts with a measure rest, indicated by a double bar line and a 'z' symbol. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mp', and a tempo marking of 50:56. There are also triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Figura 36: exemplo 1 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=auElhSJox71wwFlq&t=3056>

Edu faz uma abordagem de acompanhamento semelhante no solo de piano presente em *At Play*: começa deixando espaços, entende que o pianista Helio Alves propõe fraseados subdivididos em tercinas, responde a esses fraseados, mas ainda deixa espaços.

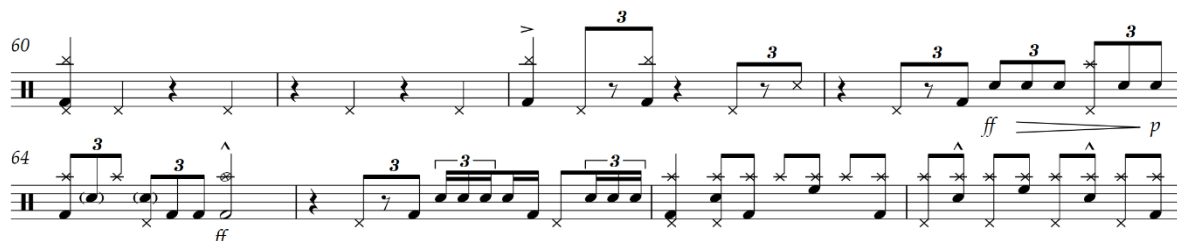


Figura 37: exemplo 2 de acompanhamento

https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=8pzkogKc2cleKK_-&t=88

Em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”, Edu inicia a seção de solos deixando dois compassos de espaços: no primeiro o pianista Fábio Torres realiza um fraseado em tercinas de semínima; no segundo compasso o contrabaixista Paulo Paulelli imita essa ideia com tercinas de semínima que encobrem os tempos 1 e 2 e semínimas nos tempos 3 e 4. Edu completa essa interação repetindo no prato de condução a ideia de Fábio e a rítmica exata da frase de Paulo. Na sequência, Edu mantém o espaço tocando poucas notas no chimbal com o pé.

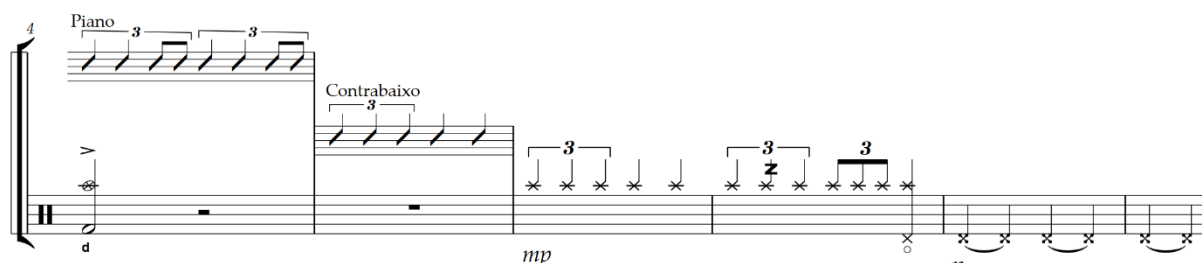


Figura 38: exemplo 3 de acompanhamento

<https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=0cd0S-RSEnWHcSf5&t=808>

Nessa mesma versão, o baterista deixa espaços durante o solo de trompete não só pela omissão de notas, mas também pela dinâmica e pela densidade: Edu conduz a música com mais notas no prato de condução com pequenos comentários nos tons e alguns fraseados pelos tambores sempre evidenciando dinâmicas em piano.

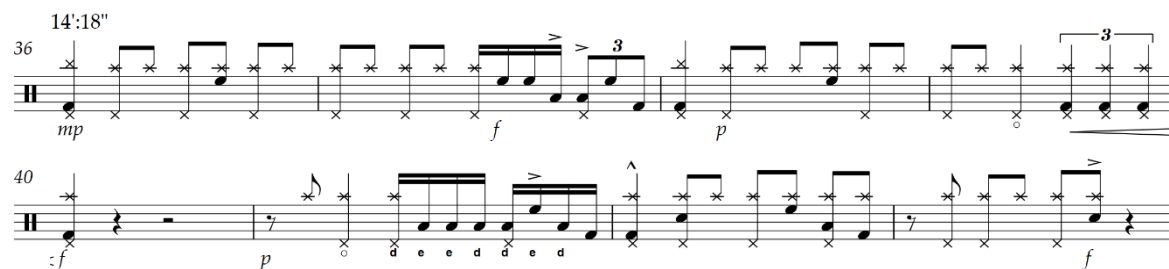


Figura 39: exemplo 4 de acompanhamento

<https://youtu.be/LUImEVKzq0?si=saO7WBP8iRY8Lvdl&t=857>

Em “Trio Corrente no estúdio Showlivre”, Edu realiza o primeiro acompanhamento para o solo de piano com uma interessante interação com o acompanhamento do contrabaixista Paulo Paulelli: o acompanhamento de ambos neste *chorus* é baseado em espaços gerados para o solista Fábio Torres. Paulo realiza um acompanhamento de tercinas de semínima que abrange os tempos 1 e 2 do primeiro, terceiro e quinto compasso. Edu “copia” essa ideia no terceiro compasso. No acompanhamento do baterista, além da geração espaços ao solista, há comentários em tercinas, que sugerem um 12/8. Essa ideia de trazer o 12/8 parece ter vindo da proposição de ideias de Fábio nessa métrica a partir dos espaços deixados por Edu.

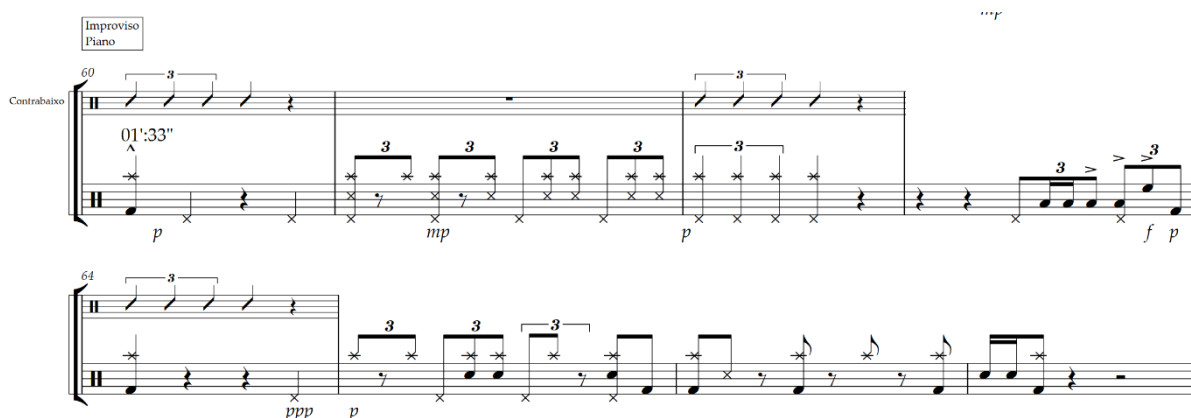


Figura 40: exemplo 5 de acompanhamento

<https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=AEhWTKCJmYpCIgXZ&t=93>

Essa mesma estrutura, que alterna entre espaços e fraseados de tercinas, é encontrada no acompanhamento que Edu faz para o solo de piano em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”.

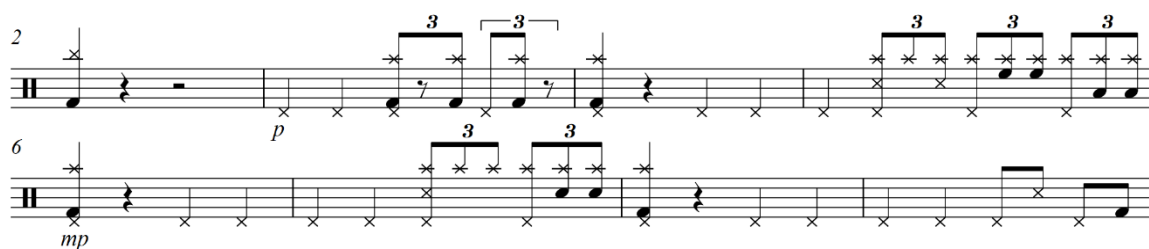


Figura 41: exemplo 6 de acompanhamento

https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=zXp_7guiZukkjBTP&t=91

Edu diz que o 12/8 de maneira geral, “é um artifício que eu uso muito. Você usa tanto para a improvisação como para o acompanhamento [...]. A subdivisão do dois para o três é uma coisa que eu uso bastante. E é isso, dá essa sensação de ir para o afro imediatamente” (RIBEIRO, 2024).

Nos acompanhamentos de *Cebola no Frevo*, é comum observar Edu conduzindo com uma sensação de pulsação “caiu” pela metade (ou desdobrada), sobretudo com o uso de colcheias. Essa abordagem parece remeter a uma levada de bossa nova. No trecho da figura 42, retirado da versão “Edu Ribeiro Trio – Live 1” se observa essa abordagem em predomínio, mas aplicada também com a seção de espaços para o solista e comentários com fraseados:

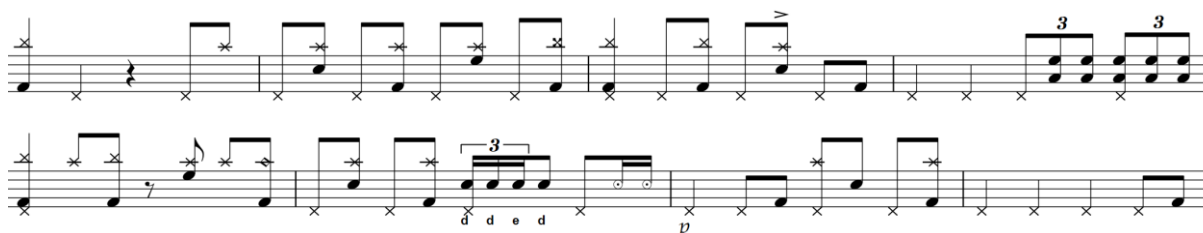


Figura 42: exemplo 7 de acompanhamento

https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=OonlbN13_qdcWO4D&t=2960

Nessa mesma versão aparece novamente essa abordagem:



Figura 43: exemplo 8 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=Gpks1cvReAx6oqvr&t=3104>

Outro momento em que a sensação da pulsação desdobrada é encontrada na versão de *Cebola no Frevo em At Play*:

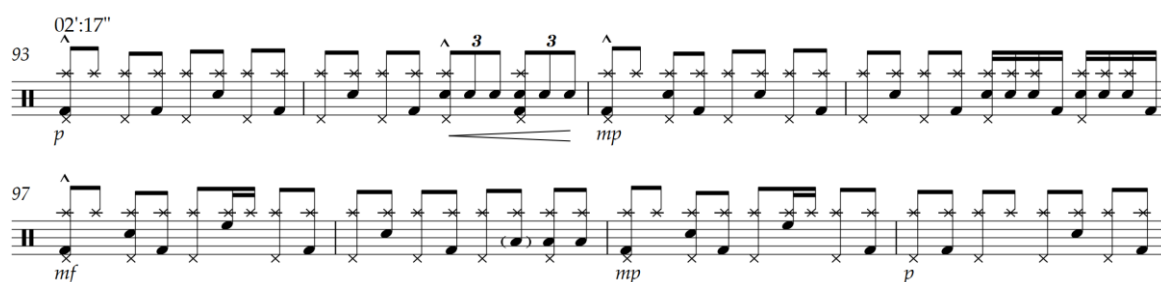


Figura 44: exemplo 9 de acompanhamento

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=JRdmghASMRHLgTJ6&t=137>

Essa abordagem da sensação do pulso pela metade aparece também em *Já tô te esperando*.

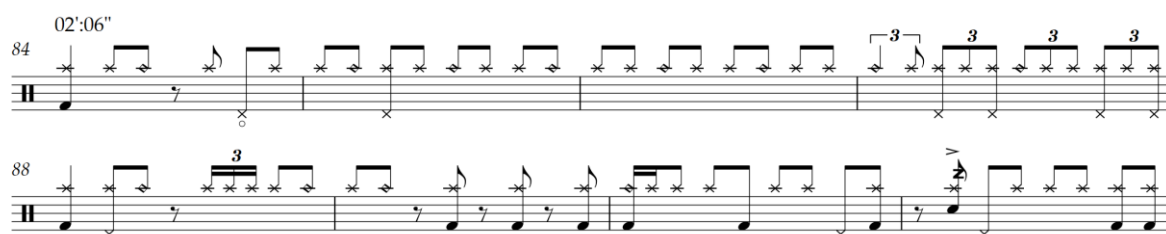


Figura 45: exemplo 10 de acompanhamento

<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=hLc0s9oPGFIxw9H&t=126>

No *chorus* seguinte da mesma versão, o baterista volta a realizar essa abordagem, agora conciliando com alguns fraseados interativos nos tambores:



Figura 46: exemplo 11 de acompanhamento

<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=sOwC64SPL6UnpGW4&t=151>

Edu volta com essa mesma ideia ainda em *Já tô te esperando*.

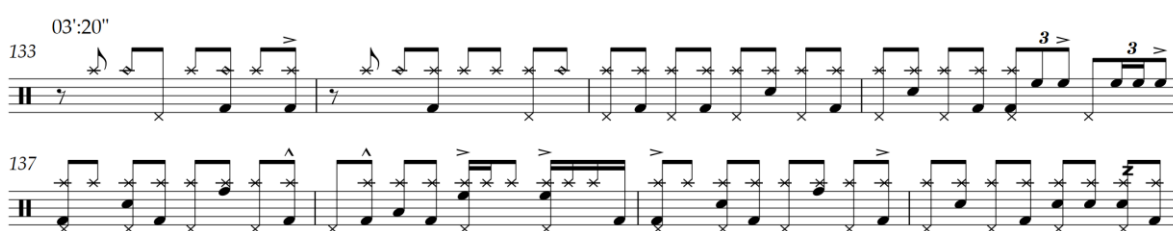


Figura 47: exemplo 12 de acompanhamento

<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=Wjmhwuhub7b90efQ4&t=200>

Outro momento em que a pulsação tem a sensação de estar na metade acontece em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”.



Figura 48: exemplo 13 de acompanhamento

https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=XQHGijQar5LGRrO_&t=839

Essa abordagem aparece também em “Cebola no Frevo – curso *online*”¹⁸⁰ em alguns momentos. A primeira vez que ocorre é durante o primeiro *chorus* de improvisação de piano.

¹⁸⁰ Salienta-se que as transcrições da versão de *Cebola no Frevo* aqui nomeada como “Cebola no Frevo – curso *online*” não possui *link* de vídeo por estarem no curso *online* de Edu Ribeiro (Edu Ribeiro Music Workshop) na plataforma *Hotmart*. Para isso, estará disponível uma minutagem aproximada e a indicação da seção na qual estão as abordagens aqui apresentadas e, conseqüentemente, podem ser conferidas por quem obter o acesso ao curso *online* de Edu.

Improviso Piano
01':48"

11

15

mf

Figura 49: exemplo 14 de acompanhamento

Minutagem: 01':48" – primeiro *chorus* de improviso de piano

No próximo *chorus* de improvisação de piano, Edu repete a ideia da pulsação pela metade:

27

mp

mf

31

Figura 50: exemplo 15 de acompanhamento

Minutagem: 02':15" – segundo *chorus* de improviso de piano

O baterista volta a repetir a ideia de acompanhamento no primeiro *chorus* de improviso de trompete.

Improviso Trompete
02':43"

43

47

Figura 51: exemplo 16 de acompanhamento

Minutagem: 03':10" – segundo *chorus* de improviso de trompete

Essa abordagem também é encontrada em "Trio Corrente no estúdio Showlivre".



Figura 52: exemplo 17 de acompanhamento

<https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=BNOF6P4T0tZ-YQae&t=117>

A sensação do andamento desdobrado também aparece em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, durante o solo do pianista Fábio Torres.



Figura 53: exemplo 18 de acompanhamento

https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=DPjI_gyA_WgEBhkU&t=117

Na mesma versão é apresentada essa abordagem:



Figura 54: exemplo 19 de acompanhamento

https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=6MC5xa6Y_ABTccjj&t=148

Ainda durante o solo de piano em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, Edu mantém a ideia intercalando com alguns fraseados em 3/16 e comentários com subdivisões de tercinas e sextinas:



Figura 55: exemplo 20 de acompanhamento

<https://youtu.be/HNixzfLxHNng?si=Eg7MtVu5RTymhdmG&t=166>

Algo semelhante ocorre durante o primeiro *chorus* do solo de saxofone de Paquito da D’Rivera:

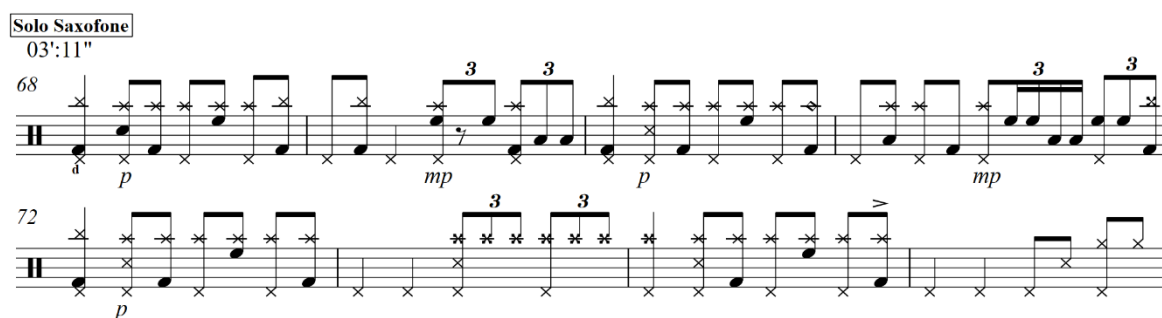


Figura 56: exemplo 21 de acompanhamento

<https://youtu.be/HNixzfLxHNng?si=mQhsQoWAXljqftV1&t=191>

Assim como no segundo *chorus* de improvisação do saxofonista:



Figura 57: exemplo 22 de acompanhamento

<https://youtu.be/HNixzfLxHNng?si=mBYLiMYJDVaFzhhU&t=216>

No terceiro *chorus* de improvisação de Paquito, Edu mantém a ideia de acompanhamento:

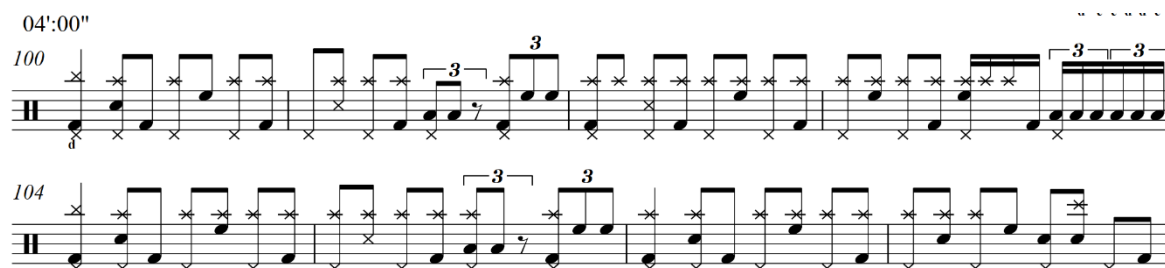


Figura 58: exemplo 23 de acompanhamento

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=aEyoC435BuxE6qzM&t=240>

Edu ressalta que de fato há o pensamento desdobrado da pulsação dentro do trecho mais aberto e interativo:

Isso aí é o que eu te falei, da estrutura dela. Nos primeiros oito compassos, a gente pensa desdobrada. Na primeira gravação, que é o álbum *Já tô te esperando*, eu acho, não lembro direito, mas lembro que tinha solo do Toninho [Ferragutti] e do Dani [D’Alcântara]. É até capaz que a gente conduza em tipo bossa nova, samba lento, essa primeira parte, porque é desdobrado mesmo (RIBEIRO, 2024).

Edu também propõe e responde a ideias musicais ou motivos. Na figura 59, observa-se um trecho retirado do acompanhamento do solo de guitarra de Vinicius Gomes presente da versão de *Cebola no Frevo* da “Edu Ribeiro Trio – Live 1”. Neste trecho (no sistema superior), são destacadas figuras rítmicas na cor verde pelo solista. Observa-se que Edu “copia” essa ideia no seu acompanhamento, com o destaque em azul.

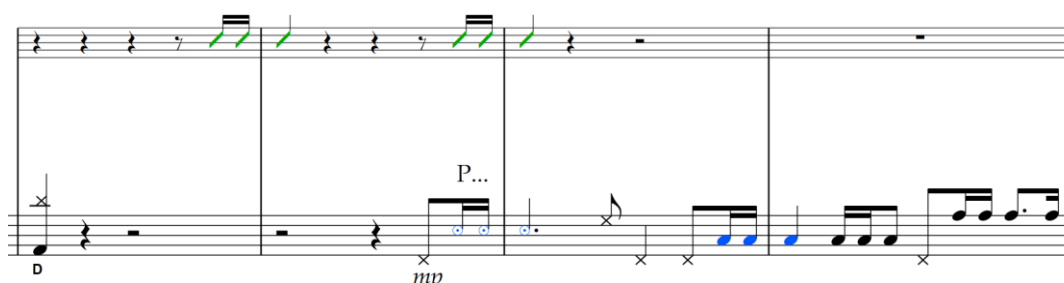


Figura 59: exemplo 24 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=JlygRWtqbTunvlOY&t=2937>

Na sequência, Vinícius Gomes imita (destacado em verde) um motivo proposto por Edu (destacada em azul):

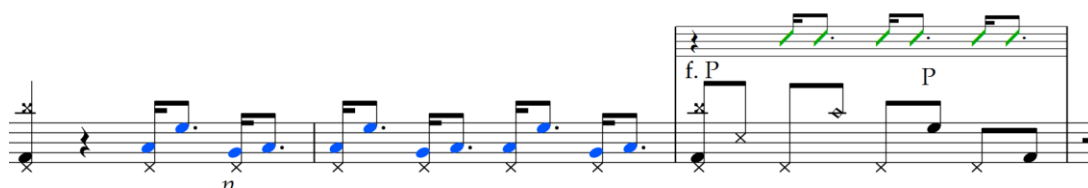


Figura 60: exemplo 25 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=bqmeNYc7xD9m89i9&t=2942>

Na mesma versão, Edu traz uma abordagem que concilia o diálogo envolvendo perguntas e resposta entre Edu e Vinicius e a pulsação com a sensação de metade:

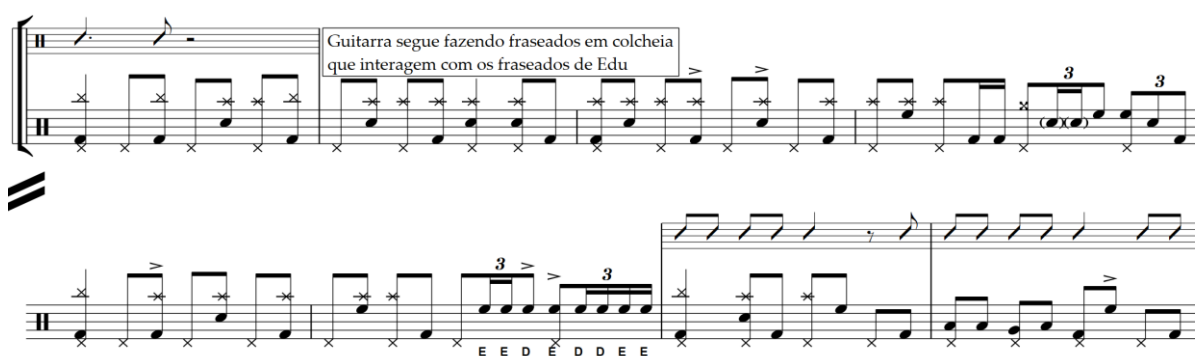


Figura 61: exemplo 26 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=cAGc-dQsRPBSrQEA&t=2984>

Nessa versão, mas no solo de contrabaixo, Edu deixa espaços e responde a fraseados de colcheia feitas por Bruno Migotto:



Figura 62: exemplo 27 de acompanhamento

https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=ijPXRn8SVPdk_kTV&t=3080

Na versão de *Cebola do Frevo* presente em *At Play*, Edu inicia o *chorus* com o maior uso de uma condução em colcheia. O violinista Romero Lubambo imita essa ideia nos quatro compassos seguintes, enquanto Edu mantém o estilo de condução.



Figura 63: exemplo 28 de acompanhamento

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=Yzp0P4vKtSKQikua&t=161>

Edu tem o hábito de tencionar seus acompanhamentos com ritmos cruzados, como ocorre na versão “Edu Ribeiro Trio – Live 1” (figura 64), na qual Edu sugere em alguns momentos agrupamentos cruzados em 3/16:

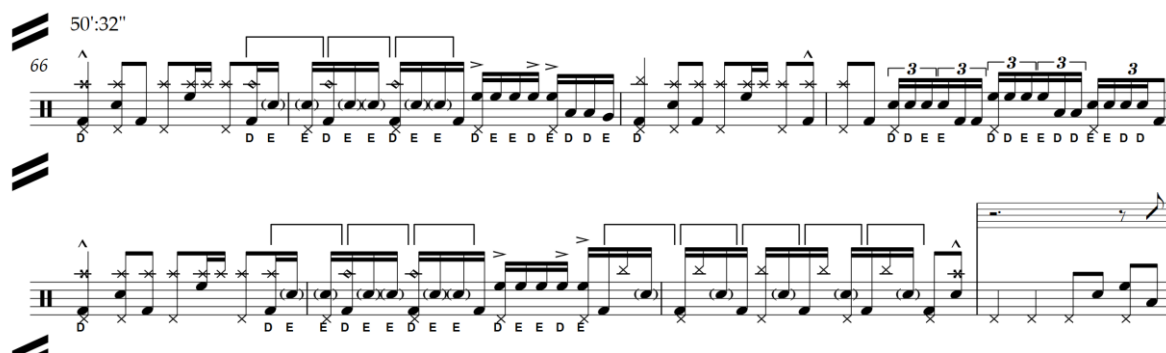


Figura 64: exemplo 29 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=Pg1y8R6X37cUHIrG&t=3032>

Na versão de *Cebola no Frevo* em *At Play*, Edu realiza dois tipos de cruzamentos rítmicos: o primeiro em 3/16 (compassos 78, 79 e 83) indicado pelo início em azul; o segundo em 5/8 (compassos 81 a 83) indicados pela cor verde.



Figura 65: exemplo 30 de acompanhamento

https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=2hmmEHrxTX9w_0zr&t=113

Em *Já tô te esperando*, Edu realiza um acompanhamento em 3/8, como indicado pelo colchete horizontal.



Figura 66: exemplo 31 de acompanhamento

<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=StEsPPUAuUZDI8DB&t=176>

No mesmo *chorus*, o baterista realiza o cruzamento rítmico de 6/8.



Figura 67: exemplo 32 de acompanhamento

https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=I_3s0bPVb5R7sgH3&t=182

Em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”, Edu realiza um cruzamento rítmico em 3/4:

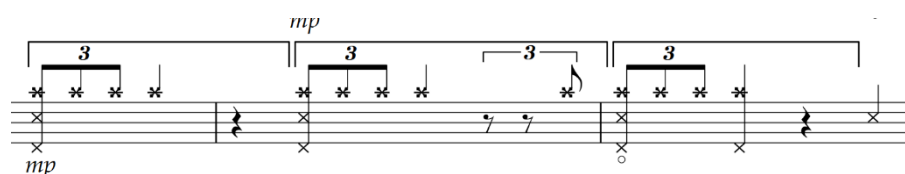


Figura 68: exemplo 33 de acompanhamento

https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=qOGt9yk_kHhG53Lu&t=817

Uma interação interessante nessa mesma versão ocorre no momento em que o trompetista mantém uma nota longa e, quando Edu percebe esse espaço, realiza ritmos cruzados agrupados em 3/8 com subdivisões de sextinas. Isto gera um contraste entre a nota longa do trompete com os fraseados cruzados e cheios da bateria.

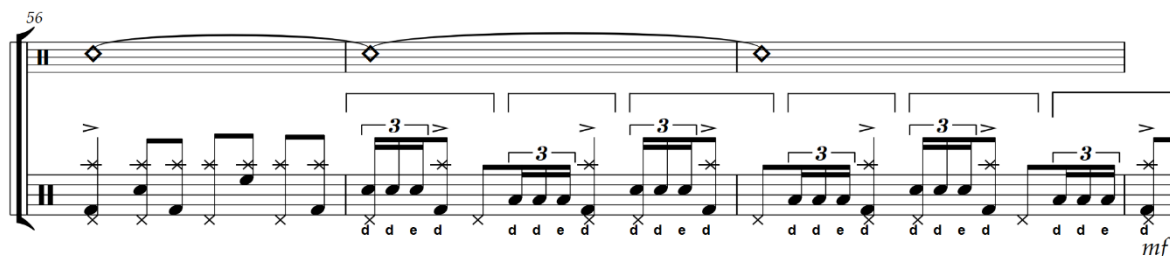


Figura 69: exemplo 34 de acompanhamento

https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=tl9ijUx54fhYiL_M&t=888

O baterista salienta que essa interação é comum em sua performance: quando o solista “toca uma nota longa, é um espaço que eu tenho para interagir um pouco da maneira que eu queira” (RIBEIRO, 2024).

Edu também utiliza algumas sequências de cruzamentos rítmicos em 3/16 e 3/8 em “Cebola no Frevo – curso online”.



Figura 70: exemplo 35 de acompanhamento

Minutagem: 02':15" – segundo *chorus* de improviso de piano

Em alguns momentos, observa-se que há uma interação por repetição de fraseados gerados por ritmos cruzado. Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, o guitarrista Vinícius Gomes realiza um fraseado em ritmo cruzado de 5/8 sobre o 4/4 original da música desde o primeiro tempo do *chorus* e que segue com esse motivo por oito compassos. Edu percebe esse cruzamento e inicia uma imitação no quarto tempo do segundo compasso (destacado em azul).

Observa-se a acentuação de Edu não coincide com a de Vinícius, o que gera uma espécie de contraponto rítmico entre os “5/8” de cada músico.

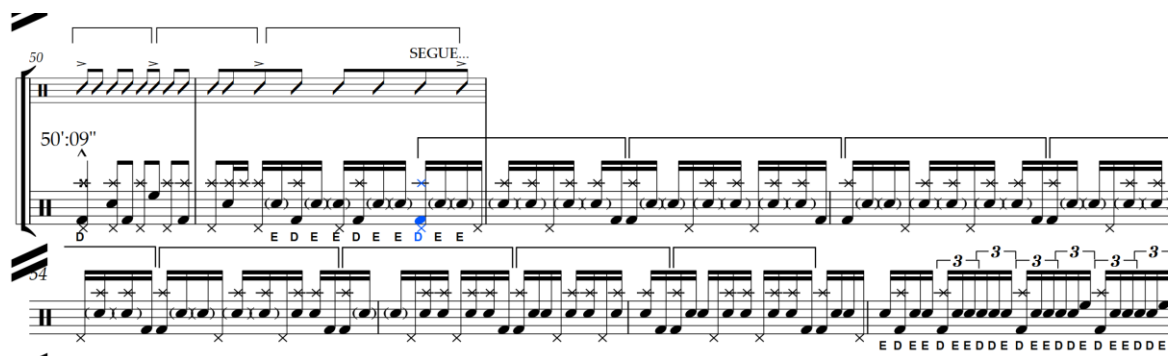


Figura 71: exemplo 36 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=dgEGuPMcuxtpLa3B&t=3008>

Outro momento em que há uma repetição de fraseados por ritmos cruzado é em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”. Neste momento Edu realiza fraseados em 3/8, indicados pelo colchete superior do sistema de bateria, que são percebidos pelo pianista Fábio Torres e respondidos a partir do terceiro tempo do segundo compasso do *chorus* (indicado pelo colchete no sistema complementar). Observa-se ainda que os fraseados de Edu ainda podem ser entendidos como dois ciclos de 5/4, indicados pelo colchete inferior no sistema de bateria.



Figura 72: exemplo 37 de acompanhamento

<https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=BzvaF0nwEhgWelfX&t=833>

Em um trecho de “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, ainda no final da seção destinada ao frevo, o pianista Fábio Torres sugere um fraseado em 3/8. Edu percebe a ideia do agrupamento em três, mas realiza fraseados em 3/16, que se iniciam ainda no final da seção destinada ao frevo e perduram durante o início do próximo *chorus*.



Figura 73: exemplo 38 de acompanhamento

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=0cWapCSbiSnjLH5O&t=138>

Um trecho presente na versão “Edu Ribeiro Trio – Live 1” apresenta várias camadas até aqui expostas de acompanhamento: no final da seção de improviso na qual o baterista faz o acompanhamento, Edu induz que entrará no 12/8 por conta da subdivisão ternária que ocorre no final da seção que seria “destinada ao frevo” (compassos 128 e 129). Assim, Edu inicia o próximo *chorus* com essa subdivisão nos quatro primeiros compassos iniciais e, nos quatro compassos finais da seção aberta, realiza subdivisões em binárias. Porém, no sexto compasso da seção aberta, o contrabaixista Bruno Migotto inicia um fraseado subdivido em tercinas, mas com acentuações a cada quatro colcheias de tercinas, partindo da terceira tercina do primeiro tempo, o que gera uma polirritmia. Ao iniciar a seção que Edu normalmente impõe uma levada de frevo (compasso 138), Bruno mantém essa estrutura de fraseado e Edu inicia com fraseados de colcheia (não impõe a levada de frevo). No quarto compasso dessa seção (compasso 141), Edu imita a estrutura de subdivisão ternária com agrupamentos em quatro proposta por Bruno, porém iniciando da terceira colcheia do tempo 2. No final desse *chorus*, Bruno sugere um fraseado no qual são tocadas as segundas colcheias de cada tempo e esse fraseado é imitado por Edu.



Figura 74: exemplo 39 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=P0Fp0g38RnpX7jiz&t=3122>

Edu demonstra que o cruzamento rítmico é algo que ele preza e faz parte do seu estilo enquanto músico: “eu adoro isso, esses agrupamentos, essas figuras que passam por cima da barra de compasso. Elas não são polirrítmicas, porque elas estão sempre em cima da mesma subdivisão, mas elas te dão outra sensação” (RIBEIRO, 2024). Mais adiante, quando se fala em improvisação, Edu ressaltava esse apreço pelos ritmos cruzados.

B. Oito últimos compassos do *chorus* de acompanhamento: frevo marcado

Após a parte interativa, Edu impõe uma levada de frevo para acompanhar o solista nos oito compassos seguintes, indicado no mapa geral de *Cebola no Frevo* como “*13”. A levada mais encontrada é semelhante a observada na parte A do tema:



Figura 75: levada de frevo que predomina nos acompanhamentos

Essa levada é encontrada em acompanhamentos das versões de *Cebola no Frevo* presentes em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”,¹⁸¹ *At Play*,¹⁸² *Já tô te esperando*,¹⁸³ “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”,¹⁸⁴ “Cebola no Frevo – curso online”,¹⁸⁵ “Trio Corrente no estúdio Showlivre”,¹⁸⁶ e “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”.¹⁸⁷ Para um melhor entendimento e comparação com variações de levadas de frevo, essa a levada da figura 75 será chamada de “levada original”.

181

<<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=gdKOp2LNdaEqhjG7&t=2996>>;
<<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=nblJhUNaRLEXZXah&t=3019>>, acesso em 12 mai. 2024.

182

<<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=eeuFhMHfQM99dgWP&t=101>>;
<<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=RHrH0Vo2k3aoJeUi&t=125>>;
<<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=b5CWwtHjRHwykgej&t=173>>, acesso em 18 mai. 2024.

183

<<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=5ra4kKBRaQAdUAFQ&t=164>>;
<<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=VoA9G1p62JkDmalM&t=188>>;
<<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=Jhv2fTHJNj14OHL&t=213>>, acesso em 19 mai. 2024.

184 < <https://youtu.be/LUlmeEVKzq0?si=dgW3-BB-7hoi9jMi&t=894> >, acesso em 22 mai. 2024.

185 Segundo *chorus* de improviso de piano, minutagem: 02’:36”; 185 primeiro *chorus* de improviso de trompete, minutagem: 02’:57”; segundo *chorus* de improviso de trompete, minutagem: 03’:31”, acesso em 22 mai. 2024.

186

<<https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=XPjilzyqPbeyGN9N&t=106>>;
<https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=h7ah9lX7lnlb_du4&t=130> , acesso em 23 mai. 2024.

187

<<https://youtu.be/HNixzfLxHNng?si=YtpFm3-4RfILNfDT&t=135>>;
<<https://youtu.be/HNixzfLxHNng?si=xA8y0tcGKHd0u1LN&t=160>>;
<<https://youtu.be/HNixzfLxHNng?si=7L36Ilg6NBil4JfX&t=228>>;
<<https://youtu.be/HNixzfLxHNng?si=CF30H4L0hvbSe5LB&t=251>> , acesso em 23 mai. 2024.

Algumas variações de levadas de frevo ocorrem entre articulação de outros timbres e manuações. Uma variação que ocorre em alguns momentos é a condução realizada no chimbal, como por exemplo se apresenta no trecho extraído da versão de *Cebola no Frevo* da “Edu Ribeiro Trio – Live 1”.



Figura 76: exemplo 40 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=nYpzCas6cCro2mI6&t=2948>

Na mesma versão, Edu faz uma levada conduzindo no chimbal enquanto acompanha o solo de contrabaixo, porém a frase de caixa é feita no aro. Ressalta-se ainda que nessa parte do acompanhamento Edu deixa espaços nos dois primeiros compassos que seriam destinados a levada de frevo, que começa de fato no terceiro compasso.

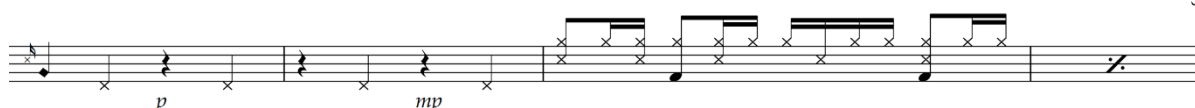


Figura 77: exemplo 41 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=FYLwonXsq3ltsavZ&t=3068>

A mesma levada aparece em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica” nos quatro primeiros compassos da seção de frevo. No compasso de 16 da figura 78, Edu realiza uma condução semelhante à presente no B de *Cebola no Frevo*.



Figura 78: exemplo 42 de acompanhamento

<https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=81MIuuhK5nIVv6zK&t=821>

Essa levada acontece também em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, durante o primeiro solo de improvisação de saxofone:

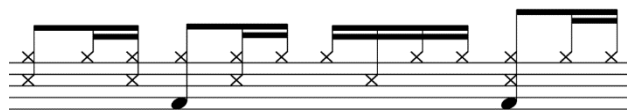


Figura 79: exemplo 43 de acompanhamento

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=79LsMBumI71gSyjJ&t=203>

Em “Cebola no Frevo – curso *online*” e em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, Edu utiliza a mão direita no prato de condução e faz as acentuações da caixa no aro deste tambor:



Figura 80: exemplo 44 de acompanhamento

“Cebola no Frevo – curso *online*”: Minutagem: 02’:29” – segundo *chorus* de improviso de piano

“Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”,

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=TgStLOkoreWZjqvm&t=104>

Outra variação frequente acontece por meio do uso de mãos lineares: a mão esquerda toca as acentuações características do frevo com um timbre (tambores, aro) e a mão direita é tocada com outro timbre (tambores, aros, pratos) preenchendo as semicolcheias presentes entre as acentuações. Na figura 81, se observa um trecho extraído da versão de *Cebola no Frevo* presente em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”. Nesta versão, Edu toca as acentuações de mão esquerda na segunda caixa e o preenchimento da mão direita na caixa central:



Figura 81: exemplo 45 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=M9eM29c2yxIBA8I-&t=2972>

Ainda nessa versão, Edu apresenta essa levada com o fraseado de caixa tocado no aro e o complemento das semicolcheias tocado no aro do surdo:



Figura 82: exemplo 46 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=NEPmjkUg9lfiBYd&t=3116>

Edu também realiza uma levada de mãos lineares em “Cebola no Frevo – curso *online*”. Nessa levada, o músico toca as acentuações do frevo na pele da caixa e o preenchimento de semicolcheias no chimbal.

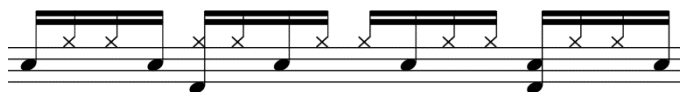


Figura 83: exemplo 47 de acompanhamento

Minutagem: 02':02” – primeiro *chorus* de improviso de piano

Essa levada foi incorporada por estilo de Edu tocar *Cebola no Frevo* por meio de influências dos “mestres”: “eu vi o Márcio [Bahia] fazendo isso, em algum *workshop*, algum lugar, alguma apostilha do Márcio que eu vi” (RIBEIRO, 2024) e demonstrou que moldou ao seu estilo ao dizer que “o Márcio fazia tudo que estava aqui no *hi-hat*, e eu gostava de fazer ela nos pratos. Equipar um pouquinho de caixa e prato” (Idem).

Uma levada de frevo frequentemente encontrada nos acompanhamentos de Edu é constituída pelo fraseado de caixa tocado na terceira e quarta semicolcheia em todos os tempos (o restante dos componentes da bateria se comporta de maneira semelhante à levada de frevo mais encontrada na música). Em *At Play*, há um momento em que Edu faz a levada original de frevo no primeiro compasso e em seguida, nos três próximos compassos realiza essa variação coma caixa na terceira e quartas semicolcheias. Nos compassos seguintes, o baterista volta a realizar a levada original.



Figura 84: exemplo 48 de acompanhamento

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=r85Xh5LX3Orrgd-c&t=148>

Uma estruturação semelhante a apresentada na figura 48 acontece também em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica” durante a seção de improviso do piano¹⁸⁸ e, também durante a seção de improviso do trompete.¹⁸⁹ Em “Cebola no Frevo – curso *online*” e em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival” essa estrutura é encontrada durante o último *chorus* de improvisação de piano.¹⁹⁰

Uma levada semelhante à do compasso 2, 3 e 4 da figura anterior aparece também em “Cebola no Frevo – curso *online*” e em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”:



Figura 85: exemplo 49 de acompanhamento

“Cebola no Frevo – curso *online*”: minutagem: 03’:24” – segundo *chorus* de improviso de trompete

“Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”,

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=yxR4amy4nDk6DvOg&t=128> ;

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=Y89fidpLsKILoLG7&t=154>

Em algumas ocasiões, Edu interage de forma mais propositiva mesmo na parte do frevo. No trecho extraído da versão “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Vinícius Gomes faz acentuações em

¹⁸⁸ < <https://youtu.be/LUImEYKzq0?si=c9Wv1YLiMJrps0Hg&t=845> >, acesso em 22 mai. 2024.

¹⁸⁹ < https://youtu.be/LUImEYKzq0?si=EZc_A5wJtwWrvLo-&t=870 >, acesso em 22 mai. 2024.

¹⁹⁰ < <https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=7VmZnAWe0YKf0ytw&t=178> >, acesso em 23 mai. 2024.

colcheia na guitarra, que são percebidas por Edu e, alguns momentos, acentuadas na bateria (destacadas na cor azul). Na sequência, Edu formaliza a levada de frevo.

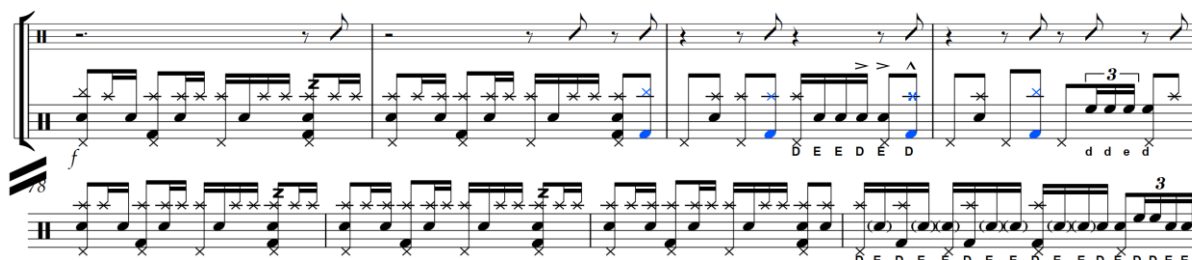


Figura 86: exemplo 50 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=uC6erNAKEXFhxCZc&t=3044>

Nessa mesma versão, Edu interage com o baixista nos oito compassos que seriam destinados ao frevo: o baterista inicia o trecho deixando espaço no primeiro compasso; nos três compassos seguintes realiza uma levada de frevo conduzindo em colcheia na cúpula do prato de condução e a frase de caixa tocada no aro; e nos quatro compassos finais realiza vários fraseados, sobretudo com subdivisão de colcheias:

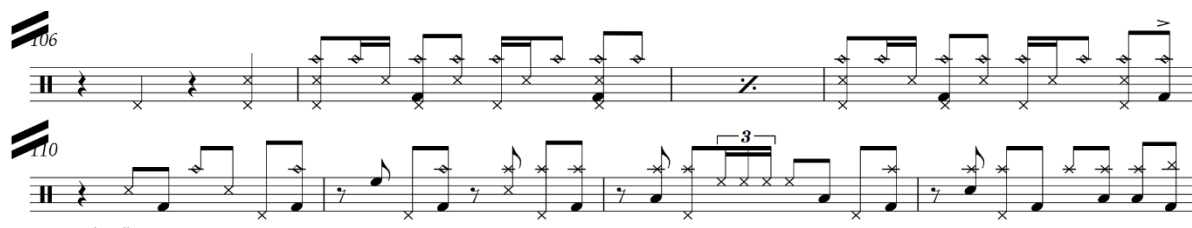


Figura 87: exemplo 51 de acompanhamento

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=rwUZXpglC8EBdX3a&t=3093>

Em *Já tô te esperando*, Edu inicia a primeira parte do acompanhamento em “frevo” conduzindo de forma interativa em colcheias com comentários realizados na caixa e no bumbo nos quatro primeiros compassos e, na sequência, realiza a levada original de frevo.



Figura 88: exemplo 52 de acompanhamento

<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=zaNgGLr-tj8NAAcO&t=139>

C. Considerações sobre o acompanhamento de solistas feito por Edu Ribeiro em *Cebola no Frevo*

Inicialmente, observou-se que os acompanhamentos de Edu em *Cebola no Frevo* têm um aspecto estrutural bem marcante: oito compassos são mais abertos e interativos e outros oito mais fechados em uma levada de frevo. Sobre a estruturação da seção de acompanhamento, o baterista evidencia ainda que “tem uma parte que a gente pensa completamente desdobrada, que começa ali com os acordes sus, e depois ela anda um pouquinho a harmonia e vai para o frevo. Então isso já é uma diferenciação muito clara que eu levo para sempre” (RIBEIRO, 2024). Mas, analisando as transcrições e outras explanações de Edu, compreende-se que além de pensar os oito primeiros compassos de forma desdobrada, o músico pensa em muitos outros elementos que possibilitam uma conversa com o solista: cessão de espaços; interação com diferentes subdivisões e agrupamentos de notas; resposta e sugestão de “assuntos”.

Nota-se, assim, que durante o acompanhamento de um solista, Edu realiza diversos tipos de interação, isto é, realiza um diálogo musical com o solista. Essa interação permite que *Cebola no Frevo*, mesmo com elementos bem estabelecidos não só no tema, mas também nas seções de improvisação, tenha uma originalidade e uma unicidade a cada vez que é performada. Dialogando com o que foi supracitado no capítulo 2 sobre interação, Edu entende que

Quando você está acompanhando um solista, seja lá em que música for, seja nessa ou numa que não tenha essa sensação, você está ali para acompanhar ele. E por mais que você só... que você se limite a só tocar o ritmo, você está interagindo. Talvez de uma maneira negativa, não propositiva, mas você está interagindo. Ele vai sentir falta de alguma interação sua. Ele vai fazer uma pergunta e você não responde. Então ele vai começar a falar mais, falar mais, falar mais, falar mais. Ao passo de que, se ele falar um pouquinho e você responder muito, você vai começar a passar perto do solo dele, atropelar o solo dele. Então acho que o segredo aí é sempre interativo o acompanhamento do solo. Mesmo que você tenha medo de interagir, você está então com medo de conversar com alguém e você está interagindo a conversa daquela forma nula. É sempre interativo. E eu acho que um solista, quando ele está solando, é como se

ele estivesse nu na frente de todo mundo. Então em algum momento ele vai conseguir dizer alguma coisa, mas ele vai precisar do apoio de quem está tocando junto com ele. Então é confortável para o solista que você diga a ele que você está ali, ouvindo ele, para ajudar ele a interagir com o que está acontecendo (RIBEIRO, 2024).

O uso dos oito compassos de frevo que, de certo modo são menos interativos, podem em um primeiro momento representar a quebra da ideia de um solista que vinha desenvolvendo algo durante os oito compassos mais livres. Mas Edu diz ter experimentado abordagens diferentes que não o agradaram:

É difícil eu fazer, e isso é uma coisa que às vezes até limita o solista. Ele está improvisando, então ele vai até um lugar e é como se ele tivesse que voltar. Eu acho que eu já experimentei de tentar passar por essa parte sem voltar para a parte sem desconstruir a levada do frevo, fazer esse primeiro pedaço em frevo, mas acho que eu não tive uma experiência boa, porque eu não segui fazendo (RIBEIRO, 2024).

Além disso, a volta do frevo a cada oito compassos pode representar a fricção de musicalidades que há em *Cebola no Frevo*: o solista tem oito compassos livres para trazer elementos remetam a outras musicalidades (PIEDADE, 2005) e que fujam da espera do frevo. Mas a volta do frevo mostra a origem da obra em questão, isto é, a linguagem que está sendo usada para aquele “assunto”.

Assim, se entende que entre as diferentes versões Edu traz uma estrutura bem clara para o seu acompanhamento (os oito compassos mais interativos e os oito compassos de apresentação da levada de frevo). A diferença de contexto está, além da interação que traz a imprevisibilidade do que está por acontecer, na troca de solistas. Há improvisadores que Edu conhece mais o estilo, o permite que o processo de interação tome rumos de extrema complexidade enquanto há improvisadores que Edu tente a manter mais a estabilidade no acompanhamento por conhecer menos.

Mas muda quem é o solista, por que muda quem é o solista? Porque tem gente que você conhece mais, tem gente que você pode arriscar mais enquanto ela está tocando, tem situações que são mais confortáveis para você, que você pode arriscar tudo, que o prejuízo é zero. E tem outras que não. Então acho que isso mexe também (RIBEIRO, 2024).

É notável que acompanhamentos que Edu faz com o Trio Corrente, por exemplo, o processo de interação toma rumos de extrema complexidade. Isso por ser percebido como algo que faz parte do estilo desse grupo por meio das transcrições, da entrevista aqui concedida por Edu e pelos referenciais aqui abordados (DUARTE, 2018; SANTANA, 2023). Edu relata como

muitas vezes os três componentes do Trio Corrente interagem juntos, mas há uma construção coletiva na medida que o auxílio ao outro é fundamental nesse processo:

Claro que, em alguns momentos, quando você vai pegando muita intimidade, como é o caso do Fábio Torres e do Paulelli com o Trio Corrente, em alguns momentos, e a gente já teve essa conversa e se dá o direito de ter isso, a gente se joga os três juntos. Fala, meu, vamos lá. Vamos ver até onde a gente chega. Em algum lugar a gente volta. Em muitas vezes, nesses momentos, em que a gente começa a interagir os três juntos, alguém se perde rápido. E o outro tem que ir lá buscar (RIBEIRO, 2024).

Observa-se ainda, que mesmo realizando fraseados complexos e colocando “assuntos” mais avançados em jogo na hora do acompanhamento, Edu mantém em diversos momentos a semínima marcado no chimbal com o pé. Esses elementos certamente gera uma estabilidade para o solista e para todo o grupo. Edu também tem o hábito de conduzir a parte mais aberta e interativa no prato de condução, enquanto o frevo varia entre prato de condução (ainda com a maior recorrência), chimbal e, até mesmo, nos tambores.

Cada *chorus* de improvisação, especialmente quando há troca de improvisador, é muito bem demarcado pela variação de alguns elementos: timbres; texturas; dinâmicas. O uso de novos timbres no *kit* de Edu é perceptível quando se compara as versões mais antigas com as mais recentes de *Cebola no Frevo*. Atualmente, Edu agregou em seu *set* de bateria: novos pratos, especialmente pratos de efeito; pratos principais com novos timbres (chimbal, condução e ataque); uma segunda caixa; outro tom e outro surdo. Salienta-se que em algumas versões, como em *Já tô te esperando*, Edu utiliza um tom de 10” juntamente com o costumeiro tom de 12”. Além disso, Edu têm o hábito de intensificar a complexidade e a densidade do acompanhamento a cada novo *chorus* de um solista.

3.3 Improvisação em *Cebola no Frevo*

Edu trabalha com diversas abordagens nos seus improvisos em *Cebola Frevo*, entre aspectos mais ligados à construção de um fraseado e outros mais relacionados a estruturação desses fraseados. Observa-se que os elementos rítmicos e organizacionais dos fraseados, como a manulação ou os rudimentos usados, estão diretamente ligados a estruturação dessas ideias (quantidade de compassos, quadratura, organização da estrutura da exposição de uma ideia desse), mas aqui, para um viés mais didático, optou-se por dividir as análises das improvisações de Edu nesses dois vieses: estrutura e fraseados/motivos.

A. Aspecto Estrutural

Apoiando-se em Augustinis (2022) e nas transcrições aqui realizadas, entende-se que Edu têm o hábito de expor uma ideia e confirmá-la através da “repetição” ou da estruturação de “pergunta e resposta” em seus solos. Essas ideias se estruturam em ciclos de quatro, oito ou dezesseis compassos. Ressalta-se ainda que praticamente todos os solos transcritos estão dentro da forma de improvisação da música, em que cada *chorus* dura dezesseis compassos. A única exceção pertence ao solo que o baterista faz em *Já tô te esperando*, no qual o *chorus* é “na forma. Eu faço um A e um B dela, e aí entra todo mundo. E todas as outras eu improviso no mesmo *chorus* de improvisação que os outros instrumentos improvisam” (RIBEIRO, 2024).

Ideias que se fecham em quatro compassos

Observa-se agora, no decorrer do texto, alguns momentos em que Edu apresenta ideias que duram quatro compassos, indicado no mapa geral da música como “*14”.

Em *At Play*, o baterista desenvolve uma ideia em quatro compassos. Isso é percebido por meio da estrutura rítmica semelhante indicada pelo colchete presente nos compassos 149/150 e à estrutura vista nos compassos 151/152:



Figura 89: exemplo 1 de improvisação

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=ZAw-cPFUefGTbdkT&t=222>

Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu expõe uma ideia em quatro que tem um motivo que é repetido com uma variação nos últimos dois tempos:



Figura 90: exemplo 2 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=icmUp15PdOQa8S-d&t=3321>

Em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”, Edu traz uma ideia que se fecha em quatro compassos com duas frases:

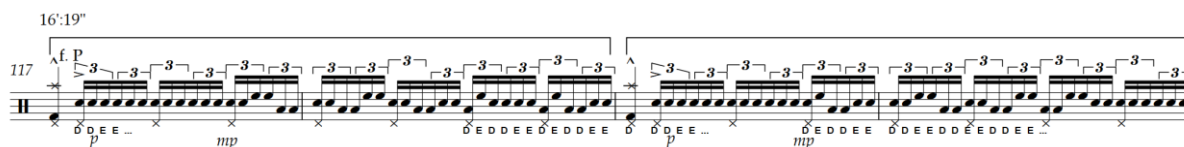


Figura 91: exemplo 3 de improvisação

<https://youtu.be/LULmeEVKzq0?si=N-HQ34QUX1ibQRxf&t=979>

Na mesma versão, Edu expõe uma ideia em quatro compassos, com um motivo que se repete em cada um desses compassos:



Figura 92: exemplo 4 de improvisação

https://youtu.be/LULmeEVKzq0?si=9Q0jPAu4u-EM6_hj&t=1060

A estruturação em quatro compassos aparece também em “Cebola no Frevo – curso online”:



Figura 93: exemplo 5 de improvisação

“Cebola no Frevo – curso online”: Minutagem: 04:05” – segundo *chorus* de improviso de bateria

Edu traz outra ideia em quatro compassos ainda nessa versão:



Figura 94: exemplo 6 de improvisação

“Cebola no Frevo – curso online”: Minutagem: 04:12” – segundo *chorus* de improviso de bateria

Ainda em *At Play*, Edu volta a fazer uma estruturação de uma ideia em oito compassos: o baterista faz por três vezes um fraseado que dura dois compassos e nos últimos dois compassos faz uma espécie de ligação para a sequência do improviso.

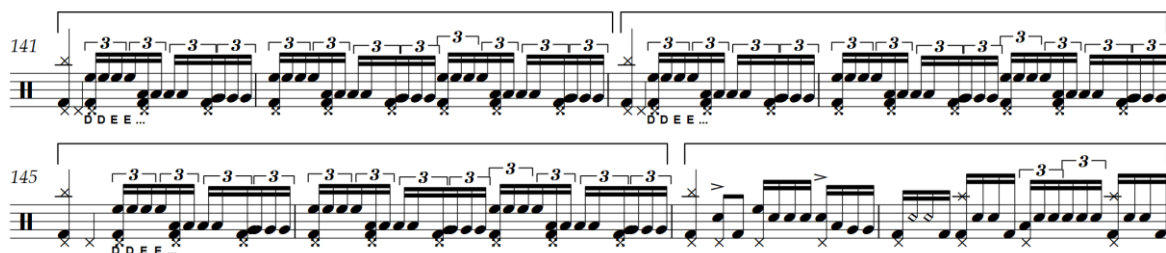


Figura 97: exemplo 9 de improvisação

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=pvrtprzPJFfGkgQh&t=210>

Em *Já tô te esperando*, na parte na qual Edu improvisa sobre o “B” de *Cebola no Frevo*, o baterista emprega uma ideia que articula os tambores na mão esquerda e o prato de condução na mão direita junto com o bumbo. Edu realiza três frases de dois compassos explorando essa ideia e, no sexto e sétimo compasso, o músico realiza a convenção e o fraseado característicos do final do “B”.

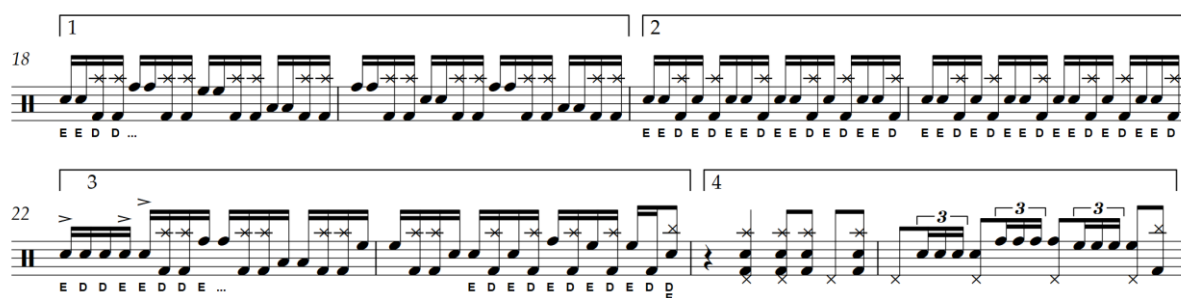


Figura 98: exemplo 10 de improvisação

https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=NKRqs55o3f2_fLIk&t=24

Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu introduz seu solo com a ênfase em fraseados em colcheia e pausas de colcheia, ideia que perdura por oito compassos:

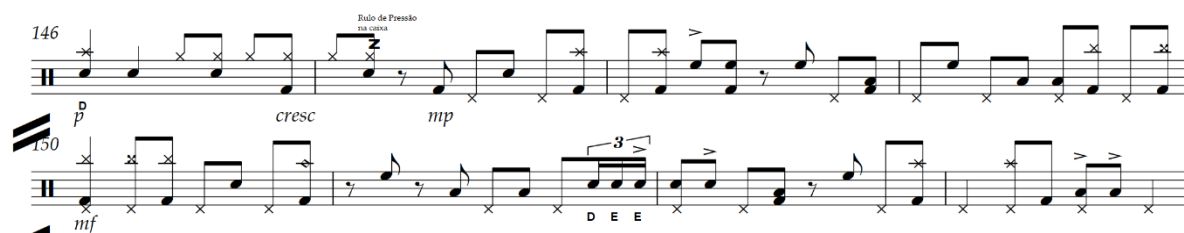


Figura 99: exemplo 11 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=uIMQypZnInswdtQA&t=3153>

Na mesma versão, há um ciclo que se fecha em oito compassos (186 a 193) mas que têm uma antecipação realizada na seção anterior, indicada pela cor azul no compasso 185.



Figura 100: exemplo 12 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=PUYsYXbNOZ-Bjv76&t=3212>

Ainda em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu demonstra outra ideia que perdura por quatro compassos: o baterista expõe a repetição por três vezes de um fraseado que dura dois compassos e nos dois últimos compassos da seção faz um fraseado de ligação para o restante do solo.

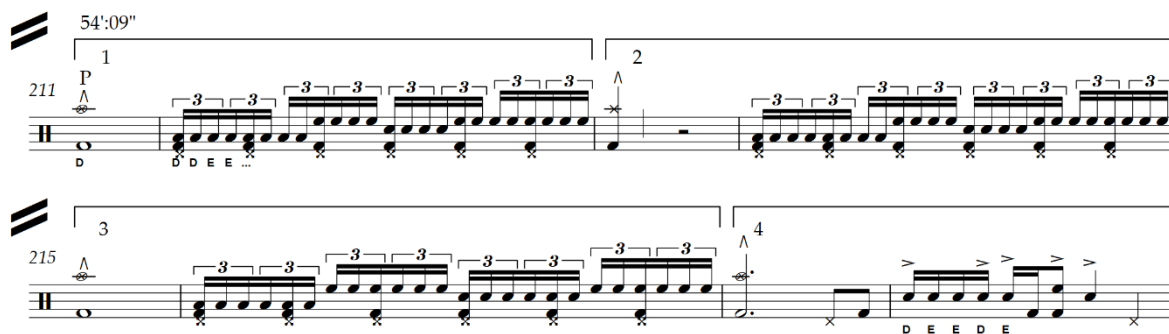


Figura 101: exemplo 13 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=vaaxsphVX3uopBmE&t=3249>

Em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”, Edu faz um fraseado muito semelhante ao apresentado na figura 101, mas agora mantem o chimbal marcando a semínima em todos os tempos enquanto no fraseado anterior, o baterista mantém um compasso sem chimbal com o pé e no seguinte realiza uma polirritmia de 6 contra 4.¹⁹¹



Figura 102: exemplo 14 de improvisação

<https://youtu.be/LUImEeVVKzq0?si=pPEjudwSVaoNxPfj&t=931>

Uma interessante exposição de ideia em oito compassos, ainda em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”, acontece quando Edu apresenta uma rítmica espaçada com o *press stroke* nos tambores e o contraste de dinâmicas. O primeiro fraseado dessa ideia parece uma introdução para ideia principal que é repetida por quatro compassos no segundo colchete.

¹⁹¹ Esse fraseado polirrítmico será analisado de forma mais abrangente adiante.

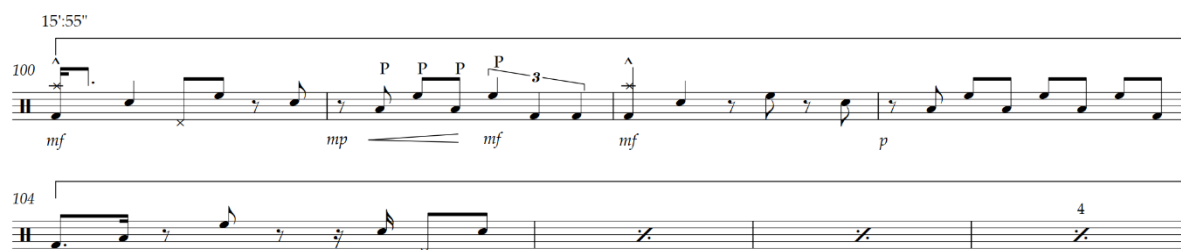


Figura 103: exemplo 15 de improvisação

<https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=adp8jekNb9M6oqds&t=953>

Em “Trio Corrente no estúdio Showlivre” Edu organiza uma ideia em oito compassos com três fraseados que se contrapõem: o primeiro com subdivisões em tercina; o segundo entre a articulação de colcheias e sextinas; o terceiro formado em sua maioria por semicolcheias, mas com um motivo que aparece no final muito semelhante a um motivo apresentado na primeira frase (os dois colchetes inferiores indicam essa “correção”).



Figura 104: exemplo 16 de improvisação

<https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=n2qsgb6ZicB-A39G&t=147>

Edu inicia seu solo em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival” estruturando uma ideia em oito compassos: ele faz um mesmo fraseado, que dura dois compassos por três vezes e uma variação desse fraseado nos dois últimos compassos.



Figura 105: exemplo 17 de improvisação



Figura 107: exemplo 19 de improvisação

https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=e5R2koYwmH13_WSU&t=3261

Uma estruturação muito semelhante aparece em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”:



Figura 108: exemplo 20 de improvisação

<https://youtu.be/LUImEVKzq0?si=dzvQ7iNpOmezNU7s&t=1036>

Estruturação de ideias em “perguntas e respostas”

Os fraseados de pergunta e repostas são frequentemente utilizados por Edu, não só em *Cebola no Frevo*, mas fazem parte do seu estilo de improvisar, conforme já supracitado por Augustinis (2022, p. 48): “pergunta e resposta é um dispositivo básico, mas eficaz, usado nos solos de Ribeiro. Ribeiro utiliza o dispositivo em meio a frases curtas e repetidas, bem como

em frases isoladas”.¹⁹² Edu diz que os fraseados de “pergunta e resposta” tem uma relação direta com o tamanho do fraseado:

Em um primeiro momento eu comecei a fazer assim, para você achar os tamanhos, achar os espaços. Mas depois você vai achando espaços também. Eu tenho essa frase de quatro compasso, agora eu vou respondê-la de um outro jeito. Eu tenho essa de dois, eu respondo em dois. Eu tenho essa de oito, eu respondo em oito [...]. Você vai achando tamanhos, aí eu fui criando exercícios para isso (RIBEIRO, 2024).

Essa ideia de “pergunta e resposta” também dialoga com as ideias de tensão e relaxamento abordagens por Leppaus (2020) no procedimento improvisatório supracitado “influência do ritmo harmônico”. Isso é apresentado em muitos momentos nos quais a pergunta é feita com um ritmo cruzado ou uma polirritmia que causa uma certa tensão, que é amenizada com a resposta que vêm na sequência.

Nas figuras com os exemplos citados, o fraseado de pergunta é indicado com o símbolo “?” enquanto o fraseado de resposta é indicado pela letra “R”.

Em *At Play*, Edu realiza um fraseado de pergunta com um cruzamento rítmico em 5/16 indicado pelo colchete inferior nos compassos 133 e 135. Nos compassos seguintes a esses, Edu traz dois fraseados diferentes, mas que parecem ser respostas para um mesmo assunto, uma vez que tem elementos em comum entre as duas respostas, como a articulação entre semicolcheias e sextinas.



Figura 109: exemplo 21 de improvisação

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=2hLHUP5sFgpFg5Sa&t=198>

Essa mesma estruturação de “pergunta” em 5/16 com *rim shot* de baqueta aparece em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”:

¹⁹² call and response is a basic yet effective device used throughout Ribeiro's solos. Ribeiro uses the device in the midst of short, repeated phrases, as well as in isolated phrases.



Figura 110: exemplo 22 de improvisação

<https://youtu.be/LUlmeEVKzq0?si=ZmrUXKctEW2raBG&t=943>

Na mesma versão, o músico apresenta uma estruturação de “pergunta e resposta” com ritmos cruzados em 3/8: na “pergunta” Edu articula um *paradiddle-diddle* (DEDDEE) em semicolcheias e utiliza as notas de mão direita no surdo enquanto as notas de mão esquerda são tocadas no tom, o que causa o cruzamento rítmico; na “resposta”, o baterista trabalha subdivisões de sextinas para realizar o cruzamento rítmico.



Figura 111: exemplo 23 de improvisação

<https://youtu.be/LUlmeEVKzq0?si=pwRKZ7UI1dIwkhYJ&t=1013>

Em *Já tô te esperando*, Edu expõe uma ideia baseada em “perguntas e respostas” durante todo o desenvolvimento da improvisação que está sobre o tema A, isto é, em dezesseis compassos. Nos compassos 2 e 3, o músico faz uma “pergunta” em ritmos cruzados de 3/4 (com o início indicado pela cor azul e pelo colchete inferior que segue até o final do fraseado), ou 9/8 visto que a subdivisão é tercinada, para uma “resposta” que vem nos dois compassos seguintes. Nos compassos 6 e 7, Edu repete a “pergunta” que vem com uma outra resposta mais longa que dura quatro compassos. Observa-se ainda que, dentro dos finais dessa resposta, é possível ver um cruzamento rítmico de 5/4 (indicado pelo início em verde e pelo colchete inferior que segue até o final do fraseado). No compasso 12, Edu faz uma “pergunta” com estrutura rítmica semelhante as duas primeiras “perguntas”, isto é, com um cruzamento rítmico em 3/4 (ou 9/8). A “resposta” vem nos dois compassos seguintes com um fraseado muito semelhante ao que foi exposto na “resposta” anterior.

Figura 112: exemplo 24 de improvisação

<https://www.youtube.com/watch?v=jTBBojNztQk>

Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1” também é encontrada uma estrutura de “pergunta” com um cruzamento rítmico e uma “resposta” para essa pergunta. Essa estrutura é repetida três vezes e no sexto e sétimo compasso dessa parte tem uma frase de ligação.

Figura 113: exemplo 25 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=Zk1e0kKORfThrhfA&t=3164>

Outra versão, além de *já tô te esperando*, em que Edu não finaliza seu solo com uma levada de frevo na caixa é em “Trio Corrente no estúdio Showlivre”. Este é o solo mais curto entre todos os levantados. Edu sola em apenas um *chorus* (dezesesseis compassos) e esse pode ser o motivo para que não houvesse tempo para desenvolver uma estruturação de solos que

levasse a levada de frevo no final e trouxesse a música novamente para uma atmosfera do frevo. Para tanto, Edu utilizou uma figura em ritmo cruzado, semelhante a figura de pergunta na figura 113 presente em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, e realizou uma resposta com a distribuição de colcheias pela bateria.



Figura 114: exemplo 26 de improvisação

https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=snK9Sk9xDzfY_fvE&t=159

Ritmos cruzados: uma abordagem entre a estruturação de ideias e exposição de motivos e fraseados

Os ritmos cruzados são organizações que ligam diretamente a ideia de estrutura à de fraseados, por isso se escolheu este como penúltimo assunto dentro da parte estrutural, de maneira que já há uma ligação mais direta com a parte fraseológica/motívica. Observa-se que isso ocorre pelo fato de haver uma organização estrutural e, até mesmo, matemática para a aplicação de ritmos cruzados, mas a completude dessa ideia se dá quando é observada como um motivo ou fraseado que possui uma organização rudimental, melódica e expressiva. Identificou-se o uso de cruzamentos rítmicos em 3/4, 3/8, 3/16, 5/4, 5/8, 5/16, 7/8 e 7/16 com subdivisões binárias e, em algumas delas, ternárias. Relembra-se que Augustinis (2021) informa que os ritmos cruzados fazem parte do estilo de Edu improvisar. Assim, espera-se aqui, também contribuir para a literatura a respeito do estilo de Edu e do procedimento “ritmos cruzados”.

Na versão de *Cebola no Frevo* presente em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, o músico realiza ritmos cruzados em diversos momentos de seus improvisos, como se observa alguns já citados quando se falou em fraseados de “pergunta e resposta”. Um dos momentos em que o cruzamento rítmico se configura em 3/4, o baterista faz fraseados que parecem vir da influência de ritmos cubanos, demonstrando um exemplo de fricção de musicalidades (PIEADADE, 2005). Edu organiza essa ideia de forma completa dentro de oito compassos.

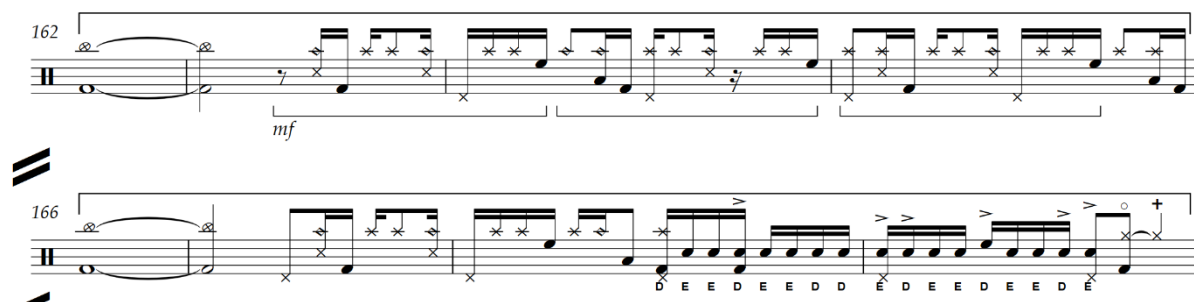


Figura 115: exemplo 27 de improvisação

https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=4MMeuyncx-ZU2_Mp&t=3177

Em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”, o baterista realiza um longo ritmo cruzado em 3/4 que se inicia por antecipação ainda no *chorus* anterior ao que ele é plenamente desenvolvido. Nesse motivo, Edu usa combinações de toques simples e duplos pelos tambores da bateria. Observa-se, também, que a partir do *chorus* de desenvolvimento deste fraseado (compasso 149), o baterista faz um contraponto rítmico com os pés: em um compasso é tocado o bumbo paralelamente com o chimbal com os pés na “cabeça” de cada tempo; no outro compasso o bumbo e o chimbal são tocados nos contratempos dos três primeiros tempos.



Figura 116: exemplo 28 de improvisação

<https://youtu.be/LULmeEVKzq0?si=LRLULmtd5wPv-w8R&t=1019>

Em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival” aparece um fraseado semelhante as “perguntas” da figura 112 em *Já tô te esperando*, em um 3/4 subdividido em tercinas. Edu utiliza o *paradiddle-diddle* (DEDDEE) nas duas primeiras aparições do motivo; já na terceira e na quarta exposição, a sexta nota que seria tocada com a mão esquerda é substituída por um toque no bumbo (DEDDEB), conforme se observa por meio dos dois colchetes inferiores do primeiro sistema. Esse motivo rítmico, que foi inicialmente exposto em

tercinas, aparece com “elasticidade rítmica” (AUGUSTINIS, 2021) nos compassos 136 e 137 (indicado com o início em vermelho) subdivido em semicolcheias.

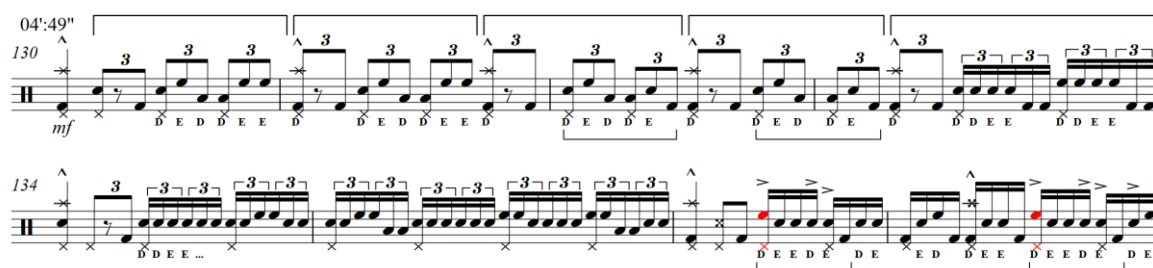


Figura 117: exemplo 29 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=Spl-jwtv9eFHqsT-&t=289>

Em diversos solos de bateria transcritos de *Cebola no Frevo*, se identificou o uso de cruzamentos rítmicos em 3/8 com subdivisões em sextinas. Isso ocorre em *At Play*, com sextinas distribuídas nos tambores seguidas de uma colcheia tocada no prato de condução em paralelo com o bumbo:



Figura 118: exemplo 30 de improvisação

https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=t_pwLneUBLkg-eB_&t=206

Edu repete esse motivo rítmico também em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”, seguido de articulações de sextinas nos tambores, o que será visto adiante que é comum dentro do vocabulário improvisatório de Edu em *Cebola no Frevo*.

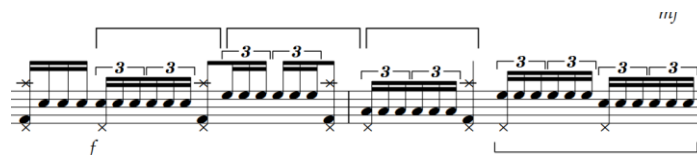


Figura 119: exemplo 31 de improvisação

<https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=mXcLl5oT3KCzmZFr&t=925>

Em “Cebola no Frevo – curso *online*”, Edu volta a fazer o fraseado com cruzamento rítmico e subdivisão de sextinas orquestradas nos tambores. Além disso, o músico realiza um fraseado que remete a música afro-cubana muito semelhante ao apresentado na figura 115 em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”.



Figura 120: exemplo 32 de improvisação

“Cebola no Frevo – curso *online*”: Minutagem: 03’:38” – primeiro *chorus* de improviso de bateria

Na sequência deste solo, Edu apresenta outra ideia estruturada em oito compassos. Inicialmente, o baterista faz um motivo que é repetido de forma deslocada (o fraseado do terceiro tempo no primeiro colchete é repetido no quarto tempo do segundo colchete). Dentro desses fraseados, Edu traz sextinas fragmentadas (terceiro tempo do compasso 84 e quarto tempo do compasso 86) que serão desenvolvidas no terceiro fraseado aqui exposto. Nesse terceiro motivo, Edu volta a realizar uma “correção” ao expor os mesmos fraseados de sextinas cruzadas em 3/8 presente no mesmo solo, segue com as sextinas (indicado pela cor azul) distribuídas pelos tambores com a troca realizada a cada tempo musical. Nesses toques de sextinas em 3/8, tanto neste exemplo quanto nos anteriores, Edu utiliza o rudimento “toque simples”. Nota-se que essa estruturação de fraseado aparece também na figura 119, na versão “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”.

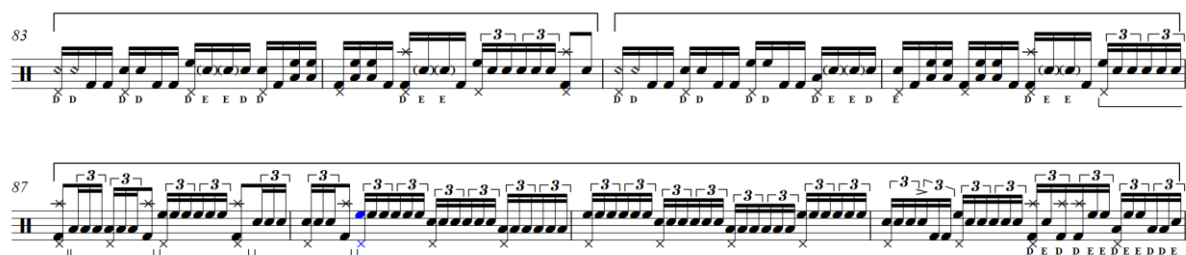


Figura 121: exemplo 33 de improvisação

“Cebola no Frevo – curso *online*”: Minutagem: 03’:51” – primeiro *chorus* de improviso de bateria

Em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”, Edu realiza um cruzamento rítmico em 3/16 com a ênfase em duas notas tocadas no tom com grande contraste de dinâmicas.

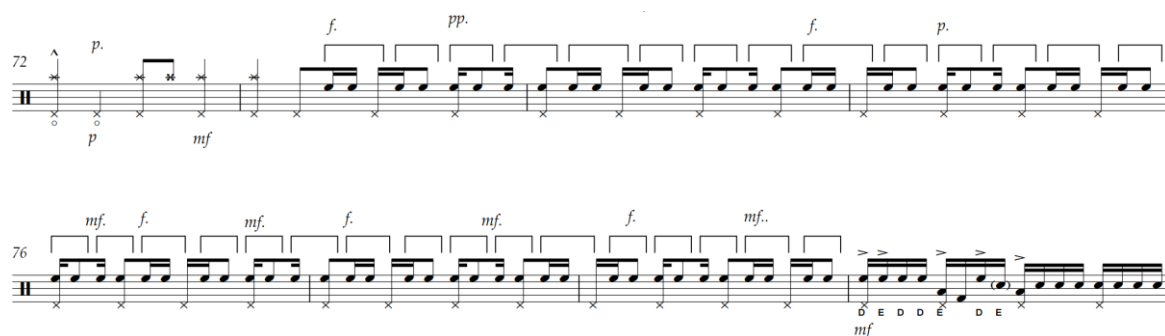


Figura 122: exemplo 34 de improvisação

<https://youtu.be/LUImEYKzq0?si=STSkNoq4KuhIgLyC&t=913>

Na versão “Trio Corrente no estúdio Showlivre”, observa-se que Edu realiza uma organização em 5/4 articulando uma ou duas notas na caixa ou no bumbo tocado em conjunto ou não com o prato de condução.



Figura 123: exemplo 35 de improvisação

https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=YRxg8_r3_001-dx&t=141

Na versão de “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”, encontrou-se uma ideia estrutural em quatro compassos organizada com um ritmo cruzado em 5/8. Observa-se, ainda, que Edu inicia com um motivo que é repetido no final dessa ideia. Ambos estão com o início destacado em vermelho para um melhor reconhecimento. Para o desenvolvimento desse motivo, Edu articula toques simples, toques duplos entre as mãos e o bumbo.



Figura 124: exemplo 36 de improvisação

<https://youtu.be/LUImEYKzq0?si=7zs-s3MI2aXuiktk&t=1008>

Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu faz um fraseado em 5/16 com o uso de *rimshots* de baqueta muito semelhante ao que foi demonstrado na figura 109 em *At Play*, quando se falou aqui nos fraseados de “pergunta e resposta”. Na sequência, no compasso 238, Edu realiza “rulos de 6”, que já haviam sido realizados neste solo. Assim, há a repetição de um motivo depois de um tempo de exposição do solo, isto é, a “correção” (AUGUSTINIS, 2021).

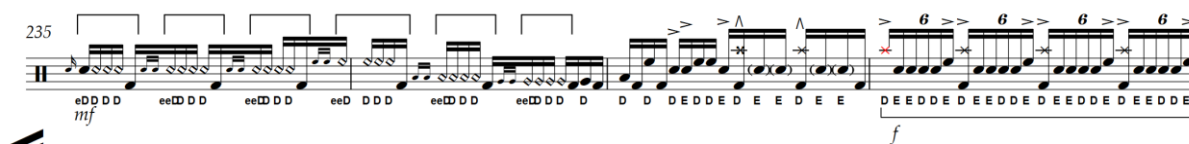


Figura 125: exemplo 37 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=os-Uckc8dj2zJ6L1&t=3286>

Outro momento em que há a “correção” é em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”, quando Edu traz um ritmo cruzado em 5/16 que já foi abordado (figura 110 em “pergunta e resposta”).



Figura 126: exemplo 38 de improvisação

<https://youtu.be/LULmeEVKzq0?si=dIwF49KKuZ3EcNT5&t=987>

Em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”, o baterista traz um ritmo cruzado em 7/8, com o início indicado em azul, com subdivisão majoritariamente em sextinas. Para fechar a quadratura, Edu realiza um fraseado em 5/4, com o início em vermelho. Por fim, Edu expõe um outro motivo dentro dessa estruturação no qual a subdivisão continua em sextinas e há uma articulação entre toques nos tambores e toques duplos no bumbo.



Figura 127: exemplo 39 de improvisação

https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=4xOvr_Ba407imwhb&t=993

Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu propõe uma ideia que se fecha em um ciclo de oito compassos: o baterista faz duas frases que se baseiam em cruzamentos rítmicos de 7/16 e uma terceira frase que serve de ligação para a continuação do solo.

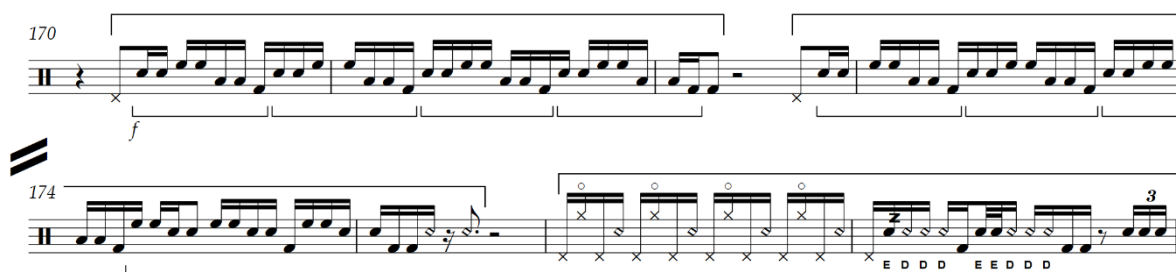


Figura 128: exemplo 40 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=Ln1vXlpCl-vj1aAR&t=3189>

Em um dos *chorus* de improvisação de bateria em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu desenvolve uma ideia que trabalha com a articulação de diversas abordagens de rimos cruzados e outros fraseados. Observando a figura 129, percebe-se que Edu constrói essa ideia com as seguintes etapas: (1) nesse fraseado, o músico desenvolve um fraseado de cruzamento rítmico em 3/8 com sextinas realizando um “rulo de seis” (DEEDDE D); (2) o segundo fraseado é composto majoritariamente por subdivisão de tercinas, e, nos fraseados indicados pelo colchete inferior com início em vermelho, observa-se que há uma antecipação do ritmo que virá no fraseado seguinte em semicolcheias, o que Augustinis (2021) identificou como constituinte do estilo de Edu e chamou de “elasticidade rítmica”; (3) neste momento Edu desenvolve um

fraseado em ritmo cruzado em 3/4 com subdivisão em semicolcheias, com um recorte da terceira inversão do “*paradiddle* simples” (DEED E) e com a sexta nota desse ritmo cruzado alternando entre um toque no chimal com o pé em um agrupamento e um toque no bumbo no outro; (4) aqui Edu realiza um fraseado no qual há o retorno da ideia do início do *chorus* com o uso do “rulo de seis”, o que Augustinis (2022) encontrou dentro do estilo de Edu e chama de “correção”.

[illegible]

Figura 129: exemplo 41 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=nxFGBtlf7khyDzRL&t=3225>

Em outro momento ainda neste solo, Edu faz uma interessante apresentação de uma ideia que aborda vários cruzamentos rítmicos. Essa ideia estrutural inicia ainda no final do *chorus* anterior, com uma espécie de “introdução” (colchete 1) com fraseados de tercinas ao ritmo cruzado que segue em 3/4 tercinado (ou 9/8) no colchete 2. Neste motivo, Edu distribui, entre os tambores e pratos, três toques com as mãos paralelas, um toque no bumbo, outros três toques com as mãos paralelas e dois toques no bumbo. É interessante notar que esse motivo, feito em um solo de 2021, é muito semelhante ao motivo apresentado por Edu no fraseado de “pergunta” da figura 112, na qual foi feito na primeira versão dessa música em 2006. Ou seja, passados quinze anos, o baterista apresentou uma ideia muito semelhante em solos distintos de *Cebola no Frevo*. A ideia segue com um fraseado de ligação indicado pelo colchete 3. O quarto

colchete apresenta outro fraseado em ritmo cruzado, agora em 3/8 com subdivisão de sextina. Novamente Edu traz a ideia de “correção” para seu solo: passados mais de um minuto de solo, o baterista traz a um motivo muito semelhante ao apresentado na figura 129. Os dois próximos motivos, indicados pelos colchetes 5 e 6 mostram que tudo o que foi exposto até aqui fazem parte de uma estrutura por meio da “correção”: no quinto fraseado, Edu traz uma ideia que articula mãos e bumbo de forma muito semelhante ao que acontece na terceira ideia, assim como o fez entre a exposição da sexta ideia (indicada com o início em vermelho) com a primeira.

The musical score for Figure 130 consists of six measures of improvisation, each marked with a bracket and a number. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The measures are as follows:

- Measure 1:** Starts at measure 239 and ends at 54:59. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes.
- Measure 2:** Starts at measure 243. It continues the rhythmic pattern with more triplets and eighth notes.
- Measure 3:** Starts at measure 247. It features a similar pattern of eighth and sixteenth notes, with triplets.
- Measure 4:** Starts at measure 251. It includes a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) and continues the rhythmic development.
- Measure 5:** Starts at measure 255. It features a dynamic marking of 'f' (forte) and continues the pattern.
- Measure 6:** Starts at measure 255. It concludes the sequence with a final rhythmic phrase.

Figura 130: exemplo 42 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=VKbslMSPcL7aDdJV&t=3292>

Em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”, Edu propõe uma interessante ideia que envolve o uso dos ritmos cruzados com três motivos: no primeiro motivo Edu toca a segunda e terceira semicolcheia distribuindo nos tambores, com o tempo 1 na caixa, os tempos 2 e 4 no tom e o tempo 3 no surdo; para o segundo motivo, em ritmo cruzado de 3/8 (indicado pelos

colchetes inferiores com início no chimbau com o pé em azul), Edu migra a ideia inicial para a por meio dos toques que viriam no tom na segunda e terceira semicolcheia com o acréscimo de uma nota na caixa na quarta semicolcheia. A partir deste momento, o baterista realiza o ritmo cruzado em 3/8 com um espaço equivalente a uma pausa de semicolcheia, duas notas distribuídas em um tambor, duas notas distribuídas em outro tambor e um espaço equivalente a uma pausa de colcheia. O terceiro elemento que aparece é um ritmo cruzado em 7/16, com o início destacado na cor verde, em uma configura muito semelhante a apresentada por Edu na figura 128, no seu solo em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”.



Figura 131: exemplo 43 de improvisação

<https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=uWt6XHDLTyFjaKYq&t=967>

Em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, o baterista traz uma ideia de estrutura em oito compassos com várias abordagens notáveis: (1) no primeiro fraseado, Edu apresenta um motivo que será repetido adiante, localizado no segundo tempo do compasso 123 com o início destacado em vermelho; (2) um fragmento de cruzamento ritmo em 5/16 com *rim shot* de baqueta, muito semelhante ao que foi visto nas figuras anteriores de “pergunta e resposta”; (3) ainda no final desse fraseado, com início indicado pela cor verde, o músico apresenta um motivo com “rulo de seis” em todos os tempos do compasso 125, com o predomínio de notas na caixa mas com orquestrações pelos tambores; (4) Edu, no terceiro tempo do compasso 126, volta a fazer o motivo apresentado no incido dessa estruturação, com o início indicado em vermelho; (5) o músico faz agora o ritmo cruzado em 3/8 com subdivisões de sextinas orquestrados pelos tambores supracitado em exemplos anteriores, com o início em azul; (6) após a exposição desse ritmo cruzado, Edu volta a trazer sextinas distribuídas nos tambores a partir da “cabeça de cada tempo”.

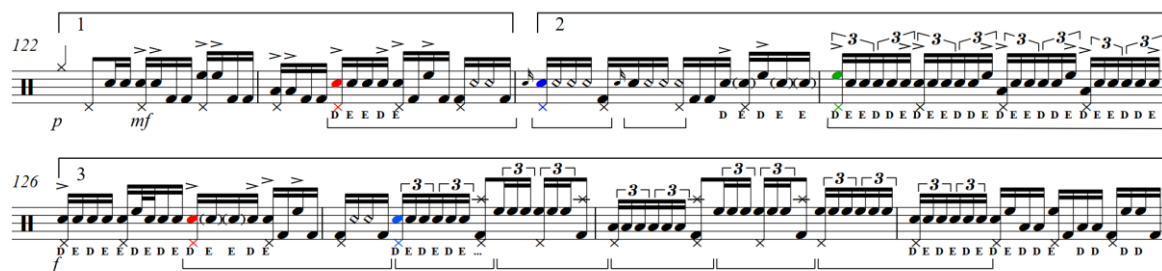


Figura 132: exemplo 44 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=0WuPxGNAu9kmKhLD&t=277>

Edu apresenta, na mesma versão, um contraste de fraseados em ritmo cruzados estruturado em oito compassos. Inicialmente, o baterista expõe uma ideia em 5/8, indicada pelo início em azul; na sequência, há o retorno do fraseado de sextinas distribuídas pelos tambores em 3/8; o terceiro cruzamento rítmico se dá em 7/8 subdivido majoritariamente em sextinas, advindo do fraseado de sextina que costuma preceder o fraseado anterior. Por fim, Edu coloca uma ideia em 3/16, com dois toques de semicolcheias distribuídos entre os tambores e um toque de bumbo.

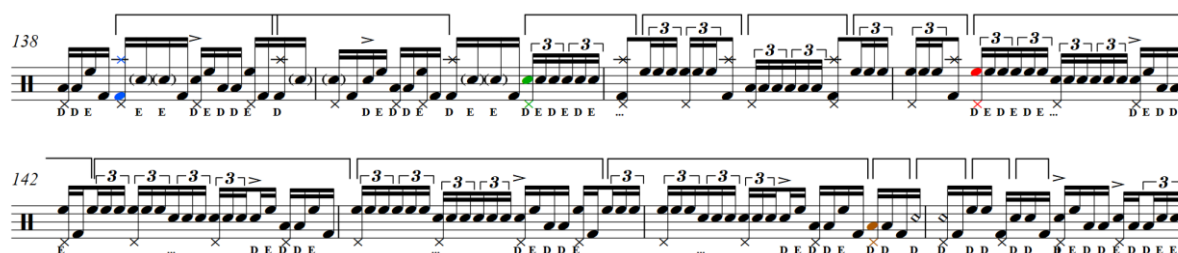


Figura 133: exemplo 45 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=mwNCc20ECk4R-GR3&t=301>

Entre as diversas abordagens de ritmos cruzados apresentadas até aqui tanto na seção destinadas exclusivamente a essas estruturas fraseológicas quanto em fraseados de pergunta e resposta, Augustinis apresenta vários desses motivos sendo aplicados também em outras músicas: 3/4 com subdivisões binárias e ternárias (p. 30 - 31); 3/8 com subdivisões binárias e ternárias (p. 32-34); 3/16 (p. 35); 5/4 (p. 36); 5/8 (p. 36 - 43); 5/16 (p. 43 - 44); 7/8 (p. 45). O que foi exposto aqui sobre ritmo cruzado e as colocações de Augustinis (2021) reformam o uso dos rítmicos cruzados como um artifício estilístico por parte de Edu Ribeiro.

Finalização do solo com uma levada de frevo

Edu Ribeiro têm o hábito de terminar os seus improvisos com uma levada de frevo tradicional na caixa nos últimos quatro ou oito compassos do solo, mas o último compasso é uma espécie de antecipação da rítmica da melodia. Este é o último tópico abordado aqui, também pelo fato de se ligar a estruturação à parte técnica e fraseologia que o baterista emprega em seus solos. O uso do “rulo de pressão” e as acentuações da caixa do frevo, são técnicas importantes de serem notadas. Como ocorre em *At Play*:



Figura 134: exemplo 46 de improvisação

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=oLZDmPuTOrqbWU5V&t=227>

A finalização em frevo em “Edu Ribeiro Trio – Live 1” perdura por oito compassos: nos quatro primeiros, Edu faz uma levada de frevo com acentuações características da linha de caixa e, na sequência, faz outra levada desse gênero com semicolcheias normais no primeiro e terceiro tempos e semicolcheias com “rulo de pressão” nos tempos 2 e 4. Nos últimos dois compassos, o músico realiza um “rulo de pressão” longo por todos os tempos e finaliza com a preparação para a volta da melodia.



Figura 135: exemplo 47 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=yNnB8lVI4t4CESIF&t=3333>

Em “Trio Corrente com a Jazz Sinfônica”, a finalização com a levada de frevo na caixa também é feita em uma estruturação de oito compassos:



Figura 136: exemplo 48 de improvisação

<https://youtu.be/LUlmeEVKzq0?si=Gn77E6RJb26oSnT7&t=1071>

O final em “Cebola no Frevo – curso *online*” ocorre também em oito compassos: nos três primeiros compassos Edu faz a levada de frevo com suas acentuações com “rulo de pressão” em todas as notas; o baterista realiza fraseados com sextinas ainda mantendo o “rulo de pressão” no quarto compasso; nos três compassos seguintes, Edu apresenta um fraseados com sextinas que partem da segunda colcheia de cada tempo, mas mantém o pé esquerdo marcando a semínima e o bumbo característico do frevo nos tempos 2 e 4; no último compasso, o baterista faz a preparação para a volta do tema.



Figura 137: exemplo 49 de improvisação

“Cebola no Frevo – curso *online*”: Minutagem: 04’:19” – primeiro *chorus* de improviso de bateria

Em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, Edu também faz a finalização em frevo de forma muito semelhante a “Cebola no Frevo – curso *online*”:



Figura 138: exemplo 50 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=AtQWHP4rFXa1uMUUm&t=331>

B. Parte Fraseológica

A parte fraseológica será utilizada para demonstrar como é a construção dos fraseados/motivos de Edu, dialogando com os procedimentos improvisatórios de Leppaus (2022) e com a identificação de procedimentos em solos do baterista pelo Trio Corrente realizada por Augustinis (2021). Muitos dos fraseados que serão apresentados são recorrentes dentro das performances de Edu em *Cebola no Frevo*.

Articulação entre toque simples, toques duplos e *paradiddles*

Observa-se ser comum nos solos de Edu em *Cebola no Frevo*, o uso de uma articulação entre toques simples e toques duplos, e por conseguinte, a utilização do rudimento obtido a partir da junção desses dois rudimentos: os *paradiddles*, em todas suas inversões. A partir dessas junções se obtém, também, fragmentos de *paradiddles* duplos ou triplos. O objetivo aqui está para além de encontrar e classificar esses rudimentos, mas observar e compreender o seu emprego dentro dos solos de Edu de maneira espontânea como motivos rítmicos que são construídos e não simplesmente rudimentos que são tecnicamente executados. Assim, esse material pode contribuir de maneira mais significativa para pesquisas que procurem compreender o estilo de Edu. Além dos toques de mãos, Edu têm o hábito de colocar toques simples ou duplos de bumbo compondo os fraseados.

Em “Cebola no Frevo – curso *online*”, Edu traz uma abordagem da articulação de toques simples e duplos com subdivisões em tercinas:



Figura 139: exemplo 51 de improvisação

Minutagem: 04':05" – segundo *chorus* de improviso de bateria

Edu traz uma ideia parecida também em “Trio Corrente no estúdio Showlivre”:

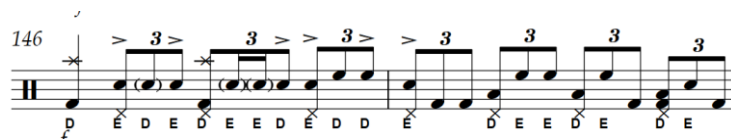


Figura 140: exemplo 52 de improvisação

<https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=hsgEQD-TnVObDAPw&t=148>

Ele volta a apresentar essa construção de fraseado em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”:

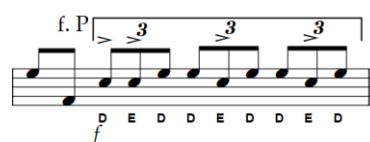


Figura 141: exemplo 53 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=UqaDx0f3LP1rUVY0&t=3175>

Em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, Edu também utiliza a articulação de toques simples e duplos, mas agora com subdivisão em semicolcheias:



Figura 142: exemplo 54 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=eqWfaDpheLUIQmHI&t=283>

Na mesma versão, o músico traz uma combinação interessante desses rudimentos:



Figura 143: exemplo 55 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=UajpmEciAq4SmpxL&t=330>

Edu volta a trazer um motivo que articula toques simples, toques duplos e toques de bumbo, agora em *At Play*:

“Edu Ribeiro Trio – Live 1”, primeira apresentação da articulação.



Figura 148: exemplo 60 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=fNcdYePgG33XZDh1&t=3186>

“Edu Ribeiro Trio – Live 1”, segunda apresentação da articulação:



Figura 149: exemplo 61 de improvisação

https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=2Iqp_Nn05F1kuf6X&t=3224

“Edu Ribeiro Trio – Live 1”, terceira apresentação da articulação:



Figura 150: exemplo 62 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=taLNmzMuOulTfYr0&t=3242>

“Edu Ribeiro Trio – Live 1”, quarta apresentação da articulação:



Figura 151: exemplo 63 de improvisação

https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=kE_mjHhSkr_AwIMQ&t=3246

“Edu Ribeiro Trio – Live 1”, quinta apresentação da articulação:



Figura 156: exemplo 68 de improvisação

<https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=CFp2V0ilcogtoLJM&t=150>

Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu realiza uma frase semelhante:



Figura 157: exemplo 69 de improvisação

https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=EwfiTN5I7gg8iFA_&t=3160

O uso muito evidente e contínuo de um rudimento

Em alguns momentos o uso de um rudimento específico é muito evidente e contínuo dentro dos solos de Edu em *Cebola no Frevo* (como foi visto em alguns momentos nos ritmos cruzados), o que merece um destaque aqui. Um desses momento acontece em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”, quando Edu realiza uma aplicação do “rulo de seis”.



Figura 158: exemplo 70 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNng?si=WH-guZOZ9JC1B6o8&t=281>

Edu volta a trazer um motivo em que o “rulo de seis” é orquestrado em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”:

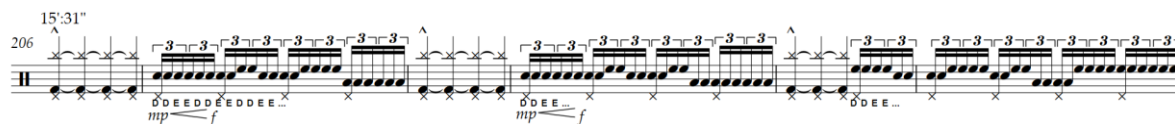


Figura 162: exemplo 74 de improvisação

<https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=FkuEajDTcXVeVISH&t=930>

Articulação entre mãos e pés

Um motivo frequentemente encontrado nos solos de Edu em *Cebola no Frevo* é formado por dois toques entre os tambores. Esse motivo é orquestrado nos tambores (caixa, tons, surdos), com o uso de dois toques simples ou dois toques de mão direita, e com *rim shot* de baqueta.



Figura 163: exemplo 1 articulação de mãos e bumbo

A figura 164 apresenta alguns fraseados gerados por esse motivo entre as versões de *Cebola no Frevo* transcritas:



Figura 164: exemplo 75 de improvisação

A tabela abaixo mostra a que versão pertence cada fraseado da figura 164, bem como o link para escuta do fraseado:

Fraseado	Versão	Link ou minutagem
1	“Cebola no Frevo – curso <i>online</i> ”	03’:51”
2	“Cebola no Frevo – curso <i>online</i> ”	03’:55”
3	“Trio Corrente no estúdio Showlivre”	https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=f4Wh18cG19zElbRK&t=153
4	“Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum <i>Jazz Festival</i> ”	https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=bEH1Xz57YaZn0MqQ&t=277
5	“Edu Ribeiro Trio – Live 1”	https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=WtFxrSG2kSdjmR0r&t=3212

Tabela 3: versões e *links* da figura 164

Em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum *Jazz Festival*”, o baterista traz um motivo em que articula, em sextinas, quatro toques de mãos, com rulos, e dois toques de bumbo:



Figura 169: exemplo 80 de improvisação

<https://youtu.be/WQYqijNb8eo?si=ynlVAdNkNBK6RW1v&t=155>

Essa articulação entre mãos e pés ocorre também em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum Jazz Festival”:



Figura 170: exemplo 81 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=cYNgBUTWKnFVebtD&t=279>

Na mesma versão, o baterista volta com essa abordagem:



Figura 171: exemplo 82 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=k4BGJDjbrkv9sfsF&t=298>

Em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, o baterista traz um fraseado baseado em tercinas no qual toques simples e toques paralelos com as mãos são articulados com toques simples ou duplos no bumbo.

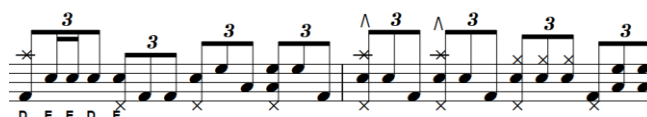


Figura 172: exemplo 83 de improvisação

https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=UdaKzX_nQ_CHIZ_l&t=3293

Nessa mesma versão, Edu traz o toque alternando entre tambores e bumbo:



Figura 173: exemplo 84 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=bY3lCQiDcbw6UJCb&t=3302>

Ainda em “Edu Ribeiro Trio – Live 1”, Edu apresenta vários fraseados nos quais o bumbo tem um destaque e dentro desses fraseados se destaca um motivo (indicado pelo primeiro colchete inferior) realizado em semicolcheias que é repetido mais adiante (indicado pelo segundo colchete) em tercinas.



Figura 174: exemplo 85 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=leNKfgGkwh3UxoW3&t=3316>

Motivos que abordam toques paralelos

Nota-se que em alguns momentos, os solos de Edu trazem uma forte articulação, que se assemelham até mesmo a uma “conversa” entre a mão esquerda e o toque do bumbo em paralelo com algum prato. Em *Já tô te esperando*, Edu traz quatro motivos nos quais a mão esquerda é orquestrada nos tambores enquanto a mão direita é tocada no bumbo em paralelo com o prato de condução. O primeiro motivo é muito semelhante ao da figura 163, mas aqui os bumbos que nas outras versões foram tocados sozinhos, na versão do primeiro álbum de Edu são tocados em paralelo com o prato de condução. O segundo motivo é composto por bumbo tocados em conjunto com o prato de condução na terceira semicolcheia do primeiro tempo e na primeira e quarta semicolcheia do segundo tempo, enquanto a caixa preenche as semicolcheias restantes. O terceiro motivo se assemelha ao primeiro, mas agora deslocado com o bumbo em paralelo com o prato de condução executado na segunda e terceira semicolcheia. No quarto motivo, Edu traz o “toque simples” entre tambores e prato de condução em paralelo com o bumbo.

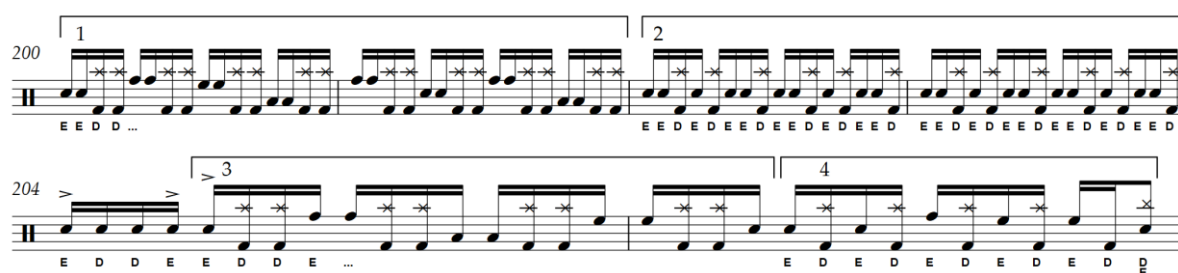


Figura 175: exemplo 86 de improvisação

<https://youtu.be/jTBBojNztQk?si=pbO--5VK-3whstHt&t=24>

Além de diversos exemplos de articulação de toques simples, duplos e *paradiddles*, Edu também faz a articulação deste material com toques em paralelo, isto é, as duas mãos tocando simultaneamente. Aqui também é comum ter toques simples ou duplos no bumbo articulados com os fraseados de mãos. A figura 176 apresenta uma abordagem comum nos solos de Edu:



Figura 176: exemplo 2 de articulação de mãos e bumbo

O toque em paralelo pode acontecer orquestrado em diferentes tambores e pratos. Além, do exemplo acima, em que o toque é feito no tom e no surdo, encontra-se o toque também na caixa e no surdo, no prato de condução e na caixa, na caixa e no tom. A manulação do primeiro tempo também está sujeita a variações dentro da bateria.

A figura 177 apresenta como esse motivo aparece nas versões de *Cebola no Frevo*:

Exemplo 1

Exemplo 2

Exemplo 3

Exemplo 4

Exemplo 5

Figura 177: exemplo 87 de improvisação

A tabela a seguir apresenta as versões e a construção desse motivo dentro dos solos de Edu:

Fraseado	Versão	Link ou minutagem
1	“Cebola no Frevo – curso <i>online</i> ”	03’:51”
2	<i>At Play</i>	https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=Fe7HmUxsGUkA1vPu&t=222
3	“Edu Ribeiro Trio – Live 1”	https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=jDANQ1Z8C-781F8m&t=3284
4	“Edu Ribeiro Trio – Live 1”	https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=15_0-FEG5o_w6XBG&t=3304

5	“Trio Corrente com a <i>Jazz</i> Sinfônica”	https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=0ZAWUBRdyoiGQ2gm&t=1019
---	---	---

Tabela 4: versões e links da figura 177

Em alguns momentos, Edu coloca em seus solos um motivo muito semelhante as levadas de acompanhamento em colcheias (aquelas que simulam o acompanhamento na metade da pulsação). Isso ocorre em “Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum *Jazz* Festival”.



Figura 178: exemplo 88 de improvisação

<https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=-g47eO-g6DOysIA5&t=265>

Em *At Play* há também essa abordagem:



Figura 179: exemplo 89 de improvisação

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=wqg5YyELwuYYmxoQ&t=195>

No início do solo de Edu em “Trio Corrente com a *Jazz* Sinfônica” há também um motivo semelhante a levada:



Figura 180: exemplo 90 de improvisação

<https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=BNGbgaWgxvCfmJo6&t=906>

Em *At Play*, Edu traz como primeiro motivo cinco sextinas orquestradas pelos tambores, com um bumbo sendo tocado em paralelo com a quinta sextina:



Figura 181: exemplo 91 de improvisação

<https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=IPdK52zj7xHl198l&t=186>

Outro motivo muito comum nos improvisos de bateria em *Cebola no Frevo* se dá por meio do toque de sextinas com toques duplos. Nos pés Edu articula alguns contrapontos rítmicos ao fraseado da mão. Conforme se observa na figura 182, o baterista utiliza as seguintes abordagens nos pés sempre tocando bumbo e chimbal (com ou sem abertura) paralelamente: (1) seis notas com os pés que representam uma polirritmia de quatro contra seis; (2) a polirritmia aplicada nos dois primeiros tempos e a semínima tocada nos tempos 3 e 4; (3) duas colcheias nos tempos 1 e 3 enquanto nos tempos 2 e 4 há o toque de uma semínima; (4) o toque da segunda colcheia de tercina nos tempos 1 e 3, com a semínima tocada nos tempos 2 e 4, o que dá a sensação da polirritmia sendo tocada no contratempo; (5) a mesma ideia anterior com o acréscimo de um toque na terceira tercina do tempo 2; (6) os tempos 1 e 2 marcando a semínima enquanto nos tempos 3 e 4 se toca o fraseado polirrítmico.



Figura 182: exemplo 3 de articulação de mãos e bumbo

A figura 183 traz a formas nas quais esse motivo foi utilizado e variado nas execuções de *Cebola no Frevo*:

Exemplo 1

Exemplo 2

Exemplo 3

Exemplo 4

54':09"

P

54':34"

Exemplo 5

Figura 183: exemplo 92 de improvisação

A tabela 5 traz a que versão e possibilita um *link* de escuta de cada um desses fraseados:

Fraseado	Versão	Link ou minutagem
1	“Cebola no Frevo – curso <i>online</i> ”	04’:12”
2	“Paquito D’Rivera e Trio Corrente – Jarasum <i>Jazz Festival</i> ”	https://youtu.be/HNixzfLxHNg?si=FMAvjUsjJQU3cX5L&t=325
3	<i>At Play</i>	https://youtu.be/eWuDwftWgxM?si=9BW8f1TevM62vle3&t=209
4	“Edu Ribeiro Trio – Live 1”	https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=MFn2kG_IVfXv-3Cp&t=3249
5	“Trio Corrente com a <i>Jazz Sinfônica</i> ”	https://youtu.be/LUImeEVKzq0?si=KE0xpRKq8ZGzvn5u&t=1037

Tabela 5: versões e *links* da figura 183

Em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*”, Edu utiliza um fraseado polirrítmico de 4 contra 3, baseado na subdivisão de sextinas agrupadas por meio de *paradiddles* simples. Assim, o agrupamento de oito notas, que fecha o ciclo desse rudimento iniciado com as duas mãos (DEDD EDEE), dentro das sextinas faz com que haja três inícios desse ciclo dentro de um compasso, o que gera o três dentro do quatro.

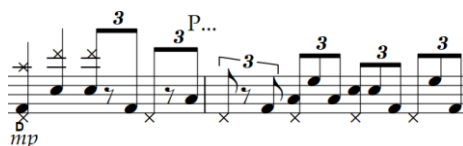


Figura 187: exemplo 95 de improvisação

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=7PWL4qmp0E4Utbqb&t=3228>

Em “Trio Corrente com a *Jazz Sinfônica*” Edu traz um *chorus* inteiro com motivos com o *press stroke*:



Figura 188: exemplo 96 de improvisação

<https://youtu.be/LUImEYKzq0?si=Ywhlpc25YHuX5G0U&t=955>

C. Considerações sobre a improvisação de Edu Ribeiro em *Cebola no Frevo*

Observou-se que Edu, mesmo trabalhando com a espontaneidade, têm uma preparação para estruturar seus solos em *Cebola no Frevo* e colocar motivos/fraseados. Primeiramente, ressalta-se que os solos de Edu na música em questão são sempre realizados dentro da forma da música. Na performance do baterista em *Cebola no Frevo* é comum encontrar ideias estruturadas em quatro, oito ou dezesseis compassos. O baterista ressalta que a estruturação de fraseados desta maneira “é um assunto que muito me interessa. Então, provavelmente isso vai estar mais desenvolvido nas últimas gravações do que nas primeiras” (RIBEIRO, 2024).

Além disso, a estruturação por meio de “perguntas e respostas” e de ritmos cruzados é encontrada com frequência nos solos transcritos: muitas vezes os ritmos cruzados causam a tensão da “pergunta” nesses solos. Edu demonstra ter muita consciência sobre a organização dos ritmos cruzados, como observado nas análises das transcrições e na entrevista concedida pelo baterista. Um exemplo disso, ocorre quando Edu conta de um a quatro e toca os

cruzamentos rítmicos de 3/16, de 5/16 e de 7/16 com a palma da mão. Em outro momento da entrevista, o músico canta a música *Trem das Onze* e toca esses mesmos fraseados por meio de palmas.

O fato de Edu expor uma levada tradicional de frevo no final de seus solos remete a dois pontos. Em uma primeira camada, a volta do frevo representa a finalização do solo de Edu, o que deixa os outros músicos atentos a volta do tema. Mas em uma outra esfera, o resgate do frevo no final pode representar a volta da essência da música: se trata de um frevo e mesmo com diversos fraseados que transitam por outras musicalidades durante o solo de Edu, o caminho de volta leva a esse gênero.

Algo muito interessante nos solos de Edu é a volta dos motivos: o baterista tem o hábito de trazer um motivo ou fraseado em um mesmo solo, o que conduz a atenção e o reconhecimento do ouvinte, e traz ideias muito semelhantes em solos distintos. Com base nas transcrições de Augustinis (2021), compreende-se que esses motivos reaparecem também em solos de outras músicas. Edu ressalta que “se você perceber os solos de alguma maneira, eu estou sempre colocando um motivo que eu vou responder lá na frente. É uma maneira de se organizar para mim e para quem está ouvindo também” (RIBEIRO, 2024).

Observa-se ainda que *Cebola no Frevo* é executada em andamentos rápidos, acima de 140 bpm até próximo de 170 bpm. Isso certamente representa um desafio técnico e mental para a improvisação. Edu relata que a improvisação em certos andamentos está relacionada a relação das subdivisões e ao conforto que se tem em determinados andamentos:

Acho que o grande problema aí é o seguinte: existe uma coisa que é, você pode trabalhar com as frases em colcheia, em semicolcheia, tercinadas ou sextinadas de cada tempo, de qualquer tempo. Então, todos os andamentos têm uma relação aí: você pode usar as mesmas frases se você pensar dobrado, se você pensar desdobrado, se você pensar na frase tercinada. Um vocabulário muito simples que você mistura ali dentro. Você usa de alguma maneira em outra subdivisão, mas são as mesmas frases. O que precisa se tomar muito cuidado é que mesmo fazendo essas diferentes subdivisões, existem andamentos... diferenças de andamentos pequenas, e corre o risco, quando você não se preocupa com os diferentes andamentos, em estudar em diferentes andamentos, de chegar em certas frases e você correr ou atrasar porque o seu corpo está acostumado a tocar naquele andamento. Eu faço isso, eu acabo usando as mesmas frases em subdivisões diferentes, mas um exercício que eu faço com o metrônomo é improvisar em andamentos que a gente tem como qualquer cantor... você chega para o cantor e pergunta “qual é o tom confortável para você”, e ele fala, “Fá para mim está ótimo”, alguma coisa perto disso. E a gente tem isso também, a gente tem um andamento ali que, pelo menos eu tenho, que é um conforto para você, mas às vezes você precisa tocar em outros, e não é porque você vai tocar em outros que você vai rapidamente chegar naquele confortável para você.

Os solos de Edu em *Cebola no Frevo* geralmente se iniciam com mais espaços e menos notas e contam com um aumento de densidade durante seu desenvolvimento. Talvez um dos motivos que explique esse acontecimento é o fato do solista anterior a Edu deixar a brecha para a troca de improvisador e essa troca ser feita de maneira mais sutil por parte de Edu.

Ressalta-se ainda que os solos de Edu contam com as seguintes abordagens: contraste de dinâmica; novos timbres, especialmente nas gravações mais recentes, assim como foi visto em “acompanhamento de solistas”; o uso da semínima marcada pelo chimbal com o pé esquerdo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se que Edu têm uma estruturação muito clara para tocar *Cebola no Frevo*: no tema Edu apresenta motivos e levadas em comum; a organização dos acompanhamentos de solistas é mais aberta e interativa por oito compassos e nos outros oito Edu restringe o acompanhamento a uma levada de frevo; os improvisos são estruturados com ideias propostas que se fecham dentro da quadratura e/ou com fraseados de “pergunta resposta”. Essa estruturação comum entre as versões, especialmente as mais recentes, permitiu a criação de um mapa geral para a música, no qual é possível acompanhar praticamente todas as versões encontradas da música e, mesmo as primeiras versões que apresentam algumas diferenciações, também têm muitos elementos em comum ao que foi formalizado neste mapa.

No texto foram expostos elementos teóricos e práticos sobre a composição de uma linha de bateria para o tema, o acompanhamento de um solista e a improvisação. Esses aspectos da performance na bateria dialogam com os conceitos apresentados “interação musical” e “estilo musical”. Tudo isso dentro do contexto das diversas versões de *Cebola no Frevo*, que o próprio Edu destaca ser uma música que tocou em diversos contextos: “eu acho que essa é a minha música, que eu mais toquei ao vivo, com todos os grupos que eu fiz” (RIBEIRO, 2024). As diferenças entre as versões relacionadas ao grupo musical, à formação instrumental e aos períodos serviram de subsídio para compreender como uma mesma música é performada por um mesmo músico nestes diferentes contextos.

Deste modo, observou-se que Edu desenvolveu a composição de uma linha de bateria para o tema de *Cebola no Frevo*. Essa composição foi identificada por meio da manutenção de diversos elementos musicais presentes em todas as versões levantadas, isto é, esses elementos composicionais se estabeleceram por meio da repetição de motivos, de fraseados, da forma, de levadas, de preparações, de convenções etc. Esses elementos trazidos por Edu através da interseção de elementos característicos do frevo à elementos do seu vocabulário e estilo, apresentam a linha de bateria criada para o tema de *Cebola no Frevo* como algo pertencente a composição como um todo, ou seja, a linha de bateria desta música dá sentido a sua construção composicional. Observa-se que o contraste entre as partes presentes no tema é algo importante para concepção de Edu: cada uma dessas partes tem uma ideia exposta para a bateria de forma bem definida.

Observou-se que os acompanhamentos também passam por uma estruturação clara independentemente da versão: oito compassos são mais abertos e interativos e oito compassos são destinados a uma levada de frevo. Na primeira parte Edu traz uma série de ideias para o diálogo (proposição e recepção de assuntos) com o solista: o baterista deixa espaços e faz alguns comentários; leva a “conversa” para um contexto de 12/8; pensa na pulsação desdobrada; trabalha com rítmicas complexas e densidades. Na segunda parte do acompanhamento, Edu traz uma gama de levadas de frevo que fazem parte do seu vocabulário.

Durante a sua improvisação em *Cebola no Frevo*, Edu traz diversas repetições e recorrências dentro de uma mesma versão e, também, entre as versões. Observou-se que o baterista trabalha com uma organização estrutural muito clara dentro de seus solos: organizações de ideias dentro da quadratura (quatro, oito e dezesseis compassos) e fraseados de “pergunta e resposta” são estruturas recorrentes encontradas. Para o desenvolvimento de fraseados e motivos, Edu trabalha com uma variedade de combinações de toques simples, toques duplos, *paradiddles* e outros rudimentos articulados com toques de bumbo e toques paralelos de mão com o uso majoritário das subdivisões em colcheia, tercina, semicolcheia e sextinas. Outro recurso amplamente utilizado pelo baterista são os ritmos cruzados, elemento que alia os aspectos estruturais aos aspectos fraseológicos/motívicos. Notou-se ainda que, com o passar do tempo, Edu traz diversas novidades em termos de fraseado, estrutura e timbre para os seus improvisos dentro dessa música. As ideias estruturais e de fraseados aqui encontradas, quando comparadas ao que foi trazido por Augustinis (2021), parecem estar dentro do estilo de improvisar de Edu Ribeiro.

Ressalta-se ainda que a cada tópico analisado (linha de bateria do tema, acompanhamento de solistas e improvisação) há considerações específicas e completas expostas ao final de cada uma dessas análises.

Este trabalho espera contribuir para a literatura sobre bateria e música popular desenvolvidas dentro do ambiente acadêmico brasileiro por meio de uma ampla pesquisa que apresenta uma mesma obra executada em diferentes contextos por um mesmo músico. Além disso, observa-se que Edu Ribeiro é um músico que atrai interesse dentro e fora do ambiente acadêmico. Deste modo, espera-se: (1) contribuir para a literatura que busca entender de maneira ampla sobre o estilo deste músico; (2) dar subsídios a pessoas de fora do ambiente acadêmico sobre o estilo de Edu improvisar e sua maneira de pensar em elementos do frevo e

de acompanhamento de solistas. Espera-se também que este presente trabalho possa servir de inspiração para futuras pesquisas que busquem identificar a recorrência de ideias presentes em outras músicas performadas em vários contextos por Edu, com o intuito de observar a construção de uma estruturação para determinadas músicas como algo inerente à performance deste baterista. Observa-se ainda que pesquisas que utilizem objetivos e metodologias semelhantes ao que foi exposto aqui podem ser realizadas com outros notáveis bateristas/músicos da música brasileira ou mundial.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Bruno de A. Ferreira. *A polirritmia aplicada na bateria: práticas e estudos para a performance*. Belo Horizonte, 2019. 115 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- AUGUSTINIS, Fabio. *The Brazilian Jazz Style of Edu Ribeiro*. Austin, 2021. 153 f. Tese (Doutorado em Arte Musical). Faculty of the Graduate School, The University of Texas, Austin, 2021. Disponível em: <https://www.fabioaugustinis.com/dma1> . Acesso em: 24 jul. 2023.
- BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edson Machado: um estudo sobre padrões de samba na bateria*. Campinas, 2009. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- _____. *Modos de execução da bateria no samba*. 264 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. Londres e Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 1974 p.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006, p. 183-191.
- BRAGA, Tarcísio. *A caixa clara na bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia*. Belo Horizonte, 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- BRUFORD, William. *Making it Work: creative music performance and the Western kit drummer*. Surrey, 2015. 315 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Escola de Arte, Faculdade de Artes e Ciências Sociais, Universidade de Surrey, 2015
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo, 2005. 290 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CHAIB, Fernando. Vibrafone: uma fonte de coloridos sonoros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, p.57-72, 2012.
- CHESTER, Gary. *The new breed*. New York: Modern Drummer Publications, 1980. 52 p.

COHON, João Casimiro K. *Cadernos de transcrições: a condução de bateristas brasileiros durante o improviso* (gravações entre 2001 e 2016). Campinas: Ed. do Autor, 2018. 58 p.

COOK, Nicholas. Music as performances. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Edit). *Cultural study of music: a critical introduction*. Nova York: Routledge, 2003, p 204-214.

CORTES, Almir. *Improvizando em música popular*. Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. 285 p. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP. Campinas, SP, 2012.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas, 2013. 198 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

_____. *Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê*. Campinas, 2020. 224 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

DOMENICI, Catarina. A voz do performer na música e na pesquisa. *Anais do II SIMPOM 2012 – simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*, Rio de Janeiro, p. 169 – 182, 2012.

DUARTE, Thiago de Azevedo. *A polirritmia como ponte para improvisação em grupo na música instrumental brasileira: uma análise da performance do trio corrente*. Curitiba, 2018. 92 f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: *Popular Music Perspectives*, 1981.

_____. Browsing music spaces: categories and musical mind. In: 3rd British Musicological Societies Conference, 1999.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação*. Rio de Janeiro, 2010. 299 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FAVERY, Gilberto Alves. *O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria*. Campinas, 2018. 273 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

_____. *Técnicas estendidas no universo musical da bateria: uma sonoridade adequada para a prática da improvisação livre*. 2019.

FERNANDES, Carlos Henrique. *Estudos de improvisação ao vibrafone a partir de gravações do pianista Amilton Godoy: transcrições, adaptações e análises*. Belo Horizonte, 2021. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

FRITH, Simon. Music and identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Edit). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996, p. 108-127.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 425p

GABRIELE, Bobby. *Chart Reading Workbook for Drummers*. Hollywood: Musicians Institute Press, 1997. 56p

GANÇ, David. *Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*. Rio de Janeiro, 2017. 389 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

GOHN, Daniel M. The drum kit beyond the anglosphere: the case of brazil. In: BRENNAN, Matt; PIGNATO, Joseph M.; STADNICKI, Daniel A. (Org.). *The cambridge companion to the drum kit*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. Capítulo 8, p. 67-78.

GOMES, Sergio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. 108p

GUERZONI, Felipe Boabaid. *A arte da improvisação de Nelson Faria: influências na pedagogia da música popular brasileira*. Belo Horizonte, 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GUIMARÃES FILHO, Otho. *O vibrafone como único instrumento de acompanhamento no frevo e no baião*. Ouro Preto, 2019. 50 f. Trabalho de conclusão de curso. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.

_____. Ritmos cruzados, polirritmia e estilo: uma análise de solos de Edu Ribeiro em *Cebola no Frevo*. *Anais do XXXIII congresso da ANPPOM*, São João del Rei, 19p, 2023. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1749/public/1749-7752-1-PB.pdf . Acesso em: 22 Jan. 2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê IPHAN 14: Frevo*. Brasília, 100 p. 2007. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossieiphan14_frevo_web.pdf . Acesso em: 22 Jan. 2024.

ISHISAKI, Bruno Y. M. *Possibilidade de uma ontologia da canção a partir do violão de Gilberto Gil*. *Anais do XXXIII congresso da ANPPOM*, São João del Rei, 19 p, 2023.

LACERDA, Vina. *Instrumentos e ritmos brasileiros: volume 1*. Curitiba: Edição do autor, 2014. 113 p.

LEPPAUS, Arthur Teles. O Desenvolvimento de Solos na Bateria a partir de Conceitos e Procedimentos Adotados pelo Performer na Improvisação Jazzística. *Anais do vi simpom 2020 - simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*, Rio de Janeiro. p. 557 – 568, 2020.

LIMA, Realcino (Nenê). *A bateria brasileira no século XXI*. São Paulo: Edição do autor, 2008. 56p

LÓPEZ-CANO, Rubens. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015.

MEYER, Leonard B. *Style and music: theory, history, and ideology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1989. 376p

MOLINA, Sérgio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. São Paulo, 2014. 159 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014.

MONSON, Ingrid T. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 253p

MOORE, Allan. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters*, Oxford, v. 82, n. 3, p. 432-442, 2021.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e, concepção estética na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, p. 22-23; 87-109, 2000.

PIEDADE, Acácio T. C. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. *Opus*, Campinas, v. 11, p. 197 – 207, 2005.

QUEIROZ, André. *Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado*. Belo Horizonte, 2006. 66 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006

_____. *Esdra Neném Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria*. Belo Horizonte, 2021. 235 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

RAMSAY, John. *The drummers's complete vocabulary as taught by Alam Dawson*. Los Angeles: Alfred Music, 1998. 84p

REED, Ted. *Progressive steps to syncopation for the modern drummer*. s/e. Los Angeles: Alfred Music. 2007. 64p

RIBEIRO, Eduardo (Edu Ribeiro). Entrevista concedida à Vlad Rocha e Abner Paul. *Modern Drummer Magazine*, São Paulo, nov. 2009. Disponível em: https://www.maritaca.art.br/news/0911_moder_drummer.html . Acesso em: 24 Jan. 2024.

RIBEIRO, Eduardo (Edu Ribeiro). Entrevista concedida ao programa Passagem de Som. Sesc TV, São Paulo, dez. 2023.

RIBEIRO, Eduardo (Edu Ribeiro). Entrevista a concedida a Otho Guimarães. Salvador, 24 mai. 2024. Audiovisual e texto, 64 min. Não publicada.

RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. USA: Manhattan Music, 1994. 80p

ROCHA, Cristiano. *Bateria Brasileira*. São Paulo: Edição do Autor, 2007. 199p

RODRIGUES, M. *Performance, Corpo e Ação na Composição Musical*. Belo Horizonte, 2012. 282 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

RUSCH, René, Salley, Keith and Chris Stover. Capturing the Ineffable: Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a *Jazz Solo* by Sonny Rollins. *Music Theory Online: a journal of the Society for Music Theory*, v. 22, n. 3, 20p, 2016.

SÁ, Érica Pereira de. *Arranjo de três canções do grupo os Tingoãs: a polirritmia a partir da utilização de elementos rítmicos afro-religiosos no contexto da percussão múltipla solo*. Belo

Horizonte, 2019. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SAMPAIO, Luiz Roberto; BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro*: volume 1. Florianópolis: Bernúncia, 2004. 68p

SANTANA, Eduardo B. Pereira. *A festa rítmica de Paulo Paulelli*: padrões rítmicos, polirritmias e modulações métricas nas conduções do contrabaixista. Belo Horizonte, 2021. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1990. 272p

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *Oxford Journal*, v. 44, n. 2, p. 184 – 195, 1958.

SEEGER, Anthony. Correndo entre gabinete e campo: o papel da transcrição musical em etnomusicologia. *Revista do museu paulista*, v. 33, p. 172 - 191, 1988.

SÊVE, Mário. *Fraseado do choro*: uma análise de estilo por padrões de recorrência. Rio de Janeiro, 2015. 250 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

STONE, George L. *Stick control for the snare drum*. 2ª edição. Randolph: George B. Stone & Son, Inc, 1985. 53p

STONE, George L. *Accents and rebounds for the snare drum*. Randolph: George B. Stone & Son, Inc, 1961. 46p

ULHÔA, Martha T. *A pesquisa e análise da música popular gravada*. 2016. 8p. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Martha-Ulhoa/publication/266055447_A_pesquisa_e_analise_da_musica_popular_gravada/links/57279cbe08aef9c00b8b4d32/A-pesquisa-e-analise-da-musica-popular-gravada.pdf . Acesso em: 23 Jan. 2024.

VALENTE, Paula V. Os caminhos do choro contemporâneo: performance do Trio Corrente para o choro *Murmurando*. *Anais do XXIV congresso da ANPPOM*, São Paulo, 9p, 2014.

WILCOXON, Charlie. *The all-American drummer 150 rudimental solos*. Filadelfia: Ludwing Music, 1945. 92p

Sites consultados

CEALE/UFMG. Disponível em:

<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/interacao> . Acesso em: 4 Nov. 2023.

Dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/> . Acesso em: 4 Nov. 2023.

Dicionário Dicio. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/> . Acesso em: 4 Nov. 2023.

Dicionário Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/> . Acesso em: 4 Nov. 2023.

Percusive Arts Society - 40 rudimentos. Disponível em: https://www.pas.org/docs/default-source/default-document-library/pas-drum-rudiments-2018dcccc96de1726e19ba7fff00008669d1.pdf?sfvrsn=fdbaeaa5_6 . Acesso em: 4 Nov. 2023.

Trio Corrente. Disponível em: <https://triocorrente.com/> . Acesso em: 4 Nov. 2023.

Entrevistas audiovisuais e vídeo aulas

DAVIS, Quincy. *Jazz Drummer Q-Tip of the Week: Improve Your Up Tempo Ride Cymbal Playing!!*. Canal de You Tube Quincy Davis | Jazz Drum Qtips. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dljxBn6gKus> . Acesso em: 7 Jun. 2024.

DIOR, Rick. *How I Learned to Play Very Fast Jazz Ride Cymbal Patterns*. Canal de You Tube rickdior. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kWNhGe9_Po8 . Acesso em: 7 Jun. 2024.

OWENS, Ulysses. *Playing Fast - Ulysses Owens, Jr. | 2 Minute Jazz*. Canal de You Tube Open Studio. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kWNhGe9_Po8 . Acesso em: 7 Jun. 2024.

RIBEIRO, Edu; PAULELLI, Paulo; TORRES, Fábio. Entrevista concedida ao programa Passagem de Som. Sesc TV. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6VoqkMcB1Ig> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu; PAULELLI, Paulo; TORRES, Fábio. Entrevista concedida ao programa Estúdio Showlivre. *Showlivre* 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvLvWGG82Rc> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu; PAULELLI, Paulo; TORRES, Fábio. Entrevista concedida ao programa Passagem de Som. *Sesc TV*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tMoGhc68iYQ> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *Desafio diddle diddle- aula 2*. Canal de *You Tube* Edu Ribeiro Music Workshop. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U0lhxWowg6U> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *5 dicas do Edu Ribeiro*. Canal de *You Tube* Musical Exprees. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zxm4ath9pwI> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *Palestra Completa - Edu Ribeiro Music Workshop Ao Vivo*. Canal de *You Tube* Edu Ribeiro Music Workshop. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VgrbUkJ0AM> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu; FARIA, Nelson. *Falando de Música com Edu Ribeiro*. Canal de *You Tube* Fica da Dica Premium. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mv3zDM7ch8U> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *[AULA AO VIVO] Como montar uma rotina de estudos?!*. Canal de *You Tube* Edu Ribeiro Music Workshop. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-YUF5gbEYw> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *Edu Ribeiro: livros para estudar bateria*. Canal de *You Tube* Edu Ribeiro Music Workshop. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C7rUxhmTR3U> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *Desafio diddle diddle- aula 4*. Canal de *You Tube* Edu Ribeiro Music Workshop. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iuebr5vfK1M> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu; PAULELLI, Paulo; TORRES, Fábio. Entrevista concedida ao programa RFI. *RFI*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64ZzemKNgU4> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu; PAULELLI, Paulo; TORRES, Fábio. Entrevista concedida ao programa VEJA Música. *vejapontocom*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQm2AppHIW4> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *Como estudar os livros de bateria de forma musical?!*. Canal de You Tube Edu Ribeiro Music Workshop. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxMjsH9Uln0> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *ERMW - Os equipamentos que uso para tocar*. Canal de You Tube Edu Ribeiro Music Workshop. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7cdcKz5f1w8> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

RIBEIRO, Edu. *Edu Ribeiro sobre afinação da bateria!.* Canal de You Tube Edu Ribeiro Music Workshop. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U2FGEBmrxiQ&> . Acesso em: 23 Jan. 2023.

Referências Musicais

[B(2)/10 - O.75 - K.78] - P(2) - [O(4)/8 - O.75 - K.77] (GRUPO UM, 1979). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cwhPuyBwVhY> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

All Things You Are (Sonny ROLLINS, 1963). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rWLaYwWRHSU> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Billie Jean (Michael JACKSON, 1983). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBDo_Y . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Caio (Hermeto PASCOAL, 2003). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HR47F7KGu3w> . Acesso em: 15 Jun. 2024.

Cebola no Frevo (Edu RIBEIRO, 2006). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jTBBojNztQk> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (TRIO CORRENTE, 2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WQYqijNb8eo> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (TRIO CORRENTE e Paquito D’Rivera, 2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hkITFGGicIs> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (TRIO CORRENTE e Paquito D’Rivera, 2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HNixzfLxHNg> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (TRIO CORRENTE e Jazz Sinfônica, 2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LULmeEVKzq0&t=679s> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (Edu RIBEIRO, 2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9kUW3HQ64vk> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (AT PLAY, 2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eWuDwftWgxM> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (Edu RIBEIRO, 2021). Disponível em: <https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=FuhAS3fJgHkANZZz&t=2838> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (Edu RIBEIRO, 2021). Disponível em: https://youtu.be/sBOrWQxIAIQ?si=rX_Bq4TFQYJb2pUW . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (Edu RIBEIRO, 2021). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nw_0IS6b-Mc . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Cebola no Frevo (Edu RIBEIRO, 2022). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=StdM-bASJwU> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Come Together (THE BEATLES, 1969). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oolpPmuK2I8> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Diddle Diddle (Edu RIBEIRO, 2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sl-fmLMI4YI> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Domingo 27/09 (Edu RIBEIRO, 2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gt6nu3qsKyA> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Epilog Jjack DEJOHNETTE, 1974). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F8lTZmLn9F4> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

News (Edu RIBEIRO, 2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5IccullNs> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Ticket to Ride (THE BEATLES, 1965). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SyNt5zm3U_M . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Vento Bravo. (NOSSO TRIO, 2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MahafQDp6tw> . Acesso em: 23 Jan. 2024.

Discografia

RIBEIRO, Edu; D'ALCÂNTARA, Daniel (2001). **Horizonte - nem céu, nem mar.** Mix House (CD).

RIBEIRO, Edu (2006). **Já tô te esperando.** Maritaca (CD).

RIBEIRO, Edu (2017). **Na calada do dia.** Maritaca (CD).

RIBEIRO, Edu; FERRAGUTTI, Toninho; PERON, Fábio (2018). **FOLIA DE tREIS.** Blaxtream (CD).

SOUZA, Luciana; TRIO CORRENTE. **COMETA.** Sunnyside Records (Plataformas Digitais).

TRIO CORRENTE (2005). **Corrente.** Maritaca (CD).

TRIO CORRENTE (2011). **Trio Corrente – Volume II.** Produção Independente (CD).

TRIO CORRENTE; D'RIVERA, Paquito (2013). **Song for Maura.** Paquito Records/Sunnyside (CD).

TRIO CORRENTE (2016). **Trio Corrente – Volume III.** Produção Independente (CD).

TRIO CORRENTE (2019). **Tem que ser azul.** ABEAT Jazz (CD).

TRIO CORRENTE (2021). **Sincronia**. Produção Independente (Plataformas Digitais).

TRIO CORRENTE (2021). **Sincronia**. Produção Independente (Plataformas Digitais).

Entrevista

Otho Guimarães: As preparações que acontecem na introdução vêm da ideia de *big band*?

Edu Ribeiro: Acho que tudo que eu penso, a hora que você vê uma figura que você precisa tocar com a banda. Porque na verdade o que a banda toca aí são as antecipações do...O que eu chamo de banda são os outros instrumentos. As antecipações dos acordes. Na segunda colcheia do quarto tempo, na segunda colcheia do segundo tempo. Um, dois, três [Edu canta a rítmica das convenções]. Os acordes vêm antecipados. Então, pensando naquela estrutura que você estuda para preparar os ataques para uma *big band*. Quem me passou isso pela primeira vez com clareza foi o Bob Wyatt. Eu já tinha terminado a faculdade, já tocava em algumas *big bands*. Tive aula com a Lillian Carmona, que foi uma baterista, que é uma baterista que trabalhou muito tempo... aliás, ela foi a primeira mulher a tocar na *big band* do Buddy Rich, na Berkley, se eu não me engano. Acho que é uma informação que você pode conferir com ela. Talvez tenha sido a primeira brasileira, a primeira... O primeiro brasileiro e a primeira mulher a pegar a *big band* do Buddy Rich de estudante da Berkley. Mas ela nunca falou sobre isso comigo. A pessoa que falou comigo sobre isso foi o Bob Wyatt. Talvez pelo momento que eu estava. Enquanto eu estivesse estudando com a Liliam, eu tivesse coisas mais importantes para se fazer. E aí eu já estava trabalhando profissionalmente, fui na casa do Bob fazer uma aula e a primeira coisa que ele me falou foi isso. Você precisa preparar as notas e de um jeito que era...Como você deve saber. Para uma semínima, você prepara uma semínima antes. Para uma colcheia, você prepara na cabeça desse tempo. O que para semicolcheia na música brasileira a gente pensa em colcheia e semicolcheia. Então, para uma colcheia, uma colcheia antes e para uma segunda semicolcheia na cabeça daquela colcheia. Então, independente do que você fizer antes, essa é a preparação. E aí ele me colocou de um jeito bem claro que era: preparou para caixa, toca figura com prato e bumbo; preparou com bumbo, toca figura com caixa e prato. E aí ele não me sugeriu, mas eu achei, por um acaso, naquela época, um livro muito didático de um cara que se chama Bob Gabriele. O livro se chama *Chart Reading*. É um livro muito simples, muito básico e que tem um *playback* muito ruim. Um *playback* imitando os metais de teclado, um som de teclado... Um livro difícil de tragar por essa questão do *playback*, mas ele é muito bom didaticamente. É incrível como ele foi claro, como ele foi feliz naquela explicação ali e como ele me ajudou. Então eu usei isso muito com os meus alunos. E depois eu vi, ao mesmo tempo que eu vi isso, eu vi aquele livro do Jim Chapin, que esse foi o Bob [Wyatt] que me sugeriu, eu

acho, ou foi o Dudu Marques, não me lembro, na mesma época, que é o mesmo conceito que o Bob falou, que o Bob Wyatt falou, que o Bob Gabriele falou, que é o italiano, e o Jim Chapin fala, só que com exemplos bem mais complexos e bem mais musicais, entre aspas. O musical pode parecer que eu estou falando que o Bob Gabriele não é musical, mas muito mais usáveis. O Gabriele veio numa coisa muito didática e o Jim Chapin pegava uma coisa que ele usava e colocava lá para você usar também. Por isso que eu digo que é muito mais usual. Então foram esses três livros que eu usei. E eu me lembro que o Bob [Wyatt], quando eu fiz essa aula com ele, ele me falou, “olha, isso é um conceito que eu aprendi quando comecei a tocar com *big band*, porém eu o uso em qualquer situação”. E realmente eu segui os passos dele nesse sentido. Eu uso esse conceito de preparações para qualquer situação. Claro que, dentro disso, você vê, mais uma vez, o Gabriele é muito claro quando ele coloca isso, figura de seção e figura de *ensemble*. Então figura de seção é aquela que você prepara, que é exatamente isso, para a condução e toca junto com a banda. E figura de *ensemble* é quando você continua tocando ela e ele escreve então a figura de seção dentro da partitura e a figura de seção [imagina-se querer dizer *ensemble*] em cima da partitura com as *slash notes*.¹⁹³ Então você não para de tocar o ritmo e acaba acentuando aquelas figuras de alguma maneira. Então isso é uma coisa que é um pouco mais difícil de você, para a gente como baterista, precisa ajustar. Não é todo mundo que escreve bem para a bateria, que sabe escrever a bateria. Desse conceito bem simples, quando usar isso. Então a gente precisa estar sempre lendo uma partitura e imaginando, às vezes, o que é a figura de seção e o que é a figura de grupo todo para a gente. A pergunta era mais simples do que eu respondi, mas é isso. Tudo eu estou pensando dessa maneira.

OG: E vai aparecer isso também lá no A, né? E no A, segue essa mesma lógica, né?

ER: Exatamente. [Edu canta o trecho do A que aparece as convenções]. Aquilo do A, eu não sei o nome da faixa, tá? Mas uma vez eu estava numa época de estudo que cada semana eu transcrevia um álbum inteiro, imaginando que eu fosse ser o baterista substituto daquele álbum. E eu me lembro que eu estava transcrevendo um álbum que se chamava *Mundo Verde Esperança*, do Hermeto, que foi o único álbum, inclusive, que a gente tem o Vinícius Dorin

¹⁹³ Bob Gabriele (1997) traz uma explicação contrária a esplanada por Edu sobre figura de seção e figura de *ensemble*: a figura de seção é escrita em cima da partitura e não é preparada e tocada de forma evidente pelo baterista; enquanto a figura de *ensemble* é escrita dentro do pentagrama com *slash notes* e é preparada pelo baterista e tocada por toda a banda.

tocando com a banda. E o André Marques era o primeiro álbum da banda nova. O álbum da banda nova, naquela época ainda era uma banda nova, demorou para gravar com aquela banda. E eu estava transcrevendo só as partes de bateria e tinha um frevo que eles tocavam que tinha essa levada de bateria [Edu canta o trecho de bateria referente ao primeiro motivo do A de *Cebola no Frevo*]. E eu simplesmente peguei aquilo com a maior cara de pau e falei isso aqui cabe aqui e vai funcionar bem. Legal, que ótimo. Não sei se é uma criação do Márcio ou do Hermeto. Não sei de quem que é a criação desse trecho, mas eu usei ali, não pedi a permissão, eu estou réu confesso aqui perante o Otho.

OG: E aí então sobre esses fraseados: dá para ver que você usa uma série de fraseados mas não numa ordem específica, né?

ER: Basicamente os mesmos, né? Deve ter uns três ou quatro.

OG: Isso. E então essa influência realmente é do livro que você acabou de citar, né? Do Bob Gabriele.

ER: A concepção sim, mas as frases não. As frases. Essas frases são da vida, Otho. Se você for olhar pelo que eu estou vendo aqui [na partitura com os exemplos], eu vou usar duas ou três. São frases que cabem para mim quando eu tenho esse espaço, né? Então você vê que a primeira é um pouco maior, no Showlivre ali, talvez no *At Play*, eu não lembro, né? *Já estou te esperando*, teve um solo inteiro, do *chorus* inteiro, né? Eu não posso dizer que isso é influência...A concepção é a influência desses três livros aí, mas as frases são frases que estão no meu vocabulário, que eu sei que elas cabem nesse tamanho. Então se eu for tocar com você hoje, se você fizer um arranjo para a gente tocar numa banda, e tiver esse espaço aí, eu vou tocar essas mesmas frases.

OG: A próxima pergunta vem dessa figura [Edu vê a transcrição da levada que acontece na ponte e no final de *Cebola no Frevo*]. Isso aí realmente vem de uma influência de Ijexá?

ER: Vem. Isso aí é uma coisa que eu acho, não tenho certeza, mas se você pegar a primeira gravação, que é a do *Já estou te esperando*, eu acho que eu não faço isso. Isso foi uma coisa que foi aparecendo com o tempo, tocando ao vivo. Eu acho que essa é a minha música, que eu mais toquei ao vivo, com todos os grupos que eu fiz. E a gente tocou muito ela com o Trio Corrente, né? Eu e o Paulelli, a gente sempre fazia esse pedaço na hora que ia para o frevo ali,

a gente misturava um pouquinho, é completamente influência do Ijexá. Super estilizado, com outra sonoridade, mas vem do [Edu canta um fraseado de Ijexá].

OG: Agora a gente já vai para a parte A. Essa aí é a levada que a gente identificou em todas as versões do A [Edu vê a partitura com a levada característica do A]. Como que foi o desenvolvimento dessa levada?

ER: Essa levada é de uma época que eu estava... Essa levada é uma criação minha. Não me lembro de pegar ela como referência de ninguém. Mas eu acho que foi quando eu entendi que para você tocar os ritmos brasileiros, os meus mestres, assim, que eles faziam, era escutar as vozes e fazer uma transposição daquelas vozes para a bateria. Então, eu lembro bem dessa época. Eu tinha comprado um pandeiro do Raposa, lá de Florianópolis. Pô, isso faz muito tempo, irmão. Eu tinha prestado um concurso para Jazz Sinfônica, que eu não passei para ser percussionista da Jazz Sinfônica. Nessa ocasião, quem passou foi o Vinicius, que está até hoje na Jazz Sinfônica. E eu me lembro que eu comprei um pandeiro e eu comecei a estudar pandeiro porque era uma vaga para percussionista. E alguém me ensinou essa levada de pandeiro, que era com a viradinha [Edu canta o fraseado característico de pandeiro no frevo]. E é exatamente isso que eu tento fazer com a mão direita. Às vezes eu uso uma abertura de *hi-hat* ali no tempo 2, no tempo 4, para deixar um pouquinho mais claro o som do surdo, o tamanho da duração da nota, porque às vezes tem uma duração do tamanho que o surdo tem. E a clave da caixa é a acentuação da caixa tradicional. Foi tentando colocar essas três vozes. Talvez eu tenha feito isso para explicar para os alunos essa coisa da transposição das vozes. Você tem uma voz aqui, você tem uma voz ali e acabou que essa levada deu certo. Eu usei ela há bastante tempo.

OG: A gente até pensou algumas possibilidades de influência e uma que apareceu realmente foi essa do pandeiro. Muito legal você falar sobre isso. E surgiu também a possibilidade dela ter vindo da condução do *jazz* mais rápido. Tem alguma coisa haver?

ER: Era o que eu ia te falar agora, porque às vezes para alguns alunos que estão em relação com o *jazz* e querem tocar... Era uma época, entre os 20 e os 30 ali, que eu estava querendo desenvolver tecnicamente a habilidade para tocar mais rápido, com mais resistência. E tocar um *jazz* rápido por 40 *chorus*, não sei quantos *chorus* você toca numa *jam session*, é uma coisa que brilha os nossos olhos. Eu me lembro que o John Riley botava no livro dele e falava sobre resistência e eu estudava um pouco essas coisas de ficar tocando muito tempo junto e essa figura

é exatamente a figura da condução do *jazz*. Só que aqui ela está em quatro, se você colocar em dois por dois, ela vai ficar muito parecida com aquela segunda colcheia [Edu canta a condução do *jazz* rápido]. E aí às vezes, quando eu quero ensinar para um aluno isso daí, eu faço essa relação. Essa relação do *bounce*, principalmente que o Jeff Hamilton usa, de você pensar no rápido, pensar só no dois e no quatro [Edu canta essa ideia]. E dessa nota, desse movimento de pulso, você deixar vir as três notas [Edu canta as três notas]. Às vezes é um recurso que a gente precisa usar para conseguir tocar nessa velocidade. E deixar o acento. Um grande erro dessa levada... erro não, mas uma confusão que alguns alunos fazem, é que eles acabam assentando na cabeça do tempo [Edu canta a ideia]. Isso é para imitar o pandeiro. Então ela tem que ser contratempo mesmo [Edu canta a ideia]. Um, dois, três, quatro [Edu canta a ideia relacionado com a levada de *Cebola no Frevo*].

OG: Legal, Edu. Então a gente percebeu que em todas as versões, pelo menos as que a gente encontrou, tem essa levada no A.

ER: Tem

OG: Você acha que uma levada diferente dessa pode descaracterizar a música?

ER: De jeito nenhum. Essa é a maneira que eu toco. Você pode tocar de uma maneira diferente. Acho que só vai acrescentar. É um frevo. Teve um aluno aqui, o Otho. O nome dele é Abner. O Abner fez um trabalho uma vez falando sobre *riffs* de bateria. O que é um riff de bateria? Tipo, o riff do *Come Together* [Edu canta o riff]. É muito característico. Ou um riff de guitarra [Edu canta o riff de guitarra de *Day Tripper*, da banda The Beatles]. Não é a melodia. Faz parte, é um contraponto. Alguma coisa que tem ali. Se você pegar a *lead sheet* da partitura, não está lá, mas se remete àquilo. Ou então, não sei se você conhece uma música que o Cazuza gravou, que é *O tempo não para*. Você pode tocar aquilo como bossa nova, como você quiser, mas aquilo é muito característico daquela gravação. O Abner, eu lembro que ele fez um trabalho de conclusão de curso. Ele queria falar sobre isso. Começou a procurar alguma bibliografia para ter a comprovação e acabou não achando. Eu fiquei na dúvida. Ele me fez a mesma pergunta. É muito característico da gravação? É, é muito característico a diferença das duas partes, dos oito de compassos do A e a hora que ela realmente cai no frevo. Como você tem as músicas do Donato [Edu canta]. E vai para outra parte, você pode tocar samba, *A rã* é assim. Tem um monte de músicas que a gente conhece que dentro da parte A ou parte B, você pode fazer uma

diferenciação que ela vai ou amarrar um pouco ou soltar um pouco. Essa daí é muito mais a parte do que tem os *kicks*, do contrabaixo com harmonia, e depois a levada do frevo vai realmente acontecer. Então acho que se tiver outra pessoa tocando e tocar qualquer outra levada, vai funcionar, vai acrescentar.

OG: Então vamos para o B agora. A levada do B parece ter vindo também de uma ideia do Ijexá. Como se deu a construção dessa levada? [Edu vê a levada]

ER: A levada do B é muito mais para acolher aquela melodia, que tem uma melodia que se fecha em três compassos, não é uma melodia em dois simples. Então, não teve nenhuma ciência, eu me lembro que eu escrevi a música, e aí sentei na bateria e pensei nela com o [Edu canta a levada]. Isso é um “cavalo marinho”, não sei nem que ritmo que é isso. Está um pouco ali perto do frevo, mas tem esse mesmo bumbo que depois na introdução lembra um pouco do Ijexá, e você vê que ela tem uma clave que não é uma clave que se define em dois compassos. Ela se fecha ali num tempo, de uma maneira que a melodia possa surfar por cima da barra de compassos e ela não interfere.

OG: A mesma pergunta. Você acha que uma levada diferente vai descaracterizar?

ER: Acho que não. Acho que vai acrescentar, vai ser um outro... É legal essas perguntas que você está fazendo, porque na verdade eu estou te respondendo por agora. Talvez eu precisasse pensar um pouquinho mais sobre o assunto se eu acho que vai descaracterizar ou não. O primeiro momento que eu te falo, eu acho que não descaracteriza e é uma possibilidade que a gente tem como baterista de criar outras possibilidades para aquela música. A gente sempre faz isso, na verdade. Acho que a coisa de tocar os *standards*, tanto os americanos como os brasileiros ou os cubanos, seja lá o que for, a gente sempre coloca um pouco da nossa cara nisso. O jeito que você vai tocar essa levada é diferente do jeito que eu toco, como se a gente tocasse...Não, você toca vibrafone, então jeito que você vai interpretar a melodia no vibrafone é diferente da maneira que eu vou interpretar no piano ou seja lá onde for, ou mesmo se eu quiser tocar uma melodia diferente do vibrafone. Acho que a mesma coisa nunca vai acontecer, porque tem intenções diferentes, mas eu acho que você pode colocar uma outra levada ali, que ela não tem uma relação direta com a melodia de pergunta e resposta, alguma coisa.

OG: Na primeira gravação, que é *Já estou te esperando*, na primeira vez você toca o B, na primeira exposição do tema, o B tem essa levada ali que é meio que invertida, e em vez de tocar no chimbal você toca no prato de condução. Teve algum motivo para a mudança que veio depois?

ER: Vou até ouvir agora, porque não lembro disso. Espera aí, vamos ouvir juntos. Você está falando da gravação de *Já estou te esperando*, é isso?

OG: Isso.

ER: Deixa eu achar. Está No primeiro B?

OG: No primeiro B [Edu escuta a música].

ER: E na segunda vez eu faço a mesma coisa, não?

OG: Na segunda você já faz o segundo compasso ali [da figura apresentada a Edu].

ER: Simplesmente, sei lá, errei, não sei o que aconteceu. As duas funcionam, vou até começar a voltar a usar essa um pouco desse jeito. Acho que essa gravação dessa música aí é a primeira gravação. Foi a primeira vez que eu ouvi a música ali nesse dia, nesse momento. Foi a primeira vez que eu vi ela acontecer com todo mundo. Eu escrevi as partituras, levei para o estúdio, a gente não ensaiou antes de gravar. E eu me lembro, o Chico me ajudou com essa música, essa música é minha e do Chico. O Chico fez a introdução. E eu me lembro que eu cheguei no estúdio e o [Paulo] Paulelli, que é o baixista dessa música, ele deveria estar com alguma, deveria estar doente, alguma coisa, ele estava dormindo na *case* do contrabaixo. E ele deu uma debochada da música, ele falou, “você vai gravar essa marchinha”, como se fosse uma marchinha de carnaval. Ele estava correndo nos fones. Então, eu acho que quando eu gravei isso não tinha definido ainda exatamente o que ia acontecer, entendeu? E provavelmente por isso eu devia estar experimentando essas levadas ainda, devia ter pensado nessas levadas em casa. É óbvio, eu pensei um pouco, eu faço isso, faço uma música, depois de ter feito a música, você fez a partitura dela, você escreveu, você pensou em todo mundo, você pensa um pouquinho em como você vai tocar ela, como você vai distribuir ela na bateria. E talvez tenha acontecido essa troca aí. Não sei o motivo, não.

OG: Você acredita que a linha de bateria que acontece com elementos muito semelhantes ou até mesmo idênticos em todas as versões de *Cebola no Frevo*, pode identificar a composição de uma linha de bateria para essa música?

ER: Claro, eu acho que isso é uma coisa que, as perguntas que você faz, se vai descaracterizar, talvez não descaracterize se você mudar. Mas existe uma linha claríssima que eu uso para tocar essa e muitas outras músicas. E eu acho que qualquer um como baterista, a hora que você está... a gente faz isso para música pop, a gente faz isso para né? Não sei que tipo de música você toca, com quem você toca, mas nos grupos que você faz as músicas têm partes diferentes, né? Tem introdução, parte A, parte B, solo, *rap*, sei lá o que que tem. Você não pode tocar uma coisa estática o tempo inteiro. Então você cria assim linhas de bateria, algumas mais comuns, que você escuta no rádio o tempo todo, ou que são levadas mais básicas de alguns ritmos, mas outras um pouco mais trabalhadas. E essa tem, mesmo que eu te contando a parte A, que foi o negócio que eu pesquisei, que eu peguei lá do Márcio, que eu estava ouvindo naquela época, talvez se fosse hoje em dia eu escutaria outra coisa para que ela criaria outra coisa. Mas aquela foi tão impactante para mim que ela vai se repetir sempre, sempre que eu tocar essa música eu devo tocar desse jeito, a não ser que eu mude muito o andamento, ou que mude muito a instrumentação e chegue num lugar onde isso não caiba mais.

OG: Nessa parte você trabalha com a interação de maneira mais propositiva e reage às ideias dos solistas? Como funciona essa interação nessa parte do acompanhamento?

ER: Então, essa música já tem uma coisa bem clara, que é na forma de solos, aquilo que tem na melodia que a gente falou sobre a música do Donato, ou um *standard* que você pode pensar, as músicas do Djavan têm muito isso [Edu canta a melodia]. Tem uma levada aí [Edu canta a levada]. E aí vai para o samba [Edu canta o samba]. E aí aquele samba se abre, o Capim é assim, é tudo assim. Então é o mesmo ritmo, mas tem uma coisa prendendo e uma coisa que solta. Isso tem no A da música e isso tem na parte de improvisação também. Tem uma parte que a gente pensa completamente desdobrada, que começa ali com os acordes sus, e depois ela anda um pouquinho a harmonia e vai para o frevo. Então isso já é uma diferenciação muito clara que eu levo para sempre. A hora que entra na primeira parte que volta, não lembro qual exatamente o acorde, mas que volta para o sus, acho que é um ré, a hora que entra naquele pedaço ali, solta tudo. É difícil eu fazer, e isso é uma coisa que às vezes até limita o solista. Ele está improvisando, então ele vai até um lugar e é como se ele tivesse que voltar. Eu acho que eu já

experimentei de tentar passar por essa parte sem voltar para a parte sem desconstruir a levada do frevo, fazer esse primeiro pedaço em frevo, mas acho que eu não tive uma experiência boa, porque eu não segui fazendo. É como se fosse um A e B de improviso que já existe dessa maneira. E aí, Otho, você faz uma pergunta que é claro que a resposta é sim. Quando você está acompanhando um solista, seja lá em que música for, seja nessa ou numa que não tenha essa sensação, você está ali para acompanhar ele. E por mais que você só... que você se limite a só tocar o ritmo, você está interagindo. Talvez de uma maneira negativa, não propositiva, mas você está interagindo. Ele vai sentir falta de alguma interação sua. Ele vai fazer uma pergunta e você não responde. Então ele vai começar a falar mais, falar mais, falar mais, falar mais. Ao passo de que, se ele falar um pouquinho e você responder muito, você vai começar a passar perto do solo dele, atropelar o solo dele. Então acho que o segredo aí: é sempre interativo o acompanhamento do solo. Mesmo que você tenha medo de interagir, você está então com medo de conversar com alguém e você está interagindo a conversa daquela forma nula. É sempre interativo. E eu acho que um solista, quando ele está solando, é como se ele estivesse nu na frente de todo mundo. Então em algum momento ele vai conseguir dizer alguma coisa, mas ele vai precisar do apoio de quem está tocando junto com ele. Então é confortável para o solista que você diga a ele que você está ali, ouvindo ele, para ajudar ele a interagir com o que está acontecendo. Uma coisa que às vezes se confunde um pouco nessa coisa da interação, são aqueles músicos que, em algum momento da vida, chamava-se isso de síndrome de pica-pau ou de papagaio, que são aqueles músicos que escutam uma frase e repetem no instrumento deles. Isso me dá uma sensação de uma conversa que é como se eu perguntasse para você “Tudo bem, BH?” e você responde “Tudo bem, BH?”; “Como está o Fernando? Como está o Limão?” e você responde “Como está o Fernando? Como está o Limão?”. A conversa não vai para lugar nenhum. O que eu sempre escuto é o que o solista quer. Ele quer uma coisa mais intensa. Ele quer que eu segure um pouco mais a onda. Quanto mais ritmicamente ele vai indo, vai tornando o discurso dele mais complexo, mais é o momento de eu ficar com a rede aqui embaixo. Ele toca uma nota longa, é um espaço que eu tenho para interagir um pouco da maneira que eu queira. Claro que, em alguns momentos, quando você vai pegando muita intimidade, como é o caso do Fábio Torres e do Paulelli com o Trio Corrente, em alguns momentos, e a gente já teve essa conversa e se dá o direito de ter isso, a gente se joga os três juntos. Fala, meu, vamos lá. Vamos ver até onde a gente chega. Em algum lugar a gente volta. Em muitas vezes, nesses momentos, em que a gente começa a interagir os três juntos, alguém se perde rápido. E o outro

tem que ir lá buscar. É como você ir nadar onde não dá pé. Está tudo bem, você vai lá. Vai lá no fundo que a gente está aqui te cuidando. Agora volta outro, agora vai você lá. Agora vão os três. Mas alguém tem que estar confortável ao ponto de poder resgatar alguém ali daquele lugar. Então é interativo.

OG: A gente observou que, através das transcrições, exatamente isso que você falou, que tem esses oito compassos que você toca mais livre e oito compassos que você toca mais puxando uma levada de frevo. Realmente é assim que você organiza as ideias?

ER: Então, as ideias tanto de acompanhamento como de solo. Se você perceber os solos de alguma maneira, eu estou sempre colocando um motivo que eu vou responder lá na frente. É uma maneira de se organizar para mim e para quem está ouvindo também.

OG: A gente percebeu que você deixa muito... às vezes você começa o solo, o solista começa o solo, você começa o acompanhamento, então, no caso, deixando espaços para o solista. Tem momentos que parece que você deixa a sensação da pulsação pela metade, você conduz em colcheia e tal.

ER: Isso aí é o que eu te falei da estrutura dela. Nos primeiros oito compassos, a gente pensa desdobrada. Na primeira gravação, que é o álbum *Já tô te esperando*, eu acho, não lembro direito, mas lembro que tinha solo do Toninho [Ferragutti] e do Dani [D'Alcântara]. É até capaz que a gente conduza em tipo bossa nova, samba lento, essa primeira parte, porque é desdobrado mesmo.

OG: Tem momentos que você coloca uma subdivisão ternária que dá a sensação da música ter ido por um doze por oito, algo assim. Tem isso mesmo?

ER: Claro. Eu não sei de onde você está falando, mas isso é um é um artifício que eu uso muito. Você usa tanto para a improvisação como para o acompanhamento. Você troca... você troca a subdivisão... aí só troca o que você está falando, só troca a subdivisão, não troca o agrupamento da subdivisão... Você poderia também passar, então, para doze por oito, pensar em vez de quatro, dois a cada pulso. Três, ter como se fosse uma figura pontuada. E ainda agrupar essa figura a cada quatro e quatro, então você vai ter o três dentro do dois. Você vai ter uma série de outras coisas que podem acontecer. Mas essa de você passar o pulso do dois, a figura, a

subdivisão do dois para o três é uma coisa que eu uso bastante. E é isso, dá essa sensação de ir para o afro imediatamente.

OG: Na verdade, essa pergunta é mais passando por essas ideias que você coloca, até porque você já respondeu à pergunta aqui anteriormente. Tem o lance também da interação, de sugerir fraseados. Você usa muito também agrupamentos ímpares, ou ritmos cruzados, eu vejo que você usa muito isso nos agrupamentos.

ER: Como que vocês chamam isso academicamente? Eu já ouvi falar muito de... isso não é uma modulação métrica, de forma alguma, isso não é uma modulação, mas é uma... Isso não é uma polirritmia, mas seria uma polimetria, é isso? Tipo duas métricas andando ao mesmo tempo, não é?

OG: Tem um conceito que eu acho interessante, que é do Bruno [Alves] que estudou aqui na UFMG, que ele chama isso de ritmos cruzados, que é você pegar semicolcheias e agrupar em três, de três em três, e isso vai indo, se fecha um ciclo de três compassos. Eu acho interessante esse conceito que ele chama de ritmos cruzados. É o que eu tenho usado também.

ER: Falando sobre isso, eu adoro isso, esses agrupamentos, essas figuras que passam por cima da barra de compasso. Elas não são polirrítmicas, porque elas estão sempre em cima da mesma subdivisão, mas elas te dão outra sensação.

OG: A última figura de acompanhamento é essa levada de frevo. Enquanto você está acompanhando, vários momentos ela aparece assim. Como você deu o desenvolvimento dessa levada? eu vou esperar você falar que parece que veio de alguém aí...de algum outro baterista.

ER: Essa levada é do Márcio Bahia, eu aprendi com ele num *workshop* do Márcio. Semana passada, eu tive que substituir Lelo Izar na Mantiqueira. Lelo ficou doente, aliás, eu nem liguei para saber o que ele teve, mas ele ligou, tipo, três horas da tarde para estar lá as seis horas. E o Lelo toca samba dessa maneira, dessa maneira linear. Se você pegar as primeiras gravações da Mantiqueira, aquele... o *Tafetá* e o *Pret a Porter*... *Pret a Porter*, o *Tafetá* e o *linha de passe* [Edu canta o samba], que é um samba muito rápido, e a semicolcheia está muito clarinha, e eu ouvia aquilo e falava, como é que esse cara toca isso? Não é como o Celso toca, com todas as semicolcheias, mas soa muito, parece um ganzá. E aí eu vi o Lelo tocando ao vivo e foi mais fácil identificar, vendo, tocando, do que ouvindo. Até porque tem uma série de outros

instrumentos, que a mixagem não deixa tão clara. Mas o Lelo faz isso tocando samba. Você pega, põe uma clave de samba para a mão esquerda [Edu canta um ritmo de samba]. Como se fosse um tamborim preenchendo, mas ao contrário, e com um tamborim de samba tradicional, isso dá o maior pé. E aí eu vi o Márcio fazendo isso, em algum *workshop*, algum lugar, alguma apostilha do Márcio que eu vi, e eu me lembro que eu tocava isso, eu tocava com o Yamandu e com o Robertinho Silva. O Robertinho adorava essa levada e falava, “essa levada é demais”. Porque o Márcio fazia tudo que estava aqui no *hi-hat*, e eu gostava de fazer ela nos pratos. Equipar um pouquinho de caixa e prato.

OG: E aí, nessa organização, que você já até falou um pouco assim, sobre a improvisação, parece que você costuma propor ideias, fraseados, que se organizam de quatro, oito, ou até dezesseis compassos. De fato, isso acontece, essa organização de uma ideia dentro dessa quadratura?

ER: Sim. E eu não sei que gravações você tem, mas isso é um assunto que muito me interessa. Então, provavelmente isso vai estar mais desenvolvido nas últimas gravações do que nas primeiras. Acho que a última gravação que você tem aí, a mais antiga, deve ser o *Já tô te esperando*, que não tem *chorus* de bateria. O *Já tô te esperando* é o *chorus* na forma. Eu faço um A e um B dela, e aí entra todo mundo. E todas as outras eu improvisei no mesmo *chorus* de improvisação que os outros instrumentos improvisam. Mas isso é uma coisa que eu sempre gostei de solar na forma. E se você escutar, sei lá, o próprio Paulo Paulelli... Tem um solo que eu escutei uma vez... tem dois solos que foram muito importantes de ouvir. Eles não são de bateria, um é do Brad Mehldau, tocando... não sei nem a música que era, mas era um *standard* do Parker, do Charlie Parker, num show que ele fez com a esposa dele, com a Fleurine, de duo. Acho que é o *Anthropology* [Edu canta o tema]. Que no final da exposição, ou do solo dela, ele pega uma frase e ele constrói o solo inteiro em cima disso. É muito emocionante. Fico até... Fico um pouco emocionado de lembrar da coisa, porque é uma coisa que aconteceu naquela hora, não vai acontecer nunca mais. Eu não estava lá, eu vi esse vídeo no *YouTube*. Mas é isso. Então me impressionou como ele pega aquela frase e ele tem paciência de desenvolver aquilo. Aí ele vai para a parte B, ele volta e cita aquilo de novo. Aí ele começa, faz o segundo *chorus* um pouco mais desenvolvido, e em algum momento ele cita aquilo de novo. E aí ele vai embora. E lá no final ele volta naquele mesmo assunto e entrega para você de mão beijada. Então a sensação que eu tive ouvindo aquilo a primeira vez é que eu participava daquele solo. Ele me

colocava junto com ele. Que é uma sensação que é quase impossível para um baterista. A não ser que ele pegue como eram os solos de bateria de rock, antigamente, você pega o bumbo e fala [Edu canta uma ideia de solo]. E eu acho, isso é uma crítica que eu faço, a minha geração, talvez uma geração depois da minha, não só os bateristas, mas há muitos músicos que à hora que vão improvisar, por exemplo, isso é uma briga que eu tenho com os meus alunos da escola, à hora que eles vão improvisar saxofone, guitarra, principalmente, eles começam a tocar uma outra música. E eu digo, “que música você está tocando, irmão?”. “Não, isso aqui eu estou tocando em cima desses acordes”. Eu falei, “não, tudo bem, existe aí, mas” ... existe uma música. Se você for olhar a música brasileira, então, falando de novo do Donato, do Jobim, as formas não são tão *standards* assim. Talvez o Donato seja o que mais tem as formas *standards*. Se você não se ligar na melodia daquela música, não entendeu o que você está tocando, você está perdido. Você vai tocar um negócio que não tem nenhuma relação com aquilo, você não tem de onde criar. Proveta me falou uma vez que a primeira aula de improvisação do pai dele, que o pai dele deu para ele, o pai dele falava, “você precisa, então, criar uma melodia nova para essa música”. Criar uma coisa, uma outra melodia em cima dessa harmonia aqui. A primeira vez que ouvi falar de improvisação, o meu pai falou isso, ele falou, aqui em Florianópolis tinha um trompetista, que agora mora no Rio, que se chamava Lázaro, ele me deu um disco do Chef Baker. E ele falou, Lázaro foi... era incrível como ele fazia isso, tocava um tema e saía contando uma história depois, improvisando em cima. E esse solo do Brad Mehldau me impressiona muito como ele pega os motivos e volta.

Tem um cara que se chama Alan Pasqua, que é um pianista também, e uma vez eu ganhei o álbum do Peter Erskine, que tinha um grupo, acho que era o Derek, de contrabaixo, e o Bob Mintzer, era um quarteto que eles tinham. O disco é lindo, imagina o Peter tocando aquele som de bateria maravilhoso, aquela coisa toda. Acho que eles gravaram temas de filmes, e aí tem um solo do Alan que entra que é exatamente isso, é uma pintura, bicho. Você escuta uma frase, ele vai e desenvolve, ele volta naquela frase novamente e você fala, “eu queria improvisar desse jeito”. Então, eu sempre pensei na bateria em achar espaços que... primeiro por uma coisa, que é um fato também, viu, irmão? Tocando bateria nos anos de 2.000, 90, em São Paulo, começar a improvisar, eu encontrava músicos que tocavam para caralho, tocavam muito bem, improvisavam muito bem, mas que chegava o solo de bateria e eles não tinham a menor ideia do que estava acontecendo, era um solo livre. Eu ficava bravo com isso, porque eu ouvia o Art Blakey, eu ouvia o Max Roach improvisando em cima da forma, eu falava ... e eu improvisava

em cima da forma, e aí em algum momento eu tinha que fazer um rulo, contar quatro para o pessoal voltar, porque não tinha ninguém prestando atenção no solo de bateria. E eu comecei a ficar chateado com isso, preciso ter atenção desses caras aí. E isso foi um jeito que eu achei, tocar bastante em cima da forma, colocar motivos melódicos e responder para que eles participem um pouco mais do solo. Então às vezes você até corta um pouco as suas ideias. E eu acho que isso faz com que eu não toque tecnicamente, sabe? Qualquer músico pode tocar tecnicamente. Quando eu falo que os guitarristas ou saxofonistas, seja lá quem for, saem tocando em cima das escalas, aqui é tocar mecanicamente. Eu sei que essa escala dá certo em cima desse acorde. Eu sei que esse rudimento, essa frase cabe em quatro compasso, então eu vou montar e vou fazer assim. Em um primeiro momento eu comecei a fazer assim, para você achar os tamanhos, achar os espaços. Mas depois você vai achando espaços também. Eu tenho essa frase de quatro compasso, agora eu vou respondê-la de um outro jeito. Eu tenho essa de dois, eu respondo em dois. Eu tenho essa de oito, eu respondo em oito. Então eu vou fazer três vezes zero e respondo em dois compassos. Você vai achando tamanhos, aí eu fui criando exercícios para isso. Para mim mesmo. Consegui trabalhar com alguns cunhos, mas nunca fiz um material em cima disso para isso.

OG: Você tinha falado o lance da primeira e da última gravação, a última que eu tenho é da *live* que você fez com o Vinícius e com o Bruno Migotto, uma *live* da pandemia, a última versão de *Cebola no Frevo* que eu tenho. E assim, é claro, para transcrever você sabe como que é: escuta, escuta, escuta, escuta, várias vezes. E é clara a diferença de como que você foi agregando isso. É muito perceptível. Não que você não tinha isso lá no primeiro, mas dá para ver esse desenvolvimento. Esse último solo, que inclusive é um solo bem grande, tem muito. Dá para ver as ideias sendo... você “conversando” com a gente que escuta. É muito interessante isso que você falou e dialogar com o que eu vi lá, na transcrição.

ER: Isso aí é uma coisa filosófica que eu tenho. Não tão filosófico, mas é uma coisa que eu tenho. Acho que você precisa dialogar com quem está naquele mesmo lugar que você. É muito chato você ir até um teatro e sentar para assistir uma coisa que você não se sente de alguma maneira acolhido. Às vezes é bom, então, um empurrão nas pessoas, dar uma sacudida, alguma coisa. Mas todo o tempo se aborrece, isso aborrece. Essas músicas têm a forma muito clara, para mim são os momentos de aproveitar isso.

OG: A gente observou, você mesmo falou, que geralmente as músicas, Cebola no Frevo está na forma. Sempre está na forma, só a primeira versão que você colocou na forma da música. E muitas vezes são solos grandes, principalmente os mais recentes. Como você organiza essas ideias dentro da cabeça? Como você mantém a forma definida dentro da cabeça e coloca coisas complexas, fraseados complexos?

ER: Tem duas maneiras de você fazer. Uma é, seguindo na sua cabeça, o caminho harmônico, que é mais fácil de se perder, para a gente que não está tocando harmonia, você está imaginando uma coisa. A outra é, ir pela melodia, que é a que eu mais uso. Vou cantando a melodia, vou pensando em criar naquele conceito simples que o meu pai me falou, que o pai do Proverta falou para ele, tentando criar uma coisa nova em cima de uma melodia que está acontecendo ali. Algumas músicas são mais fáceis de uma maneira e outras de outra. Por exemplo, um blues, com a melodia de um blues, naturalmente você vai ter aquela estrutura muito clara. Ou um A, B, A, aqueles *standards* que deixam muito claro o tamanho deles, os modais, essas coisas. Mas acho que a música de hoje em dia está muito mais complexa, em especial a música brasileira, que são as canções. Então você vai entrar num projeto em que você vai fazer músicas improvisadas, versões instrumentais da música do Jobim ou do Chico Buarque. Acabou, não tem *standards* nenhum ali de forma, é tudo em cima da melodia. O Jobim talvez seja uns dois ou três, mas acabou, não tem mais. O próprio Choro, me lembro que tocando com o Paquito D’Rivera, que é um jazzista nato, super improvisador, ele sempre reclamava de um jeito sadio, mas ele xingava e falava “o que é que passa aqui?”. Porque as formas nunca são de oito compassos, o B é de seis compassos, ele fala, “puta, mas já foi? Me perdi, eu ia fazer uma frase ainda e já voltou”. Ou então é de dez compassos, ou então tem uma forma inteira, tem um A de oito, o segundo A de oito, tem o B de oito e o C é de doze. Isso aí tira o chão de qualquer improvisador, rola aquela coisa que a gente está de perder a forma. Então as melodias ajudam muito nesse caso, para mim. Sempre que vou ensinar alguém a fazer isso, ou alguém tem interesse, digo que você precisa cantar uma melodia e tocar coisas muito simples, que sejam muito fáceis para você. Então não adianta você querer começar com uma música que você não conhece, tem que ser alguma coisa que esteja muito clara para você [Edu canta *trem das onze* e toca frases coma palma da mão]. Frases simples, mas alguma coisa que seja muito clara para você cantar, se não, as duas coisas vão se perder. O Adoniran não tem uma forma clara, mas aí você pega isso dentro de um *Só danço samba*, alguma coisa assim, começa a ficar um pouco mais claro.

OG: De maneira geral, como você pensa para improvisar em músicas com andamentos mais rápidos, como é o caso do *Cebola no frevo*? Existe um meio termo entre ter uns fraseados já pré-estabelecidos e ter uma espontaneidade ali para trazer esses fraseados?

ER: Acho que o grande problema aí é o seguinte: existe uma coisa que é, você pode trabalhar com as frases em colcheia, em semicolcheia, tercinadas ou sextinadas de cada tempo, de qualquer tempo. Então, todos os andamentos têm uma relação aí: você pode usar as mesmas frases se você pensar dobrado, se você pensar desdobrado, se você pensar na frase tercinada. Um vocabulário muito simples que você mistura ali dentro. Você usa de alguma maneira em outra subdivisão, mas são as mesmas frases. O que precisa se tomar muito cuidado é que mesmo fazendo essas diferentes subdivisões, existem andamentos... diferenças de andamentos pequenas, e corre o risco, quando você não se preocupa com os diferentes andamentos, em estudar em diferentes andamentos, de chegar em certas frases e você correr ou atrasar porque o seu corpo está acostumado a tocar naquele andamento. Eu faço isso, eu acabo usando as mesmas frases em subdivisões diferentes, mas um exercício que eu faço com o metrônomo é improvisar em andamentos que a gente tem como qualquer cantor... você chega para o cantor e pergunta “qual é o tom confortável para você”, e ele fala, “Fá para mim está ótimo”, alguma coisa perto disso. E a gente tem isso também, a gente tem um andamento ali que, pelo menos eu tenho, que é um conforto para você, mas às vezes você precisa tocar em outros, e não é porque você vai tocar em outros que você vai rapidamente chegar naquele confortável para você. Então, a gente costuma fazer muito esse estudo com levadas, porque é onde a gente é mais demandado em gravações, mas improvisações acontecem também, na articulação acontece também. E é claro, aí não tem a ver com andamento, mas tem a ver com o que está acontecendo naquele momento, existem frases mais agressivas, existem frases que têm mais espaço, você tem que fazer aquilo ser interessante para quem está ouvindo, então não adianta você ter... Eu acho que o fraseado de um músico é parecido com o seu vocabulário, você vai usar as mesmas palavras, mas para externar coisas diferentes, para externar sensações diferentes, então acho que é um pouco em cima disso: você usa os mesmos fraseados, mas não precisa saber que dinâmica que estou tocando, que intensidade de subdivisão está acontecendo, tem mais espaço, não tem, está mais agressivo, tem uma série de coisas. A mesma frase, você pode usar ela num momento mais alto da música e às vezes num momento mais calmo da música, mesmo um fraseado, só tem que ser articulado de uma outra forma.

OG: Vou colocar as duas próximas perguntas mais ou menos juntas, que é justamente falando das rítmicas complexas, polirritmia, ritmo cruzado, essas coisas. Você usa bastante isso, sobretudo na improvisação de *Cebola no Frevo*. Como você organiza mentalmente isso? Inclusive, nas versões mais recentes, a gente viu você trazendo novas abordagens disso, o sete, por exemplo. Como também que é incrementar novas ideias? Como que você sai do estudo, essas ideias saem do estudo e vão para a parte valendo, para o *play* mesmo?

ER: Acho que tem alguns processos que a gente tem que colocar no estudo. Primeiro é entender como que você faz aquilo. Aí é entender com o metrônomo mesmo. Então, vamos falar de coisas bem simples aqui, vamos falar dos ritmos cruzado o 3 e o 5 [Edu canta o tempo e toca o ritmo cruzado em três, em cinco e em sete com a palma da mão]. E aí a gente sabe que eles vão se encontrar dentro de um grupo ou de outro. Então a primeira coisa é entender isso só com a matemática. Depois você começa a colocar isso dentro de alguma música que seja muito clara para você. Como eu já citei o Adoniran [Edu canta o trem das onze e faz fraseados de ritmos cruzados paralelamente]. Então, tem um dois acontecendo e tem uma série de outras coisas acontecendo ali no meio. Eu faria de uma maneira mais metódica. Primeiro o três, depois o cinco, depois o sete. A hora que isso começa a funcionar, você começa a... ou tocar isso claramente desse jeito, você começa a criar umas frases em cima dessas subdivisões. E naturalmente, de você cantar a música e entender só a subdivisão aqui, aquelas frases começam a fazer um pouquinho mais sentido. Você começa a juntar as duas coisas [Edu canta fraseados em ritmos cruzados]. E você vai então incrementando essa base com outros elementos, mas pensando do mesmo jeito. E aí o próximo passo é, bom, se isso funciona lá no Adoniran ou numa música que é muito comum para mim, como é que eu vou fazer para colocar em qualquer outra? É muito simples, é só você entender aquela música, conhecer ela o suficiente para você poder sugerir outras coisas. Então, acho que qualquer coisa que eu estudar em uma música eu vou tentar aplicar em outra. Agora, tem um momento que você está estudando, que você está realmente ali se preparando para fazer, e tem um momento que você está tocando e aquilo aparece. Você nem se nota que é aquilo que chegou. Acho que essa é a sublimação do seu estudo. Deu certo o meu estudo. Eu vou tocar, vou improvisar e isso acontece de uma maneira natural. Isso chega na minha música como um elemento que eu tinha que nem um rudimento, que nem alguma coisa.

OG: *Cebola no Frevo*, além de ser tocada em diferentes anos, em períodos de tempo, tem versão em quase todos os anos de 2007 para cá, ela também é tocada em diferentes contextos de instrumentação. Tem várias, tem versão com *power* trio, com trio de piano, tem versão com sexteto, tem vários tipos de formação. Como é tocar com essas diferentes formações, com o seu comportamento? Tem coisas que sobressaem independente da formação, elementos da música que sobressaem independente de quem você esteja tocando?

ER: A diferença maior acontece quando você vai para uma formação maior mesmo, como a gente fez com a *Jazz Sinfônica* e tocou essa música. Tem um pedaço do arranjo que é diferente, tem uma diferença de dinâmica para você conseguir ouvir muito mais gente tocando no palco. Mas, de geral, o que eu faço é ouvir o contexto que ela está tocando, a música é a mesma. Que espaço que eu tenho para tocar naquele grupo? Que lugar eu vou tocando? É na rua, eu posso tocar mais forte? É num estúdio onde eu posso tocar mais forte? É num clube de *jazz* pequeno? Pode correr o risco de você estar com sexteto num clube de *jazz* desse tamanho [Edu faz o gesto de pequeno com a mão], você tem que fazer com que tudo aquilo caiba dentro daquele espaço. A minha maneira de tocar mesmo a bateria se adequa muito mais à dinâmica e ao espaço que eu tenho dentro daquele grupo ali. A maneira de tocar a música, eu acho que não muda muito, você deve perceber isso ouvindo, não mudo não. Mas muda quem é o solista, por que muda quem é o solista? Porque tem gente que você conhece mais, tem gente que você pode arriscar mais enquanto ela está tocando, tem situações que são mais confortáveis para você, que você pode arriscar tudo, que o prejuízo é zero. E tem outras que não. Então acho que isso mexe também. E tudo mexe, o que você está sentindo no dia em que vai tocar, como está a sua vida pessoal, a gente vive dizendo, não, isso não influencia nada. Claro que influencia, às vezes você está tocando, e você vendo, “esqueci de fazer tal coisa, isso vai prejudicar tal pessoa, puxa vida, aquilo não foi muito legal”, isso muda aquele momento que você está tocando. Então acho que isso tudo faz diferença em como você vai tocar naquele momento, não só as formações. Mas sendo mais objetivo com as formações, eu acho que não faço muita mudança, não. Faço mudança de dinâmica só. E claro, tem instrumentos que são muito estranhos, tem instrumentos que são diferentes, tem instrumentos que demandam um acompanhamento diferente, mas você vai ajustando vendo quem está do seu lado.

Transcrições

At Play: <https://www.youtube.com/watch?v=eWuDwftWgxM>

Cebola no Frevo - Al Play

<https://www.youtube.com/watch?v=eWuDrHtWgsM>

Transcrição: Otho Guimarães

Edu Ribeiro / Chico Pinheiro

Intro
00:00"

$\text{♩} = 158$

6

A
00:14"

11

15

19

mp *f* *mf*

23

B
00:38"

27

31

A
00:50"

35

39

43

47

E D D E

2

Ponte

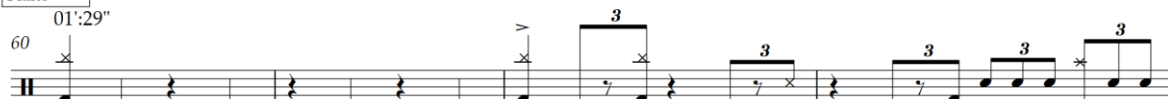
01':15"

51 

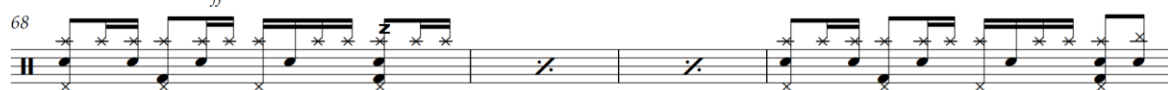
55 

**Improviso
Piano**

01':29"

60 

64 

68 

72 

01':53"

76 

80 

84 

88 

**Improviso
Violão**

02':17"

92 

96 

100 

104 

02:42"

108

mp

112

mp

p

f

116

120

mp

f

Improvise Bateria

03:06"

124

128

132

deeded

deedee deededee deede

136

deedee deedeede de dde deee deeedee d deee deeded deeedee d

03:30"

140

deee...

144

deee...

148

deedeede de deee deededee d deede deede deede deede

152

DEEDDE

mp

A

03:36"

157

6

6

4

161

165

169

B
04:20"

173

177

Final
04:32"

181

185

Já tô te esperando: <https://www.youtube.com/watch?v=jTBBojNztQk>

Cebola no Frevo - Já tô te esperando

<https://www.youtube.com/watch?v=jTBBojNztQk>

Transcrição: Otho Guimarães

Edu Ribeiro/Chico Pinheiro

[illegible]

B
01:15"

2

51

55

A
01:27"

59

63

67

71

mf

pp

Ponte
01:52"

75

79

Improvise
Trompette

02:06"

84

88

92

96

02:31"

100

104



Improviso
Acordeon



4 **B**
04:11"

165

169

Final
04:23"

173

177

Edu Ribeiro – live 1: <https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=FuhAS3fJgHkANZZz&t=2838>

Cebola no frevo - Live Edu Ribeiro

Transcrição: Otho Guimarães

<https://youtu.be/Hu4o22G7TBk?si=FuhAS3DgHkANZZ&t=2838>

Edu Ribeiro / Chico Pinheiro

♩ = 160

Improviso Guitarra

48:55"

f *mp* *f* *p* *mf*

49:21"

49:45"

Guitarra segue fazendo fraseados em colcheia que interagem com os fraseados de Edu

E E D E D D E E

E E D E D D E E

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Trio Corrente e Orquestra Jazz Sinfônica:

<https://youtu.be/LULmeEVKzq0?si=fatmqUBD9ebq5i0N&t=677>

Cebola no Frevo

Trio Corrente e Orquestra Jazz Sinfônica

<https://youtu.be/LULmeEVKzq0?si=fatmqUBD9ebq5i0N&t=677>

♩ = 145

Transcrição: Otho Guimarães

11:57"
Virada de passagem da seção
orquestral para a introdução com
o Trio Corrente

13:13"
Virada de passagem da seção
A, final do tema, para a introdução
que liga à seção de solos

Improviso
Piano

13:27"
Piano

Contrabaixo

mf

d d e

mp

8

p

mp

12

16

f

20

13:53"
de e d e

24

mf

28

32

Trompete Improviso

14:18"

36

mp

f

p

2

40 *f* *p* *f*

44 *mf*

48 *pp* *f*

52 14:42" *f*

56 *mf*

60

64 *f*

Bateria Improviso
15:07"

68 *p* *mf*

72 *p.* *f.* *pp.* *f.* *p.*

p *mf*

76 *mf.* *f.* *mf.* *f.* *mf.* *f.* *mf..*

mf

80 *f*

15:31"

84 *mp* *f* *mp* *f*

[illegible]

148

152

156

158

162

17:27"

166

168

170

172

176

17:51"

184

Cebola no Frevo - Versão do curso Online

Transcrição: Otho Guimarães

Virada que leva a ponte,
antes dos solos

Edu Ribeiro/Chico Pinheiro

♩ = 140 01':30"

6 *mf*

11 Improviso Piano 01':48"

15 *mf*

19 4

23

27 02':15" *mp* *mf*

31

35

39 3 3

43 Improviso Trompete 02':43" 3 3

47

51 4

55

59 03':10" 3 3

2

63

67

71

Improviso
Bateria
03':38"

75

79

83

87

04':05"

91

95

99

103

Trio Corrente no Estúdio Showlivre: <https://www.youtube.com/watch?v=WQYqijNb8eo>

Cebola no Frevo - Versão Estúdio Showlivre

<https://www.youtube.com/watch?v=WQYqijNb8eo>

Transcrição: Otho Guimarães

Edu Ribeiro/Chico Pinheiro

Intro
00:06"

♩ = 150

mf

6

A
00:20"

11

15

19

mp *f* *mf*

23

mp

B
00:44"

27

31

mf

A
00:56"

35

39

43

mp *f* *mf*

47

Ponte
01:20"

51

2 55

Improviso
Piano

60

01:33"

64

68

72

01:58"

76

80

84

88

Improviso
Bateria

92

2:22"

96

100

104

The image shows a musical score for two instruments: Contrabaixo (Double Bass) and Bateria (Drums). The Contrabaixo part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and triplets, with dynamic markings such as *mp*, *p*, *ppp*, *f*, and *mf*. Time signatures are indicated as 01:33" and 01:58". The Bateria part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It uses a simplified notation system where notes represent specific drum sounds, with dynamic markings like *mf* and *f*. Time signatures are indicated as 2:22" and 2:22". The score is divided into measures, with measure numbers 55, 60, 64, 68, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, and 104 marked at the beginning of their respective staves. The overall tempo is marked as *mp* (moderato). The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

A
2':47"

109 

113 

117 

mp  *f* *mf*

121 

mp

B
03':10"

125 

129 

mf

Final
03':22"

133 

137 

Paquito D'Rivera & Trio Corrente - Jarasum Jazz Festival:

<https://www.youtube.com/watch?v=HNixzflxHNg>

Cebola no Frevo:
Paquito D'Rivera & Trio Corrente
Jarasum Jazz Festival 2014

Transcrição: Otho Guimarães

<https://www.youtube.com/watch?v=HNixzflxHNg>

Edu Ribeiro / Chico Pinheiro

♩ = 140
01:30"

Solo Piano

mf

6 *mp*

10

14

01:57"

18

22

26 *mf*

02:21"

34

38

42

46

02:46"

50

54

d e e d a e d

2

58

62

Solo Saxofone
03':11"

66

70

74

78

03':36"

82

86

90

94

04':00"

98

102

106

110

Solo Bateria
04':25"

114

118

2

122

p *mf*

126

f

04:49"

130

mf

134

138

142

05:14"

146

f

150

154

158