

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música da UFMG

Programa de Pós-Graduação em Música

Doutorado em Música

André Machado Queiroz

**ESDRA “NENÉM” FERREIRA: uma investigação
sobre seu estilo de tocar bateria**

Belo Horizonte

2021

André Machado Queiroz

**ESDRA "NENÉM FERREIRA: uma investigação
sobre seu estilo de tocar bateria**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música, no Programa de Pós-Graduação em Música, Linha de Pesquisa de Performance Musical, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte

2021

Q3c

Queiroz, André Machado.

Esdra "Neném" Ferreira [manuscrito]: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria. / André Machado Queiroz. - 2021.
237 f., enc.; il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Bateria (Música). 4. Ferreira, Esdra Expedito. 5. Bateristas - Minas Gerais. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária: Rachel Mariana Mateus de Oliveira CRB 6/1417



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **André Machado Queiroz**, em 02 de julho de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

Prof. Dr. Daniel Marcondes Gohn
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Guilherme Marques Dias
Faculdade Cantareira

Prof. Dr. Leandro Barsalini
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 05/07/2021, às 08:50, 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 **Daniel Marcondes Gohn, Usuário Externo**, em 05/07/2021, às 12:39, 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 **Leandro Barsalini, Usuário Externo**, em 05/07/2021, às 18:50, 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 **Guilherme Marques Dias, Usuário Externo**, em 07/07/2021, às 17:32, 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 **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 11/07/2021, às 21:42, 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 **0794580** e o código CRC **07EFCBE9**.

Agradecimentos

Agradeço a Deus pela vocação e carreira profissional no campo artístico e educacional em música.

Agradeço a minha esposa, Fabiana, pelo amor, inspiração, companheirismo, suporte, apoio e motivação constantes.

Agradeço a toda minha família: meus pais Gilson (meu primeiro professor de música) e Heloisa (minha primeira professora da vida); meus avós Leônidas, Nair, Juvercino e Geralda; meus irmãos Bruno e Sara (e meu cunhado Ricardo); todos os meus tios, tias, sobrinhos e primos; meus filhos, Arthur, Pedro, Henrique e Gabriela; e meus sogros, Elizabeth e Mike, pelo incentivo, amor, carinho e suporte em toda a minha trajetória.

Agradeço aos todos os meus professores do bacharelado, mestrado e doutorado em Música da UFMG.

Agradeço em especial aos professores: Esdra “Neném” Ferreira, pelo eterno carinho, amor à música, inspiração e motivação; Santiago Heyter, por seus conceitos metodológicos e filosofia, além dos ensinamentos práticos; Lincoln Cheib, por me receber em sua casa na minha adolescência, dos meus quinze aos dezoito anos, e me ensinar os fundamentos da bateria, música, profissionalismo e filosofia de vida; Márcio Bahia, por sua entrega, em me propor estudos que me fizeram ir além do que eu já fazia.

Agradeço em especial ao Fernando Rocha, meu orientador, professor no bacharelado em Percussão e no doutorado, tendo sempre apresentado – e apresenta – total dedicação, competência, abertura para o novo e nunca mede esforços para fazer sempre o melhor.

Agradeço ao professor Eduardo Lemos (Odontologia da UFMG), pela amizade e motivação em me superar para conseguir ingressar no doutorado. Aos músicos, professores Cleber Alves, Bernardo Fabris, Ângelo Cardoso, Guilherme Marques, Leandro Barsalini, e Daniel Gohn, pelo incentivo e ajuda na realização deste trabalho. Agradeço ao professor Mauro Rodrigues, por toda nossa trajetória artística e acadêmica, e por seu incentivo e orientação desde o início da minha carreira.

Agradeço a todos os funcionários da UFMG, em especial aos da Escola de Música pela, competência e prontidão a todas as demandas.

Agradeço a todos os músicos que gentilmente concederam entrevistas e depoimentos para este trabalho: Toninho Horta, Juarez Moreira, Mauro Rodrigues, Flávio Venturini, Beto Guedes, Telo Borges, Marilton Borges, Renato Mota, Fernando Oly, Ezequiel Lima, André Dequech, Ivan Correia, Enéias Xavier, Kiko Mitre, Guto Padovani, Lincoln Cheib, Rai Medrado, Ricardo Cheib, Chico Amaral, e Neném.

Agradeço às pessoas que colaboraram para enriquecer este trabalho, em especial a André Kassis, Dirceu Cheib, Rafael Leite, Márcio Borges, Rodrigo Borges, Elise Pittenger (pela ajuda na tradução do resumo) e Rafael Cota Teixeira (pelo trabalho de revisão).

Agradeço a todos os meus colegas do período das aulas do doutorado pelas preciosas permutas de informações.

Agradeço a todos os meus alunos: sempre uma enorme fonte de motivação, aprendizado e inspiração.

Agradeço aos participantes da banca examinadora da minha qualificação e defesa pelas preciosas e enriquecedoras observações e sugestões.

Agradeço a todos os músicos que gentilmente participaram dos recitais e concertos na trajetória deste trabalho: Felipe Vilas Boas, Bruno Veloso, Thiago Delegado, Aloísio Horta, Christiano Caldas; ao Grupo de percussão da UFMG na formação: Natália Mitre (obrigado também pelas ajudas no computador!), Breno Bragança, Douglas Rafael, Érica Sá, Marcos Alves, José Henrique, Bruno Aguiar (obrigado também por sua competência e dedicação enquanto meu professor substituto!), Fernando Chaib e Fernando Rocha.

Agradeço a todos os músicos que fizeram, fazem e farão parte da minha carreira.

Todos aqui citados são a chama da minha inspiração, motivação, esforço e dedicação à música.

Muitíssimo obrigado!

Dedico este trabalho a toda minha família abençoada e a todos os músicos que fazem parte da minha vida.

Resumo

O presente trabalho apresenta estudo sobre o estilo de tocar bateria do músico Esdra Exedito Ferreira, conhecido como Neném, baterista de grande relevância no cenário musical de Minas Gerais. A biografia do músico mostra que sua formação musical, na infância, veio do samba, do candomblé e dos temas de *jazz* que ouvia em casa com seu pai. Já na juventude, recebeu influências de bateristas americanos, brasileiros e de alguns músicos com quem tocou. Ao longo do trabalho, percebe-se como essa formação foi importante na construção de seu estilo. Três conceitos importantes para esta tese – estilo, interação e transcrição – são abordados no capítulo 2, a partir de diversas referências bibliográficas (Monson, Cardoso, Maranesi, Meyer, Rodrigues). A análise do estilo de Neném utiliza, além desses conceitos, depoimentos feitos por músicos que fazem parte da trajetória de Neném e transcrições (acompanhadas de áudios originais) de suas performances em diferentes contextos musicais onde atua. O capítulo 3 analisa seu primeiro disco autoral, *Suíte para os Orixás*, deixando claro seu conhecimento sobre o candomblé e como sua formação de Ogã influencia em composições e performance na bateria, bem como capacidade de interagir com músicos e músicas. O capítulo 4 analisa seu segundo disco autoral, *Coração Tambor*, e ressalta a versatilidade da performance de Neném e sua capacidade de adaptação a diferentes composições e formações musicais. O capítulo 5 analisa a performance de Neném no samba e deixa evidente toda sua bagagem neste gênero, ao permitir identificar formas pessoais de ele tocar, isto é, algumas de suas assinaturas. No capítulo 6 é abordada a relevância de Neném no cenário da música de Minas Gerais, a partir de depoimentos de parceiros importantes em sua carreira (além de algumas transcrições pontuais). Ficam claros a admiração, respeito e reconhecimento da sua alta capacidade técnica, rica cultura rítmica e musical e à sua dedicação e capacidade de adaptação em cada projeto com que se envolve. Todas as análises permitiram identificar características marcantes no estilo de Neném, tais como alta capacidade de interação, memorização, de se adaptar a projetos musicais variados, e construção de interpretações baseadas em referências simbólicas, como a poesia na canção. Também permitiram identificar elementos recorrentes na sua forma de tocar bateria, como: a tendência de se apoiar em um padrão rítmico básico fazendo variações constantes, coordenação motora avançada, grande desenvoltura no uso do chimbau com o pé esquerdo e grande domínio sobre questões mais

complexas de ritmo, como a performance de polirritmias, ritmos cruzados e de compassos ímpares.

Palavras-chave: Esdra “Neném”Ferreira. Bateria. Performance. Música de Minas Gerais. Estilo. Interação. Transcrição.

Abstract

This work presents a study of the performance style of Esdra Expedito Ferreira, or Neném, a drummer of great relevance to the music scene of Minas Gerais. His early musical formation came from samba, candomblé, and jazz themes that he heard at home with his father as a child. Later, in his youth, he was influenced by some American and Brazilian drummers, and by other musicians with whom he played. Analysis of his drumming technique demonstrates how important these influences were to the development of his style. Using bibliographic references (MONSON, CARDOSO, MARANESI, MEYER, RODRIGUES), Chapter 2 presents a study of three keywords used in this work: style, interaction, and transcription. Along with these theoretical foundations, Neném's performances and style are analyzed using the testimonies of musicians who were part of his trajectory, as well as audios and transcriptions of his playing. Chapter 3 analyzes his first authorial album, "Suite for the Orixãs," in which his knowledge of candomblé and his Ogã training are clear: evident both in his performances on the drums and in his interactions with the other musicians and with the songs themselves. In Chapter 4 his second authorial album, "Coração Tambor," is discussed. Here his versatility and ability to adapt to the different compositions and musical formations used in each track are clear. Chapter 5 examines Neném's performances in samba, in which we perceive his training and background in this genre, as well as a record of his signature playing styles. Chapter 6 looks at his place in the musical scene of Minas Gerais. His relevance is evident by the unanimous respect and admiration expressed by his peers and musical partners, all of whom recognize his technical capacity, rich rhythmic and musical culture, and his dedication and adaptability to the context of each musical project. Striking characteristics of his style can be identified through these analyses, such as his ability to interact and memorize, to interpret the poetry of each song, and his adaptability. Recurrent elements of his drumming style include: constant variations over a basic rhythmic pattern, advanced motor coordination, resourcefulness in the use of the hi-hat with his left foot, and mastery of complex rhythmic issues such as the performance of polyrhythms, cross-rhythms and odd measures.

.Keywords: Esdra "Neném" Ferreira. Drums. Performance. Music from Minas Gerais. Style. Interaction. Transcription.

Sumário

Lista de Figuras.....	12
Introdução.....	20
1 Trajetória musical de Neném.....	25
1.1 Biografia.....	25
1.2 Discografia.....	28
1.2.1 Autorais.....	29
1.2.2 MPB.....	29
1.2.3 A música do Clube da Esquina.....	31
1.2.4 Música Popular Brasileira Instrumental.....	32
1.2.5 <i>Rock</i> progressivo.....	34
2 Reflexões sobre transcrição, interação e estilo.....	35
2.1 Transcrição.....	35
2.2 Interagir / interação.....	40
2.3 Estilo.....	43
3 <i>Suíte</i> para os Orixás: da criação à performance na bateria de Esdra “Neném”	
Ferreira nas faixas “Xangô”, “Katendê” e “Ogum”.....	48
3.1 Introdução.....	48
3.2 A construção da <i>Suíte para os Orixás</i> : de um sonho de Mauro Rodrigues para a gravação do CD.....	51
3.3 “Xangô” e “Katendê”: do original para a <i>Suíte</i>	54
3.4 “Katendê”.....	54
3.5 “Xangô”.....	59
3.6 Análise do solo de abertura na música “Ogum”.....	64
3.7 Observações finais.....	70
4 <i>Coração Tambor</i>: a diversidade da performance na bateria de Esdra “Neném”	
Ferreira nas faixas “Das Marias”, “Minas Trem” e “Tereza meu amor”.....	72
4.1 Introdução.....	72
4.2 “Minas Trem”.....	77
4.3 “Das Marias”.....	87
4.4 “Tereza meu amor”.....	95
4.5 Observações finais.....	102
5 Elementos característicos da bateria de Esdra “Neném” Ferreira no samba.....	104
5.1 Introdução.....	104
5.2 Padrão básico do bumbo.....	109
5.3 Utilização de um padrão rítmico básico.....	109
5.4 Condução no prato e orquestrando a bateria simultaneamente.....	116
5.5 Fraseados no chimbau com as baquetas.....	122
5.6 Fraseados no chimbau com o pé esquerdo.....	129
5.7 Fraseados de caixa e tambores com a mão e chimbau com o pé esquerdo.....	135
5.8 Utilização da cúpula no prato de condução.....	145
5.9 Fraseados de tambores e pratos.....	152
5.10 “Aurora da revolução”: transcrição e análise.....	164
5.11 Observações finais.....	173
6 Neném no cenário musical de Minas Gerais.....	175

6.1	A performance de Neném como <i>side man</i>	176
6.1.1	Disco <i>Nascente</i> (Flávio Venturini – 1982).....	177
6.1.2	Disco <i>Beto Guedes ao vivo</i> (Beto Guedes – 1987)	179
6.1.3	Disco <i>Sagrado</i> (Sagrado Coração da Terra – 1984)	181
6.2	Neném na visão de outros músicos	182
6.2.1	Neném na visão de alguns baixistas com quem já trabalhou	186
6.2.2	Neném na visão de outros bateristas	188
6.3	Observações finais	193
7	Considerações finais	195
	Referências	200
	Bibliografia	200
	Entrevistas	202
	Discografia	203
	Partituras	203
	Links	204
	Apêndice: transcrições	206

Lista de Figuras

FIGURA 1:	LEGENDA DE NOTAÇÃO PARA BATERIA E PERCUSSÃO	20
FIGURA 2:	CAPA DO CD <i>SUÍTE PARA OS ORIXÁS</i>	48
FIGURA 3:	TRANSCRIÇÃO DA GRAVAÇÃO DE NENÉM TOCANDO NO ATABAQUE O PRIMEIRO CICLO DO RITMO DE <i>KATENDÊ</i> . HTTPS://YOUTU.BE/KNGES1-LA9S	54
FIGURA 4:	DIVISÃO RÍTMICA BÁSICA E RITMO DO ATABAQUE EM “KATENDÊ”	55
FIGURA 5:	TEMA PRINCIPAL DE “KATENDÊ”	55
FIGURA 6:	REPRESENTAÇÃO DA FORMA DE “KATENDÊ” COM SUA MINUTAGEM E INDICAÇÃO DE NÚMERO DE COMPASSO. HTTPS://YOUTU.BE/JFL_PAWMOBU	56
FIGURA 7:	RITMO BÁSICO DE “KATENDÊ” NA BATERIA [01:29], C.9, SEÇÃO A, COMPARADO COM A DIVISÃO RÍTMICA BÁSICA E O PADRÃO DO ATABAQUE. HTTPS://YOUTU.BE/JFL_PAWMOBU?T=89	56
FIGURA 8:	DIVISÃO RÍTMICA BÁSICA COMPARADA COM OS PADRÕES RÍTMICOS DE PERCUSSÃO TOCADOS EM “KATENDÊ”	57
FIGURA 9:	TRANSCRIÇÃO DA BATERIA NO INTERMEZZO DE <i>KATENDÊ</i> [2:23] HTTPS://YOUTU.BE/JFL_PAWMOBU?T=142	58
FIGURA 10:	TRANSCRIÇÃO DA BATERIA NOS QUATRO ÚLTIMOS COMPASSOS (03:09) DO IMPROVISO DE FLAUTA NA FAIXA “KATENDÊ”. HTTPS://YOUTU.BE/JFL_PAWMOBU?T=188	58
FIGURA 11:	TRANSCRIÇÃO DA BATERIA NO TRECHO DE C.82-84, [3:49] DA FAIXA “KATENDÊ”. HTTPS://YOUTU.BE/JFL_PAWMOBU?T=228	59
FIGURA 12:	TRANSCRIÇÃO DOS TREZE COMPASSOS DO RITMO DE “XANGÔ” TOCADO NO ATABAQUE PELO NENÉM. HTTPS://YOUTU.BE/DF5YKTLYQMA	60
FIGURA 13:	AGRUPAMENTO DA RÍTMICA DE “XANGÔ” FEITO POR MAURO RODRIGUES: UM COMPASSO DE TRÊS POR QUATRO MAIS UM TRÊS POR OITO (RODRIGUES, 2012, P. 220, FIG. 82).....	60
FIGURA 14:	REPRESENTAÇÃO DA FORMA DE “XANGÔ” COM SUA MINUTAGEM. HTTPS://YOUTU.BE/ETZIUASKEBM	62
FIGURA 15:	PADRÃO RÍTMICO DA CONGA NA MÚSICA “XANGÔ”	62
FIGURA 16:	PRINCIPAL DIVISÃO RÍTMICA DE “XANGÔ” NO CD TOCADO COM BAQUETAS NO ARO.....	62
FIGURA 17:	RITMO DA MÚSICA “XANGÔ” TOCADO NA BATERIA POR NENÉM [01:49] COMPARADO COM A RÍTMICA BÁSICA TOCADA NO ARO DA PERCUSSÃO E COM O RITMO DO ATABAQUE DA GRAVAÇÃO ORIGINAL. HTTPS://YOUTU.BE/ETZIUASKEBM?T=108	63
FIGURA 18:	GRADE DA BATERIA E PERCUSSÕES DA FAIXA “XANGÔ” NA REPETIÇÃO DA SEÇÃO A' [01:49] HTTPS://YOUTU.BE/ETZIUASKEBM?T=108	63
FIGURA 19:	TRANSCRIÇÃO DO [2:13] NA SEÇÃO A' DE <i>XANGÔ</i> . HTTPS://YOUTU.BE/ETZIUASKEBM?T=132	63
FIGURA 20:	TRANSCRIÇÃO DA BATERIA NO INÍCIO DO IMPROVISO DA FLAUTA EM “XANGÔ” [3:10] HTTPS://YOUTU.BE/ETZIUASKEBM?T=189	64
FIGURA 21:	TRANSCRIÇÃO DA BATERIA DURANTE O ÁPICE DO IMPROVISO DE FLAUTA [4:47] EM “XANGÔ” HTTPS://YOUTU.BE/ETZIUASKEBM?T=286	64
FIGURA 22:	TRANSCRIÇÃO DO SOLO DE BATERIA NA MÚSICA “OGUM”. HTTPS://YOUTU.BE/BWB2-KTC_KW	69
FIGURA 23:	CAPA DO CD <i>CORAÇÃO TAMBOR</i>	77
FIGURA 24:	PADRÃO BÁSICO DA VALSA MINERIA NA MÚSICA “MINAS TREM”	78
FIGURA 25:	DIVISÃO NOS TAMBORES BASEADO NO RITMO DO CATOPÊ NA INTRODUÇÃO DA MÚSICA “MINAS TREM”	80
FIGURA 26:	O RITMO CATOPÊ DE MONTES CLAROS (MINAS GERAIS) E SUA SIMILARIDADE COM ARRANJO DA INTRODUÇÃO DA MÚSICA “MINAS TREM”	80
FIGURA 27:	LEVADA DE VASSOURINHA SIMULANDO UM TREM EM MOVIMENTO NA MÚSICA “MINAS TREM”	81
FIGURA 28:	LEVADA DE BATERIA TOCADA NO PRATO DE CONDUÇÃO SOBREPOSTA À LEVADA DE VASSOURINHA NA MÚSICA “MINAS TREM”. HTTPS://YOUTU.BE/RUMPCWU-EIY?T=28	81
FIGURA 29:	LEVADA PADRÃO DE CHIMBAL SOBREPOSTA À DE VASSOURINHA NO SOLO VOCAL E NO IMPROVISO DE FLAUTA NA MÚSICA “MINAS TREM”	82

FIGURA 30:	FRASEADOS EM COLCHEIAS NO FINAL DO A E, NA SEQUÊNCIA, NO 4º COMPASSO DA PONTE NA MÚSICA “MINAS TREM” (0:47). HTTPS://YOUTU.BE/RUMPCWU-EIY?T=45	83
FIGURA 31:	OS FRASEADOS EM TERCINAS, RECORRENTES NA PERFORMANCE DE NENÉM, NA MÚSICA “MINAS TREM”	83
FIGURA 32:	VARIAÇÕES COM O CHIMBAL TOCADO COM O PÉ E COM AS MÃOS NA MÚSICA “MINAS TREM”.84	
FIGURA 33:	FRASEADO EM SEMICOLCHEIAS E ACENTOS NO PRATO REAGINDO A UM MOMENTO DE ÁPICE DO SOLO DE GUITARRA NA MÚSICA “MINAS TREM” (3:27). HTTPS://YOUTU.BE/RUMPCWU-EIY?T=20784	
FIGURA 34:	TRANSCRIÇÃO DA SEÇÃO FINAL DE “MINAS TREM” HTTPS://YOUTU.BE/RUMPCWU-EIY?T=28786	
FIGURA 35:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA BATERIA NA MÚSICA “DAS MARIAS”	87
FIGURA 36:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA BATERIA NA MÚSICA “DAS MARIAS” TOCADO COM MÃO ESQUERDA NO CHIMBAL E MÃO DIREITA NO COWBEL. HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=16	88
FIGURA 37:	FRASEADO EM TERCINAS ABAFANDO E DESABAFANDO O PRATO NA MÚSICA “DAS MARIAS” (2:11). HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=131	89
FIGURA 38:	ACENTOS NA CÚPULA DO PRATO DESLOCADOS DE 6 EM 6 SEMICOLCHEIAS NO IMPROVISO DE ACORDEON NA MÚSICA “DAS MARIAS”. HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=137	89
FIGURA 39:	ACENTOS NA CAIXA DESLOCADOS DE 6 EM 6 E 3 EM 3 SEMICOLCHEIAS INTERAGINDO COM O IMPROVISO DE ACORDEON NA MÚSICA “DAS MARIAS” (2:38). HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=15890	
FIGURA 40:	UTILIZAÇÃO DO ARO DA CAIXA PARA REALIZAR DINÂMICA MAIS SUAVE NO IMPROVISO DE FLAUTA, C.69-71 [HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=162]	90
FIGURA 41:	ACENTOS NA CÚPULA DO PRATO DESLOCADOS DE 6 EM 6 SEMICOLCHEIAS APOIANDO A MELODIA, C.74 E 75, DA MÚSICA “DAS MARIAS” (2:53). HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=173	90
FIGURA 42:	ACENTOS NA CAIXA CORRESPONDENDO À MELODIA, C. 31 E 32, NA MÚSICA “DAS MARIAS” (1:10). HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=70	91
FIGURA 43:	ACENTOS NA CAIXA DESLOCADOS DE 6 EM 6 SEMICOLCHEIAS (3:14) DIALOGANDO COM O A RÍTMICA DA MELODIA, C.82-84, E ACENTOS NA CAIXA APOIANDO A MELODIA, C.85-88, NA MÚSICA “DAS MARIAS”. HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=194	91
FIGURA 44:	UTILIZAÇÃO DO ARO DA CAIXA PARA INTERAGIR COM A MELODIA DA SEÇÃO H DA MÚSICA “DAS MARIAS” (3:31) HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=211	92
FIGURA 45:	VARIAÇÕES COM O BUMBO APOIANDO A MELODIA DA MÚSICA “DAS MARIAS”, C.99-102. HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=234	93
FIGURA 46:	FRASEADOS EM TERCINAS GERANDO POLIRRITMIA, C.26, C.34, C.86 E C.96, DA MÚSICA “DAS MARIAS” (AQUI ÁUDIO DO C. 34 EM 1:20) HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=80	93
FIGURA 47:	FRASEADOS POLIRRÍTMICOS ENTRE TERCINAS E SEMICOLCHEIAS, C.54-55, C.64 E C. 76, NA MÚSICA “DAS MARIAS”. (AQUI O ÁUDIO DOS C. 54 E 54 EM 2:04) HTTPS://YOUTU.BE/KWY_JHLFTI8?T=124	94
FIGURA 48:	PADRÃO DE BOSSA NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” HTTPS://YOUTU.BE/X89WIQ4LPF8?T=27	96
FIGURA 49:	VARIAÇÕES DO PADRÃO DE BOSSA ORQUESTRADAS NA BATERIA NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” 96	
FIGURA 50:	DIVISÕES DE FUSAS NO PRATO NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR”	97
FIGURA 51:	DESLOCAMENTO DE FRASES NA PARTE FINAL DA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR”	98
FIGURA 52:	VARIAÇÕES NO CHIMBAL COM O PÉ ESQUERDO NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR”	99
FIGURA 53:	NENÉM DIALOGANDO COM OS IMPROVISOS DE SAXOFONE E PIANO NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR”. HTTPS://YOUTU.BE/X89WIQ4LPF8?T=128	101
FIGURA 54:	“TEREZA MEU AMOR”: SEÇÃO FINAL – NENÉM DIALOGA COM SOLO DE SAX ATRAVÉS DE FRASEADOS, DESLOCAMENTO DE FRASES E CONDUÇÃO DO CRASH ABAFANDO E DESABAFANDO. HTTPS://YOUTU.BE/X89WIQ4LPF8?T=232	102
FIGURA 55:	PADRÃO BÁSICO NA PERFORMANCE DE NENÉM NO BUMBO NAS ONZE MÚSICAS ELENCADAS 109	
FIGURA 56:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “RUA UM”	110
FIGURA 57:	PADRÃO RÍTMICO DA GUITARRA MUITO PRÓXIMO DO PADRÃO RÍTMICO DA BATERIA NA MÚSICA “RUA UM” (0:31) HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=31	110

FIGURA 58:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA BATERIA COMPARADO COM A RÍTMICA DA LEVADA DO VIOLÃO NA MÚSICA “CANTIGA BOSSA NOVA”. HTTPS://YOUTU.BE/IKYMO4PXGKC?T=15	110
FIGURA 59:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO ESTABELECIDO A PARTIR DO TERCEIRO COMPASSO DO CANTO NA MÚSICA “DOCE VIDA”. HTTPS://YOUTU.BE/E8CCSG-K9QM?T=45	111
FIGURA 60:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA BATERIA BASEADO NA DIVISÃO DA LEVADA DO VIOLÃO NA MÚSICA “DOCE VIDA”.....	111
FIGURA 61:	RÍTMICA DO VIOLÃO E O PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA BATERIA NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO”. HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=21	112
FIGURA 62:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “CRISTIANA”.....	112
FIGURA 63:	SIMILARIDADE ENTRE O PADRÃO RÍTMICO DA BATERIA E O ACOMPANHAMENTO DA GUITARRA. HTTPS://YOUTU.BE/QEWSAASIJ00?T=10	112
FIGURA 64:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA”. HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM20?T=27	113
FIGURA 65:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO USADO POR NENÉM NA MÚSICA “TAMBA”.....	113
FIGURA 66:	DIVISÃO RÍTMICA DA LEVADA DA GUITARRA SIMILAR AO PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA BATERIA NA MÚSICA “TAMBA”. HTTPS://YOUTU.BE/_PRQ6GFCAPQ?T=24	114
FIGURA 67:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR”.....	114
FIGURA 68:	RÍTMICA DA LEVADA DO VIOLÃO IDÊNTICA AO PADRÃO RÍTMICO DA BATERIA NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR”. HTTPS://YOUTU.BE/X89W1Q4LPF8?T=27	114
FIGURA 69:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA BATERIA APOIANDO A DIVISÃO DA LEVADA DO VIOLÃO NA MÚSICA “DE TON PRA TOM”. HTTPS://YOUTU.BE/UWAMYEXRSTQ?T=9	115
FIGURA 70:	PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA BATERIA BASEADO NA LEVADA DO VIOLÃO NA MÚSICA “ANTIGUA”. HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8	115
FIGURA 71:	ACENTUAÇÕES NA CAIXA NA SUBDIVISÃO DAS SEMICOLCHEIAS APOIANDO A MELODIA DA 1ª PARTE DA MÚSICA “SURFBOARD” (00:00). HTTPS://YOUTU.BE/HowTriYSB08	116
FIGURA 72:	PADRÃO RÍTMICO DA BATERIA A PARTIR DA LEVADA DA GUITARRA NA PONTE (0:47) DA MÚSICA “SURFBOARD”. HTTPS://YOUTU.BE/HowTriYSB08?T=47	116
FIGURA 73:	EXEMPLOS DE ORQUESTRAÇÕES NOS TAMBORES SIMULTÂNEAS À CONDUÇÃO NO PRATO NA MÚSICA “RUA UM” (AQUI O ÁUDIO CORRESPONDE AO 3:47). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=227 117	117
FIGURA 74:	CONDUÇÃO NO PRATO E ORQUESTRAÇÃO NOS TAMBORES NA MÚSICA “DOCE VIDA” (4:50). HTTPS://YOUTU.BE/E8CCSG-K9QM?T=290	119
FIGURA 75:	CONDUÇÃO NO PRATO E ORQUESTRAÇÃO NOS TAMBORES BASEADO NO PADRÃO RÍTMICO BÁSICO INTERAGINDO COM O IMPROVISO DE GUITARRA NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (1:51). HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=111	119
FIGURA 76:	CONDUÇÃO NO PRATO E ORQUESTRAÇÃO NOS TAMBORES BASEADAS NO PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DIALOGANDO COM A SEÇÃO FINAL DA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (4:38). HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=278	120
FIGURA 77:	CONDUÇÃO NO PRATO SIMULTÂNEA AO DESLOCAMENTO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS TOCADA NA CAIXA DIALOGANDO COM O IMPROVISO DE GUITARRA NA MÚSICA “CRISTIANA” (2:45). HTTPS://YOUTU.BE/QEWSAASIJ00?T=164	120
FIGURA 78:	ORQUESTRAÇÃO NOS TAMBORES SIMULTÂNEA À CONDUÇÃO COM DIVERSOS ACENTOS NA CÚPULA DO PRATO NA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA” DURANTE O SOLO DE BAIXO (2:10). HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM20?T=129	121
FIGURA 79:	CONDUÇÃO NO PRATO SIMULTÂNEA À ORQUESTRAÇÃO NOS TAMBORES DURANTE A MELODIA DA MÚSICA “TAMBA” (0:56). HTTPS://YOUTU.BE/_PRQ6GFCAPQ?T=55	121
FIGURA 80:	CONDUÇÃO NO PRATO SIMULTÂNEA À ORQUESTRAÇÃO NOS TAMBORES DURANTE O 1º B DA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (1:49). HTTPS://YOUTU.BE/X89W1Q4LPF8?T=108	122
FIGURA 81:	FRASEADO DE CHIMBAL COM A BAQUETA RECORRENTE NA PERFORMANCE DE NENÉM NA MÚSICA “RUA UM” HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=157	123
FIGURA 82:	FRASEADO NO CHIMBAL ENTREABERTO EM UNÍSSONO COM A CAIXA NA MÚSICA “RUA UM”. HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=119	123
FIGURA 83:	FRASEADO DE CHIMBAL COM A BAQUETA NA MÚSICA “CANTIGA BOSSA NOVA” SIMILAR A “RUA UM”. HTTPS://YOUTU.BE/IKYMO4PXGKC?T=90	123

FIGURA 84:	FRASEADO NO CHIMBAL ENTREABERTO EM UNÍSSONO COM A CAIXA NA MÚSICA “CANTIGA BOSSA NOVA” [(3:20). HTTPS://YOUTU.BE/IKYMO4PXGKC?T=199	124
FIGURA 85:	RUFO DE CHIMBAL ENTREABERTO CRESCENDO ATÉ ABRI-LO TOTALMENTE (3:56) NO FINAL DE “CANTIGA BOSSA NOVA”. HTTPS://YOUTU.BE/IKYMO4PXGKC?T=235	124
FIGURA 86:	FRASEADO ABRINDO O CHIMBAL DE FORMA SINCOPADA NA MÚSICA “DOCE VIDA” (1:12). HTTPS://YOUTU.BE/E8CCSG-K9QM?T=71	124
FIGURA 87:	FRASEADO NO CHIMBAL ENTREABERTO EM UNÍSSONO COM A CAIXA NA MÚSICA “DOCE VIDA”. (1:58). HTTPS://YOUTU.BE/E8CCSG-K9QM?T=117	125
FIGURA 88:	FRASEADO COM ABERTURA DE CHIMBAL NA MÚSICA “DOCE VIDA” (0:58) SIMILAR A “RUA UM” E “CANTIGA BOSSA NOVA”. HTTPS://YOUTU.BE/E8CCSG-K9QM?T=57	125
FIGURA 89:	ABERTURA DE CHIMBAL TOCADO COM A MÃO DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (2:22). HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=141	125
FIGURA 90:	FRASEADO ABRINDO O CHIMBAL DE FORMA SINCOPADA NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (0:12). HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=11	125
FIGURA 91:	FRASEADO DE CHIMBAL ENTREABERTO EM UNÍSSONO COM A CAIXA NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” [(1:40). HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=100	126
FIGURA 92:	FLAMS DE CHIMBAL E CAIXA APENAS COM A MÃO ESQUERDA DURANTE SOLO DE GUITARRA NA MÚSICA “CRISTIANA” (3:04). HTTPS://YOUTU.BE/QEWSAASIJ00?T=184	126
FIGURA 93:	FRASEADO DE ABERTURA DE CHIMBAL NA MÚSICA “CRISTIANA” (3:18) SIMILAR EM “RUA UM”, “CANTIGA BOSSA NOVA” E “DOCE VIDA”. HTTPS://YOUTU.BE/QEWSAASIJ00?T=197	127
FIGURA 94:	ABERTURA DE CHIMBAL SINCOPADA DURANTE O SOLO DE GAITA NA MÚSICA “CRISTIANA” [(3:45). HTTPS://YOUTU.BE/QEWSAASIJ00?T=224	127
FIGURA 95:	FRASEADO DE CHIMBAL ENTREABERTO EM UNÍSSONO COM A CAIXA NA MÚSICA “CRISTIANA” (1:04). HTTPS://YOUTU.BE/QEWSAASIJ00?T=64	127
FIGURA 96:	FRASEADO EM TERCINAS COM O CHIMBAL ENTREABERTO NA MUDANÇA DE SEÇÃO (0:15) DA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA”. HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM20?T=9	128
FIGURA 97:	FRASEADO DE CHIMBAL ENTREABERTO E CAIXA EM UNÍSSONO NA MÚSICA “TAMBA” (2:26). HTTPS://YOUTU.BE/PRQ6GFCAPQ?T=145	128
FIGURA 98:	FRASEADO EM SEXTINA NO CHIMBAL E PRATO NA MÚSICA “TAMBA” [(2:23). HTTPS://YOUTU.BE/PRQ6GFCAPQ?T=141	128
FIGURA 99:	ABERTURA DE CHIMBAL SINCOPADA COM A MÃO NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (2:29). HTTPS://YOUTU.BE/X89WIQ4LPF8?T=148	129
FIGURA 100:	FRASEADO SINCOPADO NO CHIMBAL COM O PÉ ESQUERDO NO IMPROVISO DE GUITARRA NA MÚSICA “RUA UM”. HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYB04?T=109	130
FIGURA 101:	“CANTIGA BOSSA NOVA”: SÍNCOPE ABRINDO O CHIMBAL COM O PÉ ESQUERDO (2:08 E 3:39) HTTPS://YOUTU.BE/IKYMO4PXGKC?T=127 (AQUI O ÁUDIO DO 2:08).....	130
FIGURA 102:	VARIAÇÕES DE CHIMBAL ABERTO TOCADAS DE FORMA SINCOPADA COM O PÉ ESQUERDO NA MÚSICA “CRISTIANA” (1:14). HTTPS://YOUTU.BE/QEWSAASIJ00?T=72	130
FIGURA 103:	ACENTUAÇÃO COM O PÉ NO CHIMBAL ABERTO DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “CRISTIANA” (2:24). HTTPS://YOUTU.BE/QEWSAASIJ00?T=144	131
FIGURA 104:	FRASEADOS DE CHIMBAL COM O PÉ NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” HTTPS://YOUTU.BE/X89WIQ4LPF8?T=266 (AQUI O ÁUDIO DO 4:26).	131
FIGURA 105:	SÍNCOPE DE FUSA TOCA NO CHIMBAL COM O PÉ NA MÚSICA “DE TON PRA TOM”. HTTPS://YOUTU.BE/UWAMYEXRSTQ?T=40	132
FIGURA 106:	FRASEADOS DE NENÉM NO CHIMBAL COM O PÉ EM SÍNCOPES DE SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “DE TON PARA TON”. HTTPS://YOUTU.BE/UWAMYEXRSTQ?T=50	132
FIGURA 107:	FRASEADO RECORRENTE DE NENÉM NO CHIMBAL COM O PÉ NA MÚSICA “DE TON PARA TON”: 2ª SEMICOLCHEIA, FECHADO; E A 3ª, ABERTO, DEIXANDO SOAR. HTTPS://YOUTU.BE/UWAMYEXRSTQ?T=120	132
FIGURA 108:	ACENTUAÇÃO NO CHIMBAL ABERTO E FECHADO COM O PÉ AGRUPANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “ANTIGUA” (2:29). HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=149	133
FIGURA 109:	ACENTUANDO DUAS VEZES O CHIMBAL FECHADO, E AGRUPANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS COM UMA ABERTURA NO FINAL NA MÚSICA “ANTIGUA” (2:46). HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=165	133

FIGURA 110:	SÍNCOPE DE CHIMBAL ABERTO TOCADO COM O PÉ NA MÚSICA “ANTIGUA” (3:30). HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=207	133
FIGURA 111:	SÍNCOPE DE FUSA COM CHIMBAL ABERTO NA MÚSICA “ANTIGUA”. HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=53	133
FIGURA 112:	ABERTURA DE CHIMBAL NA CABEÇA DO COPASSO NA MÚSICA “ANTIGUA”	134
FIGURA 113:	ACENTUANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS ABRINDO E FECHANDO O CHIMBAL COM O PÉ NA MÚSICA “SURBOARD”. HTTPS://YOUTU.BE/HOWTRIYSB08?T=74	134
FIGURA 114:	CHIMBAL ABERTO NA CABEÇA DO COMPASSO NA MÚSICA “SURBOARD” (0:37).....	134
FIGURA 115:	DIVISÃO SINCOPADA COM O PÉ NO CHIMBAL NA MÚSICA “SURBOARD”	134
FIGURA 116:	ABERTURA DE CHIMBAL NA 2ª COLCHEIA NA MÚSICA “SURBOARD” (2:14)	135
FIGURA 117:	FRASEADOS DE CHIMBAL COM O PÉ ABERTO NA 2ª SEMICOLCHEIA E FECHADO NA 3ª (2:32) NA MÚSICA “SURBOARD”. HTTPS://YOUTU.BE/HOWTRIYSB08?T=150	135
FIGURA 118:	CHIMBAL FECHADO COM O PÉ ALTERNADO COM O ARO DA CAIXA TOCADO COM A MÃO BASEADO NO PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “RUA UM” (0:52). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=51	136
FIGURA 119:	FLAM DE CHIMBAL ABERTO TOCADO COM O PÉ E ARO DA CAIXA TOCADO COM A MÃO (0:28) NA MÚSICA “RUA UM”. HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=27	136
FIGURA 120:	FRASEADO EM FUSAS (4:03) ALTERNANDO O CHIMBAL TOCADO COM O PÉ E A CAIXA COM A MÃO NA MÚSICA “RUA UM”. HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=242	136
FIGURA 121:	DELOCAMENTO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS TOCANDO CHIMBAL COM O PÉ E, EM SEGUIDA, O ARO DA CAIXA COM A MÃO NA MÚSICA “RUA UM” (2:32). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=150	137
FIGURA 122:	DESLOCAMENTO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS ALTERNANDO ENTRE O CHIMBAL COM O PÉ E A CAIXA, PRATO E TON COM AS MÃOS NA MÚSICA “RUA UM” (1:42). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=100	137
FIGURA 123:	DESLOCAMENTO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS ALTERNANDO CHIMBAL COM O PÉ E OS TAMBORES COM AS MÃOS EM UNÍSSONO COM O PRATO NA MÚSICA “RUA UM” (3:09). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=189	137
FIGURA 124:	FRASEADO DE CHIMBAL TOCADO COM O PÉ EM UNÍSSONO COM O ARO DA CAIXA TOCADO COM A MÃO DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “RUA UM”. HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=246	138
FIGURA 125:	FUSAS SINCOPADAS TOCADAS PELO PÉ ESQUERDO, CRIANDO ALTERNÂNCIA COM A SUBDIVISÃO EM SEMICOLCHEIA TOCADA PELAS MÃOS, NA MÚSICA “CANTIGA BOSSA NOVA” (3:00). HTTPS://YOUTU.BE/IKYMO4PXGKC?T=178	138
FIGURA 126:	FRASEADO DE CHIMBAL EM FUSA ANTECEDENDO NOTA NA CAIXA NA 2ª SEMICOLCHEIA DO 1º E 2º TEMPOS DA MÚSICA “CANTIGA BOSSA NOVA” (2:48). HTTPS://YOUTU.BE/IKYMO4PXGKC?T=167 138	
FIGURA 127:	FRASEADO EM SEMICOLCHEIAS ALTERNANDO CHIMBAL ABERTO COM O PÉ E ARO DA CAIXA COM A MÃO NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (1:32). HTTPS://YOUTU.BE/X89WIQ4LPF8?T=91	139
FIGURA 128:	ABERTURA DE CHIMBAL COM O PÉ NA 2ª FUSA DO COMPASSO SEGUIDA DE NOTA NA CAIXA NA 2ª SEMICOLCHEIA DURANTE O SOLO DE PIANO NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (2:45). HTTPS://YOUTU.BE/X89WIQ4LPF8?T=165	139
FIGURA 129:	FRASEADO DE CHIMBAL COM O PÉ E TAMBORES NUMA MUDANÇA DE SEÇÃO MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (3:53).....	139
FIGURA 130:	FRASEADO ACENTUANDO A 2ª SEMICOLCHEIA NA CAIXA E A 3ª COM O PÉ NO CHIMBAL ABERTO NA MÚSICA “DE TON PRA TOM” (2:35). HTTPS://YOUTU.BE/UWAMYEXRSTQ?T=155	140
FIGURA 131:	FIGURAS DE FUSAS SINCOPADAS COM O PÉ ESQUERDO ALTERNANDO COM SUBDIVISÃO EM SEMICOLCHEIAS COM AS MÃOS NA MÚSICA “DE TON PRA TOM” (4:15). HTTPS://YOUTU.BE/UWAMYEXRSTQ?T=255	140
FIGURA 132:	FRASEADO ENTRE CHIMBAL COM O PÉ E CAIXA COM VASSOURINHA NA FIGURAS DE FUSA E SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “DE TON PRA TOM” (3:18). HTTPS://YOUTU.BE/UWAMYEXRSTQ?T=198	140
FIGURA 133:	QUATRO NOTAS EM SEMIFUSAS NA CAIXA NA 2ª SEMICOLCHEIA DO 2º TEMPO FINALIZANDO COM UM ACENTO COM O PÉ NO CHIMBAL ABERTO NA 3ª SEMICOLCHEIA DEIXANDO SOAR NA MÚSICA “ANTIGUA” (2:57). HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=177	141

FIGURA 134:	FIGURAS DE FUSAS SINCOADAS COM O PÉ ESQUERDO ALTERNANDO COM SUBDIVISÃO EM SEMICOLCHEIAS COM AS MÃOS NA MÚSICA “ANTIGUA” (2:52). HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=172	141
FIGURA 135:	FRASEADO ABRINDO O CHIMBAL NA 2ª SEMICOLCHEIA E FECHANDO DA 3ª COM O PÉ SEGUIDO DE ACENTOS NA CAIXA NA 4ª E 1ª SEMICOLCHEIA NA MÚSICA “ANTIGUA”. HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=122	141
FIGURA 136:	FRASEADO ACENTUANDO AS DUAS 1 ^{AS} SEMICOLCHEIAS DO 2º TEMPO NA CAIXA E, NA SEQUÊNCIA, ACENTUANDO A 2ª COLCHEIA COM O CHIMBAL ABERTO TOCADO COM O PÉ NA MÚSICA “ANTIGUA”. HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=85	142
FIGURA 137:	FRASEADO DE MÃOS EM <i>FLAM</i> NA CAIXA E CHIMBAL ABERTO COM O PÉ NA 2ª COLCHEIA NA MÚSICA “ANTIGUA”. HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=158	142
FIGURA 138:	DESLOCAMENTO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS ACENTUANDO NO CHIMBAL ABERTO USANDO-SE O PÉ ANTECEDIDO DE ACENTOS NA CAIXA COM AS MÃOS NA MÚSICA “ANTIGUA” (1:55). HTTPS://YOUTU.BE/Y838BFDJDR8?T=113	142
FIGURA 139:	ACENTUAÇÃO DA 2ª SEMICOLCHEIA NA CAIXA E DA 3ª COM O CHIMBAL ABERTO DEIXANDO SOAR NA MÚSICA “SURFBOARD”	143
FIGURA 140:	FRASEADO DIVIDINDO A 2ª SEMICOLCHEIA EM DUAS FUSAS TOCADAS NA CAIXA SEGUIDO DE ACENTO NO CHIMBAL ABERTO NA 3ª SEMICOLCHEIA DEIXANDO SOAR NA MÚSICA “SURFBOARD” (3:07)	143
FIGURA 141:	SEQUÊNCIA DE NOTAS SINCOADAS COM O PÉ ESQUERDO TOCANDO O CHIMBAL EM DIVISÃO DE FUSAS, ALTERNANDO COM A RÍTMICA EM SEMICOLCHEIAS REALIZADA PELA MÃO ESQUERDA NA CAIXA NA MÚSICA “SURBOARD” (3:38). HTTPS://YOUTU.BE/HOWTRIYSB08?T=218	143
FIGURA 142:	DIVISÃO EM QUIÁLTERAS DE 3 SEMICOLCHEIAS REALIZADA ENTRE A CAIXA E O CHIMBAL NA MÚSICA “SURFBOARD” (2:56). HTTPS://YOUTU.BE/HOWTRIYSB08?T=174	143
FIGURA 143:	ACENTOS NA CABEÇA DO TEMPO COM CHIMBAL ABERTO EM UNÍSSONO COM O BUMBO NA MÚSICA “SURFBOARD” (1:42). HTTPS://YOUTU.BE/HOWTRIYSB08?T=100	144
FIGURA 144:	ACENTOS ABRINDO O CHIMBAL COM O PÉ NA CABEÇA DO COMPASSO ANTECEDIDOS DE RUFO DE UMA SEMÍNIMA NA CAIXA NA MÚSICA “SURFBOARD”	144
FIGURA 145:	ACENTOS DE CHIMBAL ABERTO COM O PÉ NO CONTRATEMPO ANTECEDIDOS DE ACENTOS NA CAIXA NA MÚSICA “SURFBOARD” (2:49). HTTPS://YOUTU.BE/HOWTRIYSB08?T=168	144
FIGURA 146:	FRASEADO DESLOCANDO A ABERTURA DE CHIMBAL COM O PÉ DE 3 EM 3 SEMICOLCHEIAS ANTECEDIDO DE ACENTOS TOCADOS NA CAIXA NA MÚSICA “SURFBOARD” (2:44). HTTPS://YOUTU.BE/HOWTRIYSB08?T=162	144
FIGURA 147:	FRASEADO DE SEIS SEMICOLCHEIAS DESLOCANDO NO COMPASSO COMEÇANDO COM DUAS SEMICOLCHEIAS NA CAIXA, SEGUIDO DE UMA ABERTURA NO CHIMBAL NO VALOR DE UMA SEMÍNIMA DEIXANDO SOAR NA MÚSICA “SURFBOARD” (0:54). HTTPS://YOUTU.BE/HOWTRIYSB08?T=53	145
FIGURA 148:	FRASEADO NA CÚPULA DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “RUA UM” (0:08). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=8	146
FIGURA 149:	NOTA NA CABEÇA DO COMPASSO APOIANDO A MELODIA DA MÚSICA “RUA UM”. (0:56)	146
FIGURA 150:	CÚPULA DO PRATO TOCADA EM UNÍSSONO COM O ARO DA CAIXA A PARTIR DO PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “RUA UM” (3:37). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=215	146
FIGURA 151:	USO DA CÚPULA DO PRATO DE CONDUÇÃO POR NENÉM NA MÚSICA “CANTIGA BOSSA NOVA”	146
FIGURA 152:	FRASEADO FINALIZADO COM A CÚPULA DO PRATO EM UNÍSSONO COM O BUMBO NA MÚSICA “DOCE VIDA” (0:04). HTTPS://YOUTU.BE/E8CCSG-K9QM?T=2	147
FIGURA 153:	ACENTUAÇÃO NA CÚPULA DO PRATO EM UNÍSSONO COM O BUMBO NA 4ª SEMICOLCHEIA DO 2º TEMPO NA MÚSICA “DOCE VIDA” (1:06)	147
FIGURA 154:	FRASEADO COM ACENTO NA 2ª SEMICOLCHEIA DO 2º TEMPO NA CÚPULA DO PRATO EM UNÍSSONO COM O BUMBO NA MÚSICA “DOCE VIDA” (1:27). HTTPS://YOUTU.BE/E8CCSG-K9QM?T=86	147
FIGURA 155:	ACENTO NA CÚPULA DO PRATO EM UNÍSSONO COM O BUMBO NA CABEÇA DO 2º TEMPO NA MUDANÇA DE SEÇÃO DA MÚSICA “DOCE VIDA” (3:23)	147
FIGURA 156:	ACENTOS NA CÚPULA EM UNÍSSONO COM A CAIXA NA 2ª E 4ª SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (1:13 E 1:16)	148
FIGURA 157:	FRASEADO COM ACENTO NA CÚPULA DO PRATO EM UNÍSSONO COM A CAIXA NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (3:14)	148

FIGURA 158:	ACENTOS NA CÚPULA DO PRATO EM UNÍSSONO COM A CAIXA DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (3:44). HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=222	148
FIGURA 159:	FRASEADO DE TAMBORES E CÚPULA EM UNÍSSONO COM O BUMBO ACENTUANDO A 4ª SEMICOLCHEIA DO 1º TEMPO NA MÚSICA “CRISTIANA” (0:42).....	149
FIGURA 160:	NOTAS TOCADAS NA CÚPULA DO PRATO NAS SEMICOLCHEIAS ALTERNADAS COM NOTAS NO ARO DA CAIXA OU EM UNÍSSONO COM O BUMBO, CHIMBAL E CAIXA NA MÚSICA “CRISTIANA”	149
FIGURA 161:	ACENTOS NA CÚPULA DO PRATO A PARTIR DO PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA” (1:42). HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM2O?T=101	150
FIGURA 162:	ACENTOS NA CÚPULA DO PRATO EM UNÍSSONO COM O ARO DA CAIXA DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA” (1:04). HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM2O?T=62	150
FIGURA 163:	NOTAS DA CONDUÇÃO EM SEMICOLCHEIA NA CÚPULA DIALOGANDO COM AS DIVISÕES DO ARO DA CAIXA NORTEADO PELO PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA” (3:03). HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM2O?T=182	150
FIGURA 164:	ACENTOS NA CÚPULA DO PRATO NA 3ª SEMICOLCHEIA DO 2º TEMPO DO 2º COMPASSO NO PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “TAMBA” (0:27). HTTPS://YOUTU.BE/_PRQ6GFCAPQ?T=25	151
FIGURA 165:	EXEMPLO DE ACENTUAÇÕES NA CÚPULA DO PRATO QUANDO NENÉM ORQUESTROU NOS TAMBORES O PADRÃO RÍTMICO BÁSICO DA MÚSICA “TAMBA” (0:42). HTTPS://YOUTU.BE/_PRQ6GFCAPQ?T=40	151
FIGURA 166:	FRASEADO POLIRRÍTMICO EM SEXTINAS ACENTUANDO A CÚPULA A CADA QUATRO SEXTINAS DESLOCANDO O ACENTO NA MÚSICA “TAMBA” (2:23). HTTPS://YOUTU.BE/_PRQ6GFCAPQ?T=141	151
FIGURA 167:	FRASEADO DE PRATOS BASEADOS NA RÍTMICA DA GUITARRA NA INTRODUÇÃO DA MÚSICA “RUA UM” (00:00). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4	152
FIGURA 168:	FRASEADO NOS PRATOS DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS FINALIZANDO NO ARO DA CAIXA NA MÚSICA “RUA UM” (2:20). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=139	153
FIGURA 169:	FRASEADO DE PRATOS E TAMBORES DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “RUA UM” (3:09). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=189	153
FIGURA 170:	FRASEADO DE TAMBORES E PRATOS DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MÚSICA “RUA UM” (3:55). HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=232	153
FIGURA 171:	FRASEADO NA SEÇÃO FINAL DA MÚSICA “RUA UM” (4:17) ENTRE O PRATO E A CAIXA, SENDO NO 2º COMPASSO O MESMO FRASEADO DESLOCADO EM UMA COLCHEIA PONTUADA. HTTPS://YOUTU.BE/XRNKONLYBO4?T=256	154
FIGURA 172:	FRASEADOS DE TAMBORES E PRATOS NA MÚSICA “CANTIGA BOSSA NOVA” (2:18). HTTPS://YOUTU.BE/IKYMO4PXGKC?T=136	154
FIGURA 173:	FRASEADO NOS TAMBORES E PRATOS CORRESPONDENDO À RÍTMICA DA MELODIA DO ARRANJO NA INTRODUÇÃO DA MÚSICA “DOCE VIDA” (00:00). HTTPS://YOUTU.BE/E8CCSG-K9QM	155
FIGURA 174:	FRASEADOS REALIZADOS NO 2º REFRÃO DA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (2:55) A PARTIR DA RÍTMICA DA MELODIA. HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=174	156
FIGURA 175:	FRASEADOS DE TAMBORES E PRATOS CORRESPONDENTES À RÍTMICA DA SEÇÃO FINAL DA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO” (5:01). HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE?T=299	157
FIGURA 176:	FRASEADOS SIMILARES EM TERCINAS DE COLCHEIAS EM MUDANÇAS DE SEÇÕES DA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA” (0:43), HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM2O?T=41 ; E (1:27), HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM2O?T=86	158
FIGURA 177:	FRASEADOS CORRESPONDENTES À RÍTMICA DE UMA DAS MELODIAS DO ARRANJO DA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA” (1:17, 2:36). AQUI O ÁUDIO DE (3:51) HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM2O?T=230].....	158
FIGURA 178:	FRASEADO REPETINDO O MOTIVO: COLCHEIA PONTUADA E SEMICOLCHEIA DURANTE O SOLO DE BAIXO NA MÚSICA “INSPIRAÇÃO NA ESQUINA” (2:24). HTTPS://YOUTU.BE/3LG9DFMGM2O?T=142	158
FIGURA 179:	FRASEADO PREPARANDO A ENTRADA DO TEMA DA MÚSICA “TAMBA” (0:47). HTTPS://YOUTU.BE/_PRQ6GFCAPQ?T=46	159

FIGURA 180:	FRASEADO DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS ORQUESTRADO NOS TAMBORES E PRATO DURANTE O IMPROVISO DE PIANO NA MÚSICA “TAMBA” (1:36). HTTPS://YOUTU.BE/PRQ6GFCAPQ?T=94	159
FIGURA 181:	FRASEADO DE TAMBORES E PRATO DURANTE O IMPROVISO DE PIANO NA MÚSICA “TAMBA” (1:54). HTTPS://YOUTU.BE/PRQ6GFCAPQ?T=112	160
FIGURA 182:	FRASEADO DE TAMBORES E PRATOS NA MUDANÇA DE SEÇÃO ENTRE O TÉRMINO DO IMPROVISO DE PIANO E INÍCIO DO IMPROVISO DE BAIXO NA MÚSICA “TAMBA” (1:59). HTTPS://YOUTU.BE/PRQ6GFCAPQ?T=117	160
FIGURA 183:	FRASEADO NA FINALIZAÇÃO DO IMPROVISO DE SAX E REEXPOSIÇÃO DO TEMA DA MÚSICA “TAMBA” (2:49). HTTPS://YOUTU.BE/PRQ6GFCAPQ?T=166	161
FIGURA 184:	FRASEADO DE TAMBORES E PRATO NA SEÇÃO FINA DA MÚSICA “TAMBA” (3:07). HTTPS://YOUTU.BE/PRQ6GFCAPQ?T=185	161
FIGURA 185:	FRASEADO DE TAMBORES E PRATOS NA MUDANÇA DE SEÇÃO DA MELODIA PARA A PARTE FINAL DA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (3:48). HTTPS://YOUTU.BE/X89WlQ4LpF8?T=226	162
FIGURA 186:	FRASEADOS EM FUSAS NOS TAMBORES E PRATOS DESLOCANDO EM COLCHEIA PONTUADA NA PARTE FINAL DA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (4:00). HTTPS://YOUTU.BE/X89WlQ4LpF8?T=237 162	162
FIGURA 187:	FRASEADOS NOS TAMBORES E PRATOS COM DESLOCAMENTOS EM COLCHEIA PONTUADA E DIVISÕES EM FUSAS NA PARTE FINAL DA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (4:08). HTTPS://YOUTU.BE/X89WlQ4LpF8?T=246	163
FIGURA 188:	FRASEADO NOS PRATOS DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS E FRASE RALENTADA NOS TAMBORES E PRATO ENCERRANDO COM UM RUFO CRESENDO NO PRATO NA MÚSICA “TEREZA MEU AMOR” (4:36). HTTPS://YOUTU.BE/X89WlQ4LpF8?T=274	163
FIGURA 189:	TRANSCRIÇÃO COMPLETA E ANÁLISE DA BATERIA NA MÚSICA “AURORA DA REVOLUÇÃO”. HTTPS://YOUTU.BE/BB2_TYF_3NE	170
FIGURA 190:	LEVADA BÁSICA DA MÚSICA “CHAMA NO CORAÇÃO”	178
FIGURA 191:	VARIAÇÕES DO BUMBO NA LEVADA BÁSICA DA MÚSICA “CHAMA NO CORAÇÃO” DURANTE O CANTO (1:57) E ENTRE OS VERSOS DA LETRA (2:02). HTTPS://YOUTU.BE/DFWBIXHHH8G?T=114	178
FIGURA 192:	FRASE DESLOCANDO DE TRÊS EM TRÊS SEMICOLCHEIAS NA MUDANÇA DE SEÇÃO DA MÚSICA “CHAMA CORAÇÃO” (1:11). HTTPS://YOUTU.BE/DFWBIXHHH8G?T=70	179
FIGURA 193:	LEVADA BÁSICA DA MÚSICA “ROUPA NOVA”	180
FIGURA 194:	FRASEADO EM TERCINAS, DESLOCANDO O RITMO, ABRINDO E FECHANDO O CHIMBAL A CADA DUAS COLCHEIAS NA MÚSICA “ROUPA NOVA” (1:18). HTTPS://YOUTU.BE/OJBRFCTLUNY?T=76	180
FIGURA 195:	LEVADA BÁSICA DA MÚSICA “ARTE DO SOL”	181
FIGURA 196:	DESLOCAMENTO DE FRASE AGRUPANDO DE QUATRO EM QUATRO SEMICOLCHEIAS NA SUBDIVISÃO DE SEXTINAS DURANTE O CANTO NA MÚSICA “ARTE DO SOL” (9:48). HTTPS://YOUTU.BE/OJUC3KNEGYM?T=587	181

Legenda com as notações de bateria e percussão utilizadas ao longo do texto (Figura 1)

BATERIA:

Bateria notation examples:

- Bumbo
- Caixa
- ghost note
- x - Aro Caixa

Caixa abafada com a mão

Caixa abafada com a mão notation examples:

- Vassouras
- Ton 1
- Ton 2
- Surdo

Deslocando a vassoura esq. e dir.

Chimbal aberto com o pé

Chimbal notation examples:

- Chimbal aberto com o pé
- Chimbal fechado com o pé
- Chimbal aberto com a mão
- Chimbal fechado tocado com a mão
- Prato de Crash

Prato de condução

Prato de condução notation examples:

- Prato de condução
- Cúpula do prato de condução
- Toque da baqueta perpendicular ao prato
- Cowbell
- Bell

PERCUSSÃO:

Percussão notation examples:

- Conga aguda
- Tapa conga
- Conga grave
- Atabaque
- x - Tapa atabaque

Aro tocado com baquetas

Aro tocado com baquetas notation examples:

- Aro tocado com baquetas
- Triâng. aberto e fechado
- Bongô
- Cowbell

Ghost note atabaque

Figura 1: Legenda de notação para bateria e percussão

Introdução

Este projeto é um estudo sobre a linguagem musical do baterista Esdra “Neném”¹ Ferreira e seu estilo próprio de tocar bateria. Neném é um músico de grande importância no cenário da música feita em Minas Gerais (e no Brasil), tendo gravado e se apresentado nos últimos quase cinquenta anos ao lado de músicos e compositores de grande destaque nesse cenário: Toninho Horta, Beto Guedes, Milton Nascimento, Flávio Venturini, Juarez Moreira, Beto Lopes, Mauro Rodrigues e Marku Ribas, e tantos outros. Por isso, consideramos de grande relevância a análise e investigação de seu estilo próprio na arte de tocar bateria.

A motivação para a elaboração desta tese são a relevância e a importância de Neném para gerações de bateristas (entre os quais e me coloco) e músicos em geral que o sucederam e que o têm como um ídolo musical por sua marcante personalidade e talento, características que influenciam a todos que ouvem, assistem e compartilham sua arte. Além disso, criamos um registro escrito (e que ficará para as próximas gerações de músicos) sobre sua forma de tocar, seu estilo e sua história na música feita em Minas Gerais e que se expande para todo o mundo.

Esta pesquisa é uma investigação sobre o estilo original e próprio de Neném tocar bateria, construído com influências que ele recebeu (e contruiu ao longo da vida) do samba, samba *jazz*, MPB, candomblé, música cubana, *jazz*, *fusion*, *rock* progressivo e música do Clube da Esquina, manifestação cultural na qual atuou com vários compositores que muitas vezes lhe sugeriam “formas de se tocar”.²

Mediante entrevistas e transcrições foi verificada a influência do estilo de Neném noutros bateristas de Minas Gerais que participaram e participam da mesma cena musical influenciados por sua linguagem, tais como: Lincoln Cheib (Milton Nascimento), Mário Castelo (1955-2005; Lô Borges), Robinson Matos (Lô Borges), André Godoy (Flávio Venturini), Arthur Resende (Beto Guedes), Rodrigo Carioca (Marku Ribas), Ray Medrado, Guto Padovani (seu filho), e aqui me incluo.

¹ Adotaremos Neném para nos referirmos a ele.

² “Sinceramente, do Clube da Esquina eu prefiro todos. Sabe por quê? O Beto Guedes, além de ele ser um super músico, compositor etc., fabuloso, um dos maiores que eu conheço, é um músico criativo demais. O Beto, por exemplo, senta em uma bateria e toca, então ele me ensinou muita coisa. Ele sentava e falava: ‘Você tem que fazer assim, assado’. Aí com o Lô eu já aprendi outro tipo de levada, de relação mesmo com a música. Com o Milton já foi outra história. E o meu papa mesmo chama-se Toninho Horta, foi o cara que realmente falou assim: ‘Olha, você toca muito bem, você tem talento, mas você tem que botar isso dentro da música, você está jogando nota fora aí’. Puxou minha orelha. O Toninho pra mim é um deus (risos) [...]” (FERREIRA, *s.d.*, *on-line*).

Em meus 38 anos de carreira, tive diversas oportunidades de assistir a Neném tocar e com ele fazer aulas, além de o ter substituído em muitos trabalhos dos referidos compositores e instrumentistas com quem ele tocou e toca até hoje, o que me confere proximidade e identificação com o sujeito investigado.

Acredita-se que este estudo se alinhará a outros que têm sido feitos recentemente na pós-graduação do Brasil e exterior e cujo tema é a linguagem da bateria brasileira e de vários de seus destacados bateristas: Aquino (2009), Barsalini (2009, 2014), Bastos (2010), Braga (2011), Cortês (2012), Dias (2013, 2020), Ezequiel (2014), Favery (2018) Queiroz (2006), Smith (2014), e Souza (2012). Entender o estilo e características de performance de Neném certamente contribuirá para o aprofundamento do tema; portanto, pretende-se com este projeto, alinhado à linha de pesquisa previamente discriminada e junto aos aludidos estudos, compreender melhor a linguagem desse instrumento da música popular.

Este texto apresenta uma tese que resultou de uma pesquisa que foi investigar o estilo próprio de tocar bateria mediante o estudo do vocabulário e linguagem rítmicos de Neném, baterista atuante na música instrumental e cantada feita em Minas Gerais. A partir da formação musical de Neném, encontrou-se e identificou-se influências musicais em sua performance em registros fonográficos e vídeos, assim como o reconhecimento de um estilo, identidade própria e típica, de tocar muitas das músicas feitas em Minas Gerais.

Apresentamos, a seguir, os objetivos específicos como parte do resultado desta pesquisa:

- Criar e disponibilizar transcrições das performances de Neném.
- Realizar aulas, concertos, palestras e *workshops* mediante material construído e, com isso, oferecer ao público aprofundamento verificado sobre sua linguagem rítmica e estilo próprio, desse baterista de grande relevância em grande parte da música instrumental e cantada feita em Minas Gerais dos anos 1970 até os dias de hoje.
- Realizar performances (registradas em áudio e vídeo) baseadas no material analisado.

Entre os procedimentos metodológicos utilizados estão:

- Revisão bibliográfica (consultados: dissertações, teses, artigos, métodos, livros com temáticas que se relacionam a esse assunto, como estudos de bateria na música brasileira, o Clube da Esquina etc.).
- Pesquisa sobre a formação musical de Neném e como isso impactou seu estilo.

- Levantamento da discografia de Neném e escolha de discos e faixas para análise mais aprofundada.
- Estudo reflexivo a partir de um arcabouço teórico sobre transcrição, interação e estilo.
- Transcrições e análises da *performance* de Neném em diferentes contextos musicais agrupados num mesmo gênero, a partir de gravações selecionadas, com o objetivo de verificar a recorrência na sua forma de tocar.
- Realização de entrevistas com Neném e pessoas representativas do contexto estudado.
- Entrevistas com os músicos que fizeram parte das gravações selecionadas.
- Entrevistas com outros bateristas de Belo Horizonte a respeito do estilo e da influência do músico a ser estudado.
- Preparação e performance de repertório que representará o estudo feito.

Este texto se divide em seis capítulos. O primeiro fala da trajetória musical de Neném ao conter uma biografia que destaca sua formação musical e carreira artística e, em seguida, sua discografia (em destaque os principais projetos de que já participou).

O segundo capítulo traz reflexões teóricas sobre conceitos de transcrição, interação e estilo, os quais são muito utilizados neste trabalho. Essas reflexões estão apoiadas numa revisão bibliográfica acerca desses conceitos.

O terceiro, quarto e quinto capítulos tratam de análises comparativas de diferentes performances de Neném. As análises são baseadas em diversas transcrições feitas por mim durante o projeto, e ajudam a apontar comportamentos recorrentes da performance de Neném sob diversas perspectivas: ritmo, timbre, conexão com referências musicais que fazem parte de sua formação, interação com outros músicos, relação com o gênero musical executado, composição, arranjo e compositor/artista com quem ele colaborou. Essas análises ajudaram também a mostrar sua forma criativa de tocar, identificando características importantes de seu estilo, evidenciadas ao longo deste trabalho.

O terceiro capítulo trata do primeiro disco autoral de Neném, intitulado *Suíte para os Orixás*, feito em parceria com seu companheiro de longa data, o compositor, arranjador e flautista Mauro Rodrigues. O CD tem como ponto de partida os conhecimentos e a formação de Neném no candomblé; as músicas e orquestrações feitas por Mauro Rodrigues se basearam em cantigas e ritmos atribuídos a diferentes orixás, apresentados a ele por Neném, que

supervisionou o trabalho de composição de toda a obra com a intenção de não perder características musicais e sentidos atribuídos, na visão do próprio, a cada Orixá. Ao lado desses elementos oriundos do candomblé, percebemos no CD e na performance de Neném influências vindas da improvisação jazzística, música instrumental brasileira e até música erudita.

O quarto capítulo trata do segundo disco autoral de Neném, intitulado *Coração Tambor*. Aqui o foco é a versatilidade de Neném; cada faixa (arranjada e/ou composta por artistas variados) apresenta características distintas, correspondendo ao estilo do compositor e arranjador, assim como é a carreira de Neném. O artista fez a direção musical desse CD junto a compositores e arranjadores importantes em sua carreira, como Toninho Horta, Mauro Rodrigues e Juarez Moreira. Além destes, convidou para a gravação das músicas parceiros igualmente importantes.

O quinto capítulo, chamado *Elementos característicos da performance de Neném no samba*, apresenta a formação de Neném no samba, inicialmente com sua mãe, que era compositora e sambista, e, depois, com outros bateristas brasileiros – em destaque àqueles da geração do *samba jazz*. Foram escolhidas onze músicas com Neném tocando samba na bateria, tanto no contexto da música instrumental quanto da música cantada. São gravações feitas a partir da década de 1980 ao lado de artistas com os quais mais gravou samba: Juarez Moreira, Marku Ribas e Toninho Horta. Também foram utilizadas músicas gravadas em discos de Beto Lopes e Enéias Xavier, escolhidas por apresentarem diversos traços idiomáticos característicos da maneira de Neném tocar.

O sexto capítulo apresenta de forma mais geral a carreira de Neném e sua importância no cenário musical de Belo Horizonte. Inicia com uma análise de gravações dele como *sideman*;³ e, em seguida, ressaltamos as impressões de artistas com os quais mais trabalhou e trabalha. Buscamos entender, entre outras coisas, o que esses artistas percebem e admiram no estilo de Neném, cruzando a informação com elementos colhidos nas análises das transcrições. E foram feitas entrevistas com outros bateristas relatando as influências que Neném gerou em suas formas de tocar. Por fim, são sintetizadas algumas das principais características da

³ *Sideman* é um termo americano que se refere àquele músico que trabalha em diversos projetos onde ele não é o líder. É aquele músico versátil e capaz de se adaptar à demanda musical de cada situação: “A member of a dance band or a jazz group other than the leader” (fonte: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/sideman>).

performance de Neném na bateria – ressaltados aspectos importantes de sua atuação e influência na música de Minas e do Brasil.

É importante salientar que, para a plena compreensão deste estudo, é fundamental a apreciação dos áudios aqui analisados (em links dispostos ao longo do texto).

1 Trajetória musical de Neném

1.1 Biografia

Neném nasceu em Belo Horizonte, no bairro Barro Preto, em 6 de julho de 1952. Sua mãe, Sra. Lurdes Maria de Souza, era compositora e fundadora de uma das primeiras escolas de samba de Minas Gerais, a Monte Castelo. Com ela Neném aprendeu os primeiros ritmos do samba no tamborim, pandeiro, cuíca, surdo, agogô e tarol; a família de seu pai tinha vários músicos, e todos gostavam de cantar e ouvir o *jazz*. Segundo Neném:

[...] quase todos os tios e primos tocavam alguma coisa. Meu pai cantava muito bem, tinha a voz bonita. Toda a família dele gostava de cantar *jazz* de Nat King Cole, de Frank Sinatra e de Billie Holiday. Já a parte da minha mãe é o povo do samba. São de Diamantina. Ela tocava quase todos os instrumentos de percussão, pois foi fundadora de uma das primeiras escolas de samba de Minas Gerais, a Monte Castelo. Com ela aprendi a parte do samba. Meus tios tocavam trompete. Fui criado nesse meio (FERREIRA, 2009).

Aos sete anos de idade, devido a problemas de saúde de sua mãe, Neném passou a viver com sua tia Sra. Maria Paulina, Yalorixá no terreiro de candomblé Santa Joana D'Arc. Nesse terreiro, ele começou a brincar com o atabaque criando associações com o que já havia ouvido, tocado e aprendido na referida escola de samba. Durante anos, Neném teve profunda formação no candomblé, na função de tocar o atabaque em rituais, até chegar no mais alto posto, se tornar um "Ogã".

[...] No meu caso, graças a Deus, é o seguinte: Ogã, numa casa de candomblé em que se pratica iorubá, é o responsável pelo toque de chamado dos orixás, é o coração do candomblé, daquele momento de transe. Ele canta as cantigas em dialeto iorubá para a manifestação dos orixás. É uma pessoa muito responsável (FERREIRA, 2009).

Aos dezesseis anos de idade, Neném teve seus primeiros contatos com a bateria quando se mudou para o bairro Alto dos Pinheiros e começou a frequentar os bailes no Clube Recreativo, onde ia exclusivamente para observar o baterista tocar. Em dado momento, se enturmou e conseguiu autorização para praticar naquela bateria, desde que a banda não estivesse ensaiando. Assim, começou a aprender a tocá-la, sozinho; nesse ambiente Neném teve sua formação musical. Mais tarde, nos anos 1970, já profissional em Belo Horizonte, tocando em ambientes como a boate Sucata e o bar 890, sentiu a necessidade de se aprimorar. Com essa motivação, Neném fez aulas de técnica com o professor Emílio Gama; e, além de Emílio, seu "professor técnico", tinha um grande mentor musical: o baterista Laércio Vilar.

No geral, meu grande mestre foi o Laércio Vilar. O primeiro que me fez enxergar os outros bateristas do mundo. Ele e outro amigo nosso, o baterista Dinelli, que hoje é advogado. Íamos para a casa do Dinelli, no Padre Eustáquio, ouvir os grandes mestres, pois não tínhamos radiola. Ouvíamos Elvin Jones, meu grande mestre, Art Blakey, Max Roach e Buddy Rich. Os mais novos também, como Jack DeJohnette, meu ídolo maior na atualidade, Billy Cobham, Steve Gadd, Philly Jo Jones e Tony Williams. São caras criativos, inventaram o que o mundo todo copia. Criaram vários estilos. Nessa mesma época, também tive ídolos brasileiros, músicos que ouvi muito lá na casa do Dinelli, como Edson Machado, Airtó Moreira, Dom Um Romão, Paulo Braga e Robertinho Silva. São meus ídolos [...].

Na minha forma de tocar está presente a coisa africana, por causa dos tambores e da escola de samba. Particpei disso tudo. Além do toque jazzístico das músicas que ouvia com meus pais, de Nat King Cole e de Count Basie. Então, é tudo misturado: o lado africano com a paixão pelo *jazz* e as coisas brasileiras, pois sou brasileiro, graças a Deus, com baião, xaxado, maracatu, samba e samba de roda [...].(FERREIRA, 2009).

Quando Neném tocava no bar 890, seus primeiros contatos com músicos e artistas daquela época começaram a se expandir. Certa vez, foi chamado para participar de uma banda, a Arca de Noé, junto com o cantor e compositor Fernando Oly.

Ele tinha um grupo chamado A Arca de Noé – me chamou pra tocar nesse grupo. Aí eu gravei com ele e o Flávio Venturini ouviu isso e falou: ‘Que legal, o cara toca legal, vamos chamar ele pra tocar’ (FERREIRA, *s.d., on-line*).

O único disco que o Neném gravou comigo foi o “Tempo Pra Tudo” que foi lançado em 1981. Mas conheci o Neném desde criança (ele foi meu vizinho), nas décadas de 1960 a 1970. Ele era bem criança e sempre ia lá em casa ver o ensaio da minha primeira banda “Os Flippers”, que o inspirou a tocar bateria. Muito mais tarde formamos a banda “Arca de Noé”, com ele, e ao longo do tempo, com Paulinho Carvalho, Alexandre Sales, Gerdson Mourão, Mário Castelo, Mauro Rodrigues. Revelo que o Neném nos assombrou no primeiro ensaio, uma vez que nunca tínhamos tocado com um baterista com uma técnica tão apurada quanto ele. Fiz outras gravações com ele, mas não saíram em disco (OLY, 2020).⁴

O cantor e compositor Beto Guedes, ao saber daquele jovem baterista, foi ao 890 assisti-lo tocar e o convidou a fazer uma turnê de *shows* do disco *Sol de Primavera* junto ao grupo com o qual também tocava, o Vera Cruz, formado por Juarez Moreira, Mauro Rodrigues, José Namen e Yuri Popoff. Relembra o artista: “Foi com esse grupo que eu fiz a primeira turnê com o Beto” (FERREIRA, *s.d., on-line*).

Do aludido bar Neném foi para o Brasil e o mundo, apresentando sua linguagem e participando, desde então, de incontáveis *shows* e gravações, tendo feito parte de diversas

⁴ OLY, Fernando. Depoimento concedido, 2 de abril de 2020.

bandas e ganhado destaque na cena da música instrumental de Minas Gerais a partir de seu trabalho com diversos membros do Clube da Esquina;⁵ com o violonista, guitarrista e compositor Juarez Moreira, que traz elementos da MPB, bossa nova e *jazz*; com o cantor, multi-instrumentista e compositor Beto Lopes, cuja obra traz elementos da MPB, *jazz* e música do Clube da Esquina; com o cantor e compositor Marku Ribas (1947-2013), cujas influências eram africanas, da cultura popular brasileira e do samba; com o violonista, produtor, compositor e arranjador Geraldo Viana, que em suas composições fundiu elementos do violão clássico com a cultura popular brasileira; com a banda Sagrado Coração da Terra, liderada pelo violinista, compositor, produtor e arranjador Marcus Viana, em cuja música observam-se elementos do *rock* progressivo fundidos com música brasileira e tantos outros. Além de todos esses trabalhos, há que se destacar seu trabalho autoral, que resultou, em 2000, numa participação no CD coletânea *Cartografia Musical Brasileira* produzido pelo Itaú Cultural com trechos do futuro CD, *Suíte para os Orixás*, e que o levou a diversas apresentações em capitais brasileiras. Após esse primeiro trabalho, ele realizou as gravações do CD *Suíte para os Orixás* (2006) e do CD e DVD *Coração Tambor* (2012). Vale ressaltar sua atuação constante e ainda ativa na cena da música instrumental mineira em *shows*, festivais e bares de Belo Horizonte.

Neném cresceu nesse contexto de história da música mineira/brasileira dos anos 1960, um ambiente rico de diversidades culturais.

Chico Amaral, compositor e instrumentista, narra em seu livro, *A Música de Milton Nascimento*, sobre as diversas influências que existiram na música brasileira a partir dos anos 1960:

[...] não se limitou a Luiz Eça + Edu Lobo + Beatles, o que já seria muito.

⁵ O Clube da Esquina foi um movimento musical que surgiu a partir do encontro de músicos e amigos, dentre eles Milton Nascimento e os irmãos Borges (Lô, Márcio e Marilton), em Belo Horizonte (bairro Santa Tereza), no final da década de 1960. Vindo de Três Pontas, onde morou com a família e tocou com Wagner Tiso e a banda W's Boys, Milton Nascimento chegou em Belo Horizonte para trabalhar e estudar. Sempre tocando e compondo com amigos, Milton mostrava muito talento, tendo iniciado a projeção de sua carreira quando venceu o "Festival de Música Popular Brasileira"; na sequência, sua composição "Canção do Sal" foi gravada pela já famosa Elis Regina. O nome Clube da Esquina foi criado por eles próprios que, naquela época, por condições financeiras, diziam que o clube o qual podiam frequentar era a esquina onde os amigos se reuniam: "Nosso clube é aqui na esquina!". Outros integrantes juntaram-se à turma (Flávio Venturini, Tavinho Moura, Toninho Horta, Beto Guedes e Fernando Brant) e trouxeram a música dos Beatles e do The Platters. Em 1972, por meio da EMI, foi gravado o primeiro LP, *Clube da Esquina*, liderado por Milton Nascimento apresentando um grupo de jovens músicos, suas composições e *performances* engajadas – uma miscelânea de sons e rica poesia. A partir daquela época, todos os integrantes do Clube da Esquina despontaram em suas carreiras com a referida nova estética criada coletivamente, espalhando música por todo o Brasil e mundo (<https://www.appai.org.br/nada-mais-foi-como-antes-na-musica-brasileira/>; <https://www.bardomuseuclubedaesquina.com/clube-da-esquina-joia-rara-da-mpb/>).

Começam a entrar coisas inesperadas no circuito: Espanha, América Latina (como no Tropicalismo); música rural, indígena, religiosa; música negra dentro e fora do contexto urbano; algum *jazz*, *rock* progressivo, música clássica, música de cinema e experimentalismos. Tudo isto de maneira absolutamente original: África, América Latina, Beatles, música *pop*, samba, música rural (AMARAL, 2013, p. 27).

Ao longo de sua carreira, Neném também atuou como professor em aulas particulares, *workshops* e no 38º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (ministrou curso sobre técnica instrumental e criação musical a partir das matrizes de ritmo da música popular brasileira). Com sua rica carreira e seu estilo de tocar, Neném é referência para as novas gerações de bateristas em Minas Gerais.

1.2 Discografia

Neném possui vasta discografia registrada ao longo de sua carreira, na qual se percebe sua versatilidade musical. São gravações autorais e também ao lado de cantores, compositores, instrumentistas (além de seus discos autorais) percorrendo diversos gêneros musicais, dos quais destacamos: MPB (com destaque a feita em Minas Gerais e seus vários sub-gêneros, incluída grande diversidade de ritmos), a música do Clube da Esquina (que pode ser considerada um sub-gênero da MPB, mas destacada a parte, pela importância de Neném nesse movimento), música popular brasileira instrumental (em diversas vertentes), *rock* progressivo (sobretudo com a banda Sagrado Coração da Terra).

A seguir, apresentamos uma discografia parcial, a que representa, a nosso ver, alguns dos principais projetos da carreira de Neném organizados por gêneros citados e autores.

1.2.1 Autorais

Neném

- CD coletânea *Cartografia Musical Brasileira – Rumos Itaú cultural música* (2000).
- CD *Suite para os Oxirás* (2006).
- CD e DVD *Coração Tambor* (2012).

1.2.2 MPB

Fernando Oly

- LP *“Tempo pra tudo”* (1981).

Paulinho Pedra Azul

- LP/CD *“Jardins da fantasia”* (1982).
- LP/CD *“10 anos”* (1991).
- CD *“Quarenta”* (1994).

Tadeu Franco

- LP/CD *“Cativante”* (1984).
- LP/CD *“Alma animal”* (1990).

Beto Lopes

- LP/CD *“Rua Um”* (1988).
- CD *“Miragem”* (1994).

Roberto Ribeiro

- LP *“Roberto Ribeiro”* (1988).

Renato Motha

- LP/CD *“Brasileiro”* (1992).
- CD *“Amarelo”* (1998).
- CD *“Todo”* (2001).

Renato Motha e Patrícia Lobato

- CD *“Antigas cantigas brasileiras”* (1999).
- CD *“Dois em pessoa”* (2004).
- CD *“Planos”* (2005).
- CD e DVD *“Rosas para João”* (2008).

- Nestor Santana e Mauro Rodrigues (arranjos)**
- CD “*é boi*” (1993)-(Claudio Nucci & Nós e voz).
 - CD “*Simples*” (1998).
 - CD “*De vida e canções*”(1999) – (Babaya).
 - CD “*Do Brasil*” (1999).
 - CD “*Sabiá*” (2002) – (Paula Santoro).
- Robertinho Brant**
- CD “*Lugares*”(1994).
- Cliff Korman**
- CD “*Cliff Korman quartet – bossa jazz vol. I*” [Passífico Mascarenhas] (1995).
 - CD “*Cliff Korman quartet – bossa jazz vol. II*” [Passífico Mascarenhas] (2006).
- Marku Ribas**
- CD “*Parda pele*”(1997).
 - CD “*Zamba bem*” (2007).
 - CD “*Lôa*” (2010).
- Ladston do Nascimento**
- CD “*Simbora João!*”(2004).
 - CD “*Lugarzim*” (2011).
- Saulo Laranjeira**
- CD “*Fulô de laranjeira*”(1998).
- Chico Moura**
- CD “*Estrelar*” (1998).
- Amaranto e Flávio Henrique**
- CD “*Aos olhos de Guignard*” (2000).
- Graziela Cruz**
- CD “*Graziela Cruz*” (2002).
- Marcos Rabello**
- CD “*Todas as cores*” (2003).
- Marcus Viana**
- CD *Trilha sonora do filme “Olga”* (2003).
- Emílio Victor**
- CD “*Vou*”(2007).

Rodica • CD “*Do Mississippi ao São Francisco*” (2009).

Chico Lessa • CD “*No tom de sempre*” (2009).

Valéria Val • CD “*De nossas histórias*” (2011).

Chico Moura • CD “*Seven*”(2015).

1.2.3 A música do Clube da Esquina

Flávio Venturini

- CD “*Nascente*” (1982).
- CD “*O andarilho*” (1984).
- CD “*Cidade veloz*” (1990).
- CD “*Flávio Venturini ao vivo*” (1991).
- CD “*Flávio Venturini e Toninho Horta – ao vivo no Circo Voador*” (1997).

Milton Nascimento • CD “*Ao vivo*” (1983).

Lô Borges • CD “*Sonho Real*” (1984).

Túlio Mourão • CD “*Jasmineiro*” (1984).

Beto Guedes

- CD “*Alma de borracha*”(1986).
- CD “*Beto Guedes ao vivo*” (1987).
- CD “*Andaluz*” (1991).
- CD “*50 anos – ao vivo*” (2002).
- DVD/CD ao vivo e “*Outros Clássicos*” (2010).

- Toninho Horta**
- CD “*Diamond Land*” (1988).
 - CD “*Live in Moscou*” (1994).
 - CD “*From Ton to Tom*” (2000).
 - CD “*Com o pé no forró*” (2004).
 - CD “*Harmonia*” (2009).
 - CD “*Belo Horizonte*” (2019).

- Tavinho Moura**
- CD “*Diadorado*” (1995).

- Telo Borges**
- CD “*Vento de maio*” (1997).
 - CD “*O poder mágico*” (2000).
 - CD “*Telo*” (2019).

- Nelson Ângelo**
- CD “*O pensador*” (2019).

1.2.4 Música Popular Brasileira Instrumental

- Nivaldo Ornelas**
- LP/CD “*Viagem em direção ao oco do toco*” (1988).
 - CD “*Fogo e ouro*” (2009).
 - CD “*Jazz Mineiro Orquestra*” (2012).

- Gilvan de Oliveira**
- LP “*Traquina*” (1989).
 - CD “*Pixuim*” (2010).

- Gilvan de Oliveira, Juarez
Moreira, Geraldo Vianna,
Weber Lopes, Beto Lopes e
Caxi Rajão**
- CD “*Violões do horizonte*” (2000).

- Juarez Moreira**
- LP/CD “*Bom dia*” (1889).
 - CD “*Nuvens douradas*” (1995).
 - CD “*Aquarelas*” (1996).
 - CD “*Samblues*” (1997).
 - CD “*Juá*” (2008).
 - DVD “*Juarez Moreira ao vivo no Palácio das Artes*” (2011).
- Caxi Rajão**
- CD “*Espelho*” (1996).
 - CD “*Violão amigo*” (2000).
- Geraldo Viana**
- CD “*Sobre aquelas músicas*” (1998).
 - CD “*Era Madrugada*” (2001).
 - CD “*Chico Rei – Uma Dança*” (2002).
 - CD “*Encruzilhada*” (2005).
 - CD “*3 Estações Caymmi*” (2008).
 - CD “*Saudades de mim – canções de Chico Mário*” (2010).
 - CD “*O beijo*” (2017).
- Weber Lopes**
- CD “*Flor do tempo*” (1999).
 - CD “*M.A.P.A.*” (2005).
- Mara do Nascimento**
- CD “*Maroca*” (2000).
- Enéias Xavier**
- CD “*Jamba*” (2003).
 - CD “*Novo Tempo*” (2009).
- Clóvis Aguiar**
- CD “*Cumplicidade*” (2001).
 - CD “*Fio condutor*” (2011).
- Chico Amaral e Flávio Henrique**
- CD “*Livramento*” (2002).
- Chico Amaral**
- CD “*Província*” (2012).

- Adriano Campagnani**
- CD “*I*” (2005).
 - CD “*Galápagos*” (2011).
- Cleber Alves**
- CD “*Revinda* ”(2005).
 - CD “*Ventos do Brasil*” (2010).
- Gabriel Guedes**
- CD “*Choro de Godofredo*” (2006).
- Carlos Ed**
- CD “*Carlos Ed*” (2007).
- Petrônio Santos**
- CD “*O violão de Petrônio Santos* (2008).
- Thiago Delegado**
- CD “*Serra do Curral*” (2010).
 - CD “*Via Mundo*” (2015).
- Celso Moreira**
- CD “*Cenas brasileiras*” (2011).
- Ezequiel Lima**
- CD “*Continental dancing*” (2011).
- Galaxy Trio**
- Álbum *Galaxy Trio* (2020) disponível *on-line*.⁶

1.2.5 Rock progressivo

- Sagrado Coração da Terra**
- CD “*Sagrado*” (1985).
 - CD “*Flecha*” (1987).
 - CD “*Grande Espírito*” (1994).
 - CD “*A leste do sol, Oeste da lua*” (2000).
 - CD “*Sacred heart of heart*” (2001).
 - CD “*Coletânea1.Canções*” (2002).
 - CD “*Coletânea2.Instrumental*” (2002).

⁶ Audição em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lya-tMajfEt_3mowLdeu_u_syZ5GKvuyI.

2 Reflexões sobre transcrição, interação e estilo

Este capítulo traz algumas reflexões teóricas a respeito de três palavras-chave utilizadas neste trabalho: transcrição, interação e estilo. As discussões tomam como referência estudos de outros pesquisadores escolhidos a partir de revisão bibliográfica sobre os três conceitos.

2.1 Transcrição

Existem diferentes definições para o termo transcrição: por exemplo, quando alguém executa uma peça de Bach originalmente escrita para flauta ou violino no violão ou marimba, está realizando uma transcrição.

A transcrição aqui é utilizada como transposição de um meio (CD) a outro (notação), e será uma ferramenta analítica que ajudará a nos aproximarmos das informações musicais apresentadas com o objetivo de uni-las aos áudios correspondentes e trazer as informações mais precisas possíveis ao leitor/ouvinte sobre a performance de Neném. A partir da transcrição, podemos analisar, discutir e entender o estilo de Neném ao mostrar algumas formas recorrentes de seu modo de tocar (aspectos rítmico, idiomático, sonoro e interativo considerados); e esse procedimento tem sido adotado frequentemente em pesquisas e ensino sobre música popular e em outras áreas de pesquisa musical. Elenice Maranesi, em sua dissertação *O piano popular de César Camargo Mariano: a descrição de um processo de transcrição* (2005), nos dá suporte à afirmação:

A transcrição musical, entendida como o registro de sons musicais através de sinais gráficos, é um processo amplamente utilizado por diversas áreas de conhecimento, com destaque para estudos realizados no campo da etnomusicologia e da música popular, quando o objetivo é o de se obter partituras musicais a partir de fontes sonoras gravadas. A transcrição figura em estudos etnomusicológicos modernos como um dos principais meios analíticos para a compreensão da música de tradição oral e também constitui uma das bases importantes no ensino da música popular na contemporaneidade (MARANESI, 2005, p. 2).

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. Além disso, as entrevistas semiestruturadas que estão ao longo deste trabalho, e principalmente no capítulo 6, também

são fundamentais para a investigação musical, uma vez que os depoimentos também apontam várias características estilísticas de Neném.

A definição de transcrição do etnomusicólogo Hugo Ribeiro (2018) esclarece sobre a função da transcrição, assim como a importância de o transcritor ter conhecimento musical sobre o que transcreve. A esse respeito, considero-me íntimo da performance de Neném por ter ouvido e assistido a ele tocar desde os anos 1980 até os dias de hoje, quase semanalmente. Conforme Ribeiro afirma, a notação sempre carrega uma subjetividade.

O termo transcrição deve ser entendido como o registro de um determinado evento em um meio que não seja o original. Seja uma notação ou uma gravação de uma performance, seja a transliteração entre sistemas de notação. Nesse caso, o ato da transcrição assemelha-se muito com o da edição, da forma com que foi exposto por Grier (1996: 2), para quem editar consiste numa série de escolhas, ensinadas, escolhas criticamente informadas, resumindo, um ato de interpretação. A integração entre texto, som e imagem, poderá dar um novo rumo à essa difícil questão. É preciso sempre lembrar que a transcrição é somente uma ferramenta para auxiliar na compreensão da música do outro, e não um fim em si própria. O principal erro que um etnomusicólogo pode cometer é acreditar que uma notação musical possa conter a totalidade do acontecimento musical. Nenhum sistema de notação pode descrever todos os detalhes de um exemplo sonoro. Sabe-se que toda notação carrega dentro de si uma necessária tradição oral, contendo informações que são por demais subjetivas para serem grafadas (RIBEIRO, 2018, p. 1).

Muitas discussões já foram feitas sobre transcrição, e compartilhamos algumas delas para refletir sobre tal ferramenta na música. Traduzir o ritmo, a “ginga dos ritmos brasileiros”, ou “*brazilian feel*”, numa transcrição é muito limitante: cada baterista tem suas idiossincrasias, influências, formas de tocar e traduzir os instrumentos de percussão dos ritmos brasileiros para a bateria. E, em adição, o comportamento rítmico difere muito de um baterista para outro. Gohn (2020) nos traz uma reflexão, a qual corroboramos, e reforça a realidade sobre as limitações de uma transcrição – em específico na tentativa de traduzir as nuances da expressão da ginga de bateristas brasileiros:

A notação musical tem as suas limitações para captar com precisão a ginga dos ritmos brasileiros. Como Wilson das Neves explicou, ‘não se pode escrever o balanço de uma pessoa’. Compreendendo a ginga como um léxico físico, há flutuações rítmicas numa rede flexível, em que a elasticidade torna possível a existência de algumas estruturas básicas, mas não em perfeição metronômica. Considerando a questão musicalmente, uma forma de analisar é perguntar: qual é o sucesso deste baterista na reprodução de vários instrumentos percussão, incluindo estruturas rítmicas básicas? Parte do desafio ao responder a essa pergunta decorre da interpretação das semicolcheias, o ‘pulso elementar’ para o samba e também para outros ritmos brasileiros. O ‘pulso elementar’ é tocado com espaçamento irregular

entre as dezesseis semicolcheias e cada um deles não recebe 25% da batida. Há variações contínuas na distribuição destas notas de medida em medida para que qualquer tentativa de registrar ‘uma notação para o samba’ seja suscetível de ser ineficaz (GOHN, 2020, p. 67-78 – tradução nossa).

As dinâmicas executadas por bateristas (e músicos em geral), incluindo Neném, também representam outro desafio à transcrição. Mesmo recorrendo a símbolos de dinâmica de notação tradicional europeia, não é possível ser totalmente assertivo ao que realmente foi executado se se consideram as micro-oscilações ocorridas na performance. Ou seja, mesmo numa dinâmica *pp*, por exemplo, podemos encontrar variações de intensidade no campo do *pianíssimo* ou em outras frequências de dinâmicas. Em consonância com a afirmação, compartilhamos a visão de Gohn sobre a bateria no samba, a que consideramos extensiva a outros ritmos brasileiros:

As nuances na dinâmica também dificilmente são capturadas pela notação musical. Análises de padrões de samba na caixa da bateria mostraram quatro níveis nos sotaques tocados, com flutuações consecutivas na sua disposição. Disparadamente, livros de técnica geralmente exibem samba como um padrão excessivamente simplificado de quatro semicolcheias, com acentos na primeira e na quarta. Face a todas essas sutilezas na dinâmica e colocação de notas, torna-se evidente que tocar simplesmente um padrão de samba ‘tal como escrito’ não é suficiente para executá-lo autenticamente (GOHN, 2020, p. 67-78 – tradução nossa).

Há também a questão dos microrritmos, ou seja, microvariações que ocorrem nas subdivisões durante a performance. A transcrição não consegue mostrar microvariações entre subdivisões, por exemplo, de colcheias (num compasso quatro por quatro subdividindo o tempo em duas partes) ou de semicolcheias, nas quáteras de três subdivisões etc. As oscilações rítmicas podem ocorrer de forma irregular ou regular e compõem a expressão e identidade do baterista. Mais uma vez, nos apoiamos nas palavras de Gohn:

A investigação sobre microrritmos confirmou essa discrepância, demonstrando que a notação é uma ‘estrutura de referência virtual’, enquanto o ‘evento sonoro real’ resulta frequentemente de desvios a partir dessa forma presumida. Assim, o samba ganha vida com o uso expressivo do *microtiming* (microrritmos) dos músicos, da mesma forma que o *swing* ocorre no *jazz*. Tal como os padrões do prato de condução no *jazz* raramente se alinham perfeitamente no ritmo, quer o ‘ritmo’ seja fornecido por um clique de metrônomo ou outro instrumento, os bateristas de samba estão a tocar com o pulso em vez de tocarem com o click (GOHN, 2020, p. 67-78 – tradução nossa).

Por essas limitações trazidas pela transcrição, a apreciação do áudio correspondente é fundamental para maior aproximação do leitor/ouvinte às informações que serão apresentadas.

Trago aqui também uma reflexão sobre os conceitos de transcrição apresentados por Charles Seeger, em seu artigo “Prescriptive and descriptive music-writing” (1958, “Música prescritiva e descritiva – escrita”),⁷ muito consultado por pesquisadores de música, tais como Maranesi (2005), Alves (2019) Fabris (2017) e Zampronha (2013).

Segundo Seeger, existem três riscos na eficiência da escrita musical. O primeiro risco, já discutido aqui, é tentar traduzir um fenômeno sonoro por meio de uma referência visual. O segundo risco é desconsiderar as limitações da escrita diante da riqueza da tradição oral ao traduzir sinais visuais e sonoros para a escrita.⁸ O terceiro risco é a falha em “distinguirmos os usos prescritivo e descritivo da escrita musical, ou seja, entre um projeto de como uma peça específica deva ser realizada para soar e um relato de como uma determinada *performance* desta de fato soou” (SEEGER, 1956, p. 1). Esses conceitos sobre escrita prescritiva e descritiva enriquecem nosso trabalho no sentido de entendermos com mais clareza a finalidade das transcrições que aqui serão apresentadas. Seeger define a transcrição prescritiva como a normalmente usada pelo compositor com o objetivo de informar ao intérprete como executar a música nas riquezas de detalhes prescritos na partitura. Já a transcrição descritiva tem como objetivo relatar ao leitor, com o máximo de fidelidade e precisão, tudo o que ocorreu num evento musical, seja áudio ou vídeo, pontuando todas as nuances de rítmica, acentos, dinâmicas, timbres, alturas etc.

Certamente as transcrições deste trabalho têm o objetivo de descrever com o máximo de fidelidade (dentro das limitações de uma transcrição, mas com o suporte do áudio) o comportamento musical de Neném e suas recorrências que apontam para seu estilo de tocar. Aliás, podemos afirmar que as transcrições prescrevem ao leitor e estudante informações centrais de como assimilar e praticar certas formas de Neném tocar; e, nesse aspecto, a descrição escrita da performance e o áudio correspondente prescrevem aos interessados coordenadas para estudar a linguagem de Neném.

Alves (2019) também reflete sobre essa “via de mão dupla” a respeito dos conceitos de Seeger:

⁷ Este texto foi uma tradução livre não publicada pelo Professor Bernardo Fabris (UFOP) feita para uma disciplina sobre transcrição musical oferecida ao PPGM durante os anos de 2016 e 2017.

⁸ Aqui vale lembrar que Neném teve sua formação musical através da oralidade e do desenvolvimento de sua percepção em observação de sinais e sons, bem como por memorização. Isso nos traz uma referência de sólida absorção da música de sua parte, uma vez que seu aprendizado não foi permeada pela informação escrita e suas limitações.

De outro modo, também, as informações levantadas numa escrita descritiva, se apresentadas em análise e detalhes a um estudante de música, podem lhe servir como subsídio de um trabalho de interpretação de alguma forma mais bem informado: o descritivo, por esse uso, passa a um caráter novamente prescritivo – e assim, se forma um ciclo entre a prescrição e a descrição da escrita musical, uma não excluindo ou valendo mais que a outra (ALVES, 2019, p. 80).

Uma vez apresentados algumas limitações que podemos encontrar numa transcrição e nosso objetivo descritivo/prescritivo, vale ressaltar a transcrição como ferramenta fundamental de análise musical; e neste projeto ela permite visualização e comparação de recorrências na performance de Neném – portanto, eficaz para o apontamento de certas características do estilo de tocar. O apontamento dessas recorrências traz uma precisão e uma visão quantitativa da pesquisa, ao passo que diminui margens de erro. Cardoso (2016) dá suporte ao conceito de a transcrição ser uma importante ferramenta em pesquisa quantitativa:

Para mim, a transcrição sonora por meio de signos gráficos é um recurso fundamental para a análise e compreensão do objeto sonoro e enquadra-se como ferramenta da pesquisa quantitativa etnomusicológica. Quando se diz que a maioria dos membros de um grupo age de determinada maneira, estabelece-se uma margem muito grande de possibilidades. Para reduzir essa margem, após uma análise estatística, pode-se afirmar, por exemplo, que 93% apresentam tal atitude – em outras palavras, por essa via, a margem de alternativas diminui e torna a análise qualitativa mais coerente com o objeto de estudo. (...) O que se deve ter claro é que a transcrição é uma representação, e não o objeto. Como representação, ela evidencia características de interesse do transcritor, aquelas peculiaridades que ele acha pertinente destacar, deixando outras à parte, já que, no caso, se torna impossível ter o objeto completamente presente. A grafia musical tradicional desenvolveu-se ao longo de séculos, tornando-se cada vez mais detalhada, com vistas a representar melhor o objeto sonoro. Seus signos abarcam todas as qualidades sonoras – duração, timbre, altura, intensidade e muitas de suas variáveis, o que a torna uma ferramenta de representação bastante considerável. (...) Na minha opinião, não utilizar a escrita tradicional como recurso de uma pesquisa quantitativa do objeto sonoro implica deixar de usufruir de uma excelente ferramenta de análise para maior compreensão do que se denomina música (...) (CARDOSO, 2016, p. 74).

As transcrições que serão apresentadas seguem o conceito/procedimento “nota a nota”, ou seja, uma transcrição literal. O processo de transcrições seguiu os seguintes passos: ouvir; memorizar; escrever no programa Sibelius; e conferir com o áudio. Na quase totalidade dos casos, áudios foram ouvidos e transcritos em tempo real; mas, em poucos casos, por exemplo, para a levada complexa da bateria na música “Das Marias” (capítulo 4) e o solo de bateria na música “Ogum” (capítulo 3), recorri à tecnologia (programa *Audacity*) para diminuir o andamento e identificar com mais clareza elementos de performances.

Por fim, vale ressaltar a importância da transcrição para a Música Popular como ferramenta de ensino, análise e criação de conteúdos didáticos em prol do aperfeiçoamento dessa área, um de nossos objetivos. Da mesma forma afirma Maranesi:

A função do transcritor, como se vê, está se tornando mais valorizada no mercado musical popular. Ao lado da escrita em melodia cifrada, uma simplificação que abre grandes possibilidades de leituras e interpretações, a transcrição “nota a nota” é largamente utilizada por estudantes de música de todo o mundo. Como resultado de uma escrita que traduz minuciosamente a visão dos intérpretes mais apreciados da música popular, esse tipo de texto musical passa a ser mais valorizado, exigindo mais e melhores profissionais na área. Com a popularidade e exigências do mercado musical internacional, esse tipo de publicação foi se aperfeiçoando, chegando a incluir, nas edições mais sofisticadas, detalhes expressivos e interpretativos do instrumentista em foco. Este nicho representa hoje um dos grandes mercados editoriais no campo da música e do ensino musical, e continua em pleno desenvolvimento, com títulos novos lançados e antigos reeditados (MARANESI, 2005, p. 16).

2.2 Interagir / interação

A interação musical é muito presente em diversos contextos. Quando interage, 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); ele pode ser provocado a reagir a partir de uma dança, da poesia da música, da improvisação de outro músico, da melodia, da estrutura da música etc. Para discutir os termos “interação e interagir”, inicialmente veremos como aparecem em alguns dicionários da língua portuguesa.

Influência recíproca entre uma coisa e outra, entre uma pessoa e outra: a interação da teoria e da prática. Diálogo entre pessoas que se relacionam ou convivem. [Física] Quaisquer processos em que o resultado do estado de suas partículas é influenciado pela ação de outra partícula. Força mútua entre duas partículas que estão próximas. [Sociologia] Agrupamento das relações e/ou das ações que se efetivam entre os indivíduos de um determinado grupo ou entre os grupos de uma mesma sociedade. [Psicologia] Fenômeno que permite, a certo número de indivíduos, constituir um grupo e que consiste no fato de que o comportamento de cada indivíduo se torna estímulo para um outro (INTERAÇÃO. *In*: DICIO. 2021, *on-line*).

Ação que se exerce mutuamente entre duas ou mais coisas, ou duas ou mais pessoas, etc. (...) Interagir: Agir reciprocamente (INTERAGIR. *In*: DICIONÁRIO AURÉLIO, 2000, p. 395).

Essas definições de interação e interagir corroboram com o nosso entendimento e emprego. Ao falar de interação na música como “influência recíproca entre uma coisa e outra, entre uma pessoa e outra”, acredito no fator psicológico, como dito: “cada indivíduo se torna estímulo

para um outro” na permuta de ações musicais criativas e espontâneas, assim como no fator sociológico, sendo a música um senso comum entre aqueles músicos (a música em si e também o que acontece naquele idiomatismo durante a performance).

Na música popular o pulso, o *comping* (acompanhamento) e o solo são fundamentos importantes para se estabelecer a interação. Além disso, estão em jogo personalidade e estilo de cada músico, os quais são aparentes durante a interação na performance. No caso de Neném, ele desenvolveu sua personalidade musical com uma profunda capacidade de interação vinda dos aprendizados adquiridos por observação e domínio da linguagem no candomblé na função de Ogã Alabê, tendo aprendido a comunicação através dos tambores e da música ao interagir com o Orixá, sua dança e canto. Neném também aprendeu a linguagem do *jazz*, cujas interação e comunicação entre os músicos são constantes. Segundo Ingrid Monson sobre a interação no *jazz*:

O pulso, o *comping* e o solo são três das mais básicas funções negociadas em torno da banda de improviso, e cada ritmo tem formas particulares de cumpri-las. Cada indivíduo músico, além disso, tem suas próprias idiosincrasias, peculiaridades e estilo. Em uma situação de improvisação, é importante lembrar que há sempre personalidades musicais interagindo, não meros instrumentos ou ritmos (MONSON, 1996, p. 26 – tradução nossa).

A base rítmica e a estrutura da música popular são terrenos férteis para a improvisação e interação em muitos casos; e uma característica marcante em Neném é ele costumeiramente recorrer a essas referências da estrutura musical para atuar de forma muito criativa e interativa com os outros músicos e a música em si. Monson afirma que “a interação se faz pelo *groove* e pelo *feeling* no ambiente do *jazz*”, afirmação adequada ao ambiente musical da música brasileira e de Neném, que também segue os fundamentos do *jazz* e da improvisação:

Uma pequena banda de *jazz* fornece uma estrutura para a interação musical entre os músicos que tomam como objetivo a realização de um *groove* ou *feeling* – algo que une os papéis de improvisação do piano, baixo, bateria e solista em um conjunto musical satisfatório. A forma, cor timbral, e a intensidade da viagem é, em cada ponto, moldada pelas personalidades musicais interativas dos membros da banda, que levam em consideração os papéis esperados de seus instrumentos musicais dentro do grupo (MONSON, 1996, p. 26 – tradução nossa).

Cook (2007)⁹ nos mostra o pensamento de Ingrid Monson e Alfred Schutz a respeito da interação musical:

De um lado, Ingrid MONSON (1996, p. 74) diz que ‘a teorização de significado na improvisação nos grupos de *jazz* deve considerar, como ponto de partida, o contexto interativo e colaborativo da invenção musical’. Os escritos de Alfred Schutz são menos conhecidos do que deveriam entre os musicólogos, o que se aplica particularmente ao ensaio de onde tirei ambas a minha citação e a primeira parte de meu título. “*Making music together: a study in social relationship* (Fazendo música juntos: um estudo sobre relação social)” foi publicado inicialmente em 1951, e trata especificamente de questões de interação e de performance em grupo em tempo real, assuntos que estão muito presentes na pauta dos estudos atuais sobre *jazz* (uma das minhas posições no presente artigo é que este assunto deveria ter um espaço significativo também na agenda da musicologia voltada para a “arte erudita” ocidental). O objetivo de Schutz neste ensaio não é tanto escrever sobre música quanto, por meio da música, escrever sobre as dinâmicas das relações sociais e, particularmente, sobre a idéia da inter-subjetividade: em uma surpreendente antecipação da linguagem do final dos anos de 1960, ele argumenta que toda comunicação é baseada no que denomina de ‘relação mútua de ajuste’, e que significa um tipo de engajamento direto e inter-pessoal que acontece quando ‘marchamos juntos, dançamos juntos, fazemos amor juntos’ – e, é claro, ‘fazemos música juntos’ (SCHUTZ, 1964, p. 161-162 *apud* COOK, 2007, p. 7).

As visões de Monson e Schutz são complementares e dão suporte ao que queremos afirmar sobre interação na música e, em específico, à habilidade de Neném desenvolvida em suas relações sociais num contexto interativo e colaborativo da invenção musical. Como observaremos nos capítulos seguintes, Neném desenvolveu uma capacidade extraordinária de apreender o que acontece na música e de colaborar, com seus meios, para que sua criatividade apresentada se comunique e reaja à criatividade dos outros músicos. Isso transcende a linguagem musical (claro que a linguagem também está em jogo com suas “regras de restrição”, como veremos adiante na definição de Meyer), ao se pensar numa relação interpessoal chamada por Schutz de “inter-subjetividade” e que “toda comunicação” é baseada na denominada “relação mútua de ajuste”, a qual significa um “tipo de engajamento direto e inter-pessoal”.

Boa parte da capacidade de Neném interagir foi construída a partir do ambiente do candomblé onde era um Ogã Alabê. O Ogã Alabê tem a função de observar e interagir com os Orixás, com suas danças e músicas, e deve saber corresponder/dialogar, através dos toques do atabaque, com o caminho da dança e da música. O etnomusicólogo Ângelo Cardoso relata

⁹ Tradução de Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte).

algumas características de um músico no candomblé e a necessidade de ele ter competência interativa com o ritual a partir da música, o que corresponde totalmente ao que Neném faz e é:

Dentre as várias manifestações musicais no candomblé, que apresentam um considerável número de características distintas, uma se faz comum, a intenção dialógica, isto é, a intenção de sempre estar enviando uma mensagem e que esta seja compreendida por um receptor.

Para tanto, é necessário que o bom músico desta religião esteja o tempo todo atento nos efeitos realizados pelas suas emissões sonoras, verificando se os códigos enviados pela música foram compreendidos.

São vários os exemplos que podem ser levantados e que ilustram o que afirmamos. A música, no candomblé, pode indicar que um dignitário entra no recinto ritualístico, ofender alguém, avisar que o ritual vai se iniciar, levar os fiéis a realizarem gestos específicos, indicar o fim de toques musicais para melhor inteiração entre os músicos, entre outros.

Talvez o exemplo quintessencial desta afirmativa seja a relação música instrumental/dança, onde o alabê realiza um diálogo com o orixá (incorporado no fiel), utilizando-se de informações sonoras e o orixá de gestos coreográficos. Neste diálogo, não apenas a música rege a dança, mas a dança também conduz o músico. Ou seja, determinadas frases musicais irão levar a divindade a realizar gestos específicos e a coreografia também irá ordenar as frases musicais, estabelecendo um verdadeiro diálogo entre ambos.

Tal fato cria uma interação que faz parte das competências do músico do candomblé. Ser músico, nesta religião, é mais do que a realização sonora, é estar atento ao seu entorno, é conhecer os códigos que serão enviados através de suas realizações sonoras para interagir corretamente com o contexto que se apresenta (CARDOSO, 2020).

Levando para sua codificação musical na bateria, Neném já chega com uma imensa bagagem no que diz respeito à capacidade de dialogar/interagir com outros músicos, como será mostrado posteriormente nos capítulos analíticos.

2.3 Estilo

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. Neste trabalho, apresentamos uma visão sobre o estilo do Neném a partir do processo de análises comparativas de certos comportamentos recorrentes em sua performance, tais como: deslocamentos rítmicos; se basear em um padrão rítmico básico; fraseados entre chimbal tocado com o pé e as mãos, etc. Acrescentamos aqui que a capacidade de memorização e

interação do músico são também características (disposições pessoais incorporadas) que compõem seu estilo; e, para tais afirmações, compartilhamos alguns pensamentos de pesquisadores, a começar com uma definição sobre estilo de Leonard Meyer. Meyer, em seu livro *El estilo en la musica: teoria musical, história e ideologia* (2000), define que o estilo se apresenta a partir da recorrência de uma mesma ação:

Estilo é uma repetição de padronizações, seja na conduta humana ou nos artefatos produzidos por tal conduta, que resultam de uma série de escolhas construídas a partir de um conjunto de restrições (MEYER, 2000, p. 19 – tradução nossa).

Segundo Meyer, parte da construção do estilo vem de forma tácita, por cognição, por tradição. No caso de Neném, ele assimilou em sua infância a tradição do samba e do candomblé, como já dito, sem se programar para isso, assimilando certas formas de comportamento, religião, música, ritmo, interação, comunicação etc. e gerando mecanismos de comportamento musical (chamados por Meyer de regras de restrição de um estilo), e estes se definindo como seu estilo ou parte dele.

O estilo de falar ou de escrever de uma pessoa resulta em grande parte das eleições léxicas, gramaticais e sintáticas realizadas dentro das restrições do idioma ou dialeto que tenha aprendido a usar ainda que ela mesma não acredite nisto. Outro tanto ocorre na música, na pintura e demais artes. De modo mais geral, poucas das restrições que limitam a eleição são inventadas ou planejadas por aqueles que as usam. Ao contrário são aprendidas e adotadas como parte das circunstâncias históricas e culturais do indivíduo ou do grupo (MEYER, 2000, p. 8).

Mauro Rodrigues (2012, p. 84) também fala da assimilação por observação e da tradição oral na formação de Neném no candomblé: “Por outro lado ver os ogãs mais experientes tocando era muito importante na sua formação. Trata-se da essência da tradição oral, aprender com quem sabe”. Como já dito, essa formação musical não programada, também teve a influência da escola de samba e do *jazz* em sua infância (percebendo-se também a intenção de Neném em querer aprendê-las) e, na vida adulta, ele seguiu ouvindo *jazz*, *samba jazz* e MPB.

Fazemos, a partir de Meyer, agora algumas reflexões sobre o desenvolvimento do estilo a partir de ações intencionais. O autor aludido também considera, em uma pequena parcela, uma ação intencional do músico em fazer suas próprias escolhas (eleições) para atuar dentro de um estilo musical:

A palavra eleição tende a sugerir conhecimento consciente e intenção deliberada. Porém só uma diminuta fração das eleições que realizamos são desta classe. Em sua maior parte o comportamento humano consta de uma sucessão quase ininterrupta de ações habituais e praticamente automáticas: levantar-se da cama de manhã, guiar um carro (...). (MEYER, 2000, p. 9) .

Além do aprendizado por tradição, de forma tácita, Neném, desde a infância, fez escolhas de como tocar dentro dos estilos que aprendeu. Percebe-se sua busca pela assimilação e memorização, assim como a busca pela técnica e coordenação motora avançada, a poliritmia, estudo de compassos ímpares, a interpretação da poesia, a construção de um arquétipo do orixá a partir de sua visão musical, construção de solos com um motivo implícito (como veremos na análise do solo na música “Ogum”, no capítulo 3) etc.

Numa das entrevistas que ele nos concedeu, ele afirma que ainda criança, no candomblé criava uma forma de tocar “que correspondia à personalidade do Orixá” e, então, uma nova forma de tocar a partir de suas preferências, mas sempre dentro daquela linguagem. Essas escolhas também resultam da construção de seu estilo de forma intencional.

Rodrigues observou que Neném foi desenvolvendo sua própria leitura (eleição deliberada dentro das restrições do candomblé) a respeito dos ritmos do candomblé ao observar diferentes ogãs e daí fazer à sua maneira:

Foi durante esses momentos de prática que o Neném iniciou um processo que seria a semente do seu estilo de tocar como músico profissional, assim como do futuro trabalho de composição. É que nesses momentos, além de praticar os ritmos e as cantigas rituais, ele também se exercitava criando outros ritmos, derivando os originais, a partir de visualizações. (RODRIGUES, 2012, p. 84).

Neném, em entrevista concedida a Rodrigues, fala dessa construção a partir de suas horas diárias de prática, das influências que recebia e do desdobramento de suas próprias idéias:

Então eu ficava tocando até seis horas da tarde todo dia, tocando mesmo. E fui descobrindo outras coisas além dos ritmos, [...] Além dos ritmos tradicionais do candomblé, eu fui aprendendo outras coisas por minha conta. Coisas que me vinham na cabeça. [...] era coisa assim, eu imaginava o orixá, pela dança dele lá, completamente diferente do que era no ritual, você tá entendendo como é que é? Às vezes pela feição da pessoa, como a pessoa ficava, eu achava que não tinha muito a ver aquele ritmo, eu tocava outro [...]. (RODRIGUES, 2012, p. 82).

Barsalini (2014), apoiado nos conceitos de Meyer, faz algumas reflexões sobre o estilo de um baterista que corroboram com esta análise sobre a construção do estilo de Neném tocar.

Em nosso entendimento, estilos são resultados de escolhas estratégicas de cada baterista, provenientes da combinação entre a criatividade do sujeito em manipular as possibilidades apresentadas e as restrições existentes no momento de efetuar essas escolhas (BARSALINI, 2014, p. 59).

Meyer também nos fala da “eleição deliberada”:

A eleição deliberada e consciente se tem quando estamos construindo uma habilidade: falar, tocar violino, conduzir um carro. Então (principalmente se estamos aprendendo numa idade avançada) temos consciência do nosso comportamento e do ato de eleger (MEYER, 2000, p. 9).

Mário Seve, apoiado em Meyer, em sua dissertação afirma:

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 (SEVE, 2015, p. 64).

E Seve complementa com o pensamento de Meyer, que traduz a leitura que fazemos da construção do estilo de Neném:

Para qualquer estilo específico há um número definido de regras, mas há um número indefinido de possíveis estratégias para realizar ou fundamentar tais regras. (ibid.:20). Existem, por exemplo, os estilos musicais de Mozart, de Beethoven, de Haydn, pertencentes ao chamado estilo clássico (SEVE, 2015, p. 64).

Consideramos também a capacidade de interação de Neném como elemento marcante na construção de seu estilo – aqui a definição do estilo também se faz pelo desenvolvimento da capacidade e meios de interação com o outro e sua cultura. O aprendizado de Neném em interagir com os integrantes do candomblé (ele, um aprendiz, e, depois, um Ogã Alabê), desenvolveu as capacidades de: observar os outros Ogãs tocando; interpretar a dança e canto do Orixá; e, assim, definir a forma como ele toca o atabaque. A interação se faz também com a capacidade de sugerir ao Orixá, através de seu toque, como procederão a dança e o canto. Rodrigues nos traz seu relato sobre isso:

No ritual, o Ogã toca para o orixá em sintonia com sua dança. O tambor “run”, que é o mais grave, vai variando ou improvisando de acordo com as nuances desta dança, interagindo com o dançarino e com toda a atmosfera que se instala nesse momento. Esta é uma tradição que envolve uma interação muito fina entre o músico (considerando o Ogã como tal) e a entidade, durante o ritual. Explorando esse espaço de liberdade é que o Neném desde criança desenvolvia, em suas vespertinas visualizações da dança dos orixás, variações e improvisações a partir dos ritmos rituais originais. Tal processo de treinamento e de estudo, como ele mesmo diz, foi se dando a partir dos ritmos e cantigas tradicionais, como ele os recebia na tradição de seu terreiro, assim como naqueles locais por onde viajaria com sua tia (RODRIGUES, 2012, p. 83).

A capacidade de interação desenvolvida e experimentada no candomblé em saber responder e sugerir o movimento, a dança e a melodia/canto dos Orixás certamente codificou o estilo de Neném, assim como o aprendizado no samba e, em sua casa, ouvindo *jazz* com seu pai; e, mais

tarde, na juventude, com os amigos ouvindo *jazz*, *samba jazz* e música popular. Todos esses ingredientes refletiram na construção de seu estilo, na sua vida profissional e em sua performance na música popular cantada de BH/MG/Brasil e na música instrumental com as improvisações.

Por fim, adicionamos a definição sobre estilo de Dias (2020), que também se baseou em Meyer, aqui reforçando nossos conceitos sobre a ação intencional ou não, os hábitos e a interação como integrantes fundamentais na formação de um estilo musical:

Esses dois aspectos, a intenção deliberada e a escolha efetivamente atualizada são, fundamentalmente, marcados pelo comportamento humano que, de acordo com Meyer (2000 : 4), resulta 'por um lado, de modos inatos de cognição e padronização, e por outro, de hábitos enraizados aprendido'. Neste sentido podemos dizer que estilo é: comportamento; hábito; escolha; intenção; alteridade; dialética; desejo; mimese; interação e restrição (DIAS, 2020, p. 62).

3 *Suíte para os Orixás*: da criação à performance na bateria de Esdra “Neném” Ferreira nas faixas “Xangô”, “Katendê” e “Ogum”

3.1 Introdução

A *Suíte para os Orixás* é resultado de uma parceria entre Neném e o flautista, compositor e arranjador Mauro Rodrigues.¹⁰ A Figura 2, a seguir, mostra a capa do CD.



Figura 2: Capa do CD *Suíte para os Orixás*

¹⁰ Mauro Rodrigues é graduado em flauta pela Escola de Música da UFMG, mestre em Musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM - RJ) e doutor em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da UFMG. Foi Pesquisador Visitante pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), tendo desenvolvido pesquisa para a introdução de conteúdos de música popular no curso de graduação em Música na UFMG. Atualmente é professor na Escola de Música da UFMG. Iniciou-se profissionalmente na década de 1970 tocando guitarra, violão e flauta transversal em diversos grupos musicais. Formou, na década de 1980, com Juarez Moreira, Iuri Popoff e Neném o grupo Vera Cruz (trabalho autoral). Gravou os discos autorais *Lua – Edição Brasileira*, *Suíte para os Orixás*, *Um Sopro de Brasil*, *Tom de Adélia* e *O Sempre Amor*, estes dois últimos em parceria com a poetisa Adélia Prado. Tem atuado como compositor, arranjador e instrumentista em apresentações e gravações de artistas como: Nivaldo Ornelas, Maria Schneider, Adélia Prado, Beto Guedes, Edição Brasileira, Juarez Moreira, Gilvan de Oliveira, Hermeto Paschoal, Milton Nascimento, Nelson Aires, Paulinho Pedra Azul, Amaranto, Babaya, Benjamim Taubkin, Rudi Berger, Toninho Horta e Misturada Orquestra, dentre outros.

Além de flauta e bateria, a gravação inclui percussão, baixo elétrico, vibrafone e orquestra. O CD contém composições escritas com base nos conhecimentos e na formação de Neném no candomblé; todas as músicas e orquestrações feitas por Mauro Rodrigues se basearam em cantigas e ritmos atribuídos a diferentes orixás e apresentados a ele por Neném, que supervisionou o trabalho de composição de toda a obra com a intenção de não se perderem características musicais e sentidos atribuídos a cada Orixá. Ao lado desses elementos oriundos do candomblé, percebemos outras influências advindas da improvisação jazzística, da música instrumental brasileira e até da música erudita.

Neste capítulo, é feito estudo dos ritmos presentes no CD em prol de análises detalhadas da performance de Neném nas faixas “Xangô” e “Katendê” e do solo de bateria na abertura da faixa “Ogum”. Inicialmente, mostraremos a maneira com que os ritmos e cantigas foram apresentados por Neném a Mauro; em seguida, como foram adaptados para a suíte na performance de Neném na bateria, e também os arranjos feitos para a percussão. Como metodologia para a análise do estilo de Neném, realizamos diversas transcrições de sua performance nas três faixas aqui analisadas. A escolha das duas músicas (“Xangô” e “Katendê”) se fez primeiramente pelo fato de seus ritmos originais estarem na fonte primária aqui utilizada, isto é, uma gravação que Mauro fez, em 1992, de Neném tocando no atabaque ritmos e cantigas de candomblé (RODRIGUES, 1992); além disso, apresentam características rítmicas (como fórmulas de compasso não tão usuais) e momentos de improvisação que destacam o papel da bateria. Por fim, elas fazem parte desse CD que tem relação muito forte com a musicalidade de Neném, bastante influenciada por sua ligação com o candomblé.

Transcrição e análise do solo de bateria na abertura da música “Ogum” foram feitas com o intuito de estudar a performance de Neném em momento de solo sem acompanhamento, o qual mostra a capacidade de interpretação de Neném quando se remete ao orixá Ogum e seu arquétipo do guerreiro. Na análise mostraremos como ele interpreta um contexto de guerra a partir de seus fraseados e dinâmicas com linguagens africana e jazzística, habilidade técnica e avançada coordenação motora, e perceptível influência do baterista *Tony Williams* em alguns de seus fraseados.

A presença da música nos rituais de candomblé é muito forte. Ângelo Nonato Cardoso, em sua tese *A Linguagem dos Tambores* (2006), menciona o quanto é presente e fundamental a música nos rituais do candomblé:

No uso corrente, atual, candomblé pode ser compreendido como um termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham de certas características. Em comum, estas religiões apresentam, por exemplo, o fenômeno da possessão e da importância da música em seus rituais. Isto é, as divindades cultuadas nestas religiões, ao incorporarem no corpo de seus filhos, mostram-se presentes aos olhos do fiel, por assim dizer também fisicamente. Sobre a música no candomblé, ela não exerce um papel simplesmente ornamental. Ela tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõem os rituais desta religião. Tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos onde a ausência da música é inconcebível (CARDOSO, 2006, p. 1).

No caso de Neném, que é um Ogã Alabê no candomblé, são visíveis a influência e o impacto das músicas e dos ritmos dos orixás em sua performance na bateria.

Existe uma hierarquia: Ogã alabê é o que canta, que tira a “zuela”. O ogã rumpi e o lé são os tambores médio e menor, respectivamente. Todos com funções independentes, cada um faz uma coisa para o todo da orquestra de tambores. Ogã é uma espécie de sacerdote, ligado ao dono do candomblé. Tudo dele é com o Ogã, responsável pelo toque; se está bom, se é regular, se está mal tocado ou cantado. É complexa a coisa [...] (FERREIRA, 2009).

Para Mauro Rodrigues, a principal e primeira formação musical de Neném vem de sua formação religiosa, e essa música aprendida desde criança é totalmente refletida em seu estilo de tocar bateria:

A experiência dele, de Ogã, de tocar estes ritmos, de tocar percussão no candomblé, neste terreiro que ele se fundamentou, é completamente presente na forma que ele toca bateria. A originalidade desta concepção do Neném vem deste berço de percussão onde ele vê na bateria os tambores do candomblé... Muito antes de vir a influência do jazz, do clube da esquina, antes de tudo.... Isto é a raiz da originalidade da forma dele tocar... Além disso o Ogã toca para o santo, quando baixa o santo, ele toca para o santo dançar. Então tem uma conexão entre o toque e a dança.... ele não faz o santo dançar ele toca o que o santo está pedindo para ele com o corpo... então tem uma conexão muito estreita entre o que deve ser tocado e o que está sendo dançado.... e pensando no Neném tocando e sua capacidade de observação com tudo que está acontecendo é um exercício antigo... ele já tem esta conexão com o ambiente e o que está acontecendo ele exercitou isto desde criança... então isto foi o começo (RODRIGUES, 2017).

Através das análises será possível perceber que, de forma deliberada, nesse CD e ao longo de sua carreira, Neném construiu maneiras de interpretar a linguagem musical e rítmica do candomblé (experimentadas em sua infância e juventude) acrescentando àquilo que já vinha em sua memória (a partir das regras de restrição do candomblé) novos elementos técnicos e musicais que moldam sua forma própria de tocar e interagir (com a música e os músicos).

A seguir apresentaremos uma contextualização da “Suíte para os Orixás” (desde sua concepção até a gravação do CD em 2006). Posteriormente, discutiremos questões relacionadas à percussão e à bateria nas três faixas aqui analisadas, com ênfase na performance de Neném na bateria. Por fim, apresentaremos algumas considerações finais.

3.2 A construção da *Suíte para os Orixás*: de um sonho de Mauro Rodrigues para a gravação do CD

A idealização da suíte surgiu a partir de um sonho que Mauro Rodrigues teve em 1991: ele imaginou uma música longa, tocada por flauta, bateria e orquestra de cordas.

Uma noite de novembro de 1991 eu tive um sonho com música. A música era com uma orquestra de cordas, flauta e bateria tocando uma peça de duração longa. Uma música maravilhosa que deixou uma impressão muito forte. Inspirado por ela eu procurei o Neném, o Esdra Exedito Ferreira, e propus a ele uma parceria. Compor juntos uma música para flauta, bateria e orquestra de cordas. Ele apresentaria os ritmos e sobre esse material eu trabalharia. Um projeto meio absurdo e improvável naquele momento. Implicava um trabalho imenso, sem nenhuma perspectiva de produção real. No entanto, ele aceitou a proposta e me devolveu o desafio: compor tendo como base, material gerador, as cantigas e os ritmos dos orixás (RODRIGUES, 2012, p. 81).

Depois do sonho, Mauro procurou Neném para propor parceria para esse projeto de composição. Até então, Mauro não sabia da ligação de Neném com o candomblé e de todo o conhecimento que ele tinha sobre cantigas e ritmos dessa tradição. A partir dessa descoberta, os dois decidiram que as composições do projeto seriam baseadas em ritmos e cantigas do candomblé – assim, nasceu a ideia da *Suíte para os Orixás*. Para auxiliar no seu processo de composição, Mauro gravou Neném explicando a personalidade/arquétipo de cada orixá e também cantando e tocando cantigas e ritmos a eles relacionados. De posse do material, Mauro iniciou demorado e meticuloso processo de composição de obras para flauta, bateria, baixo, percussão, vibrafone e cordas baseadas nas matrizes gravadas por Neném. Referido trabalho contou sempre com a supervisão do próprio Neném, com o intuito de não se perderem sentido original e característica de cada ritmo e melodia.

O primeiro passo foi gravar as cantigas e os ritmos que o Neném ia trazendo. Fizemos isso em três seções. As gravações foram feitas em fita magnética. O local foi sua casa na Rua Itajubá, em um barracão de fundos com um pequeno quintal, onde havia a sombra de um frondoso maracujá. Ele ia gravando as cantigas, a maioria nos dialetos de origem africana e outros apenas vocalizados. Gravava estas cantigas às vezes acompanhando-se ao atabaque e às vezes a capela. Depois tocava os ritmos, em alguns casos, decompondo a polifonia rítmica, tocando cada padrão rítmico

separadamente. É que os toques emergem da superposição de diferentes frases, padrões realizados em diversos instrumentos da orquestra do candomblé. A polifonia rítmica é uma das características destes toques (RODRIGUES, 2012, p. 80).

Do sonho de Mauro Rodrigues (em 1991) até a gravação do CD (em 2006), foram quinze anos durante os quais a obra foi-se modificando, ganhando maturidade e alcançando a forma na qual foi registrada. O primeiro experimento da suíte foi em um ensaio com a Orquestra Sesiminas, cedido pelo maestro Marco Antônio Maia Drummond. Mauro e Neném ensaiaram a música “Oxóssi”, primeira composição pronta da suíte, e, após ouvirem a gravação do ensaio, ficaram otimistas com a perspectiva. Também perceberam que seria importante agregar um contrabaixo elétrico ao trabalho.

Esse primeiro experimento com orquestra foi muito animador. Tocamos para Oxóssi e recorde-me de termos saído do ensaio, eu e o Neném, com a certeza de que o projeto iria vingar. A parte de orquestra era muito parecida com àquela versão que seria registrada anos mais tarde em CD. Também era evidente que estávamos confrontando duas tradições diversas, a erudita representada pela orquestra e a popular, naquele momento representada pela bateria e pelas cantigas e viria a se tornar o “grupo”, com contrabaixo, vibrafone e percussão. Esse grupo e suas ações, não só nessa dança, mas em toda a Suíte, foi surgindo, sendo construído essencialmente durante as performances posteriores. Especialmente as partes de percussão e atabaques e os detalhes de timbres percussivos, foram concebidos, portanto, mais tarde (RODRIGUES, 2012, p. 89).

A primeira audição da *Suíte para os Orixás* ocorreu em 1995, no Primeiro Festival Internacional de Arte Negra, o FAN, em Belo Horizonte. Na preparação para essa apresentação, foi decidido agregar ao grupo, além do baixo elétrico, três percussionistas se alternando em atabaques e outras percussões típicas do candomblé. Uma das percussionistas que participava da apresentação, Daniela Rennó, sugeriu o uso da marimba de vidro:

Neném escolheu os percussionistas, o Moura, seu primo do terreiro, Ogã também, o Bill Lucas também conhecedor de alguns toques tradicionais de candomblé e da tradição caribenha, e a Daniela Rennó, mão boa no atabaque e também na marimba de vidro. Foi dela inclusive a iniciativa de introduzir a sonoridade da marimba de vidro em alguns trechos da suíte, o que mais tarde viria a se desdobrar em partes de vibrafone para toda a peça (RODRIGUES, 2012, p. 96).

Após essa apresentação, consciente de que nem sempre seria viável contar com a orquestra, por questões econômicas e logísticas, Mauro começou a adaptar as orquestrações para a marimba de vidro (inclusive percebendo possibilidades que a marimba oferecia, e que as cordas, não), contrabaixo e flauta. No final dos anos 1990, Mauro começa a trabalhar com o músico Fernando Rocha em projetos musicais que uniam a flauta ao vibrafone; com isso ele

começa a se aproximar mais do vibrafone e compreender os recursos desse instrumento, passando a arranjar a suíte com o vibrafone no lugar da marimba de vidro.

Em 2001, a *Suíte para os Orixás* foi selecionada para ser um dos representantes de Minas Gerais no projeto “Rumos Musicais – Tendências e Vertentes”, do Itaú Cultural. Cada grupo escolhido gravaria duas faixas para um CD do projeto. No caso da suíte, a primeira faixa conteve as músicas “Exú”, “Pemba” e “Ogum”, emendadas uma na outra, e a segunda foi “Oxóssi”. As gravações foram feitas por um grupo (formado por flauta, bateria, vibrafone e marimba, baixo elétrico e percussão) e quinteto de cordas. Após a gravação, foram realizadas diversas apresentações da suíte apenas com o grupo que realizou a gravação, formado por Mauro, Neném, Ivan Correa no contrabaixo, Fernando Rocha no vibrafone e Ricardo Cheib na percussão. As orquestrações foram todas distribuídas para a flauta, vibrafone e contrabaixo.

Fizemos apresentações em Belo Horizonte, Curitiba e São Paulo que foram muito bem recebidas. Entre nós crescia a confiança e o apreço por esta nova configuração. Nesse momento sentimos que o trabalho estava em outro patamar (RODRIGUES, 2012, p. 102).

Em 2004, o grupo se apresentou com a Orquestra do Sesiminas. Mais uma vez, foram feitas revisões das partes da orquestra, agora atualizadas com a forma que havia assumido o grupo. Para essa ocasião, Neném convidou mais um percussionista, Guda Coelho, a fim de aumentar a densidade percussiva. Finalmente, em janeiro de 2006, ocorreu a gravação do CD *Suíte para os Orixás* para grupo (com o percussionista Sérgio Aluotto gravando a parte de vibrafone no lugar de Fernando Rocha, que estava morando fora do país) e orquestra de cordas.

Para nós foi um processo muito longo, porque nós começamos a trabalhar em 1992 e fomos gravar em 2006, então até o momento da gravação nós estávamos no processo de compor. A primeira coisa que o Neném fez foi uma consulta a mãe de santo para saber o que poderia usar e o que não poderia. Então estava delimitado pela mãe de santo o que poderíamos fazer com aquilo e até onde poderíamos ir... a tia do Neném... Depois de feita esta consulta eu gravei o Neném tocando atabaque cantando e falando sobre os temas... então eu gravei horas do Neném tocando os toques mostrando como era cada um, o que que cada um significa para que serve... ele cantando as letras, muitas delas em yorubá dizendo ali o significado destas letras para que era usado... aí depois eu fiquei um tempo ouvindo escolhendo alguma coisa para trabalhar. O primeiro que nós trabalhamos foi o Oxossi. Então eu peguei um dos cantos de Oxossi, harmonizei e desenvolvi, criei partes para introduzir... janelas de improvisação, fui criando uma forma mas mantive o canto na íntegra. O que ouvimos na suíte são os cantos na íntegra com toda esta “arquitetura” em torno. Tem reharmonizações, tem janelas de improvisação, aí tem variações dos cantos. Mas sempre o canto original está lá (RODRIGUES, 2017).

3.3 “Xangô” e “Katendê”: do original para a *Suíte*

A partir de agora, abordaremos a performance de Neném em duas faixas do CD *Suíte para os Orixás*: “Xangô” e “Katendê”. Para cada uma delas, inicialmente, será feita comparação entre os ritmos originalmente gravados no atabaque por Neném para Mauro, no início do projeto, e os arranjos de bateria e percussão gravados no CD. Buscaremos identificar também algumas características da performance de Neném, utilizando para tal transcrições de diversos momentos da bateria nessas duas faixas do CD. As transcrições utilizarão o sistema de notação representado em nossa Figura 1 (página 19). Por fim, relacionaremos a condução rítmica e o fraseado na bateria de Neném com o contexto formal geral de cada uma das músicas, analisando, ainda, como a bateria se relaciona com os outros instrumentos, sobretudo, com as melodias e improvisos da flauta.

3.4 “Katendê”

O ritmo de “Katendê” é apresentado por Neném na gravação original feita em 1992; ele toca o ritmo no atabaque (*rum*) e canta a melodia num ciclo de seis compassos que se repete, sendo três compassos de sete tempos seguidos de um de oito tempos e mais dois de sete tempos, como vemos na transcrição do primeiro ciclo (Figura 3).



Figura 3: Transcrição da gravação de Neném tocando no atabaque o primeiro ciclo do ritmo de *Katendê*. <https://youtu.be/KNGeS1-lA9s>

Observando o fraseado deste primeiro ciclo, também podemos perceber que há uma acentuação básica predominante no atabaque, como mostra a Figura 4. Essa idéia rítmica está presente nos ritmos da bateria e das percussões do CD, como mostraremos adiante.



Figura 4: Divisão rítmica básica e ritmo do atabaque em “Katendê”

A melodia cantada por Neném na gravação também é utilizada como primeiro tema na obra (Figura 5) com a estrutura rítmica, diferentemente da gravação original, se mantendo sempre em compasso de sete tempos.



Figura 5: Tema principal de “Katendê”

Em termos formais, “Katendê” [5:18] apresenta inicialmente um **solo livre de baixo** sobre a rítmica básica em 7/8 do atabaque da peça; uma **introdução** de 8 compassos; apresentação do primeiro tema (repetido duas vezes) em Si bemol, que chamaremos de **seção A**; tema apresentado mais duas vezes agora em Mi bemol (**seção A'**); tema novamente em Si bemol (**A**); um **intermezzo** que explora as 3 primeiras notas do primeiro tema criando uma melodia que atravessa o compasso de 7/8 e gera maior tensão rítmica, que é acompanhada por uma maior tensão harmônica; um trecho de **improviso de flauta**; apresentação de um segundo tema em Si bemol (repetido 2 vezes), que chamaremos de **seção B**; primeiro tema em Si bemol (**A**); segundo tema em Mi bemol (**B'**); primeiro tema em Mi bemol (**A'**); segundo tema em Si bemol (**B**); e uma **Coda** de oito compassos semelhantes à introdução. O quadro da Figura 6 mostra a minutagem de cada parte na gravação e a indicação de número de compassos, de acordo com a numeração da grade da orquestra (RODRIGUES; FERREIRA, 2006).

Seções de “Katendê”	Minutagem		Compassos	
	Início	Fim	Início	Fim
Solo de baixo	0:30	1:14	0	0
Introdução	1:15	1:30	1	8
Seção A	1:29	1:46	9	16
Seção A’	1:46	2:01	17	24
Seção A	2:01	2:16	26	32
Intermezzo	2:16	3:01	33	56
Improviso de flauta	3:02	3:17	57	64
Seção B	3:17	3:40	65	76
Seção A	3:40	3:55	77	84
Seção B’	3:55	4:18	85	96
Seção A’	4:18	4:33	97	104
Seção B	4:33	4:56	105	116
Coda	4:46	5:18	117	225

Figura 6: Representação da forma de “Katendê” com sua minutagem e indicação de número de compasso. https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU

Ao longo da obra, percebemos diversas variações na performance da bateria, mas sempre lembrando a gravação original tocada no atabaque. Na Figura 7 está a transcrição da bateria em c.9, no início da seção A [01:29]. Podemos perceber uma grande aproximação com a divisão básica identificada na Figura 4 e com o que ele tocou na gravação original no atabaque.

Figura 7: Ritmo básico de “Katendê” na bateria [01:29], c.9, seção A, comparado com a divisão rítmica básica e o padrão do atabaque. https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU?t=89

Uma característica observada no arranjo de “Katendê” (e também de “Xangô”, conforme mostraremos em seguida) é a percussão ter comportamento rítmico bem estável, normalmente com poucas variações, servindo de base para a performance da bateria, que está sempre fazendo variações. Encontramos aqui uma analogia entre os arranjos de bateria e percussão do CD com as funções dos tambores no candomblé, contexto em que o *rumpi* e o *lé*

fazem a base rítmica (como a percussão no CD) e o *rum*, tambor tocado por Neném no candomblé na sua função de Ogã, o qual faz variações (como a bateria na suíte).

Os atabaques, no candomblé, possuem características musicais e funcionais distintas. Na maioria dos toques, o rumpi e o lé tem o mesmo padrão sonoro. Estes dois atabaques não efetuam frases musicais diferentes ao longo de um toque, ao contrário, eles mantêm o mesmo padrão sonoro o tempo todo. Conseqüentemente, o ostinato efetuado por estes instrumentos os colocam em uma posição de base. [...] De fato, as frases musicais mais complexas cabem ao rum. [...] Ao rum é atribuída a função de dialogar, de apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé (CARDOSO, 2006, p. 57).

A Figura 8 mostra a divisão rítmica básica comparada com os padrões rítmicos das percussões (atabaques, cowbel e triângulo) utilizados na gravação de “Katendê”. Esses padrões se mantêm os mesmos em toda a música servindo de base para as variações da bateria.

The image shows a musical score for the piece "Katendê". It consists of four staves. The top staff is labeled "Div. rít. bás." and shows a 7/8 time signature with a sequence of eighth notes and rests. The second staff is labeled "Atabaques" and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The third staff is labeled "Cowbel" and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The fourth staff is labeled "Triângulo" and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The score is enclosed in a double bar line.

Figura 8: Divisão rítmica básica comparada com os padrões rítmicos de percussão tocados em “Katendê”

A partir de agora, mostraremos algumas das variações utilizadas por Neném na gravação e como elas se relacionam com a forma da música e com a improvisação da flauta. Neném apresenta, nas partes mais contidas da composição (A, A', B e B') uma tendência a sustentar o padrão mostrado na Figura 7, com variações sutis, tais como acentos no chimbal apoiando a melodia, pequenas aberturas de chimbal, eventuais acentos na cúpula do prato de condução e pequenas variações sobre o padrão rítmico no bumbo e no aro da caixa. Nas mudanças de seção, ele realiza pequenas preparações, tais como um acento no prato ou uma frase com uma ou duas notas nos tambores. Nas partes de maior dinâmica e tensão da música (*Intermezzo* e *Improviso de flauta*), Neném passa a tocar o ritmo utilizando o prato de condução no lugar do chimbal. As variações são maiores (incorporando os pratos e os tambores), e a condução rítmica e fraseado da bateria interagem ativamente com o arranjo e com o improviso. A Figura 9 mostra a bateria em uma parte do *Intermezzo* [2:23], onde há maior tensão harmônica

aliada a uma melodia sincopada que atravessa a barra de compasso. Neném utiliza o prato de condução e os tambores para criar divisões rítmicas correspondendo à linha de baixo e à melodia.



Figura 9: Transcrição da bateria no Intermezzo de *Katendê* [2:23] https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU?t=142

No improviso de flauta, percebemos grande interação da bateria com o solista – Mauro e Neném parecem sugerir ideias um ao outro. No início da seção, há momentos com mais espaços tanto na condução rítmica quanto no fraseado da flauta. No auge da seção, o solo da flauta passa a apresentar maior dinamismo; e, em correspondência, a bateria faz variações mais evidentes sobre o ritmo básico, incluindo acentos nos contratempos (tocados na cúpula do prato) e um uso mais constante e variado dos tambores e pratos, como pode ser visto na transcrição da bateria nos quatro últimos compassos do improviso da flauta (03:09) (Figura 10).

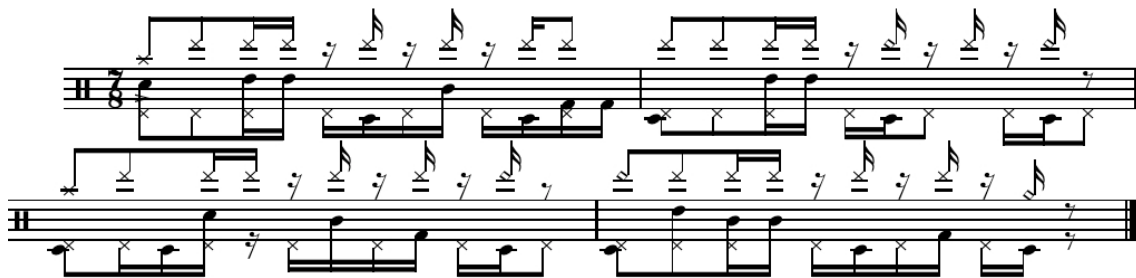


Figura 10: Transcrição da bateria nos quatro últimos compassos (03:09) do improviso de flauta na faixa “*Katendê*”. https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU?t=188

Em c.82 [3:49] da retomada da Seção A, após o improviso de flauta, encontramos outra característica da performance de Neném: o deslocamento de fraseado de um compasso para o outro (como também veremos em “*Xangô*”). A transcrição da Figura 11 mostra um fraseado de três semicolcheias (uma no bumbo e duas na caixa), que é repetido seis vezes, se deslocando no tempo e cruzando a barra de compasso até chegar ao terceiro tempo do c.83, onde se inicia outro fraseado de tons e bumbo, que vai até o quarto tempo do c.84.

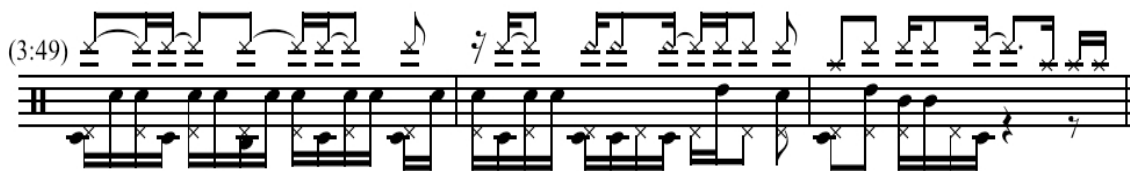


Figura 11: Transcrição da bateria no trecho de c.82-84, [3:49] da faixa “Katendê”.
https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU?t=228

3.5 “Xangô”

Assim como aconteceu com o ritmo de “Katendê”, o ritmo de “Xangô” também foi apresentado por Neném na gravação original de 1992; ele tocou treze compassos de um ritmo de nove tempos, sempre fazendo variações, como mostra a transcrição na Figura 12.

Vale ressaltar que esse ritmo de “Xangô” (assim como o de “Katendê”) foi criado originalmente por Neném baseando-se em toques tradicionais do candomblé, como ele relata em entrevista concedida a Mauro Rodrigues:

[...] por exemplo aquele ritmo de Xangô, que a gente fez em nove, aquilo não existe no candomblé. Aquilo foi feito [...] para personalizar o Xangô. Aquilo só me veio, eu só cismeiei de fazer aquilo daquele jeito, eu falei puxa – fazer uma coisa mais interessante em cima de que? Qual que é a sonoridade de Xangô, aí fui lá e fiz. Isso não existe no candomblé, nem em Keto em Jêje, em nada (FERREIRA *apud* RODRIGUES, 2012, p. 220).



Figura 12: Transcrição dos treze compassos do ritmo de “Xangô” tocado no atabaque pelo Neném. <https://youtu.be/Df5YkTlYQmA>

Na composição de “Xangô” (RODRIGUES; FERREIRA, 2006) para a *Suíte para os Orixás*, Mauro Rodrigues representa o ritmo de nove tempos por um compasso de três por quatro seguido de um compasso de três por oito, como mostra a Figura 13. Nas nossas transcrições, utilizamos o mesmo agrupamento feito por Mauro, isto é, três semínimas seguidas de uma semínima pontuada, mas mantendo a notação em um compasso de 9/8, para representarmos a frase rítmica básica em um compasso.



Figura 13: Agrupamento da rítmica de “Xangô” feito por Mauro Rodrigues: um compasso de três por quatro mais um três por oito (RODRIGUES, 2012, p. 220, Fig. 82)

A gravação de “Xangô” [7:29] pode ser dividida em dez seções: **(1)** breve **introdução**, inicialmente apenas com o ritmos básicos da percussão, e, depois, com uma nota Dó longa

tocada por cellos e violas; **(2)** apresentação do primeiro tema pela flauta acompanhada apenas pelos ritmos básicos da percussão e da nota Dó tocada pelos cellos e violas (chamaremos de **Seção A**). O tema é apresentado duas vezes, e entre cada uma das vezes há dois compassos,¹¹ nos quais a orquestra sustenta um acorde de Dó maior. Esses mesmos dois compassos são tocados antes de se seguir à próxima seção; **(3)** apresentação do segundo tema com a mesma orquestração da seção anterior (chamaremos de **Seção B**); **(4)** reapresentação do primeiro tema agora acompanhado por todas as cordas, baixo, bateria e vibrafone, além da percussão. O tema também é apresentado duas vezes, mas sem os dois compassos extras de Dó maior entre cada uma das vezes e no final da seção (chamaremos esta de **Seção A'**); **(5)** apresentação do segundo tema com a mesma orquestração de A' (chamaremos de **Seção B'**); **(6)** pequena **ponte** para o solo de flauta, apenas com bateria, percussão e contrabaixo; **(7) improviso de flauta** sobre uma sequência harmônica de oito compassos (a mesma de A'). Os dois primeiros chorus são tocados apenas com acompanhamento de baixo e bateria, e, depois, são tocados mais quatro chorus com o vibrafone também participando do acompanhamento e com a dinâmica do grupo chegando ao ápice e relaxando no último chorus; **(8)** a flauta improvisa por mais dois chorus, agora com as cordas se juntando ao acompanhamento, assim como uma voz que canta uma melodia em notas longas. O clima é mais tranquilo que o da seção anterior e leva à **conclusão do improviso** de flauta; **(9)** reapresentação do segundo tema (**seção B'**). Nessa seção as cordas se juntam ao acompanhamento; **(10) Coda**, na qual, como na introdução, bateria e percussão voltam ao ritmo básico. A orquestra inicialmente segura um acorde de dó maior em notas longas e decresce até desaparecer para deixar a percussão e a bateria sozinhas no final (a Figura 14 mostra um quadro com a representação dessa forma).

¹¹ Dois compassos, na nossa análise, correspondem a duas células básicas de nove tempos, isto é, na partitura de Mauro são representados por quatro compassos.

Seções de “Xangô”	Minutagem	
	Início	Fim
Introdução	0:00	0:27
Seção A	0:27	1:27
Seção B	1:27	1:49
Seção A’	1:49	2:38
Seção B’	2:38	2:58
Ponte	2:58	3:11
Improviso de flauta	3:10	5:40
Conclusão do Improviso	5:40	6:25
Seção B’	6:25	6:46
Coda	6:46	7:29

Figura 14: Representação da forma de “Xangô” com sua minutagem.

<https://youtu.be/eTZIUASKeBM>

O arranjo para bateria e percussão inicia-se na introdução com um ostinato em nove tempos tocado pela conga (Figura 15). Em seguida, aparece outro ostinato tocado com baquetas no aro de um tambor (Figura 16); esse segundo padrão representa a principal divisão rítmica encontrada na performance de Neném tanto ao tocar o atabaque na gravação original quanto a bateria na gravação do CD.



Figura 15: Padrão rítmico da conga na música “Xangô”



Figura 16: Principal divisão rítmica de “Xangô” no CD tocado com baquetas no aro

Esses dois ostinatos são mantidos, praticamente sem variação, pela percussão durante toda a seção A, B, A’ e B’. A bateria, juntamente com o baixo e vibrafone, entra na seção A’ [01:49], fazendo um ritmo muito próximo ao da divisão do ritmo básico tocado nos aros. Percebemos também grande aproximação do ritmo da bateria com o que Neném gravou originalmente no atabaque (Figura 17).



Figura 17: Ritmo da música “Xangô” tocado na bateria por Neném [01:49] comparado com a rítmica básica tocada no aro da percussão e com o ritmo do atabaque da gravação original.
<https://youtu.be/eTZIUASKeBM?t=108>

Na Figura 18 apresentamos a grade da bateria e percussões da faixa “Xangô” na repetição da seção A’ [01:49].

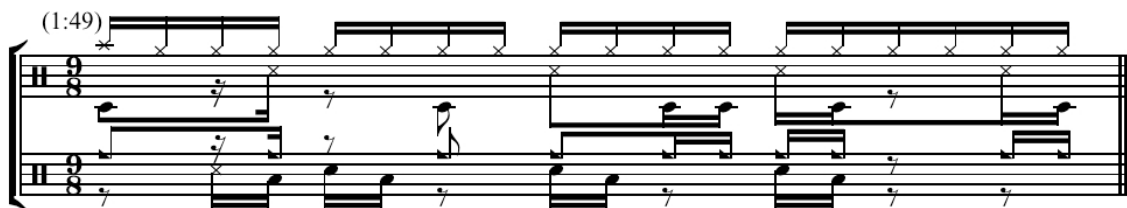


Figura 18: Grade da bateria e percussões da faixa “Xangô” na repetição da seção A’ [01:49]
<https://youtu.be/eTZIUASKeBM?t=108>

Assim como em “Katendê”, nas partes em que é tocado o tema principal (Seção A, A’, B e B’), a performance de Neném é bastante contida; ele usa o chimbau fechado como condução, fazendo algumas acentuações e pequenas aberturas para apoiar a melodia, realiza pequenas variações rítmicas no bumbo e no aro de caixa, toca, eventualmente, uma nota na caixa, e, nas mudanças de seção, faz pequenas preparações e utiliza o prato de ataque. A Figura 19 mostra a transcrição do [2:13] na Seção A’, quando ele mantém o mesmo ritmo básico, mas coloca uma caixa no lugar do primeiro aro.

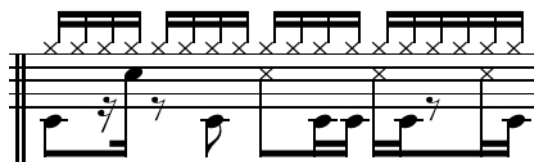


Figura 19: Transcrição do [2:13] na Seção A’ de Xangô.
<https://youtu.be/eTZIUASKeBM?t=132>

É a partir da ponte e, sobretudo, no improviso de flauta que as variações da bateria são muito maiores. Essas variações refletem claramente a interação da bateria com a flauta e com a dinâmica geral da música. Já no início do improviso da flauta [3:10], essa interação pode ser notada (a Figura 20 traz a transcrição de oito compassos da bateria nesse momento).

Inicialmente bateria e flauta dialogam preenchendo espaços deixados pelo outro; ao dialogar com a melodia da flauta, as frases da bateria passam a incorporar pratos e tambores e, em certos momentos, acabam atravessando a barra de compasso tirando a polaridade do primeiro tempo do groove, o que pode ser visto nos últimos três compassos da transcrição.

Improviso Flauta
(3:10)

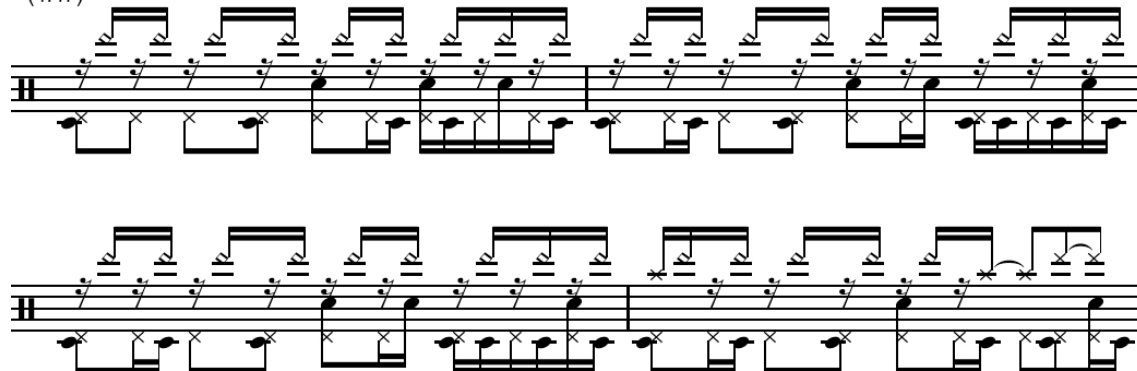


The image shows a musical score for a drum set performance. It is titled "Improviso Flauta" and is marked with the time signature 9/8. The score consists of three staves. The top staff contains a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some rests. The middle and bottom staves show more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and rests, with some notes marked with a '6' indicating a sixteenth note. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Figura 20: Transcrição da bateria no início do improviso da flauta em “Xangô” [3:10] <https://youtu.be/eTZIUASKeBM?t=189>

No ápice do improviso de flauta [4:47], Neném cresce a dinâmica e realiza variações no bumbo e caixa, conduzindo no prato de condução e incluindo muitos acentos no contratempo na cúpula do prato (comportamento já observado em “Katendê”). A Figura 21 mostra a transcrição desse trecho, no qual ele também utiliza o prato de ataque para apoiar alguns acentos do fraseado da flauta.

(4:47)



The image shows a musical score for a drum set performance. It is marked with the time signature 9/8. The score consists of two staves. The top staff contains a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some rests. The bottom staff shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and rests, with some notes marked with an asterisk (*) indicating accents. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Figura 21: Transcrição da bateria durante o ápice do improviso de flauta [4:47] em “Xangô” <https://youtu.be/eTZIUASKeBM?t=286>

3.6 Análise do solo de abertura na música “Ogum”

Neste solo Neném se remete ao arquétipo do orixá Ogum, que traz o espírito do guerreiro e da guerra.

Este solo cita Ogum que é o orixá da guerra né? Porque no candomblé Ogum é muito nervoso. É o orixá que chegava nas aldeias e arrebatava com aquele povo lá, porque eles são geniosos. E minha tia, de tanto falar isto, quando eu fiz o solo eu pesei isto, na chegada de Ogum para matar todo mundo (FERREIRA, 2020).

A análise revela cinco seções pontuais neste solo, que aqui serão identificadas como A, B, C, D, e E. Logo no início da seção A, nos cinco primeiros compassos, transcritos em 4/4, Neném faz um toque de caixa marcial, com o pulso em 106 bpm, trazendo referência ao caráter militar tradicional da caixa se aproximando à ideia da guerra. Nessa seção, nos compassos 4 e 5, percebe-se um deslocamento de frase muito comum da performance de Neném. Em seguida, a partir do 2º tempo do c.6 (00:09), ele realiza uma frase longa de preparação para a seção B.

Na seção B, c.8 (00:13), percebe-se uma mudança de pulso indo para 165 bpm. Neném realiza um ritmo explosivo, como se remetendo ao início do combate. No compasso 12, realiza um rulo nos tambores dando sentido de finalização e preparação para a seção C.

Na seção C, c.13 (00:21), ainda no mesmo bpm e dinâmica, Neném inicia outro fraseado cujo agrupamento é de três em três tempos – nesse momento de transcrição, optamos por mudar para 3/4 do compasso 13 ao 17. Nessa seção, as subdivisões em cada tempo aumentam ainda mais a dinâmica e densidade do solo. Nos compassos 14-17, muda a combinação entre bumbo e tambores, definindo um novo ritmo também explosivo. No compasso 18, ainda na seção C (00:27), entendemos mais coerente, pelo agrupamento rítmico, voltar ao compasso 4/4, quando ocorre uma transição para outro fraseado, que inicia no compasso 19. Do 3º tempo do c.18 até c.23, entram instrumentos de percussão metálicos (cowbells, latas etc.) tocados (por outros percussionistas) de forma aleatória, para representar as espadas dos guerreiros, criando uma massa sonora que soma com o solo provocando o ápice da dinâmica e adensamento, representando aí o momento mais intenso da guerra, de luta com espadas em combate. A partir do 2º tempo do c.21 (00:34) até o c.23, ocorre um caráter de finalização, incitando o término do combate e conclusão dessa seção.

Na seção seguinte, seção D, começa um fraseado polirrítmico criado e muito usado por Neném; essa seção mostra que Neném também se interessa, além do idiomatismo e da tradição, pelo estudo da bateria nos campos da independência e da polirritmia. Ele vai criando camadas que vão adensando o fraseado, a começar com o chimbal tocado com o pé e o bumbo. No compasso seguinte, acrescenta o surdo com a mão direita e, nos dois compassos seguintes,

acrescenta o ton com a mão esquerda, adensando ainda mais e gerando polirritmia complexa, coordenando os quatro membros. A finalização dessa seção (c.28) se faz com uma nota fortíssima em bumbo e prato juntos (ápice e final do fraseado polirrítmico).

A seção E, c.29 (00:53), é uma preparação para o início da música e a entrada da banda. Podemos dizer que o solo encerrou na seção D e que, na seção E, já é o início da música com uma frase de preparação. Essa seção tem um novo pulso, igual ao pulso da música, e começa com uma frase em tercinas tocadas em uníssono com o ton e o surdo nos compassos 29-31 – e, no c.32, se tornam flams de ton e surdo –, o que cria mais adensamento e aumenta a dinâmica, encerrando com uma nota forte no 4º tempo desse compasso. No último compasso, (c.32), a dinâmica já está forte; e, em adição, é tocada (por um percussionista) na cabeça desse compasso uma nota forte e longa no gongo. Também são tocados (por outros percussionistas) aqueles instrumentos metálicos, em uníssono, um ataque no 1º e 3º tempos do c.32, contribuindo para esse adensamento e crescendo, dando sensação de preparação para o início da música.

Uma parte do fraseado utilizado por Neném nesse solo remete à linguagem do baterista americano Tony Williams, uma de suas grandes influências. Percebe-se similaridade na forma vigorosa dos dois tocarem e na abordagem melódica nos tambores em algumas frases. Nesse solo encontramos ao menos dois fraseados idênticos a alguns feitos por Tony Williams: a partir do 3º tempo do c.8 até o c.11, o fraseado em *flams* pode ser visto feito da mesma forma diversas vezes na performance de Tony Williams, como a partir do 24:00 até 25:20 [<https://youtu.be/Pl4eNR3Ag7c?t=1446>]; e o fraseado de Neném no c.13 também é igual ao de Tony Williams [<https://youtu.be/gh0fQOybq0U?t=256> (4:16); <https://youtu.be/Pl4eNR3Ag7c?t=2618> (43:39); <https://youtu.be/FKgA8FgfbYg?t=2805> (46:47 e 47:51)]. Finalmente as variações feitas a partir do c.14 são muito similares às de Tony Williams [<https://youtu.be/FKgA8FgfbYg> (43:32 e 46:46)].

A Figura 22 mostra a transcrição completa do solo de Neném em “Ogum”.

A ♩ = 106
(00:00)

Bateria

Solo de bateria

f *ff* *f*

Percussão

Dr.

Perc.

(00:09)

Dr.

Perc.

ff

B ♩ = 165
(00:13)

Dr.

Perc.

Dr.

Perc.

2

C

(00:21)

13

Dr. $\frac{3}{4}$ *f*

Perc. $\frac{3}{4}$

(00:27)

16

Dr. $\frac{3}{4}$

Perc. $\frac{4}{4}$

Entram instrumentos de percussão metálicos tocando de forma aleatória:

19

Dr. $\frac{3}{4}$ *mf* *f* *mf* *f*

Perc. $\frac{3}{4}$

(00:34)

20

Dr. $\frac{3}{4}$ *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *ff* *rit.*

Perc. $\frac{3}{4}$

D

rit.

$\text{♩} = 73$

(00:39)

22

Dr. $\frac{3}{4}$ *mf* *ff*

Perc. $\frac{3}{4}$

25 *f*

Dr. Perc.

26 *ff*

Dr. Perc.

27 *fff*

Dr. Perc.

E $\bullet = 123 (00:53)$

29 *ff* *p cresc...* *mf*

Dr. Perc.

31 *f* *Gongo* *fff*

Dr. Perc.

Instrumentos de percussão metálicos

Figura 22: Transcrição do solo de bateria na música “Ogum”. https://youtu.be/BWB2-kTc_Kw

3.7 Observações finais

A *Suíte para os Orixás* apresenta identidade própria vinda dos fundamentos religiosos e musicais (da tradição do candomblé) de Neném combinados com os fundamentos musicais ocidentais (*jazz*, música instrumental brasileira e música erudita) de Mauro Rodrigues. Identidade própria que confere grande valor à obra.

O processo de criação da suíte até a gravação do CD (em 2006), ressalta-se, passou por várias etapas de performance, arranjos e alguns registros, começando com gravação feita por Mauro Rodrigues, em 1992, de Neném tocando ritmos e cantando cantigas baseados em músicas tradicionais para os orixás. A partir desse material original, Mauro trabalhou na composição dos movimentos da suíte e na elaboração de arranjos. A primeira versão foi apresentada pela orquestra Sesiminas no FAN em 1995; e novas versões foram feitas a partir de 2001, apresentadas diversas vezes por um grupo formado por flauta, bateria, vibrafone, contrabaixo elétrico e percussão. Finalmente a obra foi gravada na íntegra em 2006 para um grupo com essa mesma formação e orquestra de cordas.

A partir das análises das faixas “Xangô”, “Katendê” e “Ogum” e de diversas transcrições realizadas, identificamos certas características da performance de Neném na bateria. Percebemos, inicialmente, relação direta entre ritmos baseados em tradições do candomblé (experimentados e desenvolvidos na sua infância) e a performance de Neném na bateria. Também foi interessante perceber nas gravações que, enquanto a percussão mantinha um ritmo básico, a bateria tinha liberdade muito maior, sobretudo, nos momentos de improviso. Isso nos sugere um paralelo com a função do Ogã no candomblé tocando o *rum*, o que faz muito sentido, pois Neném era Ogã no terreiro de candomblé Santa Joana D’Arc.

As audições e transcrições das músicas “Katendê” e “Xangô” mostraram alguns aspectos da refinada musicalidade de Neném e seu estilo; em ambas as faixas, ele interage ativamente com as diferentes seções das músicas, outros instrumentos e, sobretudo, improvisos de flauta. Essa interação se dá através de dinâmicas, de criação de ritmos correspondendo a frases melódicas das músicas, do aumento da densidade e da criação de espaços nos grooves, do uso de variações rítmicas e timbrísticas apoiando certos fraseados e/ou acentos da flauta e do baixo. Também pudemos perceber certos elementos virtuosísticos na performance de Neném, como suas variações na condução – figuras sincopadas e/ou mantendo acentuação nos contratempos (em geral tocada na cúpula do prato de condução) – e seu perfeito domínio da execução de compassos ímpares, criando uma grande gama de variações de fraseado,

inclusive com o uso de frases que se deslocam no tempo e atravessam a barra de compasso. Com a análise do solo da abertura da música “Ogum”, mostramos a capacidade de Neném de contextualizar uma imagem (o arquétipo de guerreiro daquele Orixá) em seus fraseados de forma deliberada; identificamos similaridades aos fraseados de um de seus bateristas prediletos, *Tony Williams*; e notamos deslocamentos rítmicos típicos da linguagem de Neném e avançada coordenação motora, que lhe permite tocar uma polirritmia complexa, com subdivisões simultâneas do pulso em 3, 4 e 5.

4 Coração Tambor: a diversidade da performance na bateria de Esdra “Neném” Ferreira nas faixas “Das Marias”, “Minas Trem” e “Tereza meu amor”

4.1 Introdução

Coração Tambor, segundo CD autoral de Neném, é bastante diferente de seu primeiro trabalho autoral (*Suíte para os Orixás*). No seu primeiro trabalho, repertório e sonoridade tinham uma unidade bem clara, pois o CD era todo baseado em ritmos e cantigas do candomblé, sendo todas as músicas compostas e arranjadas pelos mesmos músicos (Mauro Rodrigues e Neném) e tocadas pela mesma formação instrumental. Nesse segundo CD, o que predomina é a diversidade: diferentes faixas trazendo formações instrumentais e estilos bem distintos. Para esse trabalho, Neném escolheu compositores e arranjadores importantes em sua carreira (Toninho Horta, Mauro Rodrigues e Juarez Moreira), para dividirem com ele a direção musical de diferentes faixas do CD; além destes, convidou para a gravação alguns parceiros também importantes em sua carreira: Yuri Popoff, Beto Lopes, Adriano Campagnani, Lena Horta, André Dequesh, Nivaldo Ornelas, Chico Amaral, Kiko Mitre, Celso Moreira, Milton Ramos, Clóvis Aguiar, Clebar Alves, Wilson Lopes, Guda, Afonço Maluf, Lincoln Cheib, Ricardo Cheib, Paulo Santos, e outros – e participações especiais de Milton Nascimento, faixa “Tamba”; Dominginhos, faixa “Das Marias”; Lô Borges, Beto Guedes e Flávio Venturini, faixa “Minas Trem”; e Nivaldo Ornelas, faixa “Tereza meu amor”.

A idéia foi de reunir, tocar estas músicas dos caras que eu toco mais entendeu? E cada um com seu jeito com a sua levada, é isso (FERREIRA 2008).

Eu sou músico e vou falar para vocês do fundo do meu coração: as vezes quando o músico vai gravar, qualquer música ele dá, ele tenta, de coração mesmo, ele tenta, ele se força para dar o melhor dele... muitas vezes não sai o melhor mas é a intenção da gente é esta e no meu disco eu percebi que rolou esta intenção e saiu! Tá lá, entendeu? Está lá registrada a alma do cara (FERREIRA, 2011).

Na gravação do CD *Coração Tambor* houve também registro audiovisual, com a produção de um DVD de mesmo título contendo algumas entrevistas com os participantes.

Este capítulo trata deste segundo disco autoral de Neném, o qual evidencia seu caráter musical multifacetado. Cada faixa do CD apresenta características distintas, correspondendo ao estilo do compositor e arranjador, assim como é a própria carreira de Neném. Observando

a performance de Neném neste projeto, percebe-se sua capacidade de observação e adaptação de seu estilo de forma deliberada a cada faixa.

Eu procuro me adaptar a cada um, a cada artista que eu toco e com isto sinceramente eu ganhei, eu só ganho com isto, ganho muito com isto, estou ganhando cada vez mais com isto porque agora eu toco com artistas mais novos com caras que estão chegando com outra linguagem com outra atmosfera musical e aí eu continuo fazendo estas coisas acompanhando estes artistas tendo a honra e antes de tudo o prazer de tocar com eles e trocar idéias com estes caras mais novos e continuar aprendendo com todo mundo porque na verdade é fato mesmo a gente aprende com todo mundo mesmo o tempo inteiro (FERREIRA, 2011).

Cada uma das doze faixas de *Coração Tambor* tem suas peculiaridades na parte rítmica e nas partes harmônicas e melódicas, conforme listado:

- 1- “Das Marias”: possui influência da música cubana e do ritmo “salsa”; além de marimba e vibrafone, tem o bongô na percussão, tocado por Afonço Maluf, um antigo parceiro de Neném cuja especialidade é tocar música latina, sobretudo, no bongô.
- 2- “Minas Trem”: chamada de “Valsa Mineira” pelo autor Toninho Horta, é um típico 3/4 mineiro (conforme será explicado mais à frente), dada a forma de se tocar na bateria e todos os instrumentos através das subdivisões, harmonias e melodias comumente usadas por esses intérpretes de Minas Gerais e suas respectivas carreiras: Toninho Horta, Paulinho Carvalho, André Dequesh o próprio Neném e outros que têm trazido esse estilo musical desde o advento do Clube da Esquina.
- 3- “Tereza meu amor”: de Tom Jobim, é uma bossa nova, gênero frequentemente tocado em Minas e por Neném, com muita recorrência ao lado de Juarez Moreira.
- 4- “Atlantis”: uma composição mais contemporânea e dramática (baseada num livro que Mauro e Neném leram: *Relatos de Belzebu a seu neto*), típica de algumas outras composições e arranjos de Mauro Rodrigues, um dos mais importantes parceiros musicais de Neném, com quem já realizou muitos projetos musicais.
- 5- “Samba da Mamãe”: um samba em homenagem a sua mãe, sua grande mestra no samba. Ela foi a fundadora da *Escola de Samba Monte Castelo*, onde Neném, ainda bem criança, teve seus aprendizados sobre o samba e seus instrumentos de percussão.
- 6- “Monte Castelo”: música foi feita por Neném e sua mãe:

Uma citação aos pracinhas que invadiram Monte Castelo, na Itália, durante a guerra. Minha mãe fez uma homenagem aos pracinhas [...] gravei também

Monte Castelo que é uma música que ela fez em homenagem aqueles pracinhas que foram fazer a tomada de Monte Castelo na Itália e esta *Monte Castelo* é interessante porque ela gravou a 1ª parte deste samba antes de eu nascer e ficou com um pedaço desse troço cantarolando e eu fui crescendo e ouvindo isto ela ficava cantando isto aí um dia eu respondi como se eu estivesse fazendo um contracanto, natural assim, brincando, aí ela falou: “ah era isto mesmo que eu queria!” estava faltando isto então ela montou a música e ficou isto... *Monte Castelo* é isto mas na verdade é dela eu só cantorolei um pedaço lá que ela achou bacana... (FERREIRA, 2011).

- 7- “A escolha do amor”: uma balada de Yuri Popoff, compositor e baixista, parceiro muito frequente de Neném.

Querida um *standard* americano, uma balada, uma música mais tranquila para sentar, ouvir, relaxar. Mas temos grandes *standards* brasileiros também. É uma balada-jazz (FERREIRA, 2011).

- 8- “Berimbau”: gravada ao lado dos instrumentistas Celso Moreira, Milton Ramos, Clóvis Aguiar e Marcelo Freitas, parceiros comuns em suas apresentações e que, juntos, trazem grande entrosamento musical. “Berimbau” é um samba que representa bem essa formação.

- 9- “Gershwin”: faixa de autoria de Toninho Horta e de caráter mais *jazzístico*.

Quando o Neném me convidou ele já sabia exatamente o que ele queria que eu contribuísse pro trabalho dele neste DVD e no CD... Então ele queria tocar uma coisa mais jazzística, aproveitar esse meu lado com mais influência de jazz, a minha experiência com músicas americanas, e ele mesmo escolheu a composição *Gershwin* que é uma composição que eu fiz para o compositor George Gershwin, compositor americano, que tem uma levada de *swing*, de jazz americano mas no meio tem uma coisa meio *pop* e aí que ele faz de um jeito meio brasileiro bem legal e foi incrível que a gente tocou isto há pelo menos três quatro anos e ele chegou aqui, a gente gravou uma outra música que foi o *Minas Trem*, que eu vou falar dela depois, e aí faltava meia hora para gravar o *Gershwin* e eu falei: não André depois a gente completa, vamos aproveitar que o Neném está aí e então ele sentou na bateria, a gente passou uma vez assim, para ver a forma e gravamos de primeira e aí ele falou “não gravo mais!” e a gente nem quer que você grave mais porque ficou tão lindo e tão expressivo e tão musical que foi realmente um *take*, uma faixa maravilhosa que a gente fez... (HORTA, 2011).

Gershwin foi bacana também que ele estava super animado... ele falou: “Olha Toninho esta eu quero tocar de primeira”... e foi assim: foi só passar uma para ajeitar o som e a próxima a gente gravou o *Gershwin* e foi do princípio ao fim... pô, ele me abraçou eu disse pô Neném que massa! Foi um negócio muito natural... a gente gosta de trabalhar eu Neném a turma a orquestra Fantasma geralmente com muita liberdade quer dizer, a gente tem alí o arranjo a partitura a forma da música mas sempre que um cria um negócio a gente vai atrás dele: olha que legal isto que você fez aí! Então a gente é muito aberto a isto e o *Gershwin* foi assim também, foi muito espontâneo e de uma naturalidade e isto tudo está dentro de uma concepção do jazz...

quando é uma coisa mais *pop*, assim, aí tem uma combinação maior, assim, de parte A parte B, tipo de *groove*, dinâmica, mas no *jazz* não... o *jazz* é liberdade como já dizia o Duke Ellington: “O *jazz* é a única música que não pode ser tocada por orquestra sinfônica”... (risos...) porque não pode “engessar”... tocando o que está escrito nunca vai ser *jazz* né... então a liberdade é a coisa principal... e o Neném é isto... (HORTA, 2018).

10-“Tamba”: outro samba, este com a participação de Milton Nascimento, o qual traz outra formação: Arthur Maia, Kiko Continentino, Juarez Moreira e Nivaldo Ornelas.

Essa música foi uma sugestão do Juarez Moreira. Eu tinha pensado em gravar outro samba, mas gostei da sugestão. É a música que o Bituca (Milton Nascimento) colocou voz. Na introdução eu faço uma citação à escola de samba, depois vem samba, *jazz*, afro (FERREIRA, 2011).

11-“Quero-Quero/Conservatório”: faixa que contém duas composições emendadas. A primeira, “Quero-Quero”, de Beto Lopes, músico e compositor muito presente na carreira de Neném, mostra a identidade desse compositor. A segunda, “Conservatório”, é uma improvisação coletiva retratando bem o ambiente musical do bar Conservatório, que ficava no Centro de Belo Horizonte, onde Neném, Beto Lopes e convidados tocaram, às terças-feiras, por muitos anos entre a primeira e segunda década do século 21. “*Quero-Quero*, além de linda, tem a história das montanhas de Minas. E *Conservatório* é aquela zona. Uma criação quase de todo mundo no estúdio” (FERREIRA, 2011).

12-“Coração Tambor”: última faixa do CD, na qual Neném rende homenagem a todos os Ogãs, bateristas, percussionistas e batuqueiros através de uma trilha incidental percussiva com a participação de vários percussionistas que fazem parte de sua carreira. Essa composição de Neném transita por diversos estilos rítmicos e musicais que fazem parte de sua formação e carreira: candomblé, samba de raiz, capoeira, congado, maracatú, samba partido alto, ritmos latinos, marcha rancho, marcha militar, música e percussão do Grupo UAKTI, música árabe e suas percussões, e *jazz*.

Sendo uma homenagem aos percussionistas, eis a razão do título *Coração Tambor*.

[...] é uma homenagem minha primeiro ao tambor mesmo que foi o começo da minha história de tocar tambor e tal... e a todos os ogãs. Eu pensei muito no negócio dos ogãs... os tocadores de tambor... os ogãs alabês, os ogãs que só acompanham, os que cantam e os demais tocadores de ritmos: pandeiro, percussão em geral... é uma homenagem mesmo a todo mundo que tem o coração tambor [...] (FERREIRA, 2011).

Para as análises aqui presentes, foram utilizadas entrevistas com Neném e outros participantes do projeto do CD e diversas transcrições da performance de Neném, sobretudo,

nas faixas “Minas Trem”, “Das Marias” e “Tereza meu amor”. A partir dessas análises, pudemos identificar, em situações musicais diversas, vários elementos característicos de seu estilo, tais como: deslocamentos de frase, coordenação motora avançada, capacidade de adaptação ao estilo de cada compositor/arranjador, uso do chibalo como instrumento de variações, sua forma de interagir e improvisar criativamente com as músicas e outros músicos, polirritmia, influência da música afro-cubana, samba, catopê, *jazz* e bossa nova.

A heterogeneidade é uma das principais características desse CD; e a formação da banda varia a cada faixa, assim como o compositor da música. A seguir, as parcerias que construíram o material:

- 1-Mauro Rodrigues: direção musical do CD; na faixa, “Monte Castelo”, é o arranjador; e nas faixas “Das Marias” e “Atlantis”, além de ser o arranjador, divide a autoria com Neném.
- 2-Toninho Horta: direção musical do CD; nas faixas “Minas Trem” e “Gershwin”, é o autor e arranjador.
- 3-Juarez Moreira: direção musical do CD; e arranjador das faixas “Tereza meu amor” (Tom Jobim), “Samba da Mamãe” (Neném/Lourdes) e “Tamba” (Luis Eça).
- 4-Yuri Popoff: autor e arranjador da faixa “A escolha do amor”.
- 5-Beto Lopes: autor da faixa “Quero-Quero”.
- 6- Nas outras faixas, os arranjos foram trabalhados de forma coletiva entre os músicos participantes: “Berimbau” (Baden Powell/Vinícius de Moraes), “Quero-Quero/Conservatório” (Beto Lopes/Neném) e “Coração tambor” (Neném), a homenagem a todos os ogãs, bateristas, percussionistas e batuqueiros.

A Figura 23, a seguir, mostra a capa do CD.



Figura 23: Capa do CD *Coração Tambor*

Apesar do caráter bastante heterogêneo do CD, podemos destacar elementos comuns nas músicas: o local de gravação, o estúdio Bemol (Belo Horizonte, MG), com sua ambiência e microfonação, e o som da bateria de Neném, que trazem unidade sonora ao projeto.

Neste capítulo, analisaremos a performance de Neném no CD focando em três faixas que trazem arranjadores/compositores importantes e mais presentes em sua carreira: Toninho Horta, Mauro Rodrigues e Juarez Moreira. O motivo de escolha das três faixas é estas serem músicas diferentes entre si na formação instrumental, na forma que foram tocadas (cada uma) por Neném, e por terem ritmos diferentes: “Minas Trem” é um 3/4 chamado por Toninho Horta de “Valsa Mineira”; “Das Marias”, com ritmo latino – a salsa –; e “Tereza meu amor”, bossa nova.

A seguir, nas seções 4.2, 4.3 e 4.4, faremos uma análise das faixas aqui elencadas apontando elementos característicos do estilo de Neném aplicados em cada uma delas com suas respectivas diferenças musicais, assim como seu depoimento sobre o perfil dos compositores das faixas e o depoimento desses compositores sobre a visão que cada um tem sobre identidade e estilo musical de Neném.

4.2 “Minas Trem”

Composição de Toninho Horta, “Minas Trem” é uma música em compasso ternário muito comum entre os compositores mineiros que desenvolveram, juntamente com os músicos

dessa cena, toda uma concepção de se tocar o 3/4, e o 6/8 também. Esse estilo de tocar o 3/4 é chamado por Toninho Horta de “Valsa Mineira”:

Três Mineiro a Valsa Mineira que a gente chama é porque na época do ciclo do ouro a capital do Brasil Vila Rica em Ouro Preto tinha muitos negros, vieram muitos negros naquela época mas veio muito aquela cultura europeia os portugueses, espanhóis, e eles vieram com aqueles violões aquelas guitarras e muito nesse ritmo de 6/8 e tudo que ficou jogado por aí e em Minas. O mineiro apesar dele ser muito introspectivo e cada um ficar trancado num quarto para criar um som diferente por isto que a música do Lô é diferente da do Milton da do Beto do Túlio do Marcus Viana do André Dequesh de todo mundo né? Tavito, Nelson mas todos eles movem muito a questão da melodia principalmente, eu costumo dizer que as melodias são tipo (cantou um pedaço de *Travessia*) subir e descer as montanhas de Minas ao contrário das músicas do litoral que são (cantou *Ai que saudade eu tenho da Bahia*) que são movimentos diatônicos muito pequenos e curtos... mas só pra exagerar assim... então acho que este 6/8 vem de uma escola europeia... quando a gente vai para Espanha, Portugal é uma segunda casa nossa né? (HORTA, 2018).

Minas Trem, que eu fiz, é o que a gente chama de “Valsa Mineira” e o Neném é o cara vivo hoje que tem este estilo no sangue também de poder tocar uma valsa, tipicamente *pop* com o Lô com o Beto e com o Flávio. Foi muito legal poder trabalhar com ele com dois estilos diferentes mas ao mesmo tempo toda a concepção de arranjo, sempre tem um interlúdio, tem uma introdução, tem sempre uma coisa sofisticada de harmonias e melodias por trás que dá esta concepção jazzística na música essencialmente mineira como é a Valsa Mineira (HORTA, 2011, entrevista).

A Figura 24 mostra o ritmo padrão de Neném retirado de um trecho da transcrição da música “Minas Trem” (semínima = 148 BPMs), traduzido por Toninho Horta como “Valsa Mineira”:



Figura 24: Padrão básico da valsa mineria na música “Minas Trem”

Em seus depoimentos, Neném sempre cita Toninho Horta como uma das grandes influências no seu estilo de tocar bateria:

Eu costumo dizer que o Toninho Horta assim como o Beto Guedes eles me ensinaram, eles me deram no começo, quando eu comecei a tocar com eles, eles me ensinaram muito assim como colocar a bateria dentro da música deles como que a bateria funcionava dentro da música deles [...] E o Toninho Horta é um cara que me falou muito de dinâmica... onde se toca forte onde se toca baixo onde se espalha o som... quando se seca o som... o Toninho é mestre nisto... Toninho é um maestro mesmo... ele fala tanto comigo quanto com o piano, com o baixo, com a guitarra com a mesma propriedade porque

realmente ele é um maestro mesmo (FERREIRA, 2011).

Toninho Horta conheceu Neném em 1981, na banda *Vera Cruz*, quando o convidou para fazer parte de sua banda a *Orquestra Fantasma*. Toninho ressalta que foi cativado por várias qualidades percebidas em Neném: talento, preparo musical, criatividade, capacidade de assimilação rápida (memória) e versatilidade, e por isso o considera baterista ideal para a música feita por diversos compositores de Minas, inclusive aqueles do *Clube da Esquina*.

Eu não consigo lembrar do momento que eu conheci o Neném mas foi tocando com o *Vera Cruz*... a minha recordação é em 81 quando eu montei minha banda a *Orquestra Fantasma* foi quando eu chamei o Neném pela primeira vez... e além dele ser uma pessoa extremamente musical, que ele consegue aprender tudo muito rápido, ele é super criativo e isto sempre deixou a gente muito a vontade, nós aqui em Minas Gerais que somos compositores e músicos, essencialmente criadores de novas vertentes, novos sons vamos dizer assim, Minas Gerais é muito rico, diversificado e ao mesmo tempo todo mundo tem uma profundidade musical muito grande e cada um tem as suas diferenças e então eu acho que o Neném consegue absorver todas e transformar isto de uma forma muito bonita, quer dizer, a pessoa tem de se integrar à música com o coração de uma forma como ele faz... tendo o Neném como um membro da banda para todo mundo é um prêmio [...] Então, assim, eu pude ver no Neném que quando agente começou a tocar naquela época agente já via que ele era um cara preparado para tocar qualquer tipo de música... já tinha a influência do *jazz*, da coisa latina, daquelas coisas que a gente ouvia no rádio aqueles boleros, mambos da vida, o samba canção, a bossa nova, muito bem o samba e tal e ao longo do tempo com a coisa do *pop* nos anos 70 e tocando com o pessoal do *Clube da Esquina* com a ligação mais ao *pop* que é o Lô e o Beto ele se tornou um *expert* e então ele criou um estilo próprio de tocar todos este gêneros [...] (HORTA, 2011).

A seguir, serão apresentados alguns trechos da transcrição da performance de Neném na música “Minas Trem” <https://youtu.be/RUMPCwu-EIY> que caracterizam seu estilo de tocar e as influências de Toninho Horta em sua performance, tais como: referência à manifestação folclórica mineira (no caso, o “Catopê” de Montes Claros), referência ao som do trem em movimento tocado em levada de vassourinhas, uso dos pratos em toda a música, fraseados e grooves muito parecidos, e até iguais, durante seções que se repetem na música, diálogo com o solo de guitarra, fraseados de chimbal, fraseados deslocados (ritmos cruzados) e diálogo entre bumbo, chimbal e vassouras. Além disso, vale destacar que Neném participou, com sugestões, da construção do arranjo dessa música:

Inclusive quando nós gravamos *Minas Trem* ele sugeriu a forma da música. Como era o disco dele, ele sugeriu e disse: “ó Toninho a forma é assim, nós vamos fazer uma introdução desse jeito” – aí eu até criei um interlúdio aí ele falou: “deixa eu entrar com a bateria” - aí a gente pensou numa coisa que lembra... a gente pensou naquela coisa de Minas Gerais do congado e o

catopê foi meio nessa assim né que é tipo (cantou a levada) uma levada em 3 que Minas Gerais tem muito e tal e ele usou isto como padrão e sempre que a gente toca tem isto... e então ele praticamente estruturou a música sozinho mas o arranjo foi todo dele (HORTA, 2018).

A introdução da música começa com acentos nos tambores baseados no Catopê de Montes Claros (Minas Gerais), como mostra a Figura 25:



Figura 25: Divisão nos tambores baseado no ritmo do catopê na introdução da música “Minas Trem”

A Figura 26 mostra uma transcrição do ritmo do Catopê de Montes Claros <https://youtu.be/vL3uYkVQIAM>; <https://youtu.be/dlEm7-9yn0o> e uma comparação com a divisão rítmica similar utilizada na introdução de “Minas Trem”:

Montes Claros MG - <https://youtu.be/vL3uYkVQIAM> - <https://youtu.be/dlEm7-9yn0o>

Figura 26: O ritmo catopê de Montes Claros (Minas Gerais) e sua similaridade com arranjo da introdução da música “Minas Trem”

[...] eu achei muito bacana ter gravado com ele. Este disco foi um apanhado, ele quis juntar várias coisas, várias influências que ele teve, parcerias com vários músicos, aquele trabalho lindíssimo que ele fez com o Mauro, como chama? (*Suite para os Orixás*) então ele chamou muita gente e ele é apaixonado pelo *Minas Trem* e o *Gershwing* que fizemos também... o *Minas Trem* com certeza não teve *loop* não, eu ainda gosto daquela coisa: quanto menos tecnologia melhor, só para melhorar o som... mas assim pra ficar emendando coisa eu prefiro o *live* mesmo... então com certeza a gente fez uma base de violão com a bateria, com a vassourinha primeiro e depois colocou a baqueta... a gente fez um groove primeiro... inclusive a minha guitarra foi feita depois também... o teclado eu não me lembro se foi na hora ou depois... talvez tenha sido depois... ele fez a forma da música e disse: “eu quero um solo aqui” – então já tinha um lugar para eu solar... então tinha o lugar da melodia do solo a intro dele com a bateria (com aquele catopê). Então foi legal a música ficou diferente da minha gravação, na verdade até com banda eu nunca gravei... gravei só de voz e violão então foi um resultado muito bonito, gostei demais desta gravação... (HORTA, 2018).

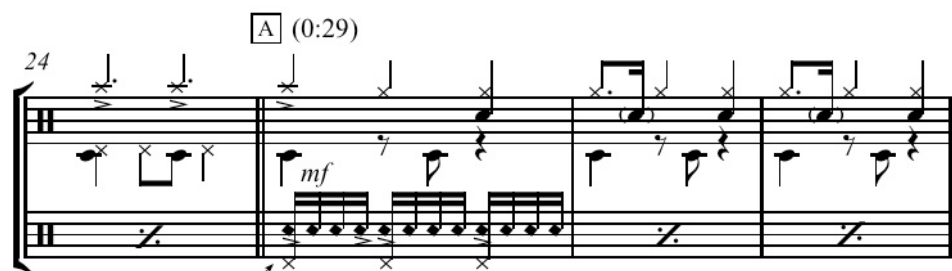
Idealizando o som de um trem em movimento, no arranjo de “Minas Trem” Neném gravou primeiro uma linha de base feita de vassourinha bem estável (com pequenas variações) tocada por toda a música (exceto no final onde ele improvisa); e, depois, Neném gravou outra linha de bateria usando as baquetas e fazendo mais variações. A Figura 27 mostra a base de vassourinha:



Figura 27: Levada de vassourinha simulando um trem em movimento na música “Minas Trem”

No DVD *Coração Tambor* (05:24-05:56), o momento de preparação para a gravação de “Minas Trem” mostra Neném tocando na bateria para Toninho Horta ouvir a levada de vassourinha simulando um trem em movimento.

A levada de bateria com as baquetas é tocada praticamente em toda a música no prato de condução (Figura 28), exceto no solo vocal de Lô Borges e no solo de flauta de Lena Horta.



Segue este padrão ao longo da música e a bateria foi gravada em over dub.

Figura 28: Levada de bateria tocada no prato de condução sobreposta à levada de vassourinha na música “Minas Trem”. <https://youtu.be/RUMPCwu-EIY?t=28>

Toninho Horta fala como percebe um estilo próprio de Neném em sua música e destaca a performance nos pratos usados de forma criativa:

A sintonia fina né... olha... eu sinto muito a falta... eu gosto muito de prato né... o prato é a cobertura do som quer dizer, é a frequência mais aguda... e o Neném, ele tem esta preocupação comigo e então ele colore muito as músicas... prato é muito importante pra mim né, então ele colore muito as músicas com o prato e isto me deixa totalmente à vontade e o bom gosto dele de uma hora estar tocando sextina ou colcheia ou tercina... então estes sons do prato dele com o resto da massa do groove do pedal com contratempo do hit hat, da caixa e tudo o prato é essencial e ele toca de um jeito assim que é muito lindo ele realmente colore, assim, mas com um sabor que na minha música é uma característica... se o pessoal for ver as levadas das músicas o prato do Neném tem uma importância muito grande, tem uma levada e uma liberdade... (HORTA, 2018).

No solo vocal de Lô Borges, onde ele canta a melodia, e no improviso de flauta de Lena Horta, Neném muda a dinâmica tocando mais baixo e toca apenas no chimbal o padrão similar à base de vassourinhas junto com a divisão no bumbo, como mostra a transcrição na Figura 29, a qual destaca sua reação aos dois momentos dessa música, mais delicados e com a dinâmica mais baixa:

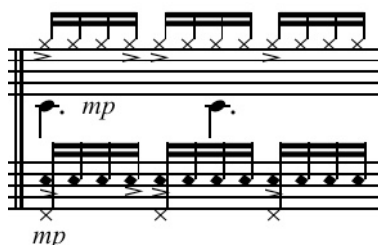


Figura 29: Levada padrão de chimbal sobreposta à de vassourinha no solo vocal e no improviso de flauta na música “Minas Trem”

Sobre o fraseado de Neném constataram-se algumas recorrências na transcrição: fraseado em colcheias acentuando a última colcheia do compasso sempre no último compasso na repetição da parte A e, em seguida, no quarto e penúltimo compasso da **ponte**, que procede a parte A, compassos 39 e 43; 115 e 119; 179 (apenas aqui ele substitui por tercinas no 1º e 2º tempos) e 183. A Figura 30 mostra a transcrição desses trechos de fraseados muito parecidos:



Figura 30: Fraseados em colcheias no final do A e, na sequência, no 4º compasso da **ponte** na música “Minas Trem” (0:47). <https://youtu.be/RUMPCwu-EIY?t=45>

Muito recorrente no estilo de Neném tocar, os fraseados em tercinas também acontecem nessa música. A Figura 31 mostra a transcrição dos fraseados em tercinas que ocorrem nos compassos 5, 179 e 181:



Figura 31: Os fraseados em tercinas, recorrentes na performance de Neném, na música “Minas Trem”

Usar o chimbal como elemento de variações, fazendo divisões com o pé esquerdo e também com as mãos, produzindo som entreaberto, *stacatto*, acentuado, é recorrente na performance de Neném e faz parte de seu estilo de tocar. Nessa música Neném fez variações no chimbal pontuando mudança de seção no compasso 39 e durante os solos (vocal de Lô Borges, nos compassos 92 e 94; de flauta, da Lena Horta, nos compassos 101, 105 e 109; e de guitarra, de Toninho Horta, nos compassos: 167, 168, 170), como mostram as transcrições na Figura 32:

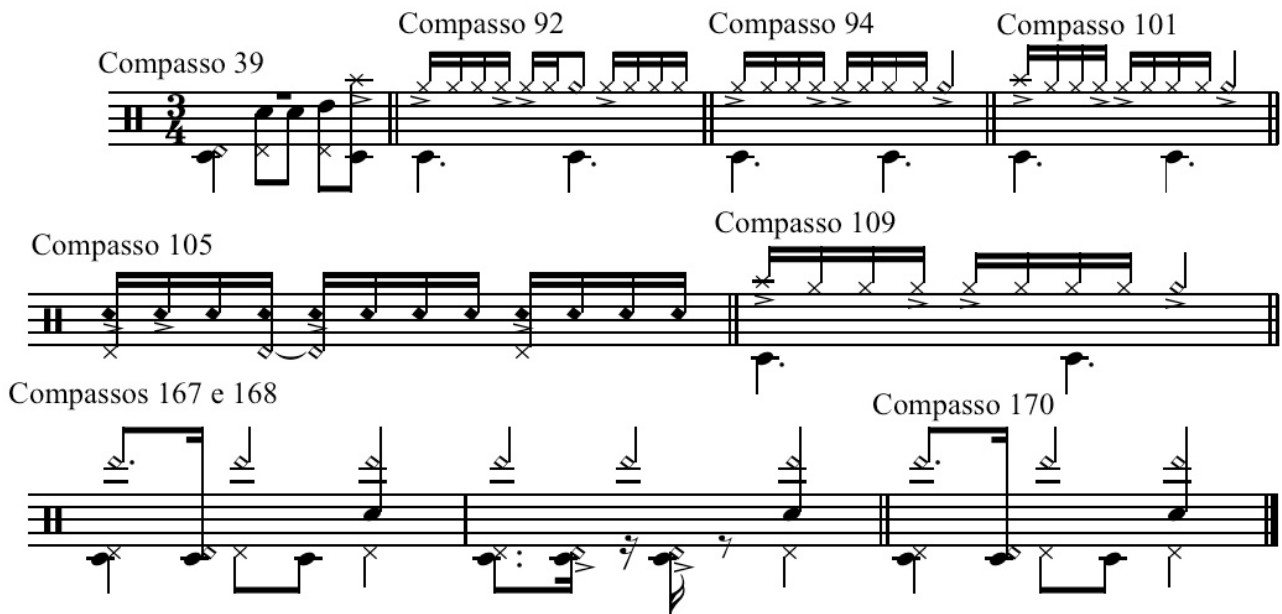


Figura 32: Variações com o chimal tocado com o pé e com as mãos na música “Minas Trem”.

Do final do primeiro A (3:27), até o início do segundo A (comp. 172 ao 174), reagindo a um momento de ápice do solo de guitarra, Neném realiza fraseado em semicolcheias e acentos no prato (Figura 33):



Figura 33: Fraseado em semicolcheias e acentos no prato reagindo a um momento de ápice do solo de guitarra na música “Minas Trem” (3:27). <https://youtu.be/RUMPCwu-EIY?t=207>

A permuta criativa de improvisações entre Neném e o solista é uma característica marcante na sua performance. Nesses momentos, quando se ressalta a criatividade do solista, é recorrente a Neném reagir dialogando com o improvisador: variar a levada da música, criando a partir do que é improvisado pelo solista e também sugestionando o solista a partir de suas criações daquele momento. Toninho Horta considera esses momentos de criação coletiva os ápices em seu show e transformadores de sua forma de tocar:

Com certeza inclusive no desenvolvimento, na hora do improviso ele é muito criativo e eu meio também, assim meio doidão, e então são dois então... aí a gente começa a quebrar na maior alegria, são os momentos os ápices do show quando a gente olha para o Neném e vê aquele sorrisão e aí

tem pedaço da música que a gente para pra brincar um pouquinho... nó! Aquilo ali é de uma alegria profunda e claro com certeza isto acaba influenciando a gente também né, a forma de tocar [...] (HORTA, 2018).

Na seção final da música (04:49), a partir do compasso 232, Neném fica só na levada de vassourinha fazendo variações entre o bumbo e o chimbal, tocando com o pé esquerdo; e, nos compassos 234 e 235, ele mais uma vez desloca o ritmo com o chimbal agrupando de três em três semicolcheias, típico de seu estilo de tocar. A partir do compasso 247, até o final dessa seção, Neném começa a decrescer a dinâmica; no compasso 248, volta a simular o trem de ferro em movimento; e, a partir do compasso 251, continua a decrescer e inicia um ralentando fazendo movimentos laterais raspando a vassourinha na pele da caixa (emula o trem chegando) e diminuindo a velocidade até parar no compasso 255. A Figura 34 mostra a transcrição da seção final da música:

mp *cresc.*
 (4:49) Retoma andamento: Semínima = 146
 Deslocando Chimbal de 3 em 3 semicolcheias

cresc.

p *Decresc. e rallentando*

mf súb. *p* *Rallentando...*

Figura 34: Transcrição da seção final de “Minas Trem” <https://youtu.be/RUMPCwu-EIY?t=287>

O empenho, criatividade, concentração, originalidade e vigor na performance de Neném são sempre muito comentados e pontuados por seus parceiros de carreira (e ouvintes). Isso fica muito evidente ao ouvirmos as músicas que ele toca e se confirma em depoimentos, tais como o de Toninho Horta:

Um fator imprescindível na forma que ele toca é o empenho a força o vigor a concentração... ele é todo coração, um cara que vive a música... isto puxa muito da individualidade dele, a criatividade, fora o bom gosto o som os *grooves* pois o *groove* também faz parte do vigor, ele é todo coração, acho que a principal coisa é ele botar a alma dele. Então quando a gente toca com ele a gente sente que ele era o batera para aquela música e então nesta convivência de quatro décadas com certeza foi o baterista quem mais se adaptou e quanto mais a gente tocava mais ficava familiar... e fomos criando uma identidade da banda e o Neném com som característico de levadas de idéias de *grooves*... ele é um músico totalmente intuitivo... ele tem uma variedade muito grande de dinâmica, ele pode tocar tanto bem suave quanto tocando forte paulera e quebrando tudo... ele tem esta qualidade incrível de ter esta noção e este conhecimento esta sensibilidade para absorver estes vários tipos de estilos e andamentos mas como também de dinâmicas de dar uma cor para o trabalho... é muito difícil de você ouvir um disco que ele está tocando e o pessoal não perguntar: que batera é este? Ele é realmente um cara que tem um estilo, uma forma de tocar o prato e tem umas viradas que só ele faz [...] (HORTA, 2018).

4.3 “Das Marias”

Autoria de Neném e Mauro Rodrigues, “Das Marias” https://youtu.be/KWy_JHIFTi8 é a composição que abre o CD. Começa com uma levada de baixo em estilo de salsa cubana e um ritmo complexo na bateria que exige coordenação motora avançada. Na introdução, Neném começa conduzindo com a mão direita no aro do surdo e tocando com a mão esquerda uma divisão muito próxima à da cáscara cubana num cowbell fixado no meio da bateria sobre o bumbo. No bumbo, faz uma divisão típica de salsa cubana e com o pé esquerdo toca uma subdivisão no chimal, no 1º e 2º tempos do compasso. Em todas as seções da música em que Neném usa esse ritmo, começa a divisão do cowbell a partir de sua segunda metade da célula rítmica; e só a partir do segundo compasso incia o padrão do pé esquerdo quando o ritmo se apresenta por inteiro, como mostra a Figura 35 (semínima = 100 BPMs).

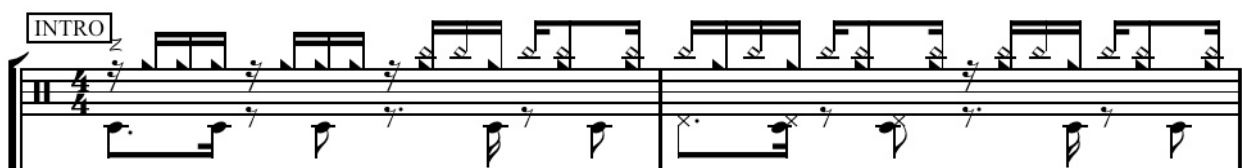


Figura 35: Padrão rítmico básico da bateria na música “Das Marias”

Quando fui em Cuba na banda do Milton Nascimento eu aprendi sobre os ritmos cubanos quando vi o grupo Irakere tocar e um cantor venezuelano que cantou lá com uma orquestra grande. Aí tinha umas levadas diferentes e eu peguei e – vou adaptar isto aqui... eu memorizei as levadas... e adaptei para meu jeito de tocar [...]. (FERREIRA, 2018).

A partir da exposição do tema, na primeira parte da música, Neném inverte a função das mãos passando a conduzir com a mão esquerda no chimbal e tocando a divisão do cowbell com a mão direita. Da mesma forma que na introdução, começa a partir de sua segunda metade da célula rítmica do cowbell e só a partir do segundo compasso é que o ritmo se apresenta por inteiro, como mostra a Figura 36.

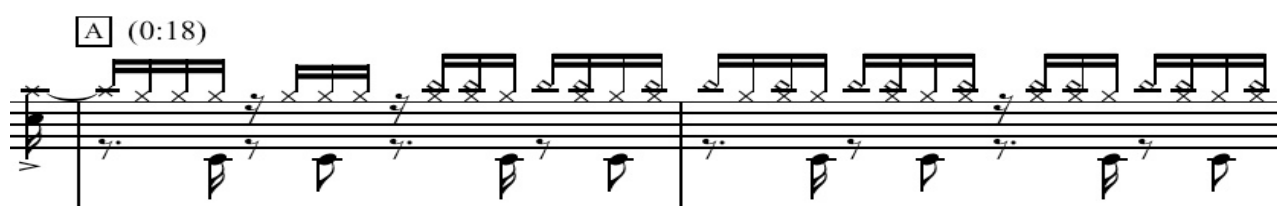


Figura 36: Padrão rítmico básico da bateria na música “Das Marias” tocado com mão esquerda no chimbal e mão direita no cowbel. https://youtu.be/KWy_JHFTi8?t=16

Como Neném relata, essa composição partiu de suas ideias melódicas e rítmicas influenciadas pela música cubana e apresentadas ao seu parceiro musical Mauro Rodrigues, com quem divide a autoria. O relato de Mauro mostra como foi desafiador a Neném a complexidade da coordenação motora desse ritmo e como foi o processo da criação da música:

E tem a salsa também da mesma forma ele chegou lá cantando um tema e falou: “olha é uma salsa diferente, não é bem salsa...” e mostrou assim, mostrou como é que era, mas mostrou assim: batendo na perna e aí eu gravo e fico dias ouvindo isto até internalizar porque tem que tomar posse daquele negócio ali para poder escrever e desenvolver... então o nosso processo é bem isto, então é muito mais que bateria e aí logicamente quando vai tocar ele está superconsciente do que que é que tem que fazer de levada... por exemplo a levada da salsa ele ficou estudando um jeito de fazer, um milhão de coisas diferentes e até no dia da gravação ele estava com medo de tocar porque ele tinha inventado um negócio que exigia uma independência muito grande e ele gravou assim no limite tanto que quando a gente foi tocar no DVD ele falou: “agora eu estou tocando a salsa...”; mentira porque quando você vai ouvir a gravação ele está tocando muito (RODRIGUES, 2011).

Além da influência cubana no estilo de Neném, visível nessa música, apresentamos, a partir de agora, outras características na sua forma de tocar encontradas nesta faixa. No compasso 56

(2:11), antecedendo a seção do improviso do acordeom, acontece uma frase em tercinas abafando e desabafando o crash com a mão esquerda, como mostra a Figura 37:

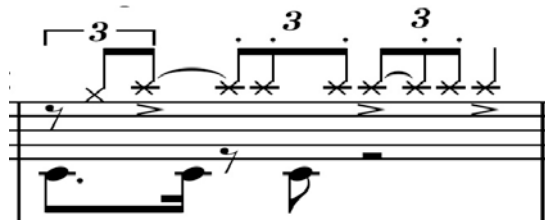


Figura 37: Fraseado em tercinas abafando e desabafando o prato na música “Das Marias” (2:11). https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=131

Outra característica recorrente é Neném (também quando da gravação da base dessa música) interagir e propor ideias de forma criativa à seção de improviso: nesse exemplo, faz um deslocamento de seis em seis semicolcheias acentuando a cúpula do prato de condução, nos compassos 58-60, (2:18), durante a seção do improviso de acordeom, onde Dominginhos, posteriormente gravou (Figura 38).



Figura 38: Acentos na cúpula do prato deslocados de 6 em 6 semicolcheias no improviso de acordeom na música “Das Marias”. https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=137

Nos compassos 67 e 68 (2:38), também interagindo com a seção de improviso de acordeom, ocorrem deslocamentos rítmicos com acentos na caixa de seis em seis semicolcheias, c.67, e de três em três semicolcheias, c.68, conforme demonstrado na Figura 39:

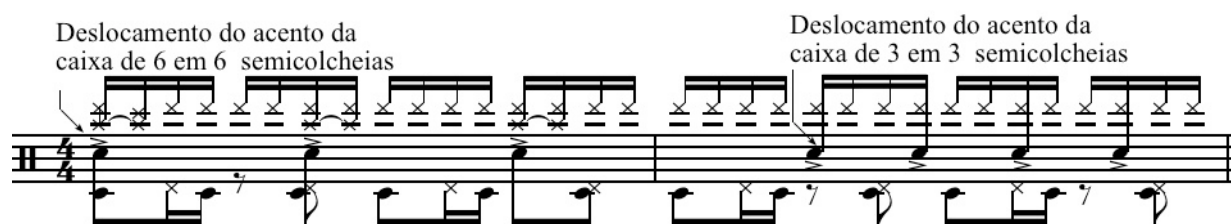


Figura 39: Acentos na caixa deslocados de 6 em 6 e 3 em 3 semicolcheias interagindo com o improviso de acordeon na música “Das Marias” (2:38). https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=158

No solo da flauta, Neném passa a utilizar o aro da caixa para uma dinâmica mais suave nos compassos 69-71 (2:43), num ritmo de baião (Figura 40).

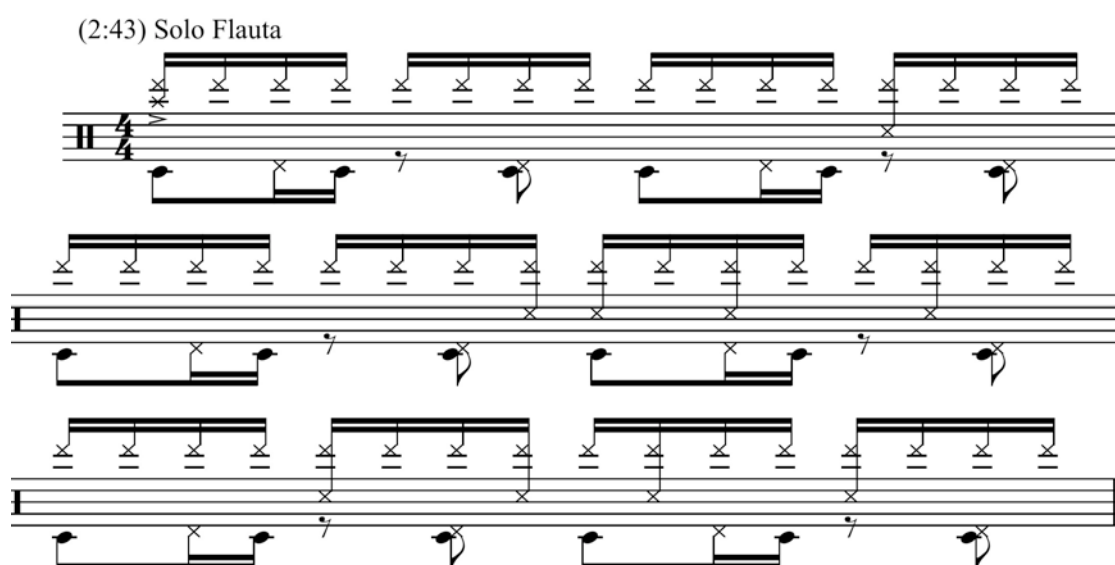


Figura 40: Utilização do aro da caixa para realizar dinâmica mais suave no improviso de flauta, c.69-71 [https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=162]

A reação criativa da performance de Neném a essa música também é muito recorrente: o mesmo deslocamento de seis em seis semicolcheias na cúpula do prato de condução ocorre na seção G (2:53) apoiando o movimento melódico demonstrado na transcrição da Figura 41 a seguir.

Parte G compassos 74 e 75

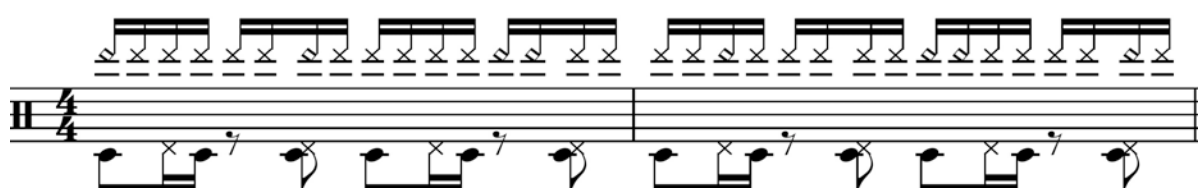


Figura 41: Acentos na cúpula do prato deslocados de 6 em 6 semicolcheias apoiando a melodia, c.74 e 75, da música “Das Marias” (2:53). https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=173

A Figura 42 evidencia Neném tocar na caixa uma subdivisão que corresponde à melodia nos compassos 31 e 32 (1:10):

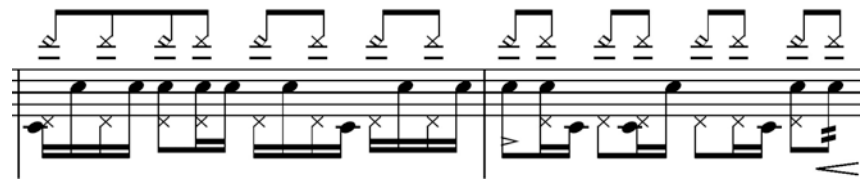


Figura 42: Acentos na caixa correspondendo à melodia, c. 31 e 32, na música “Das Marias” (1:10). https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=70

Do compasso 82 ao 84 (3:14), há um diálogo com a rítmica da melodia: a caixa inicialmente faz acentos deslocados de seis em seis semicolcheias e, em seguida, do compasso 85 ao 88, passa a fazer acentos apoiando a melodia (Figura 43).



Figura 43: Acentos na caixa deslocados de 6 em 6 semicolcheias (3:14) dialogando com o a rítmica da melodia, c.82-84, e acentos na caixa apoiando a melodia, c.85-88, na música “Das Marias”. https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=194

Em toda a seção H (3:31) ocorrem proposições e intervenções de Neném utilizando o aro da caixa para interagir com a melodia como demonstra a Figura 44:

(3:31)

H

91

93

95

97

99

101

Figura 44: Utilização do aro da caixa para interagir com a melodia da seção H da música “Das Marias” (3:31) https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=211

Nos compassos 99 a 102, na parte H, como preparação para a parte I, ocorrem variações com o bumbo para apoiar a melodia, conforme mostrado na Figura 45:



Figura 45: Variações com o bumbo apoiando a melodia da música “Das Marias”, c.99-102. https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=234

Muitos fraseados nessa faixa são feitos em tercinas de colcheia: c.26, c.34, c.86 e c.96, provocando efeito polirrítmico em contraste à subdivisão quaternária em semicolcheias predominante no ritmo da música. A Figura 46, a seguir, mostra os compassos citados, nos quais acontecem fraseados em tercina.

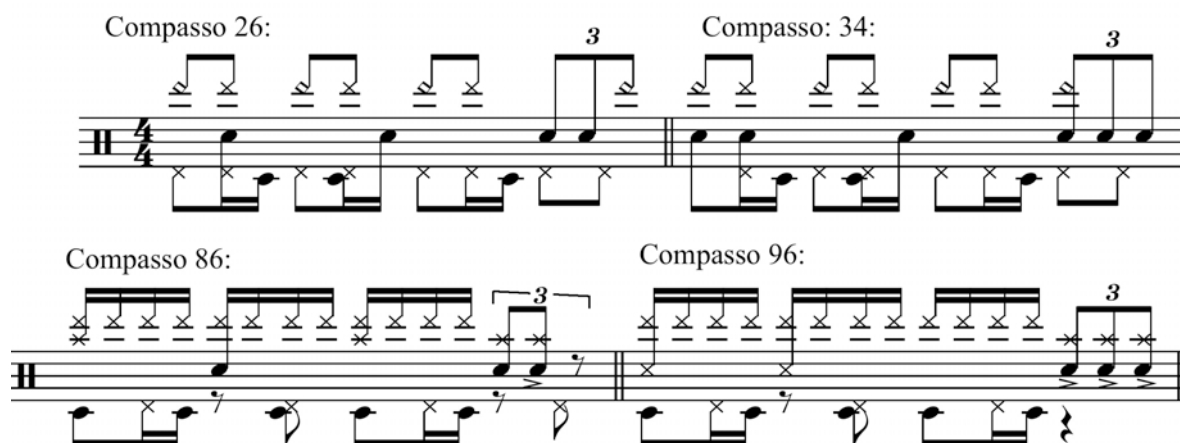


Figura 46: Fraseados em tercinas gerando polirritmia, c.26, c.34, c.86 e c.96, da música “Das Marias” (aqui áudio do c. 34 em 1:20) https://youtu.be/KWy_JHIFTi8?t=80

As tercinas também acontecem na performance de Neném simultaneamente às semicolcheias, criando polirritmia numa coordenação motora complexa em alguns pontos da música: c.54-55 (tercinas no crash e semicolcheias no prato de condução), c.64 e c.73 (tercinas na caixa e semicolcheias no prato de condução), mostradas na Figura 47:

Compassos 54 e 55:

Compasso 64:

Compasso 76:

Figura 47: Fraseados polirrítmicos entre tercinas e semicolcheias, c.54-55, c.64 e c. 76, na música “Das Marias”. (Aqui o áudio dos c. 54 e 54 em 2:04)
https://youtu.be/KWy_JHFTi8?t=124

Nas falas das entrevistas contidas no DVD desse projeto, percebe-se um pouco mais sobre a relação musical de Mauro Rodrigues e Neném, o que enriquece o entendimento do trajeto que seguiram na gravação de “Das Marias” e dos resultados musicais que encontramos. Quando Neném se refere a Mauro Rodrigues, ele relata longa amizade musical e experiências profissionais e destaca afinidade de ambos à forma de tocar mais livre, mais improvisada.

[...] eu encontrei com o Mauro e a gente se deu muito bem por causa do estilo mais contemporâneo mais livre do Maurinho. o Maurinho já é mais contemporâneo mais doidão, mas não tem nada disto, mas é mais solto mais aberto... eu também tenho esta parte minha de *free* de tocar mais aberto mais solto [...] (FERREIRA, 2011).

Mauro Rodrigues fala da formação musical de Neném e suas características como músico pontuando sua relação com o candomblé, assim como seu virtuosismo na bateria em coordenação motora elevada e grande capacidade de assimilação e memorização musical. Além disso, Mauro destaca a capacidade de Neném dialogar com outros músicos durante a performance e sua forte presença na música.

O Neném também tem uma história da formação como percussionista que ele nasceu e foi criado num terreiro de candomblé e desde muito cedo, desde criança ele teve contato com os ritmos do candomblé que é uma tradição antiquíssima e fundamental na constituição da nossa cultura na encruzilhada da cultura brasileira. Então a formação rítmica dele é muito sólida, é absurdamente sólida, ele conhece ritmo de uma forma muito orgânica que envolve muito mais do que ritmo e ligado à negritude [...] e ele tem uma coordenação motora que é absurda uma memória absurda então junta a fome com a vontade de comer [...]. Tocar com o Neném é sempre muito estimulante porque ele está sempre tocando com a gente. Ele está

sempre ligado com o que cada um está fazendo e está sempre dialogando com o que a gente está fazendo o tempo inteiro e está ligado o tempo inteiro, dialogando e ele tem a técnica e a liberdade para fazer isto porque fazer isto na bateria é muito difícil (RODRIGUES, 2011).

4.4 “Tereza meu amor”

“Tereza meu amor”, de Tom Jobim, e arranjo de Juarez Moreira <https://youtu.be/x89WlQ4LpF8>, é uma bossa nova (gênero do samba muito tocado por Neném ao longo de sua carreira). A discografia de Juarez Moreira é quase toda tocada por Neném, sendo boa parte dela de composições e interpretações nos gêneros samba e bossa nova. Neném destaca a sutileza e sofisticação harmônica na performance de Juarez e a influência que isso gerou em sua forma de tocar. Juntos atuam desde os anos 1970 e trazem longa história de música nos palcos e estúdios de gravação.

O Juarez é um irmão... musical e quase um irmão mesmo. [...] a música do Juarez é muito complexa com muita harmonia. O Juarez é muito harmônico então tem delicadeza nas coisas, detalhes pequenos, de muita sutileza que às vezes passa e o Juarez me passou muito isto, ele passou muito estas coisas para a gente das coisas sutis mesmo que às vezes as pessoas quase não percebem mas sentem que têm um movimento ali bom, bonito, são várias sutilidades rolando dentro daquela música dele e isto é um aprendizado mesmo, é o jeito dele... é mais um professor que a gente tem que eu tenho e amigo também... (FERREIRA, 2011).

Quando Juarez conheceu o Neném, ele já era um baterista que chamava a atenção de outros músicos e tido como músico promissor.

Foi o Laércio Vilar quem me apresentou o Neném, num bar que chamava “Uai” que era do Célio Balona, onde tocava o Waltinho na bateria o Paulo Horta irmão do Toninho no Baixo e o Washington no piano e Laércio também tocava bateria... ali era um ponto de músico e eu fui ver de repente vi um menino fininho, um negrinho da grossura deste pau aqui... o Neném é escuro, cabelo black power, parecia o Michael Jackson, a figura magrela parecendo uma lumbriga e o Laércio falou para mim: “Este aqui Juarez é o Neném, vai ser o melhor baterista que tem...” (MOREIRA, 2011).

Nessa faixa do CD *Coração Tambor*, participam o pianista André Dequesh, o saxofonista Nivaldo Ornelas, Kiko Mitre no baixo acústico, e Juarez Moreira no violão; podemos destacar na performance de Neném elementos que caracterizam seu estilo de tocar: 1) a maneira como ele recorre a uma célula de bossa como padrão rítmico básico para sua performance e variações; 2) a música toda conduzida no prato; 3) recorrentes divisões em fusas no prato; 4) deslocamento de frases abordando o instrumento de diversas formas; 5) variações de abertura com o chimbau feitas com o pé esquerdo; 6) a maneira como ele dialoga com as

seções da música: introdução, partes A e B, e com os improvisos de sax e piano usando o aro da caixa para dinâmicas mais suaves e uso dos tambores orquestrando no instrumento para dinâmicas mais fortes; 7) diálogo com o solo de sax na parte final da música através de deslocamento de frases, fraseados, condução e variações abafando e desabafando o prato.

A seguir, mostraremos referidas características uma a uma, a partir da transcrição feita da performance de Neném na música. Conduzindo a música inteira no prato, ele segue um padrão básico de bossa mostrado na Figura 48 (semínima = 56 BPMs):



Figura 48: Padrão de bossa na música “Tereza meu amor” <https://youtu.be/x89WIQ4LpF8?t=27>

Ao longo da música, esse padrão de bossa é repetido na performance de Neném – orquestrando nas peças da bateria (caixa, tambores e pratos) nos compassos 44-45, 62-63, 70-71, 82, 98-99, 103, 106-107, como mostra a Figura 49:

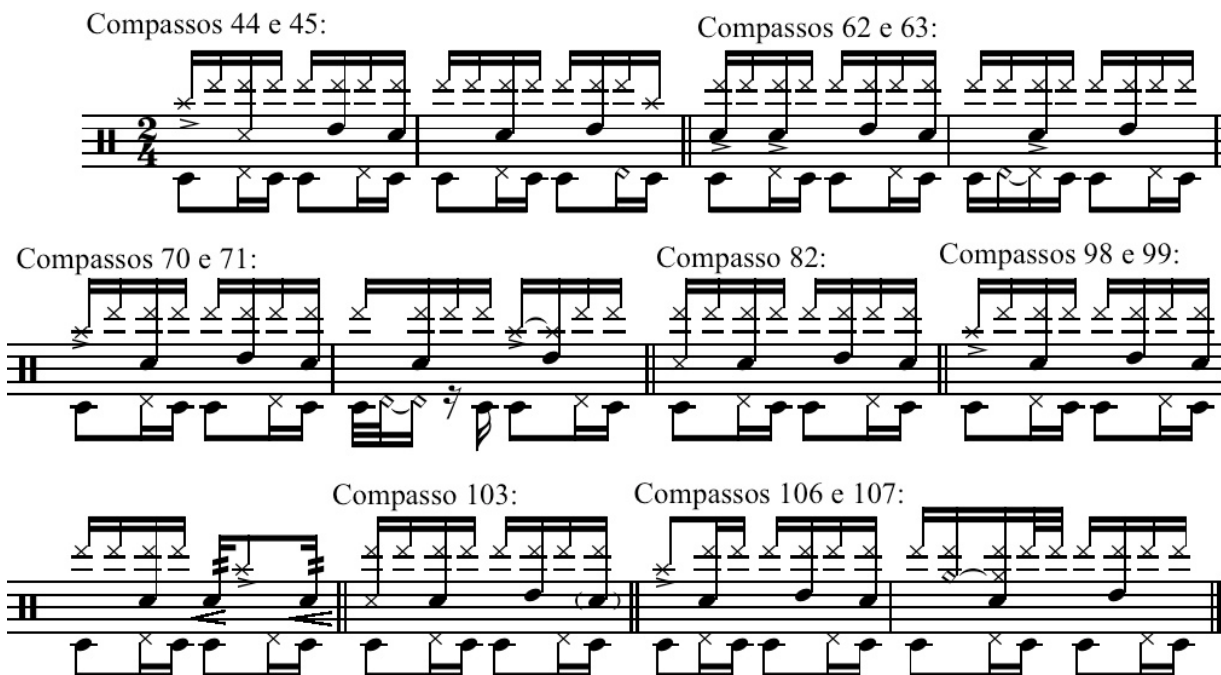


Figura 49: Variações do padrão de bossa orquestradas na bateria na música “Tereza meu amor”

Outra variação recorrente são subdivisões em fusas tocadas no prato sempre apoiando o padrão de bossa. A Figura 50 mostra essas subdivisões ocorrendo nos compassos: 12, 14, 16-17, 19-20, 23, 29, 31-32, 35-36, 59-60, 64, 80-81, 88, 92, 96, 104 e 107:

Compasso 12: Compasso 14: Compassos 16 e 17:

Compassos 19 e 20: Compasso 23:

Compasso 29: Compassos 31 e 32: Compassos 35 e 36:

Compassos 59 e 60: Compasso 64:

Compassos 80 e 81: Compasso 88:

Compasso 92: Compasso 96:

Compasso 104: Compasso 107:

Figura 50: Divisões de fusas no prato na música “Tereza meu amor”

Nessa música percebemos novamente uma das características marcantes no comportamento rítmico de Neném, os deslocamentos de frases. A Figura 51, adiante, mostra deslocamentos de frases: no aro da caixa, com apenas o prato, no prato e aro de caixa, com rufo na caixa seguido de acento no prato e com os efeitos nos pratos tocando com a baqueta de forma perpendicular à borda dando uma sonoridade parecida com harmônicos.

The figure displays a musical score for a drum set, specifically focusing on the final part of the piece "Teraza meu amor". The score is written on a grand staff with two staves per system. The top staff uses a drum set notation where 'x' marks indicate hits on the snare drum, and 'o' marks indicate hits on the cymbal. The bottom staff uses a standard musical notation with notes and rests. The score is divided into several sections, each labeled with measure numbers:

- Compassos 24 e 25:
- Compassos 41 e 42:
- Compassos 49 ao 52:
- Compassos 57 e 58:
- Compassos 79 e 80:
- Compasso 81:
- Compassos 99 e 100:
- Compassos 109 ao 113:
- Compassos 122 ao 124:

The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. A triplets sign (3) is visible above the final measure of the last system.

Figura 51: Deslocamento de frases na parte final da música “Teraza meu amor”

Outra característica marcante no estilo de Neném tocar bateria, algo como uma de suas assinaturas em sua performance, são as variações de chimbau feitas com o pé esquerdo. A

Figura 52 mostra, nos compassos 2-3, 20-21, 34, 36-37, 45-46, 53, 63, 69, 71, e 76-77, Neném construindo frases no chimbau com outras peças da bateria. Destaca-se seu controle na duração do *sustain* sincopando o ritmo e nas notas *staccato*:

The image displays a musical score for the chimbau part of the song "Tereza meu amor". The score is organized into four systems, each with two staves (treble and bass clefs). The time signature is 2/4. The measures are labeled as follows:

- System 1:** Compassos 2 e 3; Compassos 20 e 21.
- System 2:** Compasso 34; Compassos 36 e 37; Compassos 45 e 46.
- System 3:** Compassos 52 e 53; Compasso 63.
- System 4:** Compasso 69; Compasso 71; Compassos 76 e 77.

The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *staccato* and *sustain*. The score illustrates Neném's control over the instrument's sustain and his ability to syncopate the rhythm.

Figura 52: Variações no chimbau com o pé esquerdo na música "Tereza meu amor"

Juarez Moreira ressalta, em entrevista feita no DVD *Coração Tambor*, a intensidade com que Neném se envolve com a música, sua criatividade, sua capacidade de memorização e sua riqueza no conhecimento dos ritmos, além de versatilidade e visceralidade:

Ele canta as músicas todas... inclusive um detalhe que eu me esqueci agora: quando eu o conheci ele cantava no bar... eu até brinco com ele que ele fazia parte do grupo do Agnaldo Timóteo... Ele canta a letra e, detalhe: ele escuta a música... existe um grande defeito no músico instrumentista é que ele não vê a letra... e isto é seríssimo! Então eu já vi o Neném cantando letras do Noel Rosa, do Cartola do Chico Buarque inteirinha entendeu? Então, é uma ligação muito grande, ele escuta, ele tem um ouvido muito bom e está ligado na letra... o repertório dele de ritmos é tão grande que ao longo do tempo ele vai mudando os arranjos que ele próprio concebe. [...] ele não é burocrático quando toca. Então, ele é muito visceral. E o Neném tem um lado que eu gosto muito que ele é muito irreverente... ele faz aquele negócio ali um momento único... (MOREIRA, 2011).

A forma de “Tereza meu Amor” é: introdução (00:00), parte A (00:27), parte B (1:36), improvisos de saxofone (2:10) e piano (2:45), parte B (3:19) novamente, e parte final (3:54) com mais um solo de saxofone. Nessa música Neném usa diferentes timbres como elementos de dinâmica: tocar no aro da caixa para a dinâmica mais suave, enquanto que, para uma dinâmica um pouco mais intensa, ele orchestra os ritmos tocando na pele da caixa e nos tambores. As variações de dinâmicas na música são: introdução bem suave, parte A e primeira metade da exposição do primeiro B em dinâmica suave tocando no aro da caixa e prato, aumenta a dinâmica na segunda metade do B usando tambores e a caixa, volta para o aro diminuindo a dinâmica na primeira metade do solo de saxofone, cresce nos tambores na segunda metade do solo de sax e vai para o solo de piano na mesma densidade, e na segunda metade do solo de piano cai a dinâmica voltando para o aro da caixa. No segundo B e na seção final, toca orquestrando com os tambores e faz mais variações dialogando com o segundo solo de saxofone, usando deslocamento de frases, fraseando mais e conduzindo abafando e desabafando o prato.

A interação de Neném com a música e com os improvisadores, nesse caso, com os improvisos de piano de André Dequesh e o de saxofone de Nivaldo Ornelas, é característica marcante de seu estilo de tocar. A Figura 53, adiante, mostra o trecho da transcrição correspondente aos improvisos de piano e sax em que Neném dialoga de forma sutil com os improvisadores usando deslocamento de frases, além de aplicar menor densidade gerando mais espaço (início do solo do sax e fim do solo de piano usando o aro da caixa) e mais adensamento (2ª metade do solo do sax e 1ª metade do solo do piano) orquestrando mais nos tambores.

Solo de sax (2:10) Deslocamento de frase:

The image displays a musical score for drums, consisting of six systems of staves. Each system includes a drum set notation (Dr.) and a corresponding piano accompaniment. The score is divided into sections: 'Solo de sax (2:10)' from measure 53 to 64, 'Solo Piano (2:45)' from measure 69 to 74, and 'Deslocamento de frase:' from measure 79 to 84. A box labeled 'B (3:19)' is placed above the piano accompaniment in the final system. The drum notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, indicating complex rhythmic dialogues.

Figura 53: Neném dialogando com os improvisos de saxofone e piano na música “Tereza meu amor”. <https://youtu.be/x89WlQ4LpF8?t=128>

Na seção final da música (03:54), acontece o segundo improviso de saxofone, no qual Nivaldo Ornelas intensifica seu discurso através de seus fraseados. Neném reage e dialoga de forma mais intensa usando deslocamento de frases, fazendo mais fraseados; nos compassos 114-116 faz uma condução abafando e desabafando o prato, também outra característica em seu estilo de tocar; e, no final, decresce a dinâmica a partir do compasso 121, fazendo outro deslocamento de frase e ralentando, como mostra a Figura 54:

Seção Final (3:54)

The image shows a musical score for the final section of the piece "Tereza meu amor". It consists of five systems of music, each with a top staff for the saxophone and a bottom staff for the drum set. The systems are numbered 102, 107, 112, 116, and 120. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two instances of the instruction "Deslocamento de frase:" (Phrase displacement) above the staves at measures 107 and 120. The piece concludes with a triplet of notes and the instruction "rallentando" (rushing) at the bottom right.

Figura 54: “Tereza meu amor”: seção final – Neném dialoga com solo de sax através de fraseados, deslocamento de frases e condução do crash abafando e desabafando.

<https://youtu.be/x89WIQ4LpF8?t=232>

4.5 Observações finais

O CD *Coração Tambor* apresenta diversidade de estilos a cada faixa, que se origina a partir da escolha de repertório de compositores variados, uso de diferentes formações instrumentais e instrumentistas, escolha de diferentes arranjadores para cada música e, certamente, da forma de Neném deliberadamente interpretar cada uma delas combinando fundamentos de *jazz*, cultura popular brasileira, música instrumental brasileira e música cubana. A heterogeneidade é uma das principais características na performance de Neném nesse CD. São perceptíveis: sua capacidade de se adaptar a diferentes artistas e estilos; seu vasto repertório rítmico e musical; sua intensidade e envolvimento em cada performance; e sua grande capacidade de memorização, comprovada pelos depoimentos dos artistas envolvidos. Nas três músicas analisadas, “Minas Trem”, “Das Marias” e “Tereza meu amor”, percebe-se a identidade criativa de Neném pela recorrência de diversas variações no chimbau com o pé esquerdo,

pela utilização de deslocamentos rítmicos, fraseados em tercinas e sextinas, deslocamentos de frase, coordenação motora avançada, polirritmia, capacidade de adaptação ao estilo de cada compositor/arranjador, variedade na utilização dos timbres da bateria através dos pratos, dos tambores e também do cowbell e pela intensa interação com os outros músicos durante a performance, dialogando com os improvisadores e com todas as partes da música. Essa identidade própria confere um grande valor a obra.

5 Elementos característicos da bateria de Esdra “Neném” Ferreira no samba

5.1 Introdução

O samba é um gênero musical muito presente e importante na performance de Neném ao longo de toda sua carreira. Neste capítulo, serão apresentadas algumas das características do estilo de performance de Neném tocando samba na bateria em gravações feitas a partir dos anos oitenta ao lado de importantes cantores, instrumentistas, compositores e arranjadores mineiros, tais como: Milton Nascimento, Toninho Horta, Juarez Moreira, Marku Ribas, Beto Lopes, Wilson Lopes, Ezequiel Lima, Kiko Mitre, Nivaldo Ornelas, André Dequesh, Mauro Rodrigues, Marilton Borges, Adriano Campagnani, Christiano Caldas, Yuri Popoff, Fabinho Gonçalves e Enéias Xavier.

A formação de Neném no samba foi na sua infância, em casa, com sua mãe, que era compositora, cantora, instrumentista e a fundadora da escola de Samba Monte Castelo.

Antes de tocar o atabaque eu já ouvia muito samba por causa da minha mãe etc. Eu ia muito em terreiro de samba com a minha mãe. Então, para o atabaque, era praticamente a mesma coisa, porque a linguagem era praticamente a mesma coisa com o samba com o afoxé que é do candomblé e no candomblé o samba é chamado de cabula, o afoxé é um toque para lansa que também é chamado de ijexá... então para a bateria, quando eu vi a bateria, eu na verdade enxerguei todos estes ritmos ali dentro da bateria em cada peça dali... eu não sabia como que eu ia fazer para colocar aquilo ali... aí já é outra história que você tem de estudar... aí muda muito... além da espontaneidade de tocar, tem de estudar, tem que ter uma adaptação, uma mecânica tem de estudar mesmo, ler partitura, aprender a ler música, estudar técnica (FERREIRA, 2011).

Foi através desse processo que Neném aprendeu a tocar samba: primeiro tocando os instrumentos de percussão, assimilando suas respectivas linguagens e, depois, intencionalmente, levando para a bateria.

CUNHA e HASHIMOTO (2017) abordam essa mesma forma de aprendizagem, que é também proposta no livro *Batuque é um privilégio*, de Oscar Bolão (2003). Oscar Bolão apresenta uma vasta explicação sobre a linguagem e a técnica dos instrumentos de percussão do samba para, então, mostrar abordagens na bateria. No livro *Novos caminhos da bateria brasileira*, por sua vez, Gomes (2008, p. 14) inicia seu capítulo sobre samba dizendo que “as frases rítmicas usadas para se tocar samba na bateria vêm da batucada, das rodas e das escolas de samba.

Neste sentido o ideal é que o baterista toque os instrumentos de percussão ou, pelo menos, conheça suas funções”.

Sobre a formação da linguagem de samba de Neném na bateria, nos anos setenta, o baterista mineiro Laércio Vilar, intitulado por Neném como seu “mentor musical”, o apresentou bateristas de destaque na música popular brasileira e no *samba jazz*,¹² tais como Edson Machado, Dom Um Romão, Airto Moreira, Robertinho Silva, Paulo Braga, Waltinho (de Belo Horizonte), Milton Banana e outros.

Fica claro que parte da formação da linguagem de Neném tocando samba na bateria vem da influência desses bateristas brasileiros, seus ídolos, sendo boa parte deles da era do *samba jazz* nos anos sessenta. Alguns deles são citados por Guilherme Dias em sua dissertação, ao dizer sobre o baterista Airto Moreira atuando justamente nessa época:

Foi neste contexto do sambajazz que uma importante geração de bateristas brasileiros se tornou evidente, ao estabelecer novos paradigmas na execução do instrumento no Brasil. Capitaneados pelo baterista Edson Machado (1934-1990), bateristas como Dom Um Romão, Milton Banana, Hélcio Milito, entre outros, tornaram-se um contraponto aos bateristas mais antigos, representados pela figura central de Luciano Perrone (1908-2001) (DIAS, 2013, p. 1).

FAVERY e HASHIMOTO (2017) apresentam elementos similaridades com os critérios de análise da performance aqui adotados, tais como: recorrência idiomática, traços idiomáticos característicos, legitimar a maneira de tocar, a importância de dialogar com mais trabalhos correlacionados, preparo musical, técnica e coordenação na forma de tocar o samba.

Para nosso estudo, houve delimitação de repertório: foram elencadas, ouvidas, analisadas e comparadas entre si diversas músicas do gênero samba gravadas por Neném ao longo de sua carreira. Já na escuta inicial percebem-se algumas recorrências idiomáticas em sua performance, que serão mostradas adiante. Depois dessa primeira fase, foram selecionadas onze músicas para análise mais detalhada, incluindo a transcrição completa das baterias. A escolha de nove dessas músicas se deu em função da presença evidente de recorrências idiomáticas e traços característicos da performance de Neném (muitos já observados nos capítulos anteriores) e também em função de serem gravações com músicos de grande

¹² Amplamente difundida sob o rótulo de *samba jazz*, esta música instrumental dos anos sessenta foi responsável pela exposição de músicos importantes, cuja atuação nesta época estabelecia novos padrões na execução musical, tidos como “modernos” e inovadores em relação às práticas correntes. (MARQUES, 2013. p.20)

destaque no cenário da música brasileira: Juarez Moreira, Marku Ribas e Toninho Horta. As outras duas músicas que serão utilizadas nas análises deste capítulo foram gravadas em discos de Beto Lopes e Enéias Xavier, e foram escolhidas por apresentarem performances bastante virtuosísticas e ricas de elementos característicos do estilo de Neném. As músicas são: de Toninho Horta, “Cristiana” <https://youtu.be/QeWSAAsiJ0o> e “De Ton pra Tom” (CD *De Ton pra Tom*) <https://youtu.be/UwaMyEXrstQ>; de Juarez Moreira, “Cantiga Bossa Nova” (CD *Juá*) <https://youtu.be/ikyMO4PxxgKc>; os arranjos de Juarez para “Antigua” (Tom Jobim) <https://youtu.be/y838BfDJDR8> e “Surfboard” (Tom Jobim) (CD *Nuvens Douradas*) <https://youtu.be/HoWtRiysb08>; “Tamba” (Luis Eça) <https://youtu.be/PrQ6gfCapQ> e “Tereza meu amor” (Tom Jobim) (CD *Coração Tambor*) <https://youtu.be/x89WlQ4LpF8>; de Marku Ribas, “Aurora da revolução” https://youtu.be/BB2_TYf_3NE e “Doce vida” (CD *4 Loas*) <https://youtu.be/e8CcSG-k9QM>; de Beto Lopes, “Rua um” (CD *Rua um*) <https://youtu.be/xRnkOnlYBo4>; e de Enéias Xavier, “Inspiração na esquina” (CD *Jamba*) <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o>.

Através de audições, transcrições (todas feitas em compasso 2/4) e análises comparativas das onze músicas escolhidas, foram encontradas formas recorrentes de Neném tocar samba na bateria. Primeiramente, analisando a construção do ritmo (da levada) do samba, encontraram-se dois elementos característicos predominantes: 1) um ostinato de bumbo recorrente na primeira e quarta semicolcheia; 2) uma tendência de se guiar por algum padrão rítmico básico.

Posteriormente, olhando mais a fundo suas performances de samba, percebemos algumas tendências de variações como, por exemplo, a condução do ritmo no chimal e no prato, predominantemente em semicolcheias com variações de acentos e expressões, combinando com variações orquestradas na bateria baseando-se no padrão rítmico básico. Vale ressaltar que a condução em semicolcheias nas levadas de samba de Neném é repleta de expressões traduzidas por diferentes níveis de acentuações, micro acentuações e formas diferentes de contato da baqueta no chimal e nos pratos, cuja notação musical, como já refletido anteriormente, não consegue representar em totalidade. As transcrições que eventualmente indicam acentos nas semicolcheias, acentos na cúpula do prato ou alguma abertura de chimal não traduzem toda a gama de expressões realizadas por Neném ao executar o samba, sendo ideal serem observadas junto com as audições dos trechos, o que permite percepção mais clara das nuances de performance. Ciente das limitações da notação, neste estudo serão

apontadas algumas formas de utilização e expressão de Neném na condução em semicolcheias no chimal e nos pratos.

Encontrou-se também a realização de variações na bateria, seja em fraseados no decorrer da música ou em pequenas frases de preparação (viradas)¹³ na transição de uma seção para outra. As variações encontradas acontecem tocadas com as baquetas e/ou com os pés, através de diversas combinações entre as peças da bateria. Vale ressaltar que essas variações e formas de Neném tocar o samba sempre dialogam com a música, os improvisos dos músicos e o padrão rítmico básico da levada.

Percebe-se na maneira de Neném tocar o samba certas similaridades (e suposta influência) a bateristas citados como seus ídolos. Percebemos, por exemplo, uma similaridade entres os estilos de Neném e o de Dom Um Romão, conforme análise da performance deste na música “Zambeze” (FAVERY; HASHIMOTO, 2017):

[...] há um padrão uniforme de condução rítmica exercida pela mão direita durante quase todo o trecho transcrito. Temos compassos binários simples, num padrão de levada de samba telecoteco, com algumas variações e improvisações dessa divisão (GOMES, 2008:22). A condução inicial do chimal é executada em semicolcheias pela mão direita até o compasso 28, quando então no compasso 29, ocorre à transição para o prato de condução, justificado pela ocorrência de uma parte diferente na música. O bumbo aparece na primeira e na quarta semicolcheia dos tempos do compasso, associado a um padrão característico denominado informalmente de ‘samba a dois’, usado pelos bateristas para pontuar o bumbo [...] (FAVERY; HASHIMOTO, 2017, p. 322).

Outra similaridade do estilo de Neném com outro baterista foi observada a partir da pesquisa de Guilherme Dias, que, em sua dissertação sobre baterista Airto Moreira, dedicou um subcapítulo para analisar suas tendências de variações no chimal com o pé esquerdo, chamando-as de “chimal melódico”. Percebeu-se esta característica comum (e suposta influência de Airto) na performance de Neném, na qual também é bastante recorrente a utilização de variações de chimal com o pé esquerdo, como será mostrado posteriormente.

Das onze músicas elencadas para análises, três foram escolhidas para mostrar a performance de Neném utilizando as vassourinhas com suas recorrências e características idiomáticas, com destaque às variações no chimal com o pé esquerdo e na caixa e tambores com as mãos

¹³ É empregada na “bateria” dos conjuntos e orquestras populares quando ocorre mudança de frase ou tema. Essa mudança é geralmente espontânea e sua execução depende da habilidade rítmico-musical do “instrumentista” (FRUNGILLO, 2002, p. 383).

combinados com o chimal tocado com o pé. São elas: “Surfboard”, “De Ton pra Tom” e “Cantiga bossa nova”.

Nas análises, perceberam-se recorrências timbrísticas, tais como: a caixa tocada em uníssono com o chimal entreaberto, rufo de chimal entreaberto, uso da cúpula do prato, *buzz roll* na caixa, caixa tocada em uníssono com o prato, *flams* de chimal e caixa (tocados apenas com a mão esquerda), rufo de caixa e outros. Sob a perspectiva rítmica, encontrou-se a recorrente execução de deslocamentos rítmicos, “ritmos cruzados”, nas levadas e nas variações, utilizando-se principalmente o agrupamento de três em três semicolcheias, mas, também, de cinco em cinco. Encontrou-se também a realização de divisões em tercinas e sextinas, agrupadas de quatro em quatro, gerando polirritmias com o ostinato do bumbo, que se mantém dentro da subdivisão das semicolcheias. Além dessas, percebeu-se a tendência de Neném desenvolver suas levadas e seus fraseados a partir de um padrão rítmico básico e a partir das divisões rítmicas das músicas e dos padrões rítmicos das levadas dos instrumentos de acompanhamento: o baixo, o violão, a guitarra ou o piano.

Notou-se grande desenvoltura na técnica do instrumento e na coordenação motora de Neném. Sobre a coordenação, destaca-se grande desenvoltura, sobretudo, nas variações de pé esquerdo no chimal, que serão apresentadas a seguir. Sobre essa tendência de variações no chimal com o pé, identificou-se uma característica comum e suposta influência (uma vez que Neném os tem como ídolos) do baterista Airto Moreira (como já dito anteriormente a partir da ideia do chimal melódico) e de Jack DeJohnette (cujas performances apresentam grande liberdade no uso do pé esquerdo). Em seu livro, *The art of modern jazz drumming* (DEJOHNETTE; PERRY, 2000), são propostas, em diversos momentos, possibilidades de utilização do chimal de forma criativa ao contrapor a função de marcação do ritmo.

Com essas informações encontradas, foi organizada a apresentação deste capítulo elencando, um a um, os elementos característicos da performance de Neném no samba aqui selecionados e os apontando nas músicas escolhidas. Primeiramente, será mostrado como Neném de modo recorrente constrói a levada do samba a partir de um mesmo padrão de bumbo e sua tendência em se basear em padrão rítmico básico. Em seguida, de forma mais detalhada, serão apresentadas algumas de suas tendências de variações na bateria a partir da rítmica, timbrística e utilização das peças da bateria; são elas: execução do ritmo baseado em padrão rítmico básico através de orquestrações nos tambores simultaneamente à condução no prato; fraseados e pequenas frases de preparação (viradas) tocados no chimal com as baquetas, no

chimbal com o pé esquerdo, na caixa e tambores com as mãos combinados com o chimbal tocado com o pé; utilizações da cúpula do prato na condução do ritmo e na construção das variações; realização de combinações entre tambores e pratos. E, por fim, é apresentada a transcrição completa de “Aurora da revolução” e análise sobre a performance de Neném nesta música. Vale ressaltar que é fundamental ouvir as onze músicas escolhidas, assim como utilizar os áudios como ferramenta para compreender as análises desenvolvidas.

5.2 Padrão básico do bumbo

Nas músicas analisadas, Neném, quando executa o ritmo, toca no bumbo um padrão básico típico chamado “samba a 2”, utilizado em quase cem por cento dos compassos (Figura 55).



Figura 55: Padrão básico na performance de Neném no bumbo nas onze músicas elencadas

Esse padrão é claramente o mais típico de execução no samba, como se observa na performance de inúmeros bateristas, assim como em livros e métodos que tratam do assunto. Na performance de Neném, nas onze músicas escolhidas, as variações a esse padrão básico ocorrem normalmente para compor um fraseado numa mudança de seção ou em momentos de improvisação; e, das músicas analisadas, a que apresenta variações no bumbo é a “Doce Vida” – eventualmente, Neném toca as duas colcheias do segundo tempo do compasso, típicas do surdo de terceira no samba, como variação do ritmo. Apesar da predominância de Neném tocar no bumbo o “samba a dois” nas músicas elencadas, obviamente existem outras maneiras que ele também utiliza o bumbo em outras levadas de samba.

5.3 Utilização de um padrão rítmico básico

Percebemos em nossas análises que a performance de Neném é orientada pela sensação de um padrão rítmico básico, que quase nunca é repetido da mesma forma, mas tocado com variações constantes a partir de diferentes orquestrações e da adição ou subtração de notas do padrão. Alguns dos padrões são comuns à tradição de se tocar samba na bateria, e outros são criados a partir da rítmica do instrumento de acompanhamento, seja violão ou guitarra.

Na música “Rua um”, percebeu-se que Neném tocou a partir de um padrão rítmico básico que predomina na música relativo à levada de guitarra e, a partir deste, fez variações. A Figura 56, a seguir, mostra o padrão rítmico básico dessa música.

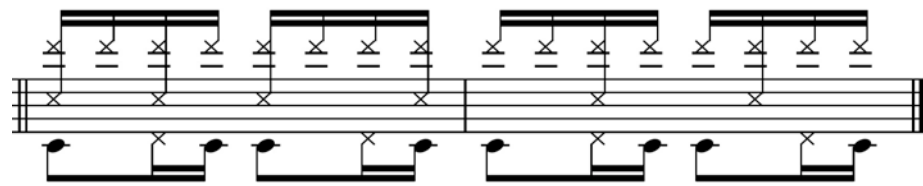


Figura 56: Padrão rítmico básico da música “Rua um”

Percebeu-se uma relação muito próxima entre o padrão da bateria e a rítmica do acompanhamento da guitarra de Beto Lopes, como mostra, a seguir, a Figura 57.

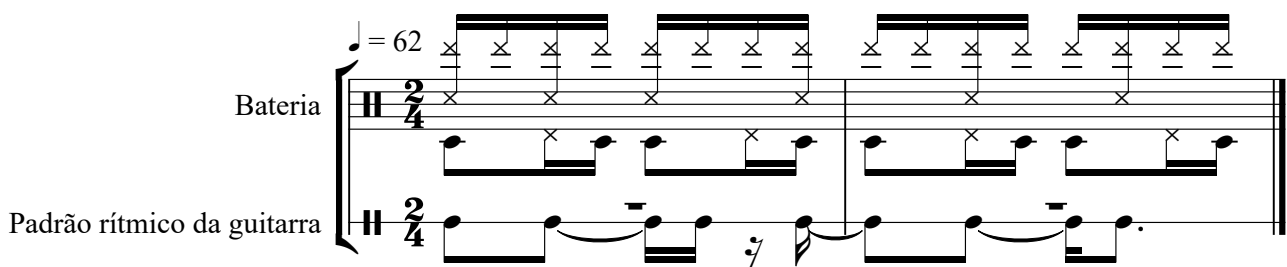


Figura 57: Padrão rítmico da guitarra muito próximo do padrão rítmico da bateria na música “Rua um” (0:31) <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=31>

Na música “Cantiga bossa nova”, temos o padrão rítmico básico da bateria praticamente idêntico ao da levada do violão. A Figura 58 mostra o padrão rítmico básico da bateria comparado com a rítmica da levada do violão de Juarez Moreira.

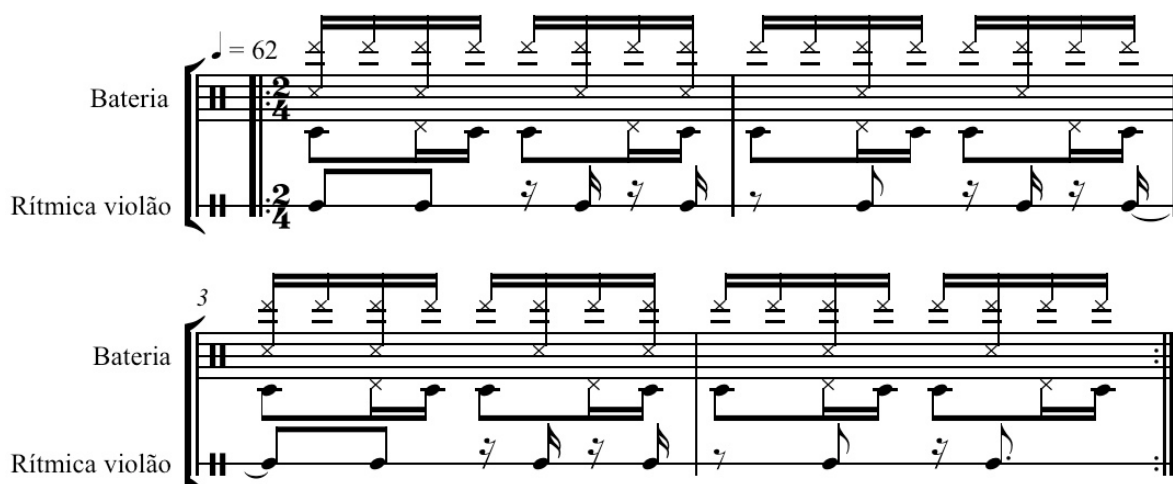


Figura 58: Padrão rítmico básico da bateria comparado com a rítmica da levada do violão na música “Cantiga bossa nova”. <https://youtu.be/ikyMO4PxcKc?t=15>

Na música “Doce vida”, de Marku Ribas, quando inicia o canto, a levada da bateria inicia sistematicamente com uma sequência de divisões de colcheias nos dois primeiros compassos para, então, no final do segundo compasso, antecipar a última semicolcheia do padrão rítmico básico que se estabelece a partir do terceiro compasso, como mostra a Figura 59.

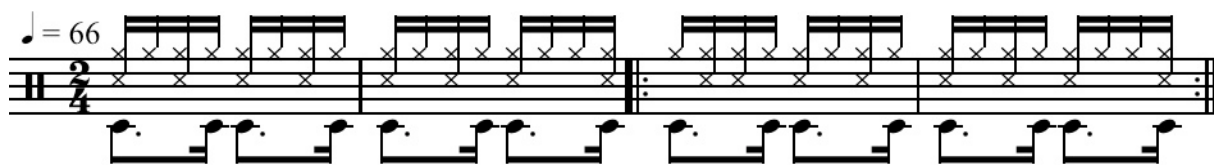


Figura 59: Padrão rítmico básico estabelecido a partir do terceiro compasso do canto na música “Doce vida”. <https://youtu.be/e8CcSG-k9QM?t=45>

Na minha experiência de ter tocado com o Marku Ribas, lembro de, nos ensaios, ele pedir exatamente isto: “primeiro toque as colcheias para estabilizar o ritmo e depois comece a tocar o padrão do samba”. Percebe-se que a divisão básica da bateria é baseada na divisão da levada do violão, como mostra a Figura 60.



Figura 60: Padrão rítmico básico da bateria baseado na divisão da levada do violão na música “Doce vida”.

Na música “Aurora da revolução”, de Marku Ribas, percebe-se que Neném também realizou um padrão rítmico básico, no aro da caixa, baseando-se na rítmica do violão (típica do samba) tocado por Marku Ribas. A Figura 61 mostra a rítmica do violão e o padrão rítmico básico usado por Neném.

Figura 61: Rítmica do violão e o padrão rítmico básico da bateria na música “Aurora da revolução”. https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=21

Na música “Cristiana”, percebeu-se um padrão rítmico básico, e, a partir dele, Neném realiza variações, como mostra a Figura 62.

Figura 62: Padrão rítmico básico da música “Cristiana”

Nessa música, percebe-se também similaridade rítmica entre o padrão da bateria e o do acompanhamento da guitarra de Toninho Horta, como mostra a Figura 63.

Figura 63: Similaridade entre o padrão rítmico da bateria e o acompanhamento da guitarra. <https://youtu.be/QeWSAAsiJ0o?t=10>

A música “Inspiração na esquina” é toda tocada no prato de condução, e predomina a divisão do ritmo no aro da caixa somada muitas vezes a acentos na cúpula do prato em todas as semicolcheias de forma separada ou agrupada. Assim como já observado em outras músicas,

Neném toca a partir de padrão rítmico básico e realiza variações a partir deste. Gomes (2008), por sua vez, quanto ao padrão encontrado aqui intitula-o “samba da velha guarda da Mangueira”. A Figura 64 mostra este padrão rítmico básico.

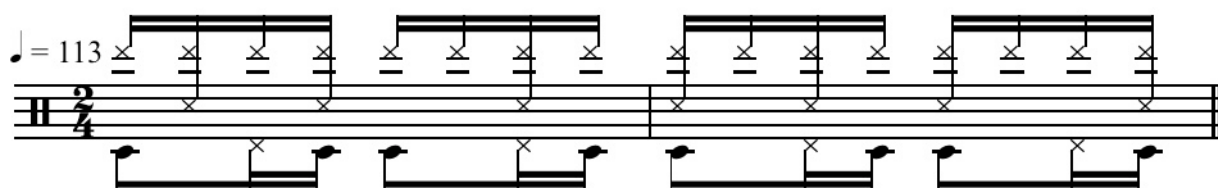


Figura 64: Padrão rítmico básico da música “Inspiração na esquina”.
<https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=27>

Nessa música a bateria estabelece esse padrão rítmico desde o começo, ao passo que só a partir da metade da música, na seção de improviso, encontrou-se padrão de acompanhamento do violão parecido com o padrão da bateria.

Na música “Tamba”, são predominantemente tocados diversos acentos e variações na cúpula do prato de condução por Neném. Como já visto em outras análises, nesta música Neném toca um padrão rítmico básico de dois compassos e fez variações a partir deste. Encontramos o mesmo padrão em obras de Gomes (2008), chamado de *samba*, e de Rocha (2007), chamado de *samba telecoteco*, diferindo apenas por não ter a segunda semicolcheia do segundo tempo do segundo compasso. A Figura 65 mostra o padrão rítmico básico usado por Neném em “Tamba”.



Figura 65: Padrão rítmico básico usado por Neném na música “Tamba”.

A seguir, na Figura 66, temos a divisão rítmica da levada da guitarra de Juarez Moreira comparada com o padrão rítmico básico da bateria, e percebe-se mais uma vez muita similaridade entre eles.

Figura 66: Divisão rítmica da levada da guitarra similar ao padrão rítmico básico da bateria na música “Tamba”. https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=24

Na música “Tereza meu amor, apesar de ter um comportamento rítmico mais estável, encontramos alguns momentos de performance no prato de condução e orquestração nos tambores predominantemente a partir do padrão rítmico básico. Encontramos o mesmo padrão em obras de Gomes (2008), chamado de *samba bossa*, e de Rocha (2007) chamado de *samba*, similar ao encontrado na música “Cantiga bossa nova”. A Figura 67 mostra esse padrão rítmico básico.

Figura 67: Padrão rítmico básico da música “Tereza meu amor”

Nessa música a levada do violão de Juarez Moreira tem rítmica idêntica ao padrão da bateria, como mostra a Figura 68.

Figura 68: Rítmica da levada do violão idêntica ao padrão rítmico da bateria na música “Tereza meu amor”. <https://youtu.be/x89WIQ4LpF8?t=27>

Na música “De Ton pra Tom”, a rítmica da levada do violão do Toninho Horta é similar ao encontrado em obras de Gomes (2008), chamado de *samba bossa*, e de Rocha (2007), chamado de *samba*, ao passo que a bateria apoia essa divisão executando um padrão rítmico

mais simples, similar à transcrição de Milton Banana tocando bossa em (ROCHA, 2007), como mostra a Figura 69.

The image shows a musical score for the song "De Ton pra Tom". It consists of two staves. The top staff is labeled "Bateria" (Drum Set) and the bottom staff is labeled "Ritmica do violão" (Guitar Rhythm). The tempo is marked as quarter note = 54. The time signature is 2/4. The drum set part shows a consistent pattern of quarter notes. The guitar rhythm part shows a pattern of quarter notes with accents.

Figura 69: Padrão rítmico básico da bateria apoiando a divisão da levada do violão na música “De Ton pra Tom”. <https://youtu.be/UwaMyEXrstQ?t=9>

Na música “Antigua”, assim como em outras citadas, percebe-se que a divisão básica da bateria é baseada na divisão da levada do violão, como mostra a Figura 70.

The image shows a musical score for the song "Antigua". It consists of two staves. The top staff is labeled "Bateria" (Drum Set) and the bottom staff is labeled "Ritmica do violão" (Guitar Rhythm). The tempo is marked as quarter note = 72. The time signature is 2/4. The drum set part shows a consistent pattern of quarter notes. The guitar rhythm part shows a pattern of quarter notes with accents.

Figura 70: Padrão rítmico básico da bateria baseado na levada do violão na música “Antigua”. <https://youtu.be/y838BfDJDR8>

Na música “Surfboard”, percebem-se acentuações na caixa na subdivisão das semicolcheias, sobretudo na segunda semicolcheia do segundo tempo, apoiando a rítmica da melodia da primeira parte da música tocada pelo violão. Aparentemente não há pensamento de padrão rítmico básico na bateria, provavelmente porque a rítmica do violão vai deslocando de três em três semicolcheias, o que não sugere um padrão, e sim interação/apoio à melodia, como mostra a Figura 71.

1ª Parte

Bateria

Rítmica do Violão

Bateria

Rítmica do Violão

Figura 71: Acentuações na caixa na subdivisão das semicolcheias apoiando a melodia da 1ª parte da música “Surfboard” (00:00). <https://youtu.be/HoWtRiysb08>

Na transição entre uma seção e outra dessa música (0:47 por exemplo), chamamos aqui de “ponte”, a guitarra executa uma levada na qual a bateria apoia gerando um padrão rítmico, como mostra a Figura 72.

Ponte

Bateria

Rítmica do Violão

Figura 72: Padrão rítmico da bateria a partir da levada da guitarra na ponte (0:47) da música “Surfboard”. <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=47>

5.4 Condução no prato e orquestrando a bateria simultaneamente

Outra característica recorrente na performance de Neném, assim como na geração dos bateristas que vieram da era do *samba jazz*, é conduzir o ritmo no prato e, simultaneamente, orquestrar os tambores da bateria durante a música dialogando com as mudanças de seções, as melodias e os improvisos. Para mostrar essa característica, serão apresentadas transcrições de trechos das músicas “Rua um”, “Doce vida”, “Aurora da revolução”, “Cristiana”, “Inspiração na esquina”, “Tamba” e “Tereza meu amor”. Notamos que todas as variações feitas por Neném nos tambores estão dentro das subdivisões das semicolcheias e se apoiam no padrão rítmico básico.

Em “Rua um”, a performance aconteceu toda conduzida no prato. Foram encontrados alguns momentos em que Neném orquestrou nos tambores enquanto conduzia no prato, durante a melodia (0:47, 2:45 e 3:04), nas mudanças de seções (1:06 e 1:22), no solo de guitarra (1:40 e 1:55) e na seção final da música (3:23, 3:47, 4:04, 4:11 e 4:21). A Figura 73 mostra alguns desses momentos.



Figura 73: Exemplos de orquestrações nos tambores simultâneas à condução no prato na música “Rua um” (aqui o áudio corresponde ao 3:47). <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=227>

Em “Doce vida”, Neném tocou o ritmo da bateria com orquestrações nos tambores simultâneas à condução no prato na mudança de seção (2:19) e também na introdução, no meio da música e na seção final (0:26, 0:35, 3:40 e 4:50), como mostra a Figura 74.

(0:26) $\text{♩} = 66$ (0:35)

(2:19)

(3:40)

(4:50)

Figura 74: Condução no prato e orquestração nos tambores na música “Doce vida” (4:50).
<https://youtu.be/e8CcSG-k9QM?t=290>

Em “Aurora da revolução” encontramos, nos improvisos de guitarra (1:51 e 3:21), momentos de orquestração nos tambores simultaneamente à condução no prato baseando-se no padrão rítmico básico. No exemplo adiante, além das variações sobre o padrão, percebe-se, mais para o final, um adensamento de notas tocadas por Neném, as quais interagem com esse momento do improviso, que vai crescendo e aumentando a atividade, como mostra a Figura 75.



Figura 75: Condução no prato e orquestração nos tambores baseado no padrão rítmico básico interagindo com o improviso de guitarra na música “Aurora da revolução” (1:51).
https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=111

Também encontramos, na seção final (4:38 e 4:55), momentos de orquestração nos tambores simultaneamente à condução no prato baseando-se no padrão rítmico básico, da mesma forma que na introdução e nos improvisos de guitarra, sugerindo performance mais reativa que dialoga com essas seções. A Figura 76 mostra um desses momentos.



Figura 76: Condução no prato e orquestração nos tambores baseadas no padrão rítmico básico dialogando com a seção final da música “Aurora da revolução” (4:38).
https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=278

A música “Cristiana” foi toda tocada no prato, e, em praticamente toda ela, ocorreram orquestrações nos tambores, sobretudo na caixa, simultaneamente à condução em algumas mudanças de seção (0:27, 0:42, 1:19 e 1:38), no tema (0:39, 1:29 e 2:53), no solo de gaita (1:59, 3:11 e 3:31), e no solo de guitarra (2:37, 2:48 e 3:50). Nessa música também foram encontrados deslocamentos dos acentos nos tambores de três em três semicolcheias dialogando com o improviso de guitarra (2:45 e 3:50) e com o improviso de gaita (3:24 e 3:40). A Figura 77 mostra um desses momentos.

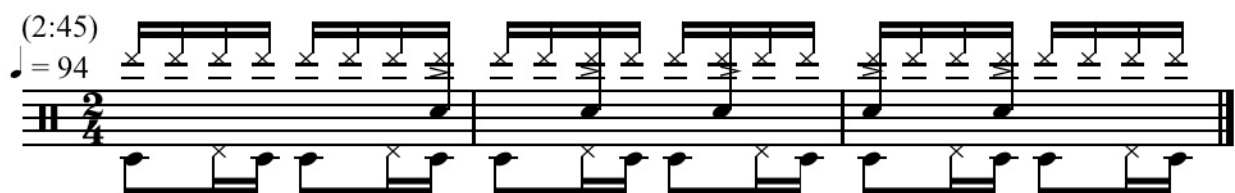


Figura 77: Condução no prato simultânea ao deslocamento de três em três semicolcheias tocada na caixa dialogando com o improviso de guitarra na música “Cristiana” (2:45).
<https://youtu.be/QeWSAAsiJ0o?t=164>

Em “Inspiração na esquina”, foram encontrados alguns momentos de orquestração nos tambores simultâneos à condução durante a melodia (0:32, 0:57, 1:04 e 3:38), durante o solo de guitarra (1:51), durante o solo de baixo (2:10 e 2:28), e durante o solo de violão (4:03). A Figura 78 mostra um desses momentos – durante o solo de baixo, quando Neném realiza diversos acentos na cúpula dialogando com as orquestrações nos tambores.

The image displays a musical score for a solo bass section at the 2:10 mark. It features four systems of staves. The top system includes a tempo marking of 113 bpm and a 2/4 time signature. The notation shows a complex rhythmic pattern with numerous accents on the snare drum, indicated by 'x' marks above the notes. The bass line is written on a single staff, showing a melodic progression that interacts with the drum patterns.

Figura 78: Orquestração nos tambores simultânea à condução com diversos acentos na cúpula do prato na música “Inspiração na esquina” durante o solo de baixo (2:10). <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=129>

Na música “Tamba”, com andamento de semínima igual a 116 bpm, Neném toca no prato de condução deixando algumas pausas entre um grupo de semicolcheias. Algumas das notas no prato são somadas às notas no aro da caixa. Aqui ocorrem em quase toda a música orquestrações nos tambores coordenadas com a condução no prato durante a melodia (0:32, 0:40, 0:50, 0:56, 1:06, 3:31 e 3:44) e no improviso de piano (1:19, 1:50 e 1:56). A Figura 79 mostra um desses trechos (0:56).

The image shows a musical score for the 0:56 mark of the song "Tamba". It consists of two systems of staves. The top system features a snare drum part with a steady conduction pattern, marked with 'x' symbols. The bottom system shows a drum orchestration with various rhythmic patterns, including semicolcheias, coordinated with the snare drum's conduction.

Figura 79: Condução no prato simultânea à orquestração nos tambores durante a melodia da música “Tamba” (0:56). https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=55

Em “Tereza meu amor”, assim como nas músicas citadas, Neném mantém a condução no prato e orquestra nos tambores interagindo com as mudanças de seção (1:00, 1:34), com a melodia na segunda metade do primeiro B (1:49), com a reexposição da parte B (3:19), com

os improvisos de piano (2:45) e saxofone (2:23) e com a seção final (3:56). A Figura 80 mostra um desses momentos.

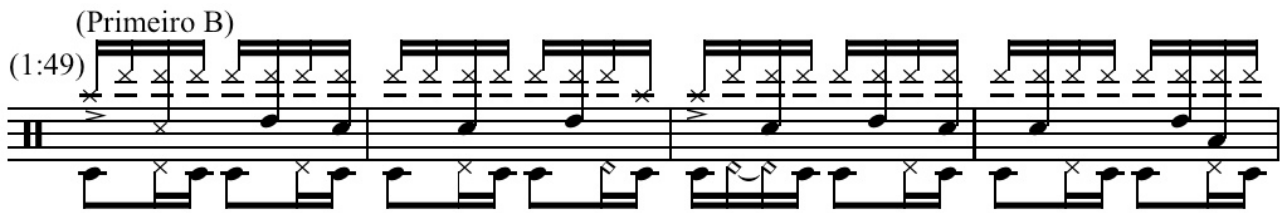


Figura 80: Condução no prato simultânea à orquestração nos tambores durante o 1º B da música “Tereza meu amor” (1:49). <https://youtu.be/x89WIQ4LpF8?t=108>

Nessa seção podemos constatar como é recorrente a condução no prato simultânea à orquestração nos tambores, interagindo com a música, sobretudo, nas mudanças de seção, no arranjo, no tema e nas seções de improviso. Notamos que todas as variações feitas por Neném nos tambores estão dentro da subdivisão das semicolcheias. Percebemos que as orquestrações nos tambores simultaneamente à condução no prato são, na maioria das vezes, baseadas no padrão rítmico básico. Foram encontrados deslocamentos dos acentos nos tambores de três em três semicolcheias. Por fim, percebemos em algumas das transcrições a realização de acentos na cúpula do prato combinados com orquestrações nos tambores.

5.5 Fraseados no chimbau com as baquetas

Uma das grandes assinaturas no estilo de Neném tocar são as formas de variações que ele usa no chimbau com as mãos, com os pés e combinações entre eles. Isso considerado, serão apresentadas algumas transcrições de trechos das músicas escolhidas, nos quais Neném realiza diferentes fraseados no chimbau com as baquetas.

Em “Rua um”, Neném realiza o mesmo fraseado em alguns momentos: no improviso de guitarra (2:10) e durante a melodia (2:38 e 3:51), sendo estes dois últimos exatamente no mesmo lugar do compasso. Por ser uma repetição do mesmo fraseado, deduz-se fazer parte de seu estilo de tocar. A Figura 81 mostra esse fraseado durante a melodia.



Figura 81: Fraseado de chimbau com a baqueta recorrente na performance de Neném na música “Rua um” <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=157>

No improviso de guitarra (2:00), realiza fraseado de chimbau entreaberto em uníssono com a caixa, forma muito recorrente em seu estilo próprio de tocar (Figura 82).

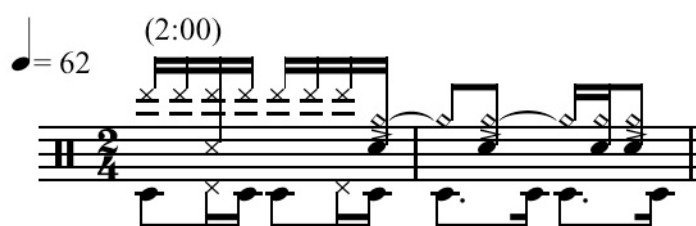


Figura 82: Fraseado no chimbau entreaberto em uníssono com a caixa na música “Rua um”. <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=119>

Na música “Cantiga bossa nova”, similar a “Rua um” (Figura 81), Neném realiza o mesmo fraseado no chimbau com as baquetas (1:32) no improviso de saxofone, como mostra a Figura 83.

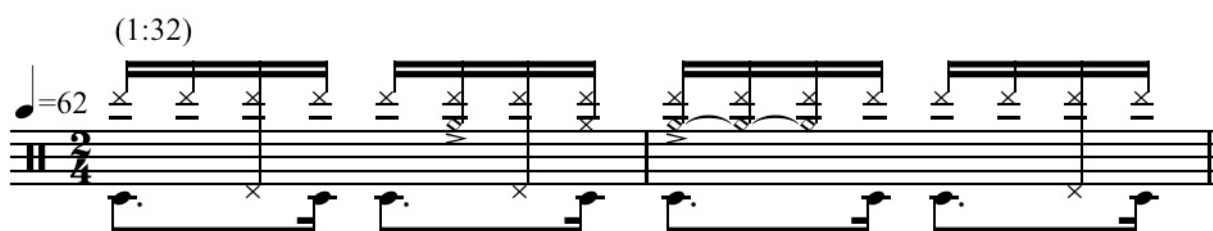


Figura 83: Fraseado de chimbau com a baqueta na música “Cantiga bossa nova” similar a “Rua um”. <https://youtu.be/ikyMO4PvgKc?t=90>

Durante o solo do sax (3:20), ocorre mais uma vez esse uso do chimbau entreaberto em uníssono com a caixa, conforme mostrado na Figura 84.

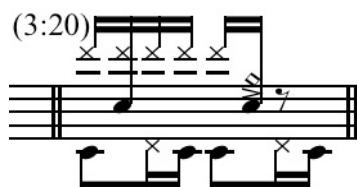


Figura 84: Fraseado no chimal entreaberto em uníssonos com a caixa na música “Cantiga bossa nova” [(3:20). <https://youtu.be/ikyMO4PvgKc?t=199>

Outro fraseado típico de Neném acontece no final da música “Cantiga bossa nova” (3:56), ao realizar um rufo no chimal entreaberto crescendo até abri-lo totalmente, como mostra a Figura 85.



Figura 85: Rufo de chimal entreaberto crescendo até abri-lo totalmente (3:56) no final de “Cantiga bossa nova”. <https://youtu.be/ikyMO4PvgKc?t=235>

Em “Doce vida”, ocorrem diversos fraseados de baqueta no chimal dialogando com os improvisos, a melodia e as mudanças de seção; e percebeu-se a recorrência de alguns desses fraseados. O rufo de chimal entreaberto crescendo até abri-lo totalmente, similar em “Cantiga bossa nova”, apareceu nesta música três vezes: durante o tema (2:18, 4:34) e no final (5:21).

Diversos momentos em que Neném toca o chimal abrindo de forma sincopada foram encontrados, e a Figura 86 mostra um desses.

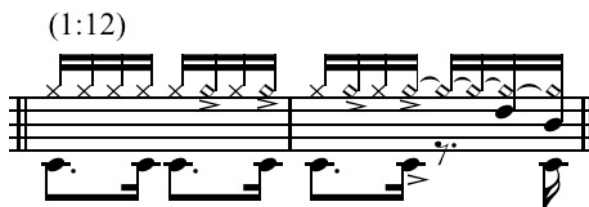


Figura 86: Fraseado abrindo o chimal de forma sincopada na música “Doce vida” (1:12). <https://youtu.be/e8CcSG-k9QM?t=71>

Tal como visto nas músicas anteriores, aqui encontramos alguns momentos em que Neném toca frases usando uníssonos de chimal entreaberto e caixa, e a Figura 87 mostra um desses.



Figura 87: Fraseado no chimbau entreaberto em uníssonos com a caixa na música “Doce vida”. (1:58). <https://youtu.be/e8CcSG-k9QM?t=117>

Encontramos nesta música o mesmo fraseado de abertura de chimbau realizado em “Rua um” (Figura 81) e em “Cantiga bossa nova” (Figura 83), como demonstra a Figura 88.



Figura 88: Fraseado com abertura de chimbau na música “Doce vida” (0:58) similar a “Rua um” e “Cantiga bossa nova”. <https://youtu.be/e8CcSG-k9QM?t=57>

Em “Aurora da revolução”, foram também encontrados alguns fraseados de baquetas no chimbau tocados por Neném. Algumas vezes nesta música, Neném toca deslocando a abertura de chimbau de três em três semicolcheias, e a Figura 89 mostra um desses.

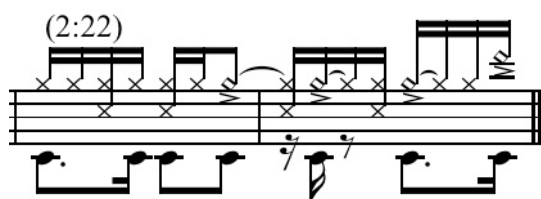


Figura 89: Abertura de chimbau tocado com a mão deslocando de três em três semicolcheias na música “Aurora da revolução” (2:22). https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=141

Nesta música também encontramos momentos de abertura do chimbau de forma sincopada, e a Figura 90 mostra um desses.

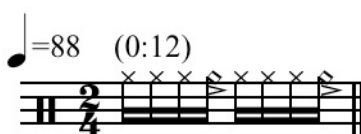


Figura 90: Fraseado abrindo o chimbau de forma sincopada na música “Aurora da revolução” (0:12). https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=11

São muito recorrentes os fraseados de chimal entreaberto em uníssono com a caixa nesta música, e a Figura 91 mostra um desses.



Figura 91: Fraseado de chimal entreaberto em uníssono com a caixa na música “Aurora da revolução” [(1:40). https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=100]

O rufo de chimal crescendo até abri-lo totalmente, similar ao apresentado na Figura 85, também ocorre no último compasso desta música.

Em “Cristiana”, ocorrem algumas vezes um fraseado muito singular na linguagem de Neném (fraseado este que já testemunhei inúmeras vezes), que é um *flam* executado apenas pela mão esquerda com a apojatura no chimal e a nota principal na caixa, num único golpe, enquanto a mão direita permanece no prato de condução. O *flam*, defina-se, é o “nome da execução de uma nota com apojatura simples” (FRUNGILLO, 2002); é normalmente tocado com as duas mãos, sendo que uma mão toca a apojatura, e a outra mão, a nota principal. No (3:04), Neném executa esses *flams* apenas com a mão esquerda, deslocando os acentos, durante o solo de guitarra; e, no (3:43), executa a mesma frase com *flams* no solo de gaita. A Figura 92 mostra esse fraseado durante o solo de guitarra.

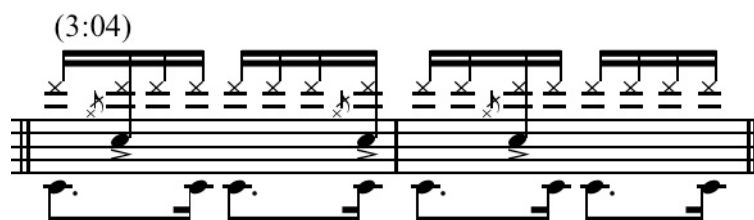


Figura 92: *Flams* de chimal e caixa apenas com a mão esquerda durante solo de guitarra na música “Cristiana” (3:04). <https://youtu.be/QeWSAAsij0o?t=184>

Neném realiza novamente, assim como nos exemplos anteriores, um rufo de chimal entreaberto crescendo até abri-lo totalmente na introdução (0:03).

Durante o solo de gaita (3:18), executa o mesmo fraseado realizado em “Rua um” (Figura 81), “Cantiga bossa nova” (Figura 83) e “Doce vida” (Figura 89), como demonstra a Figura 93.

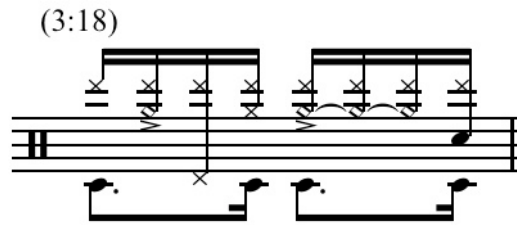


Figura 93: Fraseado de abertura de chimbau na música “Cristiana” (3:18) similar em “Rua um”, “Cantiga bossa nova” e “Doce vida”. <https://youtu.be/QeWSAAsiJ0o?t=197>

Ainda no solo de gaita (3:45), toca de forma sincopada abrindo o chimbau com a mão esquerda da mesma forma que fez em “Doce vida” (Figura 86) e em “Aurora da revolução” (Figura 90). A Figura 94, a seguir, mostra esse momento.

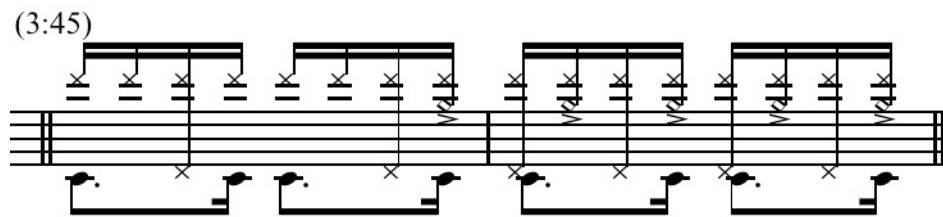


Figura 94: Abertura de chimbau sincopada durante o solo de gaita na música “Cristiana” [(3:45). <https://youtu.be/QeWSAAsiJ0o?t=224>

Preparando a mudança de seção da música (1:04), Neném realiza fraseado de chimbau entreaberto em uníssono com a caixa, forma muito recorrente de manulação em seus fraseados, como podemos constatar nas transcrições das músicas “Rua um” (Figura 82), “Cantiga bossa nova” (Figura 84), “Doce vida” (Figura 87) e “Aurora da revolução” (Figura 91). A seguir, a Figura 95 mostra a transcrição desse fraseado na música “Cristiana”.



Figura 95: Fraseado de chimbau entreaberto em uníssono com a caixa na música “Cristiana” (1:04). <https://youtu.be/QeWSAAsiJ0o?t=64>

Em “Inspiração na esquina”, Neném também realiza algumas vezes o rufo de chimbau entreaberto crescendo até abri-lo totalmente na introdução (0:10) e durante outros momentos da música (1:12, 2:46, 3:31, 3:44, 3:48 e 4:10).

Encontramos nesta música fraseados em tercinas com o chimbau entreaberto preparando a mudança de seção (0:15 e 1:15), e a Figura 96 mostra um deles.



Figura 96: Fraseado em tercinas com o chimal entreaberto na mudança de seção (0:15) da música “Inspiração na esquina”. <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=9>

Em “Tamba”, encontramos alguns fraseados no chimal com as baquetas recorrentes nas transcrições anteriores. O rufo de chimal entreaberto crescendo até abri-lo totalmente aconteceu no solo de bateria da introdução (0:18 e 0:20), na mudança de seção (1:12) e no final da música (4:08).

Encontramos fraseados de chimal entreaberto e caixa em uníssono durante a introdução (0:50), no solo de baixo (2:26), no solo de sax (2:48) e na melodia do tema (3:18, 3:42 e 3:54). A Figura 97 mostra esse fraseado durante o solo de baixo (2:26).

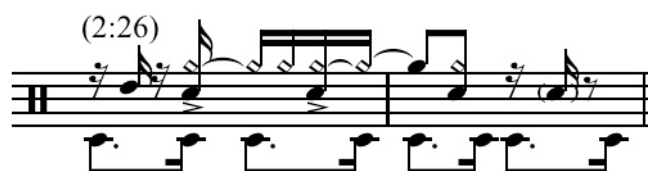


Figura 97: Fraseado de chimal entreaberto e caixa em uníssono na música “Tamba” (2:26). https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=145

Além destes, durante o solo de baixo, encontramos um fraseado polirrítmico, comum na linguagem de Neném, que é uma sequência de sextinas no chimal, com a manulação em movimento alternado, deslocando o ritmo acentuando a cada quatro notas no prato de condução ou na cúpula deste prato enquanto o bumbo permanece na divisão quaternária de samba (2:23). A Figura 98, a seguir, mostra este momento.

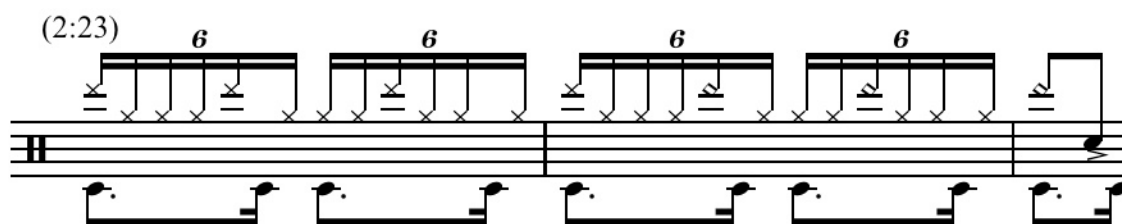


Figura 98: Fraseado em sextina no chimal e prato na música “Tamba” [(2:23)]. https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=141

Em “Tereza meu amor”, o rufo no chimbau entreaberto crescendo até abri-lo totalmente também aparece, aqui numa mudança de seção (2:08), finalizando a melodia e antecipando o solo de saxofone.

No solo de saxofone (2:29), Neném realiza uma abertura de chimbau sincopada com a mão, como mostra a Figura 99.

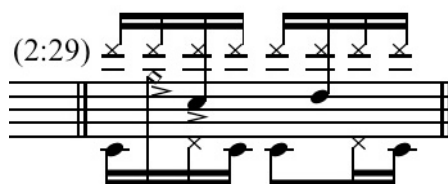


Figura 99: Abertura de chimbau sincopada com a mão na música “Tereza meu amor” (2:29). <https://youtu.be/x89WlQ4LpF8?t=148>

Fazendo uma síntese, podemos constatar fraseados que incluem alguns elementos recorrentes na performance de Neném e que são comuns a outros bateristas: abertura de chimbau sincopada, rufo no chimbau entreaberto crescendo até abri-lo totalmente, fraseados de chimbau entreaberto com a caixa em uníssono, além de outros fraseados mais particulares na sua forma de tocar, tais como: acentuar o chimbau aberto deslocando de três em três semicolcheias, realizar uma sequência de sextinas no chimbau (com movimento de mãos alternadas) deslocando o ritmo acentuando a cada quatro notas no prato de condução ou na cúpula deste prato enquanto o bumbo permanece na divisão quaternária de samba (gerando uma polirritmia), e a execução de *flams* de chimbau e caixa apenas com a mão esquerda enquanto a mão direita permanece no prato de condução.

5.6 Fraseados no chimbau com o pé esquerdo

Em todas as músicas aqui analisadas, a marcação do ritmo com o pé esquerdo no chimbau é predominantemente no contratempo. Entretanto, constatamos que Neném recorre com muita frequência à utilização de variações na levada e no fraseado a partir do emprego de diferentes ritmos no chimbau apenas com o pé. Neném fala em suas entrevistas sobre suas influências, e dentre elas as dos bateristas Airto Moreira e Jack DeJohnette. É comum a esses bateristas usar o chimbau como elemento de variação, sendo uma hipótese que venha deles a referência de Neném utilizar o chimbau com muita independência em sua performance. A utilização do chimbau aberto ou fechado se remete a diferentes momentos de expressão nos quais Neném pode fazer variações sobre a levada, pontuar alguma divisão da música ou interagir com

algum improvisador. A seguir, serão apresentadas transcrições de algumas das músicas aqui elencadas para apresentar algumas das formas de variações de Neném com o pé esquerdo no chimal.

Em “Rua um”, Neném realiza variações no chimal com o pé durante toda a música. Na seção de improviso, toca de forma sincopada, seja abrindo ou fechando o chimal. A Figura 100 mostra este fraseado no improviso de guitarra.

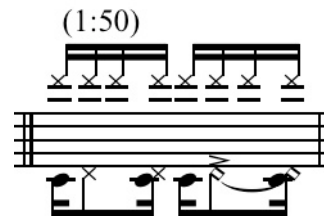


Figura 100: Fraseado sincopado no chimal com o pé esquerdo no improviso de guitarra na música “Rua um”. <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=109>

Em “Cantiga bossa nova”, similar a “Rua um”, Neném realiza síncofes abrindo o chimal com o pé (2:08 e 3:39), como mostra a Figura 101.

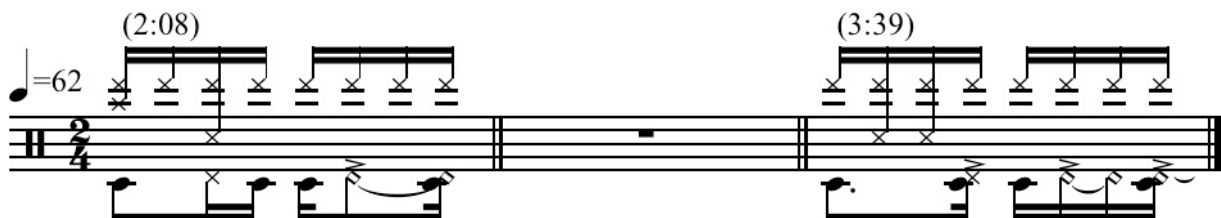


Figura 101: “Cantiga bossa nova”: síncope abrindo o chimal com o pé esquerdo (2:08 e 3:39) <https://youtu.be/ikyMO4PvgKc?t=127> (aqui o áudio do 2:08).

Em “Cristiana”, assim como nas músicas anteriores, foram encontradas variações de chimal aberto tocadas de forma sincopada com o pé nas mudanças de seção e nas seções de improviso (0:14, 0:37, 0,52, 1:34, 1:37, 1:48 e 2:24). A Figura 102, a seguir, mostra um desses momentos.

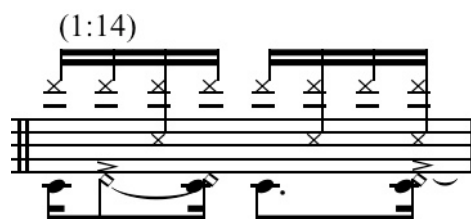


Figura 102: Variações de chimal aberto tocadas de forma sincopada com o pé esquerdo na música “Cristiana” (1:14). <https://youtu.be/QeWSAAsij0o?t=72>

Durante o improviso de guitarra (2:24), Neném acentua o chimal aberto com o pé, deslocando de três em três semicolcheias, como mostra a Figura 103.

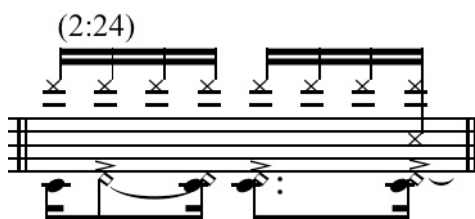


Figura 103: Acentuação com o pé no chimal aberto deslocando de três em três semicolcheias na música “Cristiana” (2:24). <https://youtu.be/QeWSAAsij0o?t=144>

Na música “Tereza meu amor”, foram encontradas duas variações de chimal com o pé: uma na introdução (0:18), na figura de colcheia pontuada, e outra no improviso de saxofone, na seção final da música abrindo na segunda colcheia (4:26), como mostra a Figura 104.

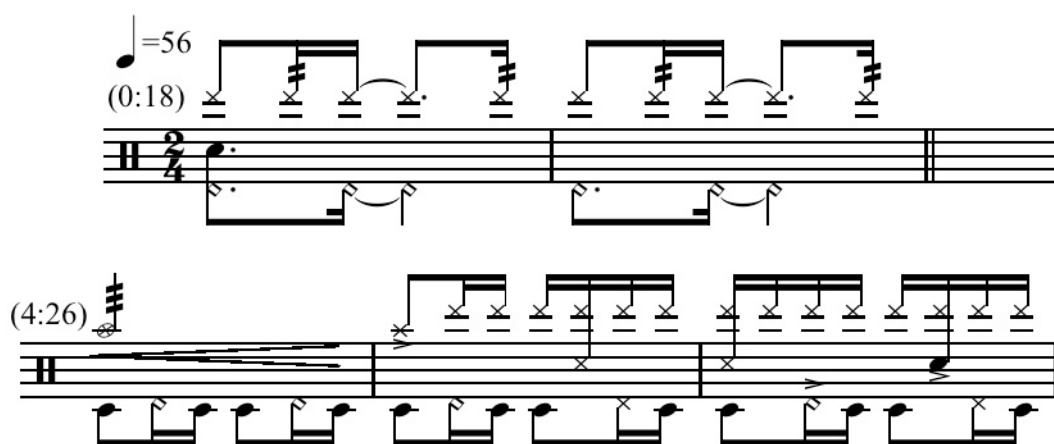


Figura 104: Fraseados de chimal com o pé na música “Tereza meu amor” <https://youtu.be/x89WlQ4LpF8?t=266> (Aqui o áudio do 4:26).

A seguir, serão apresentadas três músicas: “De Ton para Tom”, “Antigua” e “Surfboard”, as quais, tocadas de vassourinhas, nos permitiram constatar que, nesse contexto, as variações com o pé esquerdo no chimal foram ainda mais frequentes.

Durante a primeira apresentação da melodia da música “De Ton para Tom”, já ocorrem algumas variações no chimal com o pé. Destaca-se aqui uma síncope de fusa no segundo tempo, fechando o chimal e logo depois abrindo-o no contratempo (0:43), como mostra a Figura 105.

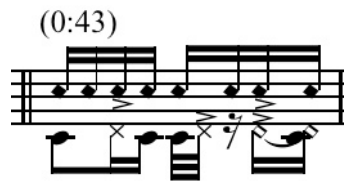


Figura 105: Síncope de fusa toca no chimal com o pé na música “De Ton pra Tom”.
<https://youtu.be/UwaMyEXrstQ?t=40>

Encontramos nessa música alguns momentos de síncopes de semicolcheias combinadas com notas no tempo e contratempo tocadas com o pé no chimal aberto ou fechado, durante as mudanças de seção, melodias e seções de improviso. A Figura 106 mostra um desses momentos.

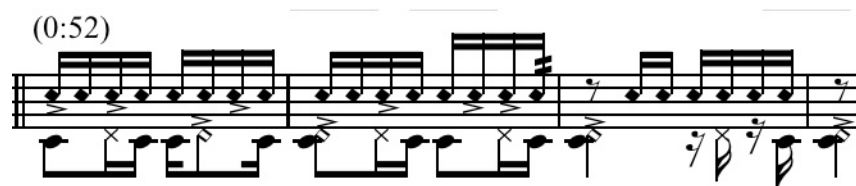


Figura 106: Fraseados de Neném no chimal com o pé em síncopes de semicolcheias na música “De Ton para Ton”. <https://youtu.be/UwaMyEXrstQ?t=50>

Foi recorrente nesta música um fraseado de tocar com o pé no chimal fechado na segunda semicolcheia e abri-lo na 3ª, deixando soar, como mostra a Figura 107.

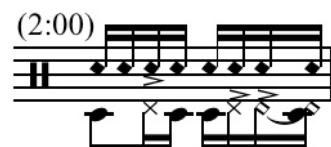


Figura 107: Fraseado recorrente de Neném no chimal com o pé na música “De Ton para Ton”:
 2ª semicolcheia, fechado; e a 3ª, aberto, deixando soar.
<https://youtu.be/UwaMyEXrstQ?t=120>

Em “Antigua”, ocorrem diversas variações de chimal com o pé. É recorrente a utilização do deslocamento rítmico acentuando o chimal fechado e aberto agrupando de três em três semicolcheias, exemplificado na Figura 108.



Figura 108: Acentuação no chimal aberto e fechado com o pé agrupando de três em três semicolcheias na música “Antigua” (2:29). <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=149>

Outra frase recorrente nesta música é o deslocamento rítmico, acentuando duas vezes o chimal fechado e agrupando de três em três semicolcheias com uma abertura no final (Figura 109).



Figura 109: Acentuando duas vezes o chimal fechado, e agrupando de três em três semicolcheias com uma abertura no final na música “Antigua” (2:46). <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=165>

A utilização do chimal sincopado com o pé também é recorrente nesta música, seja aberto ou fechado. A Figura 110, a seguir, mostra um dos momentos que Neném realiza a síncope com o chimal aberto (3:30).



Figura 110: Síncope de chimal aberto tocado com o pé na música “Antigua” (3:30). <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=207>

Assim como na música “De Ton pra Tom”, encontramos uma síncope de fusa – neste caso, foi na segunda fusa do primeiro tempo com o chimal aberto (0:58), tocada durante a melodia (Figura 111).



Figura 111: Síncope de fusa com chimal aberto na música “Antigua”. <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=53>

Também foi recorrente nesta música a abertura de chimal na cabeça do tempo ou do compasso, e a Figura 112 mostra um desses momentos.



Figura 112: Abertura de chimal na cabeça do compasso na música “Antigua”

Em “Surfboard”, também ocorrem diversas variações de chimal com o pé similares a fraseados já vistos nas músicas “De Ton para Tom” e “Antigua”.

Encontramos o deslocamento do acento de três em três semicolcheias abrindo e fechando o chimal com o pé durante a melodia, como mostra a Figura 113.



Figura 113: Acentuando de três em três semicolcheias abrindo e fechando o chimal com o pé na música “Surboard”. <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=74>

Encontramos, como em outros lugares similares, o chimal aberto na cabeça do tempo ou compasso (Figura 114) e o uso de divisões sincopadas (Figura 115).



Figura 114: Chimal aberto na cabeça do compasso na música “Surfboard” (0:37)



Figura 115: Divisão sincopada com o pé no chimal na música “Surfboard”

Além dos fraseados recorrentes já citados, encontramos nesta música momentos em que Neném abre o chimal da segunda colcheia, como mostra a Figura 116.



Figura 116: Abertura de chimbau na 2ª colcheia na música “Surfboard” (2:14)

Outro fraseado de chimbau com o pé encontrado nesta música é tocá-lo aberto na segunda semicolcheia e fechá-lo na terceira (2:32), demonstrado na Figura 117.



Figura 117: Fraseados de chimbau com o pé aberto na 2ª semicolcheia e fechado na 3ª (2:32) na música “Surfboard”. <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=150>

Percebe-se nesta seção que o uso do chimbau com o pé por Neném demonstra grande independência tanto pela liberdade rítmica que ele alcança quanto pelo controle de som (aberto e fechado). Encontramos com recorrência: o acento de três em três semicolcheias abrindo e/ou fechando o chimbau; a divisão sincopada (2ª e ou 4ª semicolcheias) abrindo e/ou fechando o chimbau; abertura de chimbau na cabeça do compasso; síncope de fusa e abertura de chimbau na 2ª colcheia. Além desses mais frequentes, outros fraseados com o pé no chimbau, comuns na performance de Neném, foram percebidos: abertura do chimbau na 2ª semicolcheia e fechamento na 3ª; fechamento do chimbau na 2ª semicolcheia e abertura na 3ª; e acentuação do chimbau fechado agrupando de três em três semicolcheias com eventual abertura no final.

5.7 Fraseados de caixa e tambores com a mão e chimbau com o pé esquerdo

Fraseados utilizando a combinação do chimbau com o pé esquerdo (aberto ou fechado) e as mãos, principalmente a mão esquerda na caixa, são muito recorrentes na linguagem própria de Neném ao tocar bateria. Da mesma forma que na seção anterior, vale ressaltar que as variações de chimbau aberto ou fechado remetem a diferentes momentos de expressão na levada, para pontuar alguma divisão da música ou interagir com algum improvisador. Serão

apresentados esses fraseados nas músicas “Rua um”, “Cantiga bossa nova”, “Tereza meu amor”, “De Ton pra Tom”, “Antigua” e “Surfboard”.

Em “Rua um”, percebe-se que Neném toca esse tipo de fraseado em diversos momentos. Durante o canto, por algumas vezes, Neném alterna o chimal fechado e aro de caixa dentro do padrão rítmico básico da música; e a Figura 118 demonstra um desses momentos (0:52).

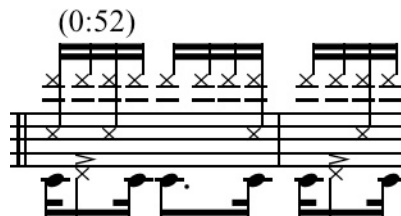


Figura 118: Chimal fechado com o pé alternado com o aro da caixa tocado com a mão baseado no padrão rítmico básico da música “Rua um” (0:52). <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=51>

Na introdução desta música (0:28), Neném realiza um *flam* com a apojatura de chimal aberto tocada com o pé e a nota principal no aro da caixa tocada com a mão esquerda no contratempo do primeiro tempo do compasso (Figura 119).

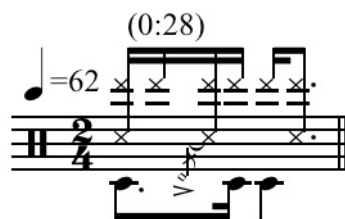


Figura 119: *Flam* de chimal aberto tocado com o pé e aro da caixa tocado com a mão (0:28) na música “Rua um”. <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=27>

Nesta música também ocorre um fraseado em fusas (4:03), alternando o chimal com o pé e a caixa com a mão esquerda (Figura 120).

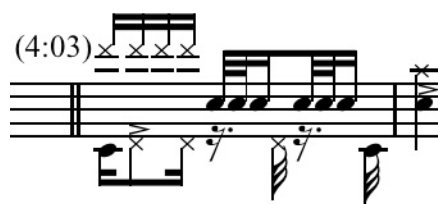


Figura 120: Fraseado em fusas (4:03) alternando o chimal tocado com o pé e a caixa com a mão na música “Rua um”. <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=242>

O deslocamento rítmico de três em três semicolcheias utilizando fraseados de chimbau tocado com o pé combinado com as mãos nos tambores aconteceram de algumas formas nesta música. A Figura 121 mostra um exemplo desse fraseado, no qual Neném toca o chimbau e, em seguida, o aro da caixa (2:32).

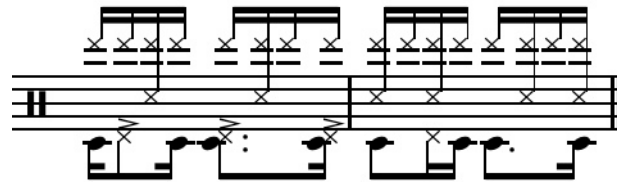


Figura 121: Deslocamento de três em três semicolcheias tocando chimbau com o pé e, em seguida, o aro da caixa com a mão na música “Rua um” (2:32).
<https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=150>

Encontramos este mesmo fraseado com acentos de chimbau com o pé alternados com notas na caixa em uníssono com o prato e também no tom (1:42), mostrados na Figura 122.

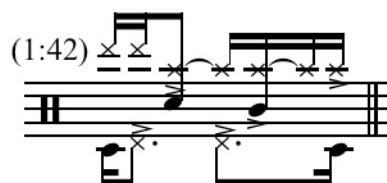


Figura 122: Deslocamento de três em três semicolcheias alternando entre o chimbau com o pé e a caixa, prato e tom com as mãos na música “Rua um” (1:42).
<https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=100>

Aqui, numa mudança de seção (3:09), deslocando de três em três semicolcheias, acontece o fraseado de chimbau alternado com o prato em uníssono com os tambores, como mostrado na Figura 123.



Figura 123: Deslocamento de três em três semicolcheias alternando chimbau com o pé e os tambores com as mãos em uníssono com o prato na música “Rua um” (3:09).
<https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=189>

E, por fim, mais um fraseado deslocando num ciclo de três semicolcheias com acentos de chimbau com o pé em uníssono com o aro da caixa (4:06), como mostrado na Figura 124.

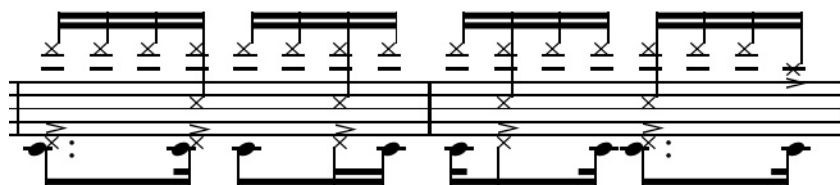


Figura 124: Fraseado de chimal tocado com o pé em uníssono com o aro da caixa tocado com a mão deslocando de três em três semicolcheias na música “Rua um”.

<https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=246>

Em “Cantiga bossa nova”, encontramos, por duas vezes (2:06 e 3:00), um fraseado bem típico e recorrente na performance de Neném. Aqui é bastante comum (e original) o uso de figuras de fusas sincopadas tocadas pelo pé esquerdo, criando alternância com a subdivisão em semicolcheia tocada pelas mãos, como pode ser visto na Figura 125, quando Neném tocou durante o improviso de saxofone (3:00).



Figura 125: Fusas sincopadas tocadas pelo pé esquerdo, criando alternância com a subdivisão em semicolcheia tocada pelas mãos, na música “Cantiga bossa nova” (3:00).

<https://youtu.be/ikyMO4PxxgKc?t=178>

No livro *Bateria brasileira*, Rocha (2007) identifica essa assinatura de Neném (o que corrobora para se afirmar ser do seu estilo de tocar) e apresenta duas transcrições do mesmo fraseado retiradas do CD *Nas montanhas* (RAJÃO, 2000).

Outro fraseado na divisão de fusa aconteceu na conclusão do improviso de guitarra (2:48), quando Neném toca uma nota no chimal em fusa antecedendo a segunda semicolcheia do primeiro e segundo tempo do compasso tocada na caixa, como mostra a Figura 126.

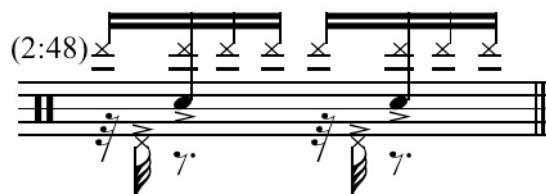


Figura 126: Fraseado de chimal em fusa antecedendo nota na caixa na 2ª semicolcheia do 1º e 2º tempos da música “Cantiga bossa nova” (2:48). <https://youtu.be/ikyMO4PxxgKc?t=167>

Em “Tereza meu amor”, ocorrem alguns fraseados entre o pé com o chimal e as mãos nos tambores. É recorrente o fraseado de tocar o chimal aberto na segunda semicolcheia e fechar

na terceira junto com uma nota na caixa durante a melodia (0:50, 1:28, 1:32, 1:52) e durante o solo de piano (2:58). A Figura 127 mostra um destes momentos.

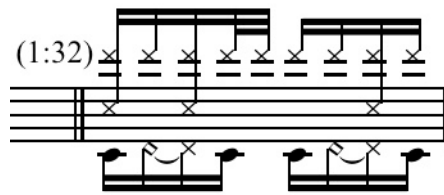


Figura 127: Fraseado em semicolcheias alternando chimal aberto com o pé e aro da caixa com a mão na música “Tereza meu amor” (1:32). <https://youtu.be/x89WIQ4LpF8?t=91>

Durante o solo do piano (2:45) ocorre um fraseado alternando chimal e caixa, quando o chimal é aberto com o pé na segunda fusa do compasso e a caixa é tocada na segunda semicolcheia, como mostrado na Figura 128.

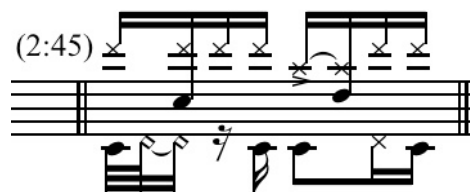


Figura 128: Abertura de chimal com o pé na 2ª fusa do compasso seguida de nota na caixa na 2ª semicolcheia durante o solo de piano na música “Tereza meu amor” (2:45). <https://youtu.be/x89WIQ4LpF8?t=165>

Foram encontrados também fraseados alternando chimal e tambores, nos quais o chimal é aberto no contratempo. A Figura 129 mostra um destes momentos (3:53) na mudança de seção do término da melodia e início do solo de sax na seção final da música.



Figura 129: Fraseado de chimal com o pé e tambores numa mudança de seção música “Tereza meu amor” (3:53)

Encontramos diversas variações entre o chimal com o pé esquerdo e as mãos nas músicas aqui escolhidas que são tocadas de vassourinha: “De Ton pra Tom”, “Antigua” e “Surfboard”. Percebemos que essas variações são muito mais recorrentes nas músicas em que Neném toca de vassourinhas.

Na música “De Ton pra Tom”, ocorrem algumas variações entre o chimal tocado com o pé esquerdo e as mãos. O fraseado de acentuar a segunda semicolcheia na caixa e a terceira com o pé no chimal aberto deixando soar acontece de forma recorrente (0:48, 1:39, 2:35 e 3:24), como demonstrado na Figura 130.



Figura 130: Fraseado acentuando a 2ª semicolcheia na caixa e a 3ª com o pé no chimal aberto na música “De Ton pra Tom” (2:35). <https://youtu.be/UwaMyEXrstQ?t=155>

Outro fraseado típico do estilo próprio de Neném tocar, já visto na música “Cantiga bossa nova”, é o uso de figuras de fusas sincopadas tocadas pelo pé esquerdo criando alternância com a subdivisão em semicolcheia tocada pelas mãos. Aparece também nesta música, durante a melodia (1:43) e no improviso de gaita (4:15), como mostrado na Figura 131.



Figura 131: Figuras de fusas sincopadas com o pé esquerdo alternando com subdivisão em semicolcheias com as mãos na música “De Ton pra Tom” (4:15). <https://youtu.be/UwaMyEXrstQ?t=255>

Nesta música acontecem algumas vezes um fraseado de chimal fechado na segunda fusa do tempo, mão esquerda na caixa na segunda semicolcheia, seguido de acento com abertura do chimal com o pé em uníssono com a caixa na terceira semicolcheia (3:01, 3:18 e 3:49). A Figura 132, a seguir, mostra um destes fraseados.



Figura 132: Fraseado entre chimal com o pé e caixa com vassourinha na figuras de fusa e semicolcheias na música “De Ton pra Tom” (3:18). <https://youtu.be/UwaMyEXrstQ?t=198>

Em “Antigua”, foram encontrados diversos fraseados tocados com o pé e as mãos. Durante toda a música (0:07, 0:26, 0:43, 1:12, 2:57, 3:07 e 3:20), Neném realiza subdivisão de quatro notas em semifusas na caixa na segunda semicolcheia do segundo tempo, finalizando com um acento com o pé no chimal aberto na terceira semicolcheia deixando soar. A Figura 133, a seguir, mostra este fraseado recorrente.



Figura 133: Quatro notas em semifusas na caixa na 2ª semicolcheia do 2º tempo finalizando com um acento com o pé no chimal aberto na 3ª semicolcheia deixando soar na música “Antigua” (2:57). <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=177>

Como já visto nas músicas “De Ton pra Tom” e “Cantiga bossa nova”, Neném realiza durante toda a música “Antigua” uma de suas assinaturas: a sequência de notas sincopadas com o pé esquerdo, abrindo ou fechando o chimal, em divisão de fusas, alternando com a rítmica em semicolcheias realizada pela mão direita ou esquerda (0:32, 1:02, 1:09, 1:23, 1:39, 1:53, 2:52 e 3:26). A Figura 134, a seguir, mostra um destes momentos.



Figura 134: Figuras de fusas sincopadas com o pé esquerdo alternando com subdivisão em semicolcheias com as mãos na música “Antigua” (2:52). <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=172>

No 2:03, durante a melodia, acontece um fraseado abrindo na segunda semicolcheia e fechando da terceira com o pé esquerdo no chimal, seguido de acentos na caixa na quarta e primeira semicolcheia (Figura 135).

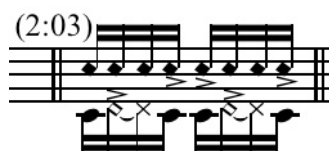


Figura 135: Fraseado abrindo o chimal na 2ª semicolcheia e fechando da 3ª com o pé seguido de acentos na caixa na 4ª e 1ª semicolcheia na música “Antigua”. <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=122>

Preparando a mudança de uma seção (1:27) e durante a melodia (3:24), Neném acentua as duas primeiras semicolcheias do segundo tempo na caixa e, na sequência, acentua a segunda colcheia com o chimal aberto tocado com o pé, como mostra a Figura 136.

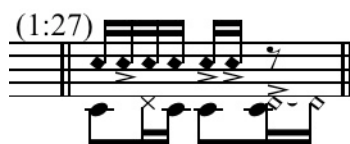


Figura 136: Fraseado acentuando as duas 1^{as} semicolcheias do 2^o tempo na caixa e, na sequência, acentuando a 2^a colcheia com o chimal aberto tocado com o pé na música “Antigua”. <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=85>

Este mesmo fraseado é tocado (2:40), porém, executando-se um *flam* com as mãos na segunda semicolcheia do segundo tempo, como mostra a Figura 137.



Figura 137: Fraseado de mãos em *flam* na caixa e chimal aberto com o pé na 2^a colcheia na música “Antigua”. <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=158>

Aqui também acontece a rítmica de deslocar de três em três semicolcheias acentuando no chimal aberto usando-se o pé antecedido de acentos na caixa com as mãos (1:55), como mostrado na Figura 138.

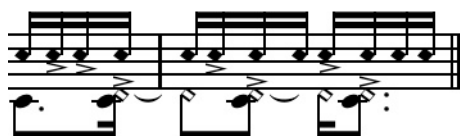


Figura 138: Deslocamento de três em três semicolcheias acentuando no chimal aberto usando-se o pé antecedido de acentos na caixa com as mãos na música “Antigua” (1:55). <https://youtu.be/y838BfDJDR8?t=113>

Na música “Surfboard”, assim como em “De Ton pra Tom” e “Antigua”, foram encontrados diversos fraseados entre as mãos tocando de vassourinhas e o pé esquerdo no chimal.

Durante a melodia, um fraseado, já visto na música “De Ton pra Tom” (0:48, 1:39, 2:35, 3:24) e em “Tereza meu amor” (2:43), acentua a segunda semicolcheia na caixa e a terceira semicolcheia com o chimal aberto deixando soar. Este acontece também na música “Surfboard” (0:10, 2:14, 2:16, 3:17), como mostrado na Figura 139.



Figura 139: Acentuação da 2ª semicólcheia na caixa e da 3ª com o chimal aberto deixando soar na música “Surfboard”

Nesta música aparece, durante a melodia, o fraseado dividindo a segunda semicólcheia em duas fusas tocadas na caixa seguido de acento no chimal aberto na terceira semicólcheia deixando soar (0:31, 1:03, 1:31, 1:34 e 3:07), como mostra a Figura 140.



Figura 140: Fraseado dividindo a 2ª semicólcheia em duas fusas tocadas na caixa seguido de acento no chimal aberto na 3ª semicólcheia deixando soar na música “Surfboard” (3:07)

Nesta música, “Surboard” (0:42 e 3:38), assim como em “Antigua” (1:09), em “De Ton pra Tom” (1:43 e 4:15), e “Tereza meu amor” (2:45), Neném realiza uma de suas assinaturas: uma seqüência de notas sincopadas com o pé esquerdo tocando o chimal em divisão de fusas, alternando com a rítmica em semicólcheias realizada pela mão esquerda na caixa, como mostra a Figura 141.



Figura 141: Sequência de notas sincopadas com o pé esquerdo tocando o chimal em divisão de fusas, alternando com a rítmica em semicólcheias realizada pela mão esquerda na caixa na música “Surboard” (3:38). <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=218>

No (2:56), acontece um fraseado alternando a caixa e o chimal fechado na divisão de quiálteras de três semicólcheias, iniciando no primeiro contratempo do primeiro tempo e encerrando no contratempo do segundo tempo, como mostrado na Figura 142.



Figura 142: Divisão em quiálteras de 3 semicólcheias realizada entre a caixa e o chimal na música “Surfboard” (2:56). <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=174>

Em alguns momentos, durante a melodia, realiza acentos na cabeça do tempo com chimbau aberto em uníssono com o bumbo, como mostra a Figura 143.



Figura 143: Acentos na cabeça do tempo com chimbau aberto em uníssono com o bumbo na música “Surfboard” (1:42). <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=100>

Encontramos também algumas vezes acentos abrindo o chimbau com o pé na cabeça do compasso antecidos de rufo de uma semínima na caixa mostrado na Figura 144.



Figura 144: Acentos abrindo o chimbau com o pé na cabeça do compasso antecidos de rufo de uma semínima na caixa na música “Surfboard”

Assim como nas músicas anteriores, encontramos recorrentes acentos de chimbau aberto com o pé no contratempo antecidos de acentos na caixa, como mostrado na Figura 145.



Figura 145: Acentos de chimbau aberto com o pé no contratempo antecidos de acentos na caixa na música “Surfboard” (2:49). <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=168>

Os deslocamentos rítmicos também acontecem nesta música. O mais recorrente, até então observado na performance de Neném, aqui acontece algumas vezes deslocando a abertura de chimbau com o pé de três em três semicolcheias antecidos de acentos na caixa mostrado na Figura 146.



Figura 146: Fraseado deslocando a abertura de chimbau com o pé de 3 em 3 semicolcheias antecido de acentos tocados na caixa na música “Surfboard” (2:44). <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=162>

Outro deslocamento rítmico que acontece algumas vezes nesta música é uma frase de seis semicolcheias deslocando no compasso, começando com duas semicolcheias tocadas na caixa com manulação alternada, seguida de uma abertura no chimbau no valor de uma semínima pontuada deixando soar, como mostrado na Figura 147.



Figura 147: Fraseado de seis semicolcheias deslocando no compasso começando com duas semicolcheias na caixa, seguido de uma abertura no chimbau no valor de uma semínima deixando soar na música “Surfboard” (0:54). <https://youtu.be/HoWtRiysb08?t=53>

Podemos constatar algumas tendências recorrentes na performance de Neném no samba utilizando combinações de chimbau tocado com o pé combinando com notas nos tambores tocadas com as baquetas ou vassourinhas, explorando seus timbres, revelando independência em sua coordenação motora na condução do ritmo. Neném também utiliza a divisão em tercinas e fusas em seus fraseados. Aqui foram encontrados o habitual deslocamento rítmico de três em três e seis em seis semicolcheias aplicado em fraseados. Muito recorrente (uma de suas assinaturas) é o uso de figuras de fusas sincopadas tocadas pelo pé esquerdo fechando ou abrindo o chimbau, criando alternância com a subdivisão em semicolcheia tocada pelas mãos.

5.8 Utilização da cúpula no prato de condução

A utilização da cúpula no prato de condução é muito recorrente na performance de Neném no samba; e serão elencadas algumas dessas formas de Neném tocar na cúpula do prato em “Rua um”, “Cantiga bossa nova”, “Doce vida”, “Aurora da revolução”, “Cristiana”, “Inspiração na esquina” e “Tamba”. Não encontramos nenhuma performance na cúpula do prato na música “Tereza meu amor” e nas músicas tocadas de vassourinha: “De Ton pra Tom”, “Antigua” e “Surfboard”.

Em “Rua um”, foram encontrados três momentos com uso da cúpula no prato de condução. Na introdução (0:08), realiza aquele fraseado recorrente de dois acentos que se deslocam a cada três semicolcheias durante a melodia, como mostrado na Figura 148.



Figura 148: Fraseado na cúpula deslocando de três em três semicolcheias na música “Rua um” (0:08). <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=8>

Apoiando a melodia, Neném toca na cúpula do prato de condução uma nota na cabeça do compasso (0:56), como mostra a Figura 149.

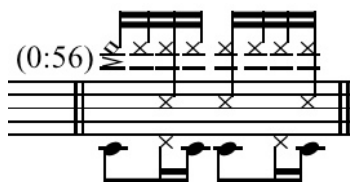


Figura 149: Nota na cabeça do compasso apoiando a melodia da música “Rua um”. (0:56)

Na parte final (3:37), acentua diversas vezes a cúpula em uníssono com o aro da caixa, a partir das divisões do padrão rítmico básico, como mostra a Figura 150.

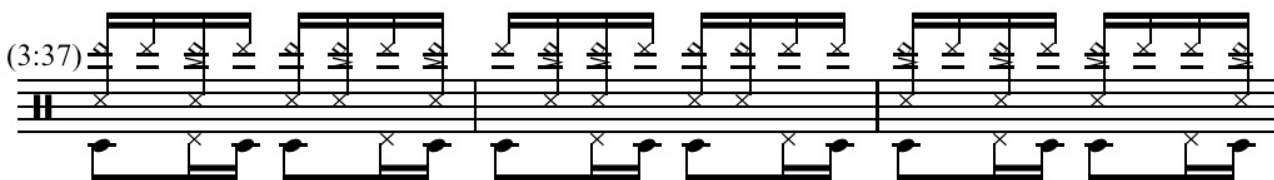


Figura 150: Cúpula do prato tocada em uníssono com o aro da caixa a partir do padrão rítmico básico da música “Rua um” (3:37). <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=215>

Na música “Cantiga bossa nova”, encontramos dois momentos em que Neném toca na cúpula do prato de condução – apenas uma nota na cabeça do compasso (2:34), durante o improviso de guitarra e no contratempo (3:54), na seção final –, como demonstra a Figura 151.

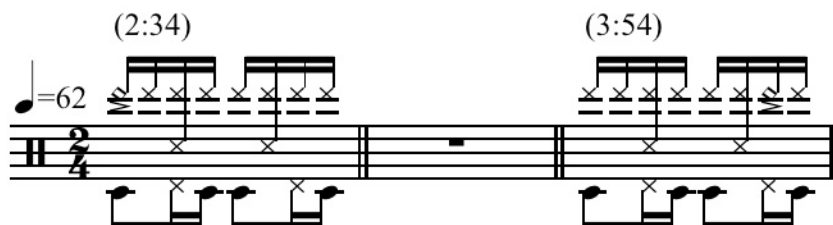


Figura 151: Uso da cúpula do prato de condução por Neném na música “Cantiga bossa nova”

Em “Doce vida”, Neném utiliza algumas vezes a cúpula do prato de condução. Na introdução realiza fraseado orquestrando a bateria e utiliza a cúpula em uníssono com o bumbo na quarta semicolcheia do segundo tempo (0:04), como mostrado na Figura 152.



Figura 152: Fraseado finalizado com a cúpula do prato em uníssono com o bumbo na música “Doce vida” (0:04). <https://youtu.be/e8CcSG-k9QM?t=2>

A acentuação da cúpula na quarta semicolcheia do segundo tempo junto com o bumbo ou com a caixa sem desfazer da levada do ritmo é recorrente nesta música (1:06, 1:27, 5:00 e 5:05). A Figura 153, a seguir, mostra um desses momentos.

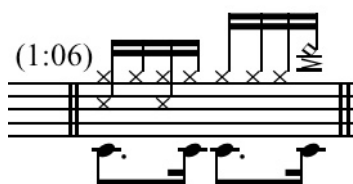


Figura 153: Acentuação na cúpula do prato em uníssono com o bumbo na 4ª semicolcheia do 2º tempo na música “Doce vida” (1:06).

No (1:27), ocorre um fraseado com acento na cúpula em uníssono com o bumbo da segunda semicolcheia do segundo tempo, como mostrado na Figura 154.

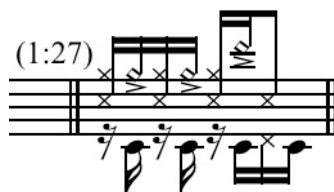


Figura 154: Fraseado com acento na 2ª semicolcheia do 2º tempo na cúpula do prato em uníssono com o bumbo na música “Doce vida” (1:27). <https://youtu.be/e8CcSG-k9QM?t=86>

E, por fim, durante o canto, na mudança de seção, encontramos um acento da cúpula em uníssono com o bumbo (3:23) na cabeça do segundo tempo do compasso, como mostra a Figura 155.



Figura 155: Acento na cúpula do prato em uníssono com o bumbo na cabeça do 2º tempo na mudança de seção da música “Doce vida” (3:23)

Em “Aurora da revolução”, foram encontrados alguns momentos em que Neném utiliza a cúpula do prato de condução. Todos os acentos de cúpula nesta música ocorrem em uníssono com a caixa (1:13, 1:16, 1:29, 3:14, 3:44, 3:56 e 3:59) ou com o bumbo (1:43, 2:24, 3:01 e 3:08). Ocorrem alguns momentos com acentos sincopados de cúpula em uníssono com o bumbo ou com a caixa na segunda e na quarta semicolcheias do tempo, por exemplo, na exposição do tema (1:13); e, durante o canto, acentua a cúpula em uníssono com a caixa na segunda semicolcheia do primeiro tempo e na quarta semicolcheia do segundo tempo (1:16), como mostra a Figura 156.



Figura 156: Acentos na cúpula em uníssono com a caixa na 2^a e 4^a semicolcheias na música “Aurora da revolução” (1:13 e 1:16)

Também nesta música encontramos um fraseado com acento na cúpula em uníssono com a caixa no contratempo do primeiro tempo (3:14), como mostrado na Figura 157.

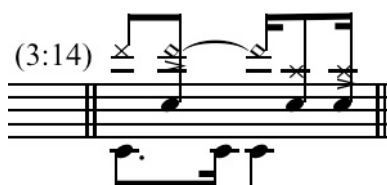


Figura 157: Fraseado com acento na cúpula do prato em uníssono com a caixa na música “Aurora da revolução” (3:14)

Na seção final, durante o improviso de guitarra (3:44), ocorreram acentos na cúpula do prato em uníssono com a caixa deslocando de três em três semicolcheias, como mostra a Figura 158.



Figura 158: Acentos na cúpula do prato em uníssono com a caixa deslocando de três em três semicolcheias na música “Aurora da revolução” (3:44).

https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=222

Em “Cristiana”, foram encontrados alguns momentos em que Neném utilizou a cúpula do prato de condução. Na exposição inicial do tema (0:42), realiza fraseado de tambores e cúpula em uníssono com o bumbo acentuando a quarta semicolcheia do primeiro tempo durante a mudança de seção, como mostrado na Figura 159.



Figura 159: Fraseado de tambores e cúpula em uníssono com o bumbo acentuando a 4ª semicolcheia do 1º tempo na música “Cristiana” (0:42)

Durante a execução da levada da música, encontramos em alguns momentos, notas tocadas na cúpula do prato na divisão das semicolcheias alternadas com notas no aro da caixa ou em uníssono com o bumbo, chimbau e caixa. A Figura 160, a seguir, mostra quatro destes momentos (2:48, 3:52, 4:13 e 4:15).

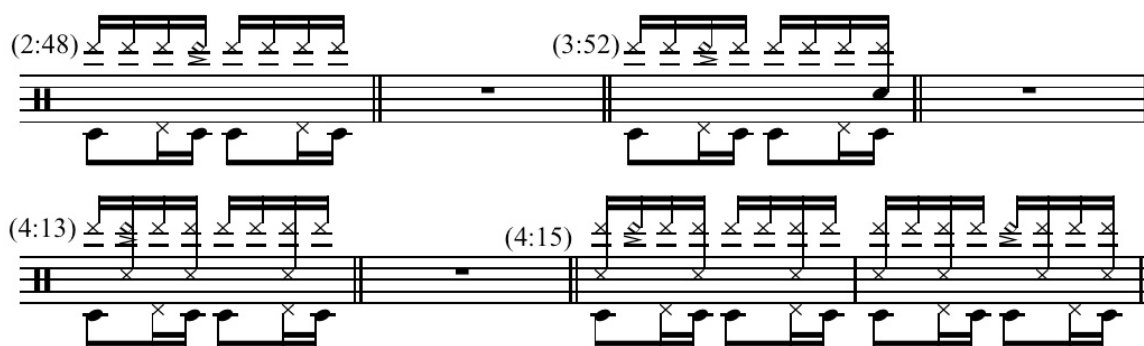


Figura 160: Notas tocadas na cúpula do prato nas semicolcheias alternadas com notas no aro da caixa ou em uníssono com o bumbo, chimbau e caixa na música “Cristiana”

“Inspiração na esquina” é toda tocada no prato de condução, e predomina a divisão do ritmo no aro da caixa somada muitas vezes a acentos na cúpula do prato em todas as semicolcheias de forma separada ou agrupada.

Encontramos alguns momentos em que Neném toca na cúpula do prato baseando-se no padrão rítmico básico. A Figura 161, a seguir, mostra um desses momentos durante o improviso de guitarra (1:42).

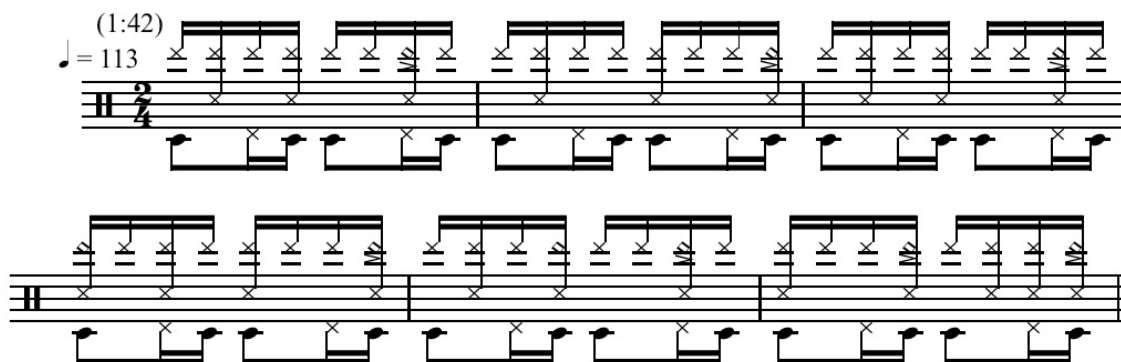


Figura 161: Acentos na cúpula do prato a partir do padrão rítmico básico da música “Inspiração na esquina” (1:42). <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=101>

Em uníssono com o aro da caixa, baseando-se no padrão rítmico básico, Neném toca acentos na cúpula deslocando de três em três semicolcheias durante a melodia (1:04) e no improviso de guitarra (1:48). A Figura 162, a seguir, mostra um desses momentos.

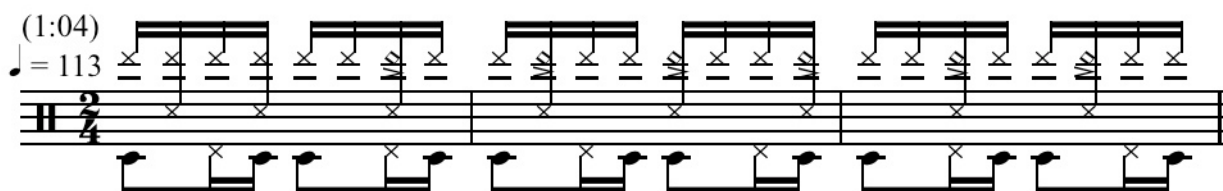


Figura 162: Acentos na cúpula do prato em uníssono com o aro da caixa deslocando de três em três semicolcheias na música “Inspiração na esquina” (1:04). <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=62>

Em alguns momentos da música, como na reexposição do tema (3:03), Neném toca algumas notas da condução em semicolcheia na cúpula dialogando com as divisões do aro da caixa norteadas pelo padrão rítmico básico, como mostra a Figura 163.

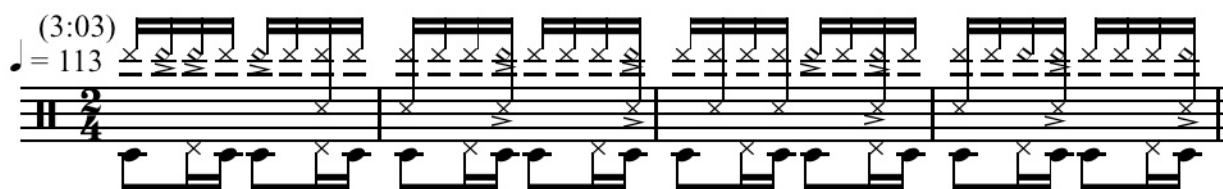


Figura 163: Notas da condução em semicolcheia na cúpula dialogando com as divisões do aro da caixa norteadas pelo padrão rítmico básico da música “Inspiração na esquina” (3:03). <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=182>

Em “Tamba”, na primeira exposição do tema, ocorrem diversos acentos na cúpula do prato de condução, predominantemente no padrão rítmico básico. A Figura 164, a seguir, mostra um

desses momentos em que a cúpula é acentuada na terceira semicolcheia do segundo tempo do segundo compasso por dois ciclos de dois compassos (0:27).

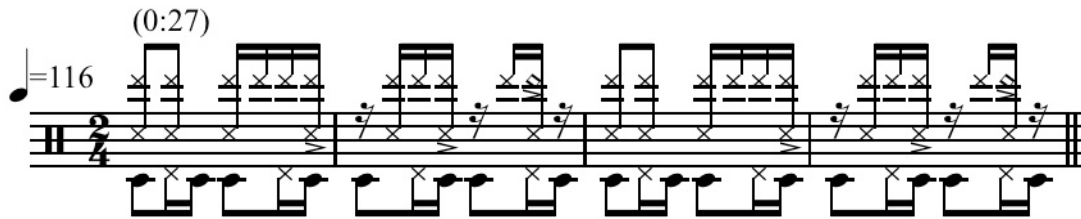


Figura 164: Acentos na cúpula do prato na 3ª semicolcheia do 2º tempo do 2º compasso no padrão rítmico básico da música “Tamba” (0:27). https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=25

As acentuações na cúpula ocorrem também em diversos momentos em que Neném orquestra nos tambores o padrão rítmico básico. A Figura 165, a seguir, mostra um desses momentos durante a exposição do tema (0:42).

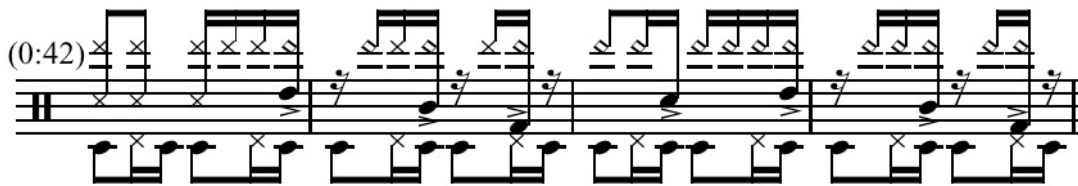


Figura 165: Exemplo de acentuações na cúpula do prato quando Neném orquestrou nos tambores o padrão rítmico básico da música “Tamba” (0:42). https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=40

No improviso de baixo (2:23), realiza fraseado com as baquetas em sextinas (com manulação alternada), gerando polirritmia com as divisões em semicolcheias feitas com o pé direito no bumbo, acentuando a cúpula a cada quatro sextinas deslocando o acento. Esse fraseado, como já dito, é uma das assinaturas do estilo próprio de Neném tocar. A Figura 166, a seguir, mostra esse momento.

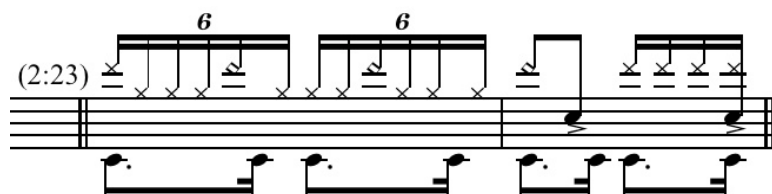


Figura 166: Fraseado polirrítmico em sextinas acentuando a cúpula a cada quatro sextinas deslocando o acento na música “Tamba” (2:23). https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=141

Podemos constatar que é muito recorrente a utilização da cúpula do prato por Neném no samba, apoiando a melodia, a improvisação ou dialogando com os outros instrumentos. Detectamos algumas tendências: 1) acentuação das notas do padrão rítmico básico (em geral

junto com a caixa); 2) tocar na cúpula nas semicolcheias do compasso de forma separada ou agrupada, em uníssono ou de forma alternada com os tambores e chimal, durante a levada ou em algum fraseado; 3) realização de ritmos cruzados deslocando de três em três semicolcheias com acentos na cúpula; 4) realização de fraseados em sextinas no chimal fechado (com malulação alternada), gerando polirritmia com as divisões em semicolcheias feitas com o pé direito no bumbo, acentuando a cúpula a cada quatro sextinas deslocando o acento (sendo esta uma de suas assinaturas).

5.9 Fraseados de tambores e pratos

Serão analisados os fraseados de Neném, que são recorrentes, utilizando-se tambores e pratos da bateria nas mudanças de seção, durante a melodia e nas seções de improviso. Nas músicas elencadas, encontramos esse tipo de fraseado em: “Rua um”, “Cantiga bossa nova”, “Doce vida”, “Aurora da revolução”, “Inspiração na esquina”, “Tamba” e “Tereza meu amor”.

Em “Rua um”, Neném inicia (00:00) na introdução tocando fraseados nos pratos baseados na rítmica da guitarra. Do quinto para o sexto compasso desse fraseado, realiza dois acentos no prato a partir da segunda semicolcheia do segundo tempo e, depois, desloca os mesmos acentos, em três semicolcheias, iniciando na quarta semicolcheia do primeiro tempo do compasso seguinte, como mostra a Figura 167.

The figure displays two systems of musical notation. The top system is labeled 'Rítmica' and 'Bateria' and is in 2/4 time with a tempo of 62. The guitar rhythm (Rítmica) consists of eighth notes in a 3/8 feel. The drum part (Bateria) shows a pattern of snare and cymbal hits corresponding to the guitar rhythm. The bottom system continues the notation, showing the transition of the drum pattern from the fifth to the sixth measure, highlighting the placement of accents on the snare and cymbal.

Figura 167: Fraseado de pratos baseados na rítmica da guitarra na introdução da música “Rua um” (00:00). <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4>

Fraseados a partir do deslocamento da rítmica de três em três semicolcheias também aparecem aqui em três momentos de formas diferentes. O primeiro momento é na mudança de seção do solo de guitarra para o canto (2:20), quando Neném realiza fraseado de dois

acentos nos pratos deslocando de três em três semicolcheias finalizando no aro da caixa, como mostrado na Figura 168.



Figura 168: Fraseado nos pratos deslocando de três em três semicolcheias finalizando no aro da caixa na música “Rua um” (2:20). <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=139>

O segundo momento é na mudança de seção do canto para a parte final da música (3:09), quando ocorre fraseado de prato em uníssono com os tambores deslocando a frase de três em três semicolcheias nos dois primeiros compassos até a metade do terceiro e a partir da última semicolcheia do terceiro compasso até o quarto compasso realiza um *buzz roll* na caixa no valor de uma colcheia seguido de uma nota *staccato* no valor de semicolcheia e repete a mesma frase deslocada uma colcheia à frente, como mostra a Figura 169.

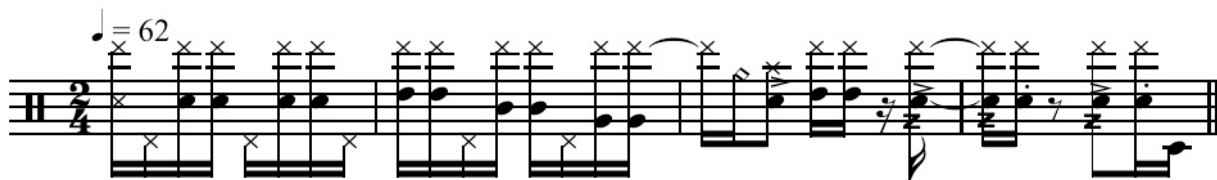


Figura 169: Fraseado de pratos e tambores deslocando de três em três semicolcheias na música “Rua um” (3:09). <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=189>

No terceiro momento (3:55), realiza fraseado entre a caixa e os pratos com uma semicolcheia na caixa e duas semicolcheias nos pratos deslocando de três em três semicolcheias de um compasso para o outro seguido de um rufo na caixa, finalizado com uma nota no prato, como mostra a Figura 170.

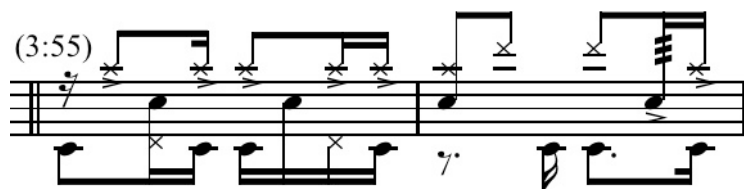


Figura 170: Fraseado de tambores e pratos deslocando de três em três semicolcheias na música “Rua um” (3:55). <https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=232>

No final da música (4:17), realiza fraseado de prato e caixa repetindo o mesmo fraseado três vezes: acentuando o prato na segunda semicolcheia e a caixa na terceira semicolcheia do primeiro tempo, *idem* no segundo tempo, e, por fim, no compasso seguinte, deslocou o

fraseado em uma colcheia pontuada acentuando o prato na quarta semicolcheia do primeiro tempo e a caixa na cabeça do segundo tempo como mostra a Figura 171.

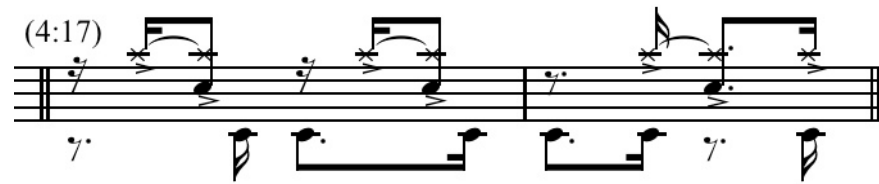


Figura 171: Fraseado na seção final da música “Rua um” (4:17) entre o prato e a caixa, sendo no 2º compasso o mesmo fraseado deslocado em uma colcheia pontuada.
<https://youtu.be/xRnkOnlyBo4?t=256>

Em “Cantiga bossa nova”, durante o improviso de guitarra (2:18), realiza fraseado de caixa em fusas, com manulação alternada, no segundo tempo do compasso acentuando o prato no contratempo e, na cabeça do compasso seguinte, acentua o prato em uníssono com a caixa. Durante o improviso de sax (2:57), realiza fraseado na caixa parecido ritmicamente com o anterior, também com manulação alternada, em que toca no segundo tempo uma divisão em fusas na caixa terminando com um rufo no contratempo, como mostra a Figura 172.



Figura 172: Fraseados de tambores e pratos na música “Cantiga bossa nova” (2:18).
<https://youtu.be/ikyMO4PvgKc?t=136>

Em “Doce vida”, Neném inicia e finaliza a música tocando um fraseado correspondendo à rítmica da melodia do arranjo (00:00 e 5:08) utilizando os pratos, o chimbau e os tambores. A Figura 173, a seguir, mostra a rítmica dessa melodia e a transcrição desse fraseado correspondente na introdução.

♩ = 66

Ritmica

INTRO (00:00)

Bateria

Figura 173: Fraseado nos tambores e pratos correspondendo à rítmica da melodia do arranjo na introdução da música “Doce vida” (00:00). <https://youtu.be/e8CcSG-k9QM>

Em “Aurora da revolução”, os refrões (1:25, 2:55 e 4:04) são todos orquestrados nos tambores e pratos seguindo a divisão rítmica da melodia, e, contrapondo a ela, nas pausas, realiza fraseados com diversas subdivisões além de *flams* e rufos. A Figura 174, a seguir, mostra a rítmica do refrão juntamente com os fraseados utilizados por Neném no segundo refrão (2:55).

The image displays five systems of musical notation for the second chorus of the song "Aurora da revolução". Each system consists of two staves: "Rítmica" (Rhythm) and "Bateria" (Drums). The tempo is marked as $\text{♩} = 88$ and the time signature is 2/4. The systems are marked with time points: (2:55), (3:00), (3:01), (3:03), (3:05), (3:08), and (3:18). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and melodic lines. The drum part features complex patterns with accents and triplets. The rhythm part shows melodic phrases with accents and slurs.

Figura 174: Fraseados realizados no 2º refrão da música “Aurora da revolução” (2:55) a partir da rítmica da melodia. https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=174

Nesse refrão (2:55), além dos fraseados orquestrados nos tambores e pratos, encontramos *flams* nos tambores em contraponto à melodia (2:57, 3:00, 3:03, 3:05 e 3:18), deslocamento de frase de três em três semicolcheias (uma nota no bumbo e duas na caixa com a mão

esquerda seguidamente) correspondendo à divisão da melodia (3:01), e, em contraponto à melodia, realiza rufo na caixa no contratempo do segundo tempo até a cabeça do próximo compasso com acento no bumbo e prato (3:08).

Na seção final (5:01), realiza orquestrações nos tambores e pratos a partir da rítmica da melodia do arranjo ralentando no final, encerrando com frase no surdo e rufo no prato, como mostra a Figura 175.

Figura 175: Fraseados de tambores e pratos correspondentes à rítmica da seção final da música “Aurora da revolução” (5:01). https://youtu.be/BB2_TYf_3NE?t=299

Em “Inspiração na esquina”, Neném realiza nas mudanças de seções fraseados similares em tercinas de colcheias. Um deles, na mudança de seção na repetição do tema (0:43), em que realiza fraseado em *flams* no aro da caixa na figura de tercina de colcheia no primeiro tempo, crescendo, e acentuando a cabeça do segundo tempo; e o outro na mudança de seção do solo de guitarra (1:27), quando realiza fraseado na caixa em uníssono com o prato na figura de tercina de colcheia no primeiro tempo, crescendo e acentuando a cabeça do segundo tempo. A Figura 176, a seguir, mostra esses fraseados.

Figura 176: Fraseados similares em tercinas de colcheias em mudanças de seções da música “Inspiração na esquina” (0:43), <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=41> ; e (1:27), <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=86>

Utilizando os tambores e pratos, realiza fraseados similares correspondendo à rítmica da melodia antecedendo o solo de guitarra (1:17), no final do improviso do baixo (2:36) e na mudança de seção, quando entra a última exposição do tema (3:51). A Figura 177, a seguir, mostra a rítmica dessa melodia comparada a esses três fraseados similares.

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Rítmica' and contains a melodic line with a tempo marking of 113 bpm. Below it are three staves labeled 'Bateria', each corresponding to a different time point: (1:17), (2:36), and (3:51). The drum parts show rhythmic patterns that correspond to the melodic line, with 'x' marks indicating specific drum hits. The time signature is 2/4.

Figura 177: Fraseados correspondentes à rítmica de uma das melodias do arranjo da música “Inspiração na esquina” (1:17, 2:36). Aqui o áudio de (3:51) <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=230>

Durante o improviso de baixo (2:24), realiza fraseado repetindo três vezes o mesmo motivo: colcheia pontuada seguida de semicolcheia no segundo tempo dos compassos precedidas, nos dois primeiros compassos, com rufo na caixa e no terceiro compasso, precedido de fraseado em semicolcheias (duas na caixa e duas no ton em manulação alternada), como mostra a Figura 178.

The image shows a musical score for a bass line at the 2:24 mark. The phrase consists of a dotted eighth note followed by a sixteenth note, repeated three times. The time signature is 2/4.

Figura 178: Fraseado repetindo o motivo: colcheia pontuada e semicolcheia durante o solo de baixo na música “Inspiração na esquina” (2:24). <https://youtu.be/3Lg9DfmgM2o?t=142>

Na música “Tamba”, preparando a mudança de seção (0:47), Neném realiza fraseado nos tambores e prato para a entrada do canto acentuando junto com o arranjo no contratempo do primeiro tempo antes da entrada do tema e, no compasso seguinte, acentua com bumbo e chimbal aberto em uníssono no primeiro tempo do tema, como mostrado na Figura 179.



Figura 179: Fraseado preparando a entrada do tema da música “Tamba” (0:47).
https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=46

Durante o improviso de piano (1:36), realiza fraseado deslocando de três em três semicolcheias (muito recorrente em sua performance) tocando duas semicolcheias na caixa em uníssono com o prato de condução seguido de uma semicolcheia no bumbo e novamente duas semicolcheias, porém, no tom em uníssono com o prato de condução, seguido de uma semicolcheia no bumbo e, assim, neste ciclo, deslocando por três compassos, como mostrado na Figura 180.



Figura 180: Fraseado deslocando de três em três semicolcheias orquestrado nos tambores e prato durante o improviso de piano na música “Tamba” (1:36).
https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=94

Durante o improviso de piano (1:54), realiza um rufo na caixa iniciando na cabeça do compasso junto com uma nota no bumbo. Sem desfazer o rufo, acentua bumbo e prato no contratempo do segundo tempo; no compasso seguinte, realiza *flam* de prato e caixa na segunda semicolcheia do primeiro tempo; e prolonga o rufo em crescendo até o compasso seguinte, acentuando a cabeça com bumbo e prato e no contratempo com caixa e chimbal entreaberto em uníssono, como mostra a Figura 181.



Figura 181: Fraseado de tambores e prato durante o improviso de piano na música “Tamba” (1:54). https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=112

Em seguida, em outra mudança de seção, finalizando o improviso de piano (1:59) e já preparando para o início do improviso de baixo, realiza deslocamento de frase no valor de quiálteras de três colcheias, iniciando na segunda colcheia da quiáltera do primeiro tempo, tocando duas colcheias na caixa com manulação alternada e duas colcheias ligadas no prato, agrupando as tercinas destas quiálteras de quatro em quatro colcheias, gerando um deslocamento desta frase por três compassos e, seguindo ainda na figura de quiálteras de três colcheias, com fraseado nos tambores, realizando *flams* nos tambores no segundo tempo dos dois compassos seguintes e rufo de caixa no segundo tempo do penúltimo compasso da frase culminando em acento de bumbo e prato no primeiro compasso do improviso do baixo. A Figura 182, a seguir, mostra este fraseado.

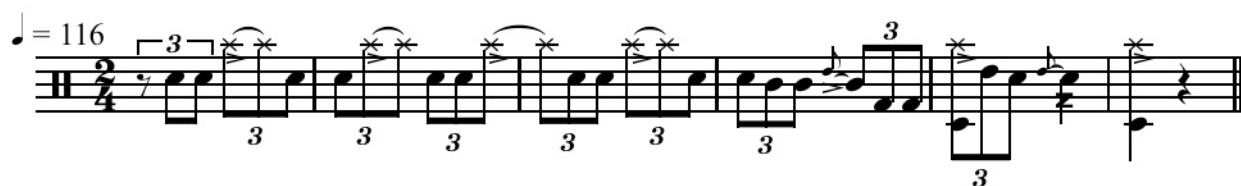


Figura 182: Fraseado de tambores e pratos na mudança de seção entre o término do improviso de piano e início do improviso de baixo na música “Tamba” (1:59). https://youtu.be/_PrQ6gfCapQ?t=117

Na finalização do improviso de sax e retomada do canto (2:49), Neném realiza fraseado de seis compassos primeiramente em fusas sendo duas no prato (mão direita) e duas na caixa (mão esquerda) em *ghost note* por dois compassos. Depois, segue fazendo divisões em semicolcheias e fusas no terceiro e quarto compassos e, a partir do segundo tempo do quarto compasso deste fraseado, realiza agrupamento de três em três semicolcheias tocando bumbo e prato em uníssono, apenas o prato, e caixa e prato em uníssono na cabeça do sexto compasso, iniciando a reexposição do tema. A Figura 183, a seguir, mostra este momento.



Figura 183: Fraseado na finalização do improviso de sax e reexposição do tema da música “Tamba” (2:49). <https://youtu.be/PrQ6gfCapQ?t=166>

Durante a parte final no canto (3:07), Neném realiza um fraseado de oito compassos, primeiramente, mais uma vez, uma frase agrupando três semicolcheias, sendo uma no prato (mão direita) e duas na caixa (mão esquerda), deslocando a frase por dois compassos. Depois, segue em divisões de semicolcheias nos tambores em manulação alternada e, em seguida, acentos de caixa e prato em uníssono, sendo que, nos três últimos compassos deste fraseado, ocorre deslocamento de acentos no valor de semínima pontuada começando no contratempo do primeiro tempo do sexto compasso. A Figura 184, a seguir, mostra este fraseado.

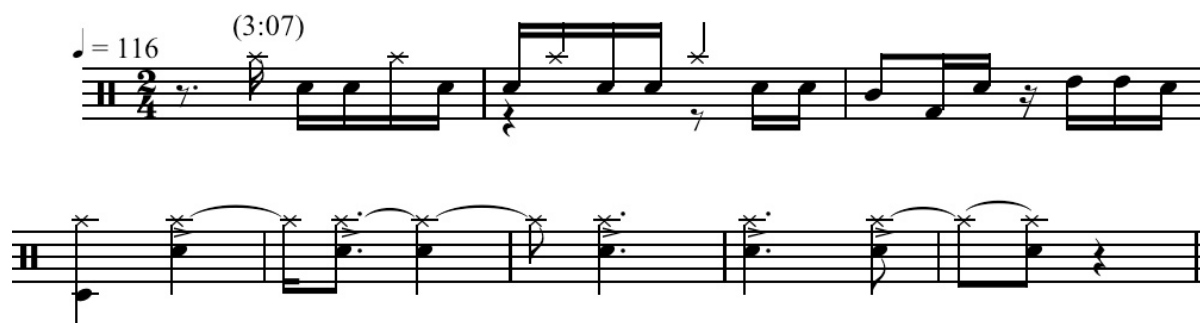


Figura 184: Fraseado de tambores e prato na seção fina da música “Tamba” (3:07). <https://youtu.be/PrQ6gfCapQ?t=185>

Em “Tereza meu amor”, na mudança de seção da melodia para a parte final da música (3:48), quando ocorre o segundo solo de sax, sem parar o ostinato com os pés, realiza um fraseado iniciando no segundo tempo com um rufo na caixa com a duração de uma semicolcheia seguido de uma nota no prato no valor de uma colcheia e repete por mais uma vez, gerando deslocamento de frase no valor de uma colcheia pontuada seguido de fraseado no ton, surdo, pratos caixa, bumbo e abertura de chimbal em subdivisões de colcheias e semicolcheias, como mostra a Figura 185.

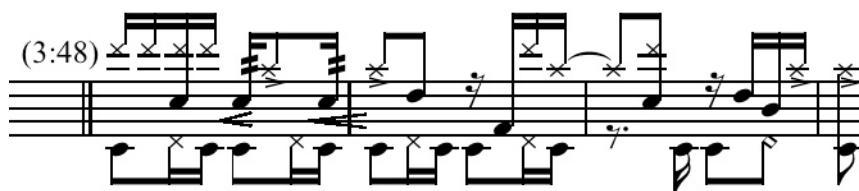


Figura 185: Fraseado de tambores e pratos na mudança de seção da melodia para a parte final da música “Tereza meu amor” (3:48). <https://youtu.be/x89WlQ4LpF8?t=226>

Na seção final desta música, ocorrem alguns fraseados. Durante o improviso do saxofone (4:00), realiza fraseados, com manulação alternada, em fusas na caixa no bumbo, pratos e ton, ocorrendo outro deslocamento de colcheia pontuada do segundo tempo deste compasso para o primeiro tempo do compasso seguinte. A Figura 186, a seguir, mostra este momento.

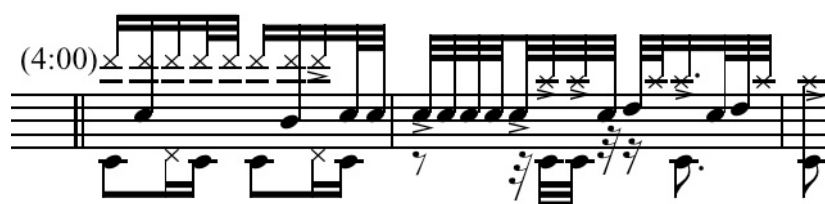


Figura 186: Fraseados em fusas nos tambores e pratos deslocando em colcheia pontuada na parte final da música “Tereza meu amor” (4:00). <https://youtu.be/x89WlQ4LpF8?t=237>

Outro fraseado na seção final, sem parar o ostinato com os pés, durante o improviso de saxofone (4:08), acontece, primeiramente, em semicolcheias nos tons, pratos e bumbo com a mão esquerda nos tambores e, com a direita, nos pratos. Nos quatro compassos seguintes, realiza fraseado nos pratos, com manulação alternada, também deslocando o ritmo na duração de colcheia pontuada e, nos três compassos seguintes, realiza fraseado no prato com a mão direita na divisão de fusas abafando e desabafando com a mão esquerda seguido de um rufo crescendo neste prato, como mostra a Figura 187.

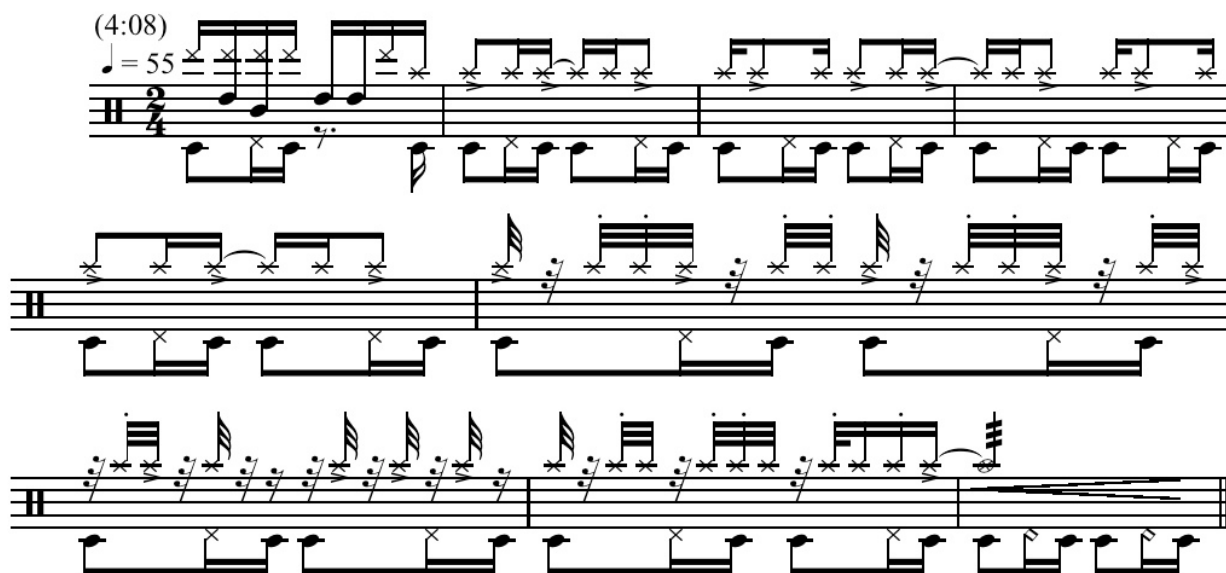


Figura 187: Fraseados nos tambores e pratos com deslocamentos em colcheia pontuada e divisões em fusas na parte final da música “Tereza meu amor” (4:08).

<https://youtu.be/x89WIQ4LpF8?t=246>

Nos quatro últimos compassos (4:36), tocando com as baquetas perpendiculares às bordas dos pratos, realiza acentos de três em três semicolcheias (o acento com mão direita e as outras notas com mão esquerda) deslocando o ritmo por três compassos finalizando com frase ralentada no tom, surdo bumbo e prato, e encerrando com um rufo crescendo no prato, como mostra a Figura 188.

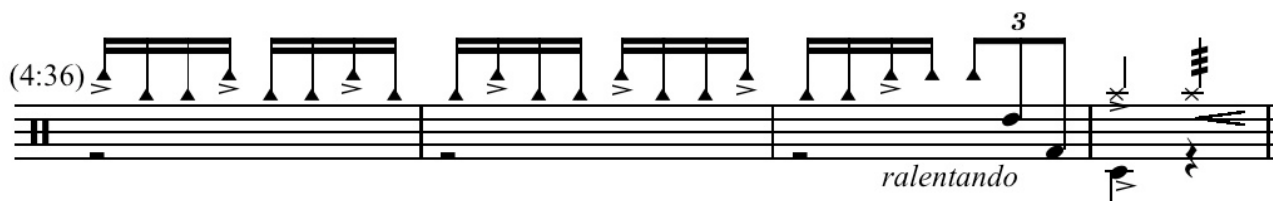


Figura 188: Fraseado nos pratos deslocando de três em três semicolcheias e frase ralentada nos tambores e prato encerrando com um rufo crescendo no prato na música “Tereza meu amor” (4:36). <https://youtu.be/x89WIQ4LpF8?t=274>

Foram analisados fraseados de tambores e pratos realizados por Neném em alguns sambas que ele gravou, aqui elencados, sobretudo nas mudanças de seção e interagindo com improvisos e melodias. Podemos constatar algumas recorrências: 1) realização de frases deslocando o ritmo predominantemente de três em três semicolcheias, mas, também, na figura de tercinas e semínimas pontuadas; 2) a tendência de manter o ostinato de samba com os pés enquanto realiza fraseados com as mãos; 3) a tendência de repetir uma mesma frase seja deslocando no compasso ou fazendo variações sobre a mesma; 4) fraseados baseados na

rítmica da melodia e do padrão rítmico básico; 5) utilização de sonoridades a partir de notas em uníssono entre tambores e pratos, utilização de rufos e *flams*.

5.10 “Aurora da revolução”: transcrição e análise

Para finalizarmos este capítulo, apresentamos, na Figura 189, a transcrição completa da música “Aurora da revolução” https://youtu.be/BB2_TYf_3NE . A razão de escolha por esta música se refere a ela ser um bom exemplo para mostrar as características da performance de Neném no samba citadas anteriormente, as quais serão apresentadas de forma não fragmentada.

Essas características são destacadas em cores distintas da seguinte maneira: fraseados de pratos e tambores, em azul; condução no prato e orquestração nos tambores baseando-se no padrão rítmico básico, em verde; levada de bateria baseada no padrão rítmico básico, em amarelo; deslocamento rítmico de três em três semicolcheias, em vermelho; fraseados no chimbau com as baquetas, em azul claro; e utilização da cúpula do prato em uníssono com o bumbo e/ou a caixa ou apenas ela, em roxo. Posteriormente, seguirá uma análise da transcrição.

Aurora da revolução

♩ = 88 (Intro - Levada de violão)

(Entra voz rítmica) (0:12)

Musical notation for the first system, showing a 2/4 time signature and a 3-measure rest.

Musical notation for the second system, including a 3-measure rest and a melodic phrase starting at 0:19.

(0:22 - Melodia da introdução)

Musical notation for the third system, showing the melody of the introduction.

(0:30)

Musical notation for the fourth system, showing a continuation of the introduction melody.

Musical notation for the fifth system, showing a continuation of the introduction melody.

Musical notation for the sixth system, including a section labeled (Tema) starting at 0:42.

Musical notation for the seventh system, showing a continuation of the introduction melody.

Musical notation for the eighth system, showing a continuation of the introduction melody.

Musical notation for the ninth system, including a section starting at 1:04.

Musical notation for the tenth system, showing a continuation of the introduction melody.

(1:13) (1:16)

(1:24) (1:25 - Refrão)

(1:29)

(1:35)

(1:40) (1:44)

(1:49)

(1:51)

The musical score is presented in a vertical layout. It begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The first system is enclosed in a yellow box and contains measures 13 and 16. The second system, also in a yellow box, contains measures 24 and 25, with the latter labeled as the 'Refrão'. The third system, enclosed in a blue box, contains measures 29, 35, 40, and 44. The fourth system, also in a blue box, contains measures 49 and 51. The fifth system, in a yellow box, contains measures 51 and 52. The sixth system, in a green box, contains measures 53 and 54. The seventh system, also in a green box, contains measures 55 and 56. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and features triplets in measures 49 and 51. The notation includes stems, beams, and 'x' marks above notes, likely indicating fretted positions. The time signature changes from 7/8 to 4/4 in the later systems.

(2:13) (Tema)

(2:19) (2:22)

(2:24)

(2:29) (2:32) (2:35 - Padrão no cowb)

(2:40)

(2:45)

(2:55)

(Refrão) (2:57) (2:58) (3:00)

(3:01) (3:03) (3:05)

Musical notation for measures 3:07 to 3:18. The first system contains measures 3:07, 3:08, and 3:11. The second system contains measures 3:14 and 3:18. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A blue box highlights measures 3:07 and 3:11. A purple box highlights measure 3:08. A green box highlights measure 3:14. A red box highlights measure 3:18.

(3:21 - improviso de guitarra)

Musical notation for measures 3:19 to 3:21. Measure 3:19 is highlighted with a blue box. Measures 3:20 and 3:21 are highlighted with a green box. The notation features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the notes, indicating a guitar improvisation.

Musical notation for measures 3:22 to 3:33. The entire system is highlighted with a green box. The notation continues the complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the notes.

Musical notation for measures 3:34 to 3:43. The entire system is highlighted with a green box. The notation continues the complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the notes.

Musical notation for measures 3:44 to 3:53. The entire system is highlighted with a green box. The notation continues the complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the notes.

Musical notation for measures 3:43 to 3:44. Measure 3:43 is highlighted with a green box. Measure 3:44 is highlighted with a red box. The notation continues the complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the notes.

Musical notation for measures 3:53 to 3:56. Measure 3:53 is highlighted with a blue box. Measures 3:54, 3:55, and 3:56 are highlighted with a green box. The notation continues the complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the notes.

Musical notation for measures 3:56 to 3:59. Measures 3:56, 3:57, 3:58, and 3:59 are highlighted with a green box. The notation continues the complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the notes. A purple box highlights measure 3:56 and another purple box highlights measure 3:59.

(4:04 - Refrão)

(4:08) (4:10) (4:12) (4:18)

(4:22) (4:29 - Ponte)

(4:28) (4:40 - Parte final = Melodia da introdução)

(4:50)

- Fraseados de tambores e pratos baseados na rítmica da melodia do refrão e arranjo.
- Condução no prato e orquestração nos tambores baseados no padrão rítmico básico.
- Levada da bateria baseada no padrão rítmico básico.
- Deslocamento rítmico de três em três semicolcheias.
- Fraseados no chimbal com a baqueta.
- Utilização da cúpula do prato em uníssono com bumbo e ou caixa ou apenas ela.

Figura 189: Transcrição completa e análise da bateria na música “Aurora da Revolução”.
https://youtu.be/BB2_TYf_3NE

Para a análise da performance de Neném, primeiramente apresentamos a forma da música:

- Introdução (apenas o violão) – (00:00).
- Melodia da introdução (entra a banda) – (0:22).
- Tema (0:43).
- 1º refrão (1:25).
- 1º improviso de guitarra como ponte entre o 1º refrão e 2ª exposição do tema (1:51).
- 2ª exposição do tema (2:13).
- 2º refrão (2:57).
- 2º improviso de guitarra (3:21).
- 3º Refrão (4:04).
- Ponte entre o 3º refrão e a reexposição da melodia da introdução (4:29).

- Reexposição da melodia da introdução (4:40).
- Seção final (5:01).

A música se inicia (oito primeiros compassos) apenas com a levada do violão, e, em seguida, entra uma levada no chimbau (0:12) fazendo acentos e pequenas aberturas sincopadas, apoiando a rítmica do violão e finalizando com dois acentos nas cúpulas dos pratos (preparando para uma frase na caixa e acento no prato [0:19] em uníssono com a divisão da melodia). A partir do (0:22), inicia-se a melodia da introdução, e, como já observado nas análises anteriores, Neném faz a levada da bateria com um padrão rítmico básico totalmente apoiado na divisão da levada do violão, conduzindo no prato o que se traduz numa sonoridade mais quente, marcada por um som mais aberto e cheio de ressonâncias. Na segunda metade da introdução (0:33), quando a melodia é repetida, ele cria nova textura aumentando a atividade e intensidade desta seção, partindo para orquestrações nos tambores totalmente relacionadas a um padrão rítmico básico da música e finaliza com a mesma frase de (0:19), tocando em uníssono com a convenção final da introdução (0:42).

Em seguida, inicia-se o tema principal da música; nessa parte, cantada por Marku Ribas, Neném conduz a levada no chimbau trazendo dinâmica mais contida e valorizando o canto. Ele mantém um padrão rítmico básico no aro da caixa, similar à divisão do violão, e segue reagindo à rítmica da melodia com alguns acentos e aberturas no chimbau. Em (1:13), entre uma parte e outra do canto, ele faz uma preparação, sem perder a condução do ritmo, com acentos nos tambores e um acento *staccato* na cúpula do prato no final dessa frase, que cria espaço para predominar a voz.

Nos três refrões, 1º (1:25), 2º (2:57) e 3º (4:04), o comportamento musical de Neném é bastante similar: como em “pergunta e resposta”, ele orquestra a rítmica da melodia (“pergunta”) nos tambores e pratos e, em alguns momentos, realiza deslocamentos rítmicos; nos espaços, como uma “resposta” à melodia, realiza viradas criativas orquestrando os tambores, chimbau, pratos e cúpula do pratos. Nessas viradas são recorrentes a utilização de *flams* nos tambores, rufos na caixa, subdivisões em tercinas e fusas e acentos na cúpula do prato, causando muita intensidade rítmica.

Após o 1º refrão, ocorre o 1º improviso de guitarra, como uma ponte entre as seções (1:51). Durante esse improviso, Neném sustenta a levada conduzindo no prato e potencializando a intensidade da dinâmica. Sem perder um padrão rítmico básico como referência, toca

orquestrando nos tambores e interagindo com a guitarra, ao mesmo tempo que intensifica subdivisões em movimento crescente até o final desta seção.

Em seguida, na 2ª exposição do tema (2:13), ocorre uma diferença de levada na segunda metade desta seção (que é uma repetição da melodia), quando Neném utiliza um cowbell para tocar o padrão rítmico básico com algumas pequenas variações, sustentando a condução no chimbau. Essa mudança traz realce e balanço a mais a esse momento.

Após o 2º refrão, acontece o 2º improviso de guitarra (3:21). Como uma continuação à dinâmica do 1º improviso, esta seção começa com muita intensidade e atividade no diálogo entre guitarra e bateria. Neném propicia essa atmosfera fazendo a levada conduzida no prato e, seguindo a divisão do padrão rítmico básico, executa diversas variações orquestrando frases nos tambores. Na segunda metade do improviso, a dinâmica se intensifica, e Marku Ribas faz algumas intervenções vocais, enquanto Neném responde fazendo acentuações na cúpula do prato e criando mais tensão ainda a esse momento, num crescendo, até chegar ao 3º refrão (4:04).

Após o 3º refrão, ocorre mais uma ponte (4:29), até a parte final da música, quando Neném faz um contraste de dinâmica passando a tocar mais contido (apesar de manter a condução no prato). Ele mantém o padrão rítmico básico no aro da caixa, junto com a divisão do violão, praticamente sem variações, exceto nos dois últimos compassos, nos quais, mais uma vez sem perder a condução do ritmo, executa frase nos tambores apoiando a melodia do *riff* da guitarra e prepara a entrada da última seção da música.

A última seção tem duas partes. A primeira (4:04) é uma reexposição da melodia da introdução. Nesse momento, Neném intensifica a dinâmica, passando a fazer orquestrações nos tambores enquanto mantém a condução no prato e, de uma forma mais livre, transita entre as divisões do acompanhamento do violão e da melodia da guitarra. Na segunda metade desta seção, quando a melodia se repete por quatro compassos (4:50), ele para de conduzir o ritmo e passa a realizar fraseados na bateria realçando a melodia e trazendo mais intensidade para este momento, sem perder o sentido do samba. Na sequência, retoma a condução orquestrando nos tambores e mantendo a mesma intensidade.

A segunda parte da última seção corresponde à seção final da música (5:01) e tem um motivo melódico que se repete quatro vezes. Neném, de forma similar a que tocou nos refrões, isto é, orquestrando de forma criativa nos tambores e pratos, dialoga com a rítmica da melodia e “responde” nos espaços com fraseados sempre variados, sendo que, na quarta e última

repetição da seção, ocorrem um *ralentando* e um *relaxamento*. Nesse momento, Neném toca um rufo no chimbau entreaberto, seguido de uma frase no surdo em *crescendo*, e interage a um sussurro de Marku Ribas, executando um rufo no prato.

5.11 Observações finais

A análise do material estudado revelou elementos típicos da forma de Neném tocar o samba, entre eles: 1) utilização quase constante da divisão típica de bumbo de samba (bumbo a dois) com poucas variações; 2) performance orientada pela sensação de um padrão rítmico básico, que quase nunca é repetido da mesma forma, mas tocado com variações constantes a partir de diferentes orquestrações e da adição ou subtração de notas do padrão. Detectou-se que os padrões rítmicos das músicas “Tamba”, “Inspiração na esquina”, “Tereza meu amor” e “Cristiana” são comuns à tradição de se tocar samba na bateria, ao passo que os padrões rítmicos utilizado por Neném nas músicas “Rua um”, “Doce vida”, “Aurora da revolução”, “Antigua” e “Surfboard” foram baseados na divisão da levada do violão ou da guitarra, o que sinaliza uma tendência típica na performance de Neném; 3) predominância na condução em divisão de semicolcheias (eventualmente com acentos que correspondem ou dialogam com a outra mão), até andamento de semínima aproximadamente igual a 115 BPMs – acima de 116, ele deixa algumas pausas entre um grupo de semicolcheias –; 4) condução no prato simultânea às orquestrações nos tambores (todas dentro da divisão em semicolcheias); 5) uso frequente de deslocamentos rítmicos (“ritmos cruzados”), sobretudo a partir de frases em agrupamento de três semicolcheias que se deslocam no compasso durante a condução do ritmo ou no fraseado; 6) grande variedade (e complexidade) de fraseados no chimbau (tanto com pé quanto com a mão); 7) utilização da cúpula do prato: em uníssono com o aro da caixa, somando-se à orquestração ou dialogando com os tambores sem perder a condução do ritmo e em uníssono com o bumbo; 8) influência no seu estilo vinda do samba tradicional das escolas de samba e dos bateristas da era do *samba jazz*.

Ao analisarmos as transcrições, percebemos que algumas das formas de Neném tocar são comuns a outros bateristas na linguagem do samba. Outras, porém, são, além de bastante complexas, originais da linguagem e estilo do baterista, construídas intencionalmente por ele, tais como: *flams* com apenas uma mão, sendo a apojatura no chimbau e o acento na caixa; polirritmia entre as mãos e os pés; extrema independência com o pé esquerdo nas levadas e

nas variações; fraseados de síncopes em fusa tocadas com o pé no chibbal alternados com semicolcheias na mão.

Além disso, percebeu-se que sua performance é sempre muito criativa e dialógica com a música e os improvisadores, ao mesmo tempo em que mantém relação com o padrão rítmico básico de cada música. Vale ressaltar que, mesmo incluindo elementos complexos na sua performance, ele não perde a naturalidade no tocar e nem o caráter do samba.

6 Neném no cenário musical de Minas Gerais

Este capítulo fala de forma mais geral sobre a carreira de Neném como *side man*, destacando sua importância no cenário musical de Minas Gerais e trazendo impressões e depoimentos dos artistas com os quais mais trabalhou e trabalha sob uma perspectiva musical. Também mostrará as influências de Neném em outros bateristas desta cena.

A primeira parte deste capítulo (item 6.1) trata de mostrar na performance de Neném a sua capacidade de se adaptar a projetos que envolve canção. Neném tem em sua carreira uma larga atuação acompanhando cantores de destaque de Minas Gerais, em trabalhos em que acaba tocando de forma mais contida, isto é, fazendo a base para a música e acompanhando a canção. Através de uma pré-seleção e, depois, uma seleção mais pontual, escolhemos alguns projetos desse contexto para mostrar um pouco desse lado musical de Neném que, ainda, sim, mesmo na posição de um acompanhador, tocando de forma simples e sofisticada, apresenta suas assinaturas e elementos característicos de sua estilística. Para tal, fizemos transcrições pontuais que mostram a levada básica da música (sendo sempre uma referência central na performance de Neném) com pequenas variações, e transcrições de momentos que mostram situações típicas do seu comportamento rítmico, por exemplo, frases que se deslocam no compasso. Para essa análise escolhi dois artistas do Clube da Esquina, com os quais Neném toca e grava há décadas: Flávio Venturini e Beto Guedes e também a banda Sagrado Coração da Terra.

A segunda parte deste capítulo fala de Neném na visão de outros músicos e artistas (item 6.2) e contém depoimentos colhidos em entrevistas semiestruturadas com artistas, baixistas e bateristas que fazem parte da história musical de Neném com largas experiências de performance, convívio e também de assisti-lo tocar. O objetivo dessas entrevistas foi colher as impressões destes profissionais a respeito do comportamento musical de Neném e de suas qualidades como parceiro musical. As entrevistas extrapolam algumas vezes o contexto técnico/musical, mas se conectam com a identificação do estilo de Neném. Juntamente com as transcrições utilizadas neste trabalho, os depoimentos e impressões desses músicos ajudam a entender o estilo de Neném, corroborando nossas análises e trazendo informações que as complementam.

6.1 A performance de Neném como *side man*

Ao longo de sua carreira, Neném tem uma atuação muito destacada como *side man* em gravações e shows ao lado de nomes relevantes da música feita em Minas Gerais. Como já visto nos capítulos anteriores, é perceptível sua capacidade e disposição de se adaptar a cada projeto e ao estilo musical. O cantor e compositor Beto Guedes é um exemplo de artista que sempre sugere formas de Neném tocar:

Muita coisa eu já passei para o Neném. Eu mesmo, às vezes quando a gente está ensaiando, eu vou lá, vejo a bateria que alguém fez... Aí, de repente troca, um bumbo de lugar, entendeu? Acha um lugar melhor para colocar, uma caixa etc. (GUEDES, 2020).

Ao longo da pesquisa, verificou-se que em projetos nos quais ele acompanha o cantor/artista, acontecem sempre em sua performance circunstâncias que se remetem à sua identidade e ao seu estilo, mesmo que com menos frequência e/ou de forma sutil. Após ouvir e analisar alguns discos que Neném gravou nesse segmento, escolhemos três que representam bem a análise: dois deles de artistas do Clube da Esquina: o disco *Nascente* (Flávio Venturini – 1982); e o disco *Beto Guedes ao vivo* (Beto Guedes – 1987); e o terceiro da banda de *rock* progressivo Sagrado Coração da Terra, com o disco *Sagrado*, gravado em 1984. Percebemos primeiramente uma sonoridade na bateria muito parecida entre aqueles discos, típica dos anos 1980, com afinação grave, usada no universo *pop*.

Nos discos desses artistas, a performance de Neném é invariavelmente fiel à estrutura das músicas e seus padrões rítmicos, e ele executa geralmente levadas simples com algumas variações e totalmente condizentes com as músicas, o que se faz constatar que ele prioriza a música e a canção, e não o seu virtuosismo.

O renomado baterista mineiro, professor e produtor musical, Lincoln Cheib, destaca que as levadas mais simples e básicas de Neném foram as que mais o influenciaram.

Hoje eu percebo... Hoje, quando eu toco as coisas mais simples, que acabam sendo as melhores coisas que eu acho da minha bateria, quando eu ouço discos que eu já gravei, execuções com o Milton Nascimento, com o disco de Marina Machado... São as coisas mais básicas que eu vi o Neném tocando (CHEIB, 2020).

Também nesse contexto musical percebemos certas recorrências na performance de Neném que pontuam seu estilo, conforme mostrado nos capítulos anteriores, entre elas: interação com os músicos e a música; se basear numa levada básica; variedade rítmica nos fraseados de tambores; condução no prato com marcação na cúpula; deslocamento de frases priorizando

um agrupando de três em três semicolcheias, mas, também, agrupando a sextina de quatro em quatro (nos tambores, chimal e pratos); frases de chimal sincopadas nas levadas, nas mudanças de seção e em momentos de rubato; rufo de chimal entreaberto e crescendo; grande intimidade e domínio de compassos compostos e ímpares.

Dos discos analisados, a seguir, destacamos músicas e elementos recorrentes na performance de Neném.

6.1.1 Disco *Nascente* (Flávio Venturini – 1982)¹⁴

1- “Jardim das delícias” – (compasso 6/8): foram encontradas variações sincopadas no chimal durante a levada; viradas nos tambores com *flams* e com fusas; acentuações de pratos durante a levada; frase deslocada (5:17).

Neném é uma grande referência na forma de tocar a música feita em Minas, sobretudo, na música popular e na instrumental. O baterista mineiro Arthur Rezende (atual baterista de Beto Guedes) destaca no estilo de Neném sua habilidade de fazer variações na condução do 6/8, muito usada na música mineira, e reconhece que essa referência é uma escola para todos os bateristas que tocam esse tipo de música:

(...) a forma de tocar a música mineira, a forma de conduzir, quando de repente você dobra na condução fazendo aqueles padrões ali. Ele brinca muito com estes padrões rítmicos na condução. E o famoso 6/8 mineiro, né? Então, no meu caso, assim como no seu, que a gente está sempre tocando a música mineira, não tem como abrir mão desta escola, que é a bateria do Neném. Então, a bateria do Neném: ela é a bateria da música mineira. O 6/8 mineiro é o Neném tocando, e é isso. Quando eu estou tocando, eu sei exatamente que “isso aqui veio do Neném”. E eu, como professor, não me hesito em dar estes créditos (REZENDE, 2020).

2- “Fascinação” – (compasso 4/4): virada de tambores em semicolcheias; frase deslocada usando o chimal (2:05); rulo de prato no final.

3- “Chama no coração”¹⁵

Nesta música, uma balada, encontramos variações sincopadas do bumbo na levada; pratos acentuados em uníssono com a caixa durante a levada; virada agrupando de três em três semicolcheias (1:11); virada de caixa em tercinas (2:30), viradas de tambores em fusas.

¹⁴ Audição em: https://www.youtube.com/watch?v=_BbYsi7cZE&list=PLaMKn-j2iXjGH7TYQc9XeXMGH2uSOExn.

¹⁵ Audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=dFwBIXhhh8g&list=PLaMKn-j2iXjGH7TYQc9XeXMGH2uSOExn> &index=8.

Em todas as músicas analisadas, foi recorrente na performance de Neném sua tendência de se manter numa levada básica e, a partir desta, fazer variações. A Figura 190, a seguir, mostra a levada básica de “Chama no coração”.

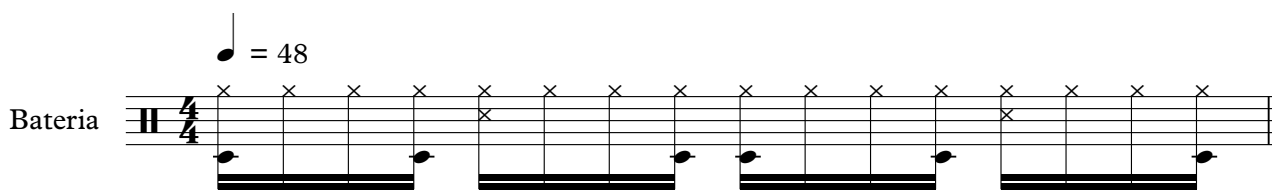


Figura 190: Levada básica da música “Chama no coração”

A seguir, um exemplo de variações da levada básica através da transcrição de dois compassos dessa música: Neném faz uma variação sincopada com o bumbo durante o canto (1:57) acrescentado uma nota na segunda semicolcheia do quarto tempo, e, entre uma parte e outra do verso, faz uma sutil variação preenchendo as três últimas semicolcheias do compasso com o bumbo (2:02). É nítido que a intenção musical de Neném não tem como ênfase seu virtuosismo, e sim a canção e a poesia. A Figura 191, a seguir, mostra esse momento.

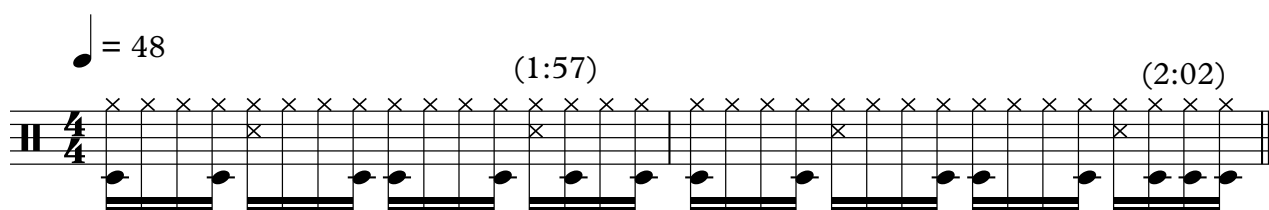


Figura 191: Variações do bumbo na levada básica da música “Chama no coração” durante o canto (1:57) e entre os versos da letra (2:02). <https://youtu.be/dFwBIXhhh8g?t=114>

Cheib e Rezende reconhecem essa característica no estilo de Neném, sua relação com a poesia da canção durante a performance:

Neném se liga na poesia da música. Ele fica um cara extremamente ligado, por ser um cara muito sensível, ele se liga na poesia, que acaba sendo um grande diferencial na interpretação do Neném (CHEIB, 2020).

O Neném chama a atenção por esta conexão artística com a música. O seu envolvimento emocional ali com a música parece sublime, né? Ele, ao tocar, quando ele está tocando um repertório, canções... Ele não se hesita em cantar as letras das músicas. E ele se envolve muito com o assunto que está sendo dito ali naquela canção (REZENDE, 2020).

Flávio Venturini, com quem Neném já dividiu muitas horas de palco e também de estúdio, fala da capacidade de interação de Neném e sua sensibilidade ao ouvir enquanto toca: “Tem uma coisa que eu sempre falo do Neném, que é o músico com mais ouvido que eu já tive contato. Eu

mudei a nota aqui no teclado; ele ouve lá, muda lá, e corresponde lá na performance dele” (VENTURINI, 2020).

Destacamos também nessa música uma das viradas mais recorrentes de Neném, a qual aparece em outras músicas aqui escolhidas, utilizando-se do deslocamento de três em três semicolcheias. Neste trecho (1:11), ele acentua com bumbo e prato em uníssono seguido de duas *ghost notes* na caixa, por duas vezes, gerando frase deslocada numa mudança de seção, como mostra a Figura 192.



Figura 192: Frase deslocando de três em três semicolcheias na mudança de seção da música “Chama coração” (1:11). <https://youtu.be/dFwBIXhhh8g?t=70>

4- “Fantasia”: muitas viradas de tons; frases usando o chimbau; virada em tercinas (2:54); frase deslocada (3:02); rulo de chimbau entreaberto (3:43); fraseados no chimbau (4:08 em diante); fraseado em tercina no final.

6.1.2 Disco *Beto Guedes ao vivo (Beto Guedes – 1987)* ¹⁶

1- “Balada dos 400 Golpes” (levada em 6/8): rulo de chimbau entraberto; levada com aberturas sincopadas no chimbau; viradas em tercinas (1:40); síncope de chimbau na levada (2:22).

2- “Lumiar”: variações de tambores na intro, levada com variações de chimbau; viradas em fusas; levadas conduzidas no *ride* com muitas acentuações nos *crashes* em uníssono com a caixa; frase nos tambores (3:51); frase em tercina (5:14); frase final deslocando o ritmo.

3- “Canção do novo mundo”: variações com o chimbau (assinatura) (0:55, 2:49); deslocamento de frase (3:17).

4- “Roupa nova”: nessa música, encontramos variações do bumbo durante a levada; variações de chimbau (assinatura) deslocando a frase (1:18, 1:46, 2:32); frase abafando o prato

¹⁶ Audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=6kCfQ1n7xRw&list=PLaMKn-j2iXjGngDbFg5vs0cjxT1kmgLrH>.

deslocando o ritmo (igual em “Tereza meu amor”, Figura 54) (1:48, 2:35); rulo de chimalal entreaberto (1:53); uso da cúpula na levada; e variações no chimalal (2:21, 3:03).¹⁷

A Figura 193, a seguir, mostra a levada básica dessa música.

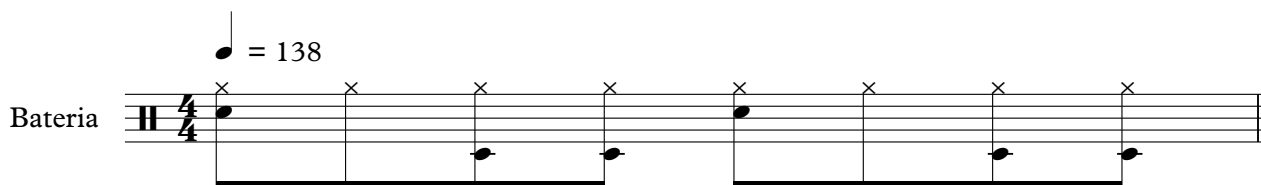


Figura 193: Levada básica da música “Roupa nova”

Destacamos nessa música (1:18) o que ocorre também em outras, uma das assinaturas de Neném: fraseado acentuando o chimalal com a baqueta, abrindo e fechando, na subdivisão de tercinas de colcheias, deslocando o acento a cada duas colcheias, como mostra a Figura 194.

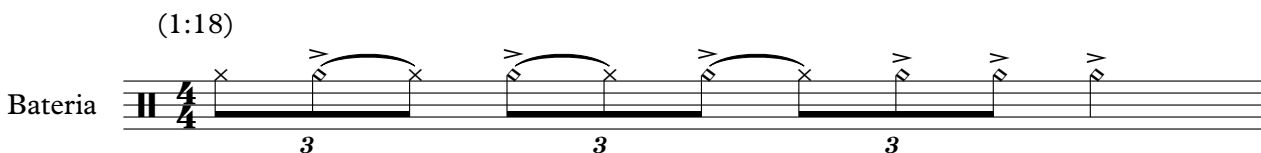


Figura 194: Fraseado em tercinas, deslocando o ritmo, abrindo e fechando o chimalal a cada duas colcheias na música “Roupa nova” (1:18). <https://youtu.be/oJBrfcTLunY?t=76>

Como já dito, alguns artistas, como Toninho Horta, Juarez Moreira e Beto Guedes, exerceram influência na forma de Neném tocar. Em seu depoimento, Guedes fala da versatilidade, do alto nível técnico e dessa relação musical com Neném, quando muitas vezes propunha levadas e ideias (nem sempre gravadas por Neném), e este as adaptava para seu jeito de tocar.

O Neném é um cara versátil, um sujeito que toca de tudo, tem uma excelente técnica e tudo mais. Estas são as características dele aí bem fortes: um sujeito que tem uma boa técnica, bom gosto e tal. Agora, na minha música, o que acontece é que eu sempre gravei fora, né? E, por incrível que pareça, o Neném gravou pouquíssimo comigo. Porque aí eu tinha de levar uma pessoa, mais uma passagem, mais um hotel e tal, e a produção encarecia isto. Aí o que acontece é que o Neném acabava tendo de tocar mais ou menos o que eu pedia às pessoas lá para tocarem (GUEDES, 2020).

¹⁷ Audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJBrfcTLunY&list=PLaMKn-j2iXjGngDbFg5vs0cjtT1kmgLrH&index=8>.

6.1.3 Disco *Sagrado* (Sagrado Coração da Terra – 1984)¹⁸

1-“Arte do sol”: rulo de chimbau entreaberto; muitas viradas nos tambores; levadas conduzidas no *ride* com muitas acentuações nos *crashes* em uníssono com a caixa; frases com deslocamentos de três em três semicolcheias (9:48, 10:42), virada em tercina (11:00).

A Figura 195, a seguir, mostra a levada básica dessa música.

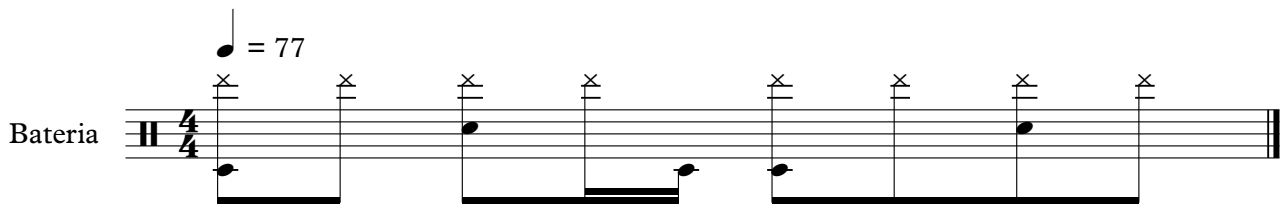


Figura 195: Levada básica da música “Arte do sol”

A recorrente utilização de frases deslocadas também acontece nessa música. Destacamos aqui um fraseado em sextinas de semicolcheias agrupadas de quatro em quatro (9:48), que ocorre na levada durante o canto, como mostra a Figura 196.

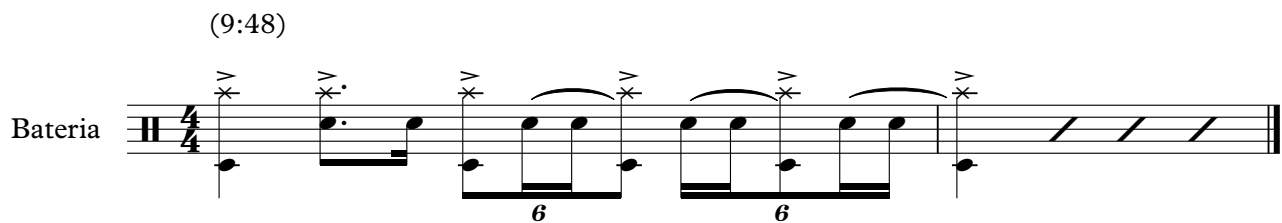


Figura 196: Deslocamento de frase agrupando de quatro em quatro semicolcheias na subdivisão de sextinas durante o canto na música “Arte do sol” (9:48).

<https://youtu.be/OjuC3knEgYM?t=587>

Chico Amaral observa no estilo de Neném, a partir das influências que recebeu, sua capacidade de inserir frases polirrítmicas interagindo com o cantor e com a música.

Seu estilo apresenta, a partir dessas influências, uma liberdade funcional maior, podendo trocar comentários com os solistas e cantores, inserir polirritmias, colorir uma passagem qualquer com as diversas peças do instrumento (AMARAL, 2020).

¹⁸ Audição em (minutagem do disco inteiro): <https://youtu.be/OjuC3knEgYM>.

2- “Deus dançarino”: viradas de tambores em semicolcheias e fusas; levadas conduzidas no *ride* com muitas acentuações nos *crashes* em uníssono com a caixa.

3- “Sagrado”: viradas de tambores em semicolcheias; virada em tercinas (31:40); frase de bumbo deslocando o ritmo (34:17).

Feita esta análise, concluímos que, mesmo numa performance mais “bem comportada” e, no caso, acompanhando artistas da cena da música popular mineira, Neném, ao tocar essas canções (e eventualmente instrumentais desses trabalhos), apresenta formas dele tocar que reafirmam seu estilo próprio.

6.2 Neném na visão de outros músicos

São uma unanimidade o carinho, admiração e respeito que os músicos têm por Neném. São incontáveis histórias de experiências musicais e pessoais que sempre culminam numa grande admiração e gratidão. Considera-se também como parte do estilo de Neném essa boa relação e admiração que ele tem com todos com quem toca.

O cantor, compositor e violonista Renato Motha é parceiro musical e amigo de longa data. Renato destaca, além da brasilidade, sensibilidade, talento e espontaneidade, sua relação de amizade e admiração por Neném:

Neném é, além de um grande amigo, um músico raro, de grande sensibilidade e talento; a música jorra dele, viva, espontânea, orgânica e natural. Como minha linguagem musical é essencialmente brasileira, Neném, que é um músico que a domina como poucos, com sabedoria e graça, fez com que sua participação luminosa tornasse meus projetos mais belos e consistentes. Aprendi muito com o Neném! A ele, minha reverência e a mais pura gratidão (MOTHA, 2020).

Foi perceptível o fato de todos os entrevistados prontamente falarem com prazer sobre suas ótimas impressões e experiências. Sob o aspecto musical todos falaram da capacidade de memorização, interação, criatividade, da rica cultura rítmica/musical, do suingue, da expressividade, intimidade com os compassos ímpares e também do alto nível técnico. A recorrência destes apontamentos citados corrobora com a confirmação das características musicais de Neném que compõem seu estilo.

A capacidade de memorização de Neném foi desenvolvida desde sua infância, quando aprendeu os fundamentos do samba com sua mãe, sua primeira professora; e na sequência, os

fundamentos do candomblé com sua tia. Nesses dois cenários, a forma de aprender foi por memorização, e certamente isso seguiu em sua carreira como baterista profissional.

[...] eu sempre tive muita facilidade para gravar as coisas. Memorização. Embora eu não seja um leitor bom e tudo, mas a memorização minha é muito boa. E vamos voltar lá... Isto eu devo à minha mãe, Lurdes Maria... Aquele monte de instrumentos numa escola de samba... Então, eu tive de memorizar aquilo tudo, entendeu? Porque a mamãe, mesmo sendo minha mãe e tudo, se eu não tocasse direitinho o cowbell, o repinique, essas coisas, ela me xingava, ela me tirava. A mamãe era muito brava, ela me tirava: assim, com cinco, seis anos, eu tocava um repinique ou, às vezes, cuíca (eu nunca fui muito bom, não...), mas aquelas coisas, assim, ela olhava assim e falava assim: “Ah, não, Neném, tem dó! Me dá isso aí! Aqui, ó!”. Aí ela tocava (FERREIRA, 2020).

Alguns dos depoimentos colhidos apontam para essa capacidade extraordinária de memorização de Neném. Segundo o músico e arranjador André Dequesh,

O Neném sempre foi capaz de compreender a forma geral das composições e o que era necessário fazer utilizando simultaneamente a leitura e sua incrível memória musical, que o levava a dispensar a leitura depois do primeiro ensaio (DEQUESH, 2020).

Ricardo Cheib, baterista e engenheiro de áudio do estúdio Bemol (Belo Horizonte), onde trabalha há 36 anos, tem vasta experiência de trabalho com Neném em gravações. Em seu depoimento, pontua a capacidade de memorização de Neném: “O que sempre me chamou atenção no Neném é a memória musical. Ele normalmente decora a estrutura da música. E a sua concentração também. Ele sempre gravou rápido as bases” (CHEIB, R., 2020).

A capacidade de interação e escuta atenta com os outros músicos e com a música durante a performance é uma das grandes marcas do estilo de Neném, e também é falada por seus parceiros de música.

Flávio Venturini fala da descoberta da sensibilidade de Neném tocando:

O Neném é muito especial na minha carreira. Ele fala que eu fui o primeiro cara que chamou ele para uma gravação profissional. Ele estava no “Arca de Noé”, eu vi ele tocando... Eu tinha mania de gravar as pessoas, meus amigos, porque eu gostava de gravação e eu tinha um gravador de quatro canais. Aí eu fui gravar um disco do Arca de Noé, do Fernando Oly, Paulinho Carvalho e Neném. Eu fiquei encantado com ele, com a sensibilidade dele (VENTURINI, 2020).

O cantor e compositor Telo Borges também fala do talento, das influências e deste “ouvido refinado” de Neném, se remetendo a essa percepção com tudo e todos, além da forma original e criativa com que procede e interage a partir do que a música lhe apresenta:

O Neném, ele é um cara, ele tem um ouvido muito musical. Ele educou muito bem o ouvido dele, além do talento que ele tem... Ele ouviu muitas coisas boas da música... Do *jazz*, do *pop*, do *rock*... Então, isso, assim, juntando ao estilo dele, que é um estilo original e da criatividade, isso foi uma coisa impressionante (BORGES, T., 2020).

Marilton Borges, pianista, irmão mais velho dos Borges, tocou por muitos anos com Neném, com destaque para o trio formado com Neném e o baixista Ezequiel Lima nos anos 1980, cujas performances eram verdadeiras aulas de samba, suingue e interação. Chico Amaral foi um expectador e admirador desse trio e comenta:

A primeira vez que ouvi Neném tocar, sem conhecê-lo ainda, foi com o grupo de Marilton Borges, numa casa noturna. Era um samba de primeira, suingadíssimo, e eu não conseguia tirar os olhos do Neném. Isso foi em 80, 81, e ele já era uma estrela (AMARAL, 2020).

Marilton Borges fala de Neném de forma muito grata, com muito respeito e admiração. E sobre a interação que eles tinham (e têm), Marilton fala das conversas que aconteciam fora do palco; nessas conversas negociavam formas de tocar com o objetivo de aumentar cada vez mais a conexão musical:

(...) a gente começou, de vez em quando a pedir: “Bota mais no chão”... E a gente botava no chão também, e ficou uma coisa extraordinária, porque, pelo conhecimento que ele tem de ritmo... Neném tem um conhecimento de ritmo fantástico, né? Então, ele conduzia aquilo de uma forma maravilhosa, e aí nós começamos, os três, a um tocar para o outro, sabe? Aí ficou uma delícia, né! Eu, que comecei a tocar com dois caras geniais, como o Neném e o Ezequiel, eu, pra mim, por exemplo, que sou autodidata, aprendi a tocar meio na marra, bicho, isso aí é o céu, né?... A gente mostrava o companheiro que estava junto com a gente em cima do palco... Você está tocando com os companheiros ali e você está recebendo aquela aula de música, que o Neném passava, e o Ezequiel me passava, toda vez que a gente sentava junto (BORGES, M., 2020).

O baixista e produtor mineiro Ivan Correia tem larga experiência (quase 40 anos) ao lado de Neném em diversos projetos. A formação de Neném na cultura dos tambores afrobrasileiros e na bateria moderna é observada por Ivan; sob a perspectiva da interação, Ivan sempre procurou deixá-lo livre para criar e destaca seu protagonismo ao acompanhar uma música de qualquer estilo, bem como o caráter criativo e reativo de Neném:

Ele traz uma referência ancestral de tambores, aliado às referências universais da bateria moderna, e constrói uma atmosfera riquíssima de imagens interpretadas e executadas com extrema musicalidade e sensibilidade, independente do gênero musical! Outra característica que vejo, e que ele faz com maestria, é acompanhar com protagonismo! Sua capacidade de achar e colocar sua bateria num lugar que sempre acrescenta e contribui para a música é louvável! Sempre procurei deixá-lo livre,

procurando dialogar de uma forma musical, fluida e espontânea. Como características, acho o Neném extremamente criativo, proativo e reativo, ressaltando também sua sensibilidade para entender e interpretar, sejam canções com letra ou não (CORREIA, 2020).

A criatividade, a rica cultura rítmica/musical, o suingue, expressividade e companherismo são características pontualmente reconhecidas por aqueles que conhecem, já tocaram e ainda tocam com Neném. Chico Amaral, em seu depoimento, reafirma sobre a formação do estilo de Neném a partir das influências que recebeu dos bateristas americanos e brasileiros e de seu desenvolvimento polirrítmico, e como isso impacta em sua criatividade e capacidade de interação com os músicos e a plateia:

Neném é um baterista moderno, influenciado pelo som dos bateristas de bossa nova e *samba jazz*, junto com nomes do jazz moderno. Seu estilo apresenta, a partir dessas influências, uma liberdade funcional maior, podendo trocar comentários com os solistas e cantores, inserir polirritmias, colorir uma passagem qualquer com as diversas peças do instrumento. É um músico exuberante, que transmite grande liberdade e atrai inevitavelmente as atenções de uma plateia. Para compreender melhor tais considerações, podemos pensar, por exemplo, em Elvin Jones e Tony Williams; aqui no Brasil, em Laércio Villar e Robertinho Silva. É desse tipo de músico que ele se aproxima (AMARAL, 2020).

Como já observado por Ivan Correia, Amaral fala do protagonismo de Neném a partir de seu elevado nível técnico, coordenação motora e senso rítmico:

Seu completo domínio rítmico e técnico vai dar suporte a um grande protagonismo. Pé esquerdo (chimbal) e pé direito (bumbo), com total desenvoltura, podem liberar as mãos para improvisações, frases, construção de células rítmicas etc. Polirritmias complexas envolvem todas as peças da bateria, criando atmosferas inusitadas e, ao mesmo tempo, suingadas (AMARAL, 2020)

A herança ancestral vinda do samba e candomblé é considerada por Amaral a razão do suingue e força espiritual na performance de Neném:

Quanto a esse aspecto, o suingue, devemos lembrar que ele é um incontestado mestre do samba e dos demais ritmos afrobrasileiros. Neném carrega a herança ancestral da África. Sua iniciação musical se deu em terreiros de umbanda e candomblé, fato que ajuda a esclarecer a irresistível força espiritual que emana de sua performance (AMARAL, 2020).

Amaral tem larga experiência artística ao lado de Neném e fala do companheirismo musical/profissional e lições de concentração, segurança e coragem ao tocar com ele sempre de forma livre e com uma dose de risco:

Depois, passamos a dividir trabalhos frequentemente. Sempre foi um companheiro generoso, satisfeito em compartilhar sua reconhecida

experiência com todos, incentivando os que estavam chegando no ofício. Dele aprendi a dar atenção a tudo que a música exige, a segurança ao tocar, a coragem. A concentração interna e externa. Suas “bumbadas” e “pratadas” fora do tempo 1, suas modulações de tempo, nos obrigavam a ficar atentos. Aprendemos a tocar sempre valendo, e pra fora, sem inibições. Como seu estilo sempre foi muito livre, há um componente de aventura e risco. Ele nos ensinou a incorporar isso também (AMARAL, 2020).

6.2.1 Neném na visão de alguns baixistas com quem já trabalhou

Grande parte da função do baixo e da bateria na música popular passa pela integralização entre eles para prover a base rítmica da música. Essa combinação é determinante para a expressão e a direção da performance em um conjunto musical; por essa razão, dedica-se esta seção a alguns dos principais baixistas que estão ao lado de Neném na música até os dias de hoje e que falam das características estilísticas dele ora apontadas. Além de Ivan Correia, já mencionado, destacam-se Paulinho Carvalho, Milton Ramos, Yuri Popoff, Kiko Mitre, Enéias Xavier e Ezequiel Lima, seus principais parceiros nessa relação baixo/bateria. A seguir, seguem trechos dos depoimentos de Mitre, Xavier e Lima, que apontam para a sofisticação, interação, parceria/amizade, sonoridade, professorado, desenvoltura técnica, liberdade de expressão e cultura musical de Neném.

Mitre destaca a criatividade de Neném:

Percebo o estilo do Neném, sobretudo enquanto seu espectador, como um modo singular de interpretar a música que executa. Noto nele uma capacidade técnica rara da qual ele extrai com pouco esforço um resultado sonoro exuberante e impressionante. O Neném tem vários estilos “guardados na manga”. Mas o que se sobrepõe à função da bateria na música que toca, a meu ver, é a sua criatividade. Carregando o privilégio, há 35 anos, de ter começado minha carreira já tocando com o Neném, me fez perceber que, além dos vários padrões rítmicos conhecidos, os quais o baixo e a bateria se completam num ponto de vista universal, com o Neném, eu acrescentaria o modo “flutuante” onde o conceito de levada ou *groove* existe subjetivamente. Sem corromper os preceitos de condução, com muita categoria, ele consegue honrar qualquer que seja o ritmo proposto e simultaneamente ornamentar com singular sofisticação qualquer gênero musical (MITRE, 2020).

Xavier se considera um discípulo de Neném que sempre o ensinou não só formas de tocarem e interagirem, mas, também, sobre como lidar com cada situação e com cada artista em seu contexto musical:

A minha relação com o Neném tem muito a ver com a mentoria mesmo. Eu acredito que ele viu em mim uma pessoa em quem ele poderia investir musicalmente pra ele experimentar suas ideias e aventuras rítmicas, climáticas. Então, ele me pegava na casa dos meus pais, me dando as

primeiras caronas que me lembro para as *gigs* e, durante o trajeto, ia ensaiando comigo o que iríamos fazer. Não somente o que iríamos tocar em termos de forma e notas, mas tratando nessas conversas de como deveríamos nos comportar com o artista ou colega músico que iríamos encontrar (XAVIER, 2020).

Quanto à sonoridade de Neném, segundo Xavier, esta vem da forma de Neném tocar acima de tudo. Independentemente de afinação ou tipo de instrumento, ele imprime seu som pela forma que toca:

O que me chama atenção é o modo como ele toca, por exemplo, a caixa sempre com o mesmo som, o som dele independente do instrumento que ele tem à disposição. E, enquanto ele cuida do som, enquanto está gravando ou tocando ao vivo, ele passa a criar “novidade rítmica” sem o que chamamos de clichê ou frases prontas (XAVIER, 2020).

As impressões de Xavier sobre a construção do estilo de Neném reafirmam o visto nos capítulos anteriores:

O que construiu o estilo dele, pelo que conversei e percebi, ouvir Jack De Johnette, Tony Williams e Elvin Jones; aqui no Brasil, Nenê, Robertinho Silva. E eu imagino que muito aconteceu tocando com os artistas e as incríveis formações a que ele se submeteu, como na banda do Beto Guedes, com Paulinho Carvalho, Beto Lopes e Telo Borges, ou na banda do Toninho Horta, com Yuri Popoff, André Dequech e Lena Horta. Marku Ribas e Ezequiel Lima (que ele acredita ser o suingue máximo atingido), Jamba Trio, com Irio Júnior e Eneias Xavier... No samba, ele tem uma forma interessante de “empurrar” o baixista e a banda. Ele fala em alta voz: “Vamos!” Então, o groove fica muito consistente nessa hora, e ele interrompe qualquer célula adicional e se concentra na levada (XAVIER, 2020).

Ezequiel Lima foi um baixista muito atuante na cena musical de Belo Horizonte, ao lado de grandes músicos e compositores, tais como: Marku Ribas, Juarez Moreira, Toninho Horta e muitos outros; foi também o baixista que mais tocou samba com o Neném, com quem tem uma grande relação de amizade. O suingue que eles alcançam juntos é reconhecido por muitos músicos. Lima fala sobre o estilo único de Neném e da parceria entre eles:

O estilo do Neném são vários. Neném ouviu *Tony Williams*, ouviu *Jack De Johnette*, ouviu vários, vários... Inclusive os brasileiros também, o Rubinho do Zimbo trio, o próprio Laércio (Vilar). Então, ele criou um estilo dele, “estilo Neném” de tocar. E o que me chama mais a atenção é que, no meio dessa coisa toda, ele tem, como se diz, um estilo. Ele toca diferente desse povo todo. E pra gente, brasileiro, aqui é uma coisa maravilhosa, a gente aqui de Belo Horizonte principalmente. Agora, quanto à relação do baixo com a bateria, quando eu tocava ou toco com o Neném, acontece o seguinte: é uma relação de amizade, a gente sempre ouviu as mesmas coisas, a gente sempre curtiu os mesmos *jazz*, as mesmas bossas novas, as mesmas coisas. Então, aí, provocou-se um estilo, nós fizemos uma história, eu tocando junto com ele, que é quase uma coisa, assim, é como se diz: espiritual. Entendeu?

De amizade, e a gente foi tocando junto até hoje (LIMA, 2020).

6.2.2 Neném na visão de outros bateristas

Neném influencia bateristas desde que começou a tocar; são inúmeros bateristas que há décadas assistem a suas performances e ouvem sua discografia. Posso me incluir nessa lista, pois acompanho a carreira de Neném desde 1985, e minha relação com ele me faz confirmar as características de seu estilo no campo da performance, do comportamento como músico e pessoa, além da mentoria.

O baterista Arthur Rezende vem de uma geração mais jovem e já substituiu muito Neném na banda do cantor e compositor Beto Guedes, seguindo hoje como efetivo. Sua relação com Neném vem desde a infância, quando assistia a ensaios e performances de sua mãe, cantora, junto ao Neném. Resende, como grande parte de nós, bateristas de Belo Horizonte, é assíduo espectador, aprendiz e admirador da arte de Neném; e aqui expõe impressões e abarca a conexão artística e referência de Neném com o envolvimento emocional na música e com as letras das canções:

Não por acaso, quando eu estou tocando com os artistas cujos repertórios são compostos por canções, eu estou sempre tocando e cantando. Eu ouço música cantando, eu gosto de cantar etc. E, inspirado no Neném, eu faço isto ao tocar bateria. Eu canto as letras das músicas e isto me conecta, isto é minha técnica de meditação, de concentração, é assim que eu me conecto na música, me conecto ao assunto que está sendo dito de forma automaticamente, o que sai de mim ali, ritmicamente falando, está em consonância com o tema da música, com o assunto, com a letra, com o que está sendo dito (REZENDE, 2020).

A herança africana de Neném, sua formação como Ogan Alabê e sua relação com os tambores usando polirritmias e compassos compostos, como já visto, são características que chamam a atenção de Resende e o influenciam:

A característica que me chama a atenção, ao vê-lo tocar, e que, na minha visão, compõe o estilo dele é a sua relação não com a bateria, mas com os tambores da bateria. Ele não enxerga a bateria como um instrumento, mas como de fato o que ela é: um conjunto de instrumentos. Ele toca aqueles tambores de forma separada, digamos assim. Ele consegue se relacionar de forma individual com cada peça da bateria, conseguindo extrair de cada peça aquele tempero que ele quer para determinado momento da música. E, na minha visão, o que fez ele chegar nisto é toda a sua história, o seu *background* como Ogan nos terreiros de candomblé, de umbanda, e ele tocando os tambores e toda sua formação. Então, quando ele senta na bateria e toca, na verdade, é como se ele se transformasse naquele menino que outrora ele foi e que estava lá nos terreiros tocando aquele tambor com aquela conexão espiritual com a música. (...) Os padrões rítmicos, as

polirritmias, a facilidade de entendimento rítmico com compassos compostos etc. Toda essa fusão, todas estas características dos ritmos africanos né, que estão absolutamente presentes nas religiões de matrizes africanas, que é o que o compõe como músico, se expressam na sua forma de tocar bateria. Então, isso é o que percebo muito ao vê-lo tocar (REZENDE, 2020).

A habilidade e o vocabulário de Neném com o pé esquerdo no chimbal, com destaque no samba, é uma das suas principais assinaturas. Essa forte referência em seu estilo é percebida por Resende e identificada como uma influência:

(...) quando eu estou tocando, o que são detalhes facilmente identificáveis como influência do Neném, está, por exemplo, na liberdade que ele tem no pé esquerdo ao tocar o chimbal, com o pé em um samba, quando ele está conduzindo no *ride* ou quando ele está tocando um samba ou uma bossa com vassourinhas, e aí o pé esquerdo tem aquela liberdade e tem desenhos. E tem desenhos específicos, tem a assinatura dele nestes desenhos. Quando ele está lá conduzindo em semicolcheias ou quando está conduzindo em colcheias, e o chimbal no pé esquerdo dá aquelas pisadinhas ali na 2ª e na 4ª semicolcheia, dobrando a subdivisão ali. Quando ele pisa com o chimbal fechado e depois abre usando aquele *foot splash*. E o mais legal, o contrário: ele dá *foot splash* e fecha. E às vezes ele faz isso na sequência (REZENDE, 2020).

Como constatado, Neném sempre se baseia no padrão rítmico da música para nortear sua performance. Resende cita essa característica e menciona-a como influência, ao utilizar as vassourinhas:

Muitas vezes o movimento da vassourinha está em consonância com o padrão, com a rítmica da melodia da música. Então são coisas que também estão presentes no meu jeito de tocar; e vem daí, vem desta influência do Neném (REZENDE, 2020).

O baterista e compositor Rai Medrado fala da africanidade de Neném e comenta as aulas que teve com ele, destacando uma de suas expertises e características de seu estilo (a memorização):

Ao meu ver, o estilo do Neném está na raça, na negritude, a musicalidade da negritude dele. E ele é um estilo único. Não vejo ninguém com o jeito de ele tocar. As características dele, a síncope, a vivacidade, a limpeza com que ele toca, com que ele constrói as células rítmicas e um estilo, assim, inconfundível. Onde eu escutar ou ouvir uma bateria, eu vou saber que é ele. E as influências dele são África, Brasil, tambor, tambor de couro. Eu percebo isto... A primeira aula com ele, ele me deu um vinil do *Dave Brubeck*, a primeira aula, e pediu para eu voltar daí a quatro meses. Eu fiquei até meio com raiva dele, mas depois é que eu fui entender. Na segunda aula, ele já me deu o Bill Evans *You must believe in spring*, e ele me disse assim: “Quando você voltar aqui, eu quero você cantando este vinil todo, a melodia, a rítmica”. Foi assim que ele fez comigo. Eu acho que por isso, hoje, eu seja mais compositor do que baterista. Ele percebeu em mim uma coisa na

composição que ninguém me disse. E ele foi tão sutil que eu só fui entender isso bem mais tarde. Foi isto que ele fez comigo (MEDRADO, 2020).

Lincoln Cheib, assim como Neném, é um dos bateristas mais importantes da cena musical mineira e brasileira. Toca na banda de Milton Nascimento, há 25 anos, e tem um rico currículo, no qual podemos destacar sua participação nas bandas Sagrado Coração da Terra e Edição Brasileira, bem como sua atuação ao lado de vários nomes da música Brasileira e internacional: Nico Assunção, Nelson Farias, Ron Carter, Wayne Shorter, Juarez Moreira e muitos outros. Como educador, lecionou por alguns anos na Escola “Bituca”, em Barbacena (Minas Gerais), além de sempre dar aulas particulares e ministrar *workshops*.¹⁹ O pai de Lincoln, Dirceu Cheib, fundador do estúdio Bemol, de Belo Horizonte, o mais antigo e de grande relevância para a cidade, onde Neném sempre frequentou, relata que, ainda adolescente, Lincoln ficou muito impressionado e admirado com Neném e pediu-lhe para fazer aulas e aprender a tocar bateria:²⁰

Lincoln, meu filho, um garoto que frequentava sempre o estúdio, que ficava a um quarterão do nosso apartamento, ficou parado, de olhos arregalados, diante da exibição do baterista. No final, ele me disse: Pai, pede a ele para me ensinar a tocar bateria (CHEIB, D., 2020).

Lincoln nos atenta ao preparo técnico/físico, rítmico e musical de alto nível que Neném desenvolveu na sua infância e adolescência através dos ensinamentos e prática do candomblé, se tornado um Ogã Alabê aos dezesseis anos, o que lhe propiciou nível técnico comparado ao de um *spalla* de orquestra – a relação íntima de Neném interagindo com a melodia e com o ritmo são também percebidas e reconhecidas por Lincoln:

Para falar do estilo do Neném eu preciso dividir esta minha explicação em duas partes. A primeira parte é o jovem Neném, o adolescente, que com dezesseis anos se graduou Ogã Alabê. Um cara para ser Ogan dentro de um terreiro de candomblé, no culto religioso do candomblé, ele já tem que ter um nível muito grande de intimidade com o ritmo. Agora o Ogã Alabê é aquele responsável pela incitação, contracantos e diálogos daquele tambor que ele toca em relação aos cantos que são feitos ali. Então, é um cargo de altíssima responsabilidade. É mais ou menos o nível do *spalla* de uma orquestra de alto nível; eu diria até que é mais porque é o solista muitas vezes, porque a cantiga se repete em mantras, e quem propõe esta ambiência e faz estes contracantos é o Ogã Alabê. E o Neném muito novo, o Neném com dezesseis anos já era um Ogã Alabê. Então, a gente chega em

¹⁹ Lincoln Cheib foi meu principal professor e foi o principal discípulo de Neném.

²⁰ No meu caso, eu também fui atrás de aulas com o Neném em 1985 e ele gentilmente me ensinou alguns fundamentos. Mas, com sua vida já cheia de compromissos, pediu ao Lincoln que me desse aulas e assim Lincoln o fez.

qual conclusão? Que o Neném já tinha um nível de graduação ligado ao ritmo, à melodia e à precisão física que muitas vezes é o grande dilema do jovem que tem ali o furor hormonal nesta idade, muitas ideias, quer inovar, mas ainda não tem a condição de intimidade com a música (eu trazendo para o lado da música popular). E isso não era o caso do Neném porque ele já era muito preciso e toda a parte sensorial dele já formada para ser um Ogã Alabê. Então, eu comparo o Neném aos dezesseis anos com uma criança, um prodígio desses aí, que com dezesseis anos está tocando todos os concertos de violino de Paganini sacou? Então é isto (CHEIB, L., 2020).

Lincoln Cheib também nos traz detalhes sobre a trajetória artística de Neném, quando começou a trabalhar na música popular e adaptar sua criatividade e linguagem já desenvolvidas no candomblé (comparando-o a bateristas jazzistas), em situações musicais nas quais a bateria exerce prioritariamente a função de fazer base. E, como observado por Resende, Cheib também nos relata a relação que Neném desenvolveu com a poesia e letra das músicas, depositando ali sua expressão e criatividade:

E o que acontece passando para a segunda parte da minha explicação. Que quando o Neném vai para o universo da música popular, aos dezoito anos, ele vai tocar na boate Sucata, ele se depara com uma música “extremamente pobre”. Uma estrutura pobre perto da evolução que ele tinha, do conhecimento e da intimidade dele. Então, “pobre”, sem ser pejorativamente falando. “Pobre” é simples, perto do que ele fazia. E o Neném, no começo, foi até estigmatizado por não conseguir repetir aquelas bases ali de condução do samba, do bolero. Neném pensava mais ou menos com um *Brian Blade* pensa na estrutura do jazz, melodias, diálogos o tempo inteiro, que é o que veio na mão do *Ari Hoenig* e o *Brian Blade*, que é esta proposta da bateria melódica. Isto o Neném já apresentava espontânea e intuitivamente na década de setenta tocando na boate Sucata, e por isto foi muito criticado; e, realmente, para a estrutura proposta de tocar para dançar, era um troço extremamente incômodo. O que acontece nesta segunda parte da minha explicação sobre o estilo do Neném na bateria. O Neném começa a se adaptar. Neném se liga na poesia da música. Ele fica uma cara extremamente ligado, por ser uma cara muito sensível, ele se liga na poesia, que acaba sendo um grande diferencial na interpretação do Neném (CHEIB, 2020).

Cheib destaca no estilo de Neném algumas formas modernas (para a época) de tocar (já apontadas aqui em capítulos anteriores) que são referências aos bateristas mineiros seguidores deste legado musical:

Você vê em “Princesa”, do Flávio Venturini, anos depois, você vê em “Chuva na montanha”, do Fenando Oly, interpretações na bateria com frases, com rulos, com seguradas de prato que eram fraseados muito modernos para a época e que realmente marcaram o estilo do Neném – que eu segui, que você segue, que acaba sendo muito da bateria mineira, né? A gente vê hoje aquele batera que toca com o Flávio (Venturini), o Godoy (André Godoy)... O Godoy, você vê o Godoy tocando... Parece que ele ouviu o Neném pra caramba, assim como nós ouvimos, porque traz esta linguagem, né? (CHEIB,

L., 2020).

Além da relação de Neném, já baterista atuante, com a poesia da música, Cheib destaca outro lado que vem de suas influências, do *fusion* (e do *rock* progressivo), a partir dos bateristas (e ídolos) *Billy Cobham* e *Narada Michael Walden*. Assim, desabrocha sua linguagem energética e criativa vinda dos tambores do candomblé atuando, por exemplo, na banda Sagrado Coração da Terra:

Então eu não sei se consegui ser claro. Eu dividi o Neném jovem, que já tinha uma intimidade muito grande com ritmos. Sensorialmente, intuitivamente, os cantos as cantigas de candomblé, ele tinha muita intimidade com isto. Ele vai para a segunda parte, vira bateria popular. Na bateria popular ele começa a buscar aquilo. Então os dois oásis que eu acho que o Neném encontrou, os dois oásis foram: 1) a poesia, que ele se ligou na letra das músicas – isto acabou acalmando a execução do Neném como um músico acompanhante –; e 2) o *fusion*, a Mahavishnu Orquestra, onde o Neném foi tocar com o Sagrado Coração da Terra, quando o Neném conheceu o *Billy Cobham*, *Narada Michael Walden*. Aí o Neném parte para aquele lance de poder usar aquela atividade energética da bateria com a linguagem dos tambores do candomblé. Por isto do Neném com esta habilidade toda, essa facilidade, essa batera. É isso (CHEIB, L., 2020).

Lincoln Cheib relata também a influência de Neném em sua fase como aluno e o quanto assistiu a ele, tendo-o acompanhado em diversos projetos no início de sua formação e carreira musical:

Sobre a influência do Neném, eu sou totalmente influenciado, porque o Neném... Eu comecei a estudar batera com ele, eu tinha quinze anos de idade e acompanhei o Neném tocando. Até, pelo menos, os vinte e dois anos de idade eu ouvi o Neném tocar quase todo dia. Vamos colocar dos quinze até os dezenove; eu ouvia o Neném tocar quase todo dia, eu ia nos ensaios do Vera Cruz. Então, eu tenho uma grande influência, não vem ao caso eu falar sobre mim, é sobre a influência do estilo do Neném. Eu ouvi muito o Neném (CHEIB, L., 2020).

A forma de Neném tocar com as vassourinhas é, para Cheib, desenvolvida de forma intuitiva, e considera sua escola, sobretudo, na bossa nova. Também destaca em sua influência as levadas mais simples de Neném usadas nas músicas de artistas mineiros com os quais trabalhou:

A vassourinha do Neném, que era uma escola que não vinha do *jazz*, uma escola que não vinha do Paulo Braga brasileiro, certo? Era um jeito do Neném tocar que eu acabei pegando sem perceber, tanto é que eu nunca estudei vassourinha, foi de ver o Neném tocar. E, hoje, eu vejo que eu tenho vários toques de vassourinha diferente para o *jazz* e para a bossa nova, apesar de que o *jazz* eu estudei, mas a bossa nova, não, que vem do Neném. E, assim, muitas outras levadas da música mineira e que eu peguei daquela estrutura básica dele. Do que parecia ser o mais simples que o Neném tinha para mostrar, eu vejo que é o que perpetua, o que perdura dentro do meu estilo de tocar e, a cada dia, eu busco mais (CHEIB, L., 2020).

Guto Padovani, baterista profissional e filho de Neném, relata sobre a performance de seu pai, destacando seu hibridismo e constante atitude de improvisação (claro advindos de suas habilidades como Ogã Alabê e da influência do *jazz*). Destaca-se em sua fala dizer seu pai trabalhar sua performance bem abaixo do que seria seu limite de capacidade de fazer algo; isso reafirma o quão sempre é firme e segura a performance de Neném, trazendo mais uma referência da sua maturidade e bagagem musical:

As características dele que chamam mais a minha atenção, para mim, vêm do hibridismo, que, por ser uma pessoa que não tem muita erudição na forma musical, né, ele improvisa muito. Ele improvisa muito com o que tem e ele é muito seguro com o que improvisa. Sabe, ele improvisa o tempo inteiro na minha opinião, assim. Mas a linha de segurança dele para improvisar é muito grande, então, ele não improvisa muito no limite da capacidade dele. Na verdade, quase que eu nunca vejo... Eu nunca vi o limite da capacidade dele. Por isto eu tenho esta impressão de que ela está sempre bem acima. E, quando ele não consegue transmitir alguma coisa que ele está tentando fazer, a saída que ele consegue arrumar parece que fica melhor do que a que ele tentou propor antes (PADOVANI, 2020).

A influência que Padovani recebeu do pai vem daquilo que aconteceu com a maioria de seus fãs e discípulos: da observação. Exceto com Lincoln Cheib, que teve aulas regulares com Neném, todos nós, outros bateristas que seguimos o Neném, recebemos algumas dicas dele, mas, principalmente, ouvimos suas gravações e assistimos a suas apresentações por inúmeras vezes. Essa foi a principal forma de aprendizado.

A minha formação se deve pela vontade de entender o que ele faz, o que ele estava fazendo, por que ele estava fazendo, e acredito que minha formação se deu mais ou menos baseado neste caminho aí, da minha busca (PADOVANI, 2020).

6.3 Observações finais

A importância de Neném no cenário da música de Minas Gerais é bem visível, haja visto serem uma unanimidade a gratidão, carinho e admiração que os músicos e artistas por ele têm, com relação ao aprendizado, alta capacidade técnica, rica cultura rítmica e musical, e sua dedicação e adaptação em cada projeto em que se envolve. Foram recorrentes na percepção dos entrevistados as matrizes africanas, a influência de alguns bateristas do *jazz*, *rock* progressivo, *fusion* e da música brasileira, seu swingue, sua capacidade de: interação, criatividade, intensidade, memorização, domínio dos compassos ímpares e originalidade.

Percebemos que, mesmo numa performance mais contida e, no caso, acompanhando canções (e eventualmente repertório instrumental), Neném apresenta formas de tocar que reafirmam seu estilo próprio através da levada: persegue sempre um padrão rítmico básico e faz pequenas variações. Perceberam-se, também em suas viradas e comportamento rítmico, ações recorrentes em seu estilo, por exemplo, frases que se deslocam no compasso agrupadas de três em três semicolcheias ou frases em sextinas agrupadas de quatro em quatro. Sobre a sonoridade, pudemos ver, mais uma vez pelos depoimentos, que ela vem da forma que Neném imprime seu som, pela sua maneira enérgica de tocar. Vimos também na sua performance a valorização da poesia nas canções. E, mediante as análises, pudemos constatar ele priorizar a música e a canção, e não o seu virtuosismo.

A influência de Neném em outros bateristas é bastante perceptível. Destacam-se, a partir do depoimento de alguns deles, a alta capacidade criativa de improvisação, a polirritmia, sua capacidade de interagir com a melodia e o ritmo, a forma de tocar os tambores da bateria nos fraseados e a forma energética de tocar. A performance original ao tocar com liberdade criativa com o pé esquerdo no chimbau e a tendência de seguir um padrão rítmico básico e sempre fazendo variações foram outras características de Neném, observadas em capítulos anteriores, apontadas como influência nos bateristas entrevistados. Destaca-se também a influência de Neném em relação à interpretação da poesia da música e à construção de levadas mais simples e originais que condizem com o contexto da canção.

Vimos, pois, neste capítulo, como os músicos entrevistados corroboram e complementam as análises, de modo a evidenciar o valor de Neném na música de Minas Gerais.

7 Considerações finais

Este trabalho nos permitiu investigar o estilo de tocar bateria de um músico de grande importância no cenário da música feita em Minas Gerais (e no Brasil). Sobre a importância de Neném, ela foi bem retratada no primeiro e sexto capítulo (e também em depoimentos ao longo da tese), os quais abordam sua trajetória musical e sua atuação em diversas gravações e apresentações por quase 50 anos ao lado de músicos de destaque, além de trabalhos autorais. Vimos o quanto ele é admirado por todos os músicos com quem atua e atuou e sua forte influência sobre uma geração de bateristas de Minas Gerais (entre os quais me incluo). Na visão de todos os músicos entrevistados, são unânimes a gratidão, o carinho e o reconhecimento do seu alto nível técnico e rica cultura rítmica e musical.

Para se discutir com maior profundidade o estilo de Neném, no segundo capítulo, apoiado em referências bibliográficas, fez-se reflexão sobre conceitos de estilo, interação e transcrição, palavras-chave deste trabalho. Sobre estilo, a definição de Meyer nos trouxe uma referência central, ao definir que “estilo é uma repetição de padronizações, seja na conduta humana ou nos artefatos produzidos por tal conduta, que resultam de uma série de escolhas construídas a partir de um conjunto de restrições” (MEYER, 2000, p. 19). Meyer nos diz também que, o estilo de uma pessoa, em sua grande parte é construído de forma tácita (não programada), normalmente nos primeiros anos de vida, quando, involuntariamente, assimila aquilo que faz parte do seu universo de sua cultura, idioma, religião, música etc. Levando este conceito para a trajetória musical de Neném, vimos no primeiro capítulo que, em sua infância ele nasceu num berço do samba, onde sua mãe era a líder de uma escola de samba; ouvia em casa com o pai temas de *jazz*, e, depois, foi morar com sua tia em um terreiro de candomblé, onde se tornou um Ogã Alabê, cuja atuação exige constante observação, mimese e prática das músicas deste ritual. Essa formação tácita (ou não programada) de Neném lhe provocou ações intencionais para desenvolver profundo preparo técnico, rítmico, interativo e musical, sobretudo, a partir dos aprendizados das formas de tocar instrumentos de percussão do samba e do candomblé.

Quando Meyer nos fala em “escolhas construídas a partir de um conjunto de restrições”, entendemos que, em sua definição de estilo, também fala da construção desse estilo de forma deliberada, ou seja, a partir de decisões. Esse conceito foi importante para entendermos a formação do estilo de Neném desde sua infância e quando, aos 16 anos, teve seu primeiro contato com a bateria onde, partir daí, percebeu-se sua observação a outros bateristas e suas

linguagens, com destaque aos bateristas do *samba jazz*, MPB e bateristas norte-americanos do *jazz*, e também do *rock* progressivo e do *fusion*. Entendemos que a partir dessas influências Neném fez escolhas de como tocar bateria que implicaram uma busca pela desenvoltura técnica do instrumento. Vimos, portanto, que a construção de seu estilo de tocar veio, de forma tácita e deliberada, com grande bagagem musical, técnica, melódica, rítmica, capacidade de observação, memorização e interação daquilo que assimilou e experimentou em sua infância adaptados à bateria e sua técnica a partir da sua adolescência sob influências daqueles bateristas que são seus ídolos e também de alguns músicos importantes em sua carreira, que sempre lhe sugeriram formas de tocar.

Com essas referências, estudou-se o estilo de Neném em suas performances mediante análises comparativas em alguns contextos musicais. A principal ferramenta para essas análises foi a transcrição literal (nota a nota) (MARANESI, 2005). No segundo capítulo, a partir de algumas referências bibliográficas, fizemos algumas reflexões sobre as limitações que a transcrição tem (GOHN, 2020); mas, ao mesmo tempo, o quanto é uma ferramenta fundamental para este tipo de análise (CARDOSO, 2016), especialmente observada junto aos áudios correspondentes. Apoiados nas reflexões sobre transcrição prescritiva e descritiva (SEEGGER, 1956), concluímos também que as transcrições deste trabalho descrevem de forma literal a performance de Neném e prescrevem informações ao estudo de seu estilo.

Além das transcrições, outra ferramenta utilizada foram as entrevistas semiestruturadas feitas com importantes parceiros musicais na carreira de Neném, assim como de alguns bateristas influenciados por ele. Além da confirmação de aspectos da performance de Neném detectados nas transcrições e análises comparativas, encontraram-se outros elementos de sua personalidade musical, tais como a memorização, capacidade de interação, bom relacionamento, interpretação da poesia da canção, capacidade de se adaptar a um projeto musical, e a mentoria que ele exerce para outros músicos.

Sobre a capacidade de interação de Neném, vimos, em análises musicais e depoimentos colhidos, que essa é uma característica muito presente em seu estilo. Concluímos que esta capacidade de interagir foi desenvolvida a partir de sua infância e é parte constante de seu comportamento musical, como grande observador, ouvinte e propositor daquilo que acontece em suas performances, seja na dança, nos improvisos dos outros músicos, na estrutura das músicas, na poesia das músicas e também com as relações que ele faz com imagens (o guerreiro, por exemplo, como foi mostrado no solo de “Ogum”, na *Suíte para os Orixás*).

Sobre o aspecto rítmico e idiomático, vimos em seu estilo características marcantes em sua performance e recorrentes em todos os capítulos analíticos. Seu comportamento rítmico é avançado e sofisticado, o que faz constatar também grande desenvoltura técnica. Percebemos a tendência que Neném tem de se apoiar em um padrão rítmico básico fazendo variações constantes a partir dele. Percebemos, ainda, que ele utiliza frequentemente frases deslocadas (ritmos cruzados), coordenação motora avançada, frases de pé esquerdo no chimbau (e combinações do chimbau com outras peças da bateria), orquestração nos tambores enquanto mantém a condução, utilização da cúpula do prato na condução e em variações do ritmo. Por fim, ficou evidente que ele mostra grande domínio sobre questões mais complexas de ritmo, como a performance de polirritmias e de compassos ímpares.

As análises da performance de Neném foram feitas a partir de seus discos autorais (*Suíte para os Orixás*, no terceiro capítulo, e *Coração Tambor*, no quarto capítulo), de diversas performances com artistas variados tocando samba (quinto capítulo) e de suas atuações com artistas consagrados do cenário da canção popular de Minas Gerais (sexto capítulo).

No terceiro capítulo, vimos que o CD *Suíte para os Orixás* apresenta identidade própria advinda dos fundamentos religiosos e musicais (da tradição do candomblé) de Neném, combinados com os fundamentos musicais ocidentais (do jazz, da música instrumental brasileira e da música erudita). A partir da análise das faixas “Xangô”, “Katendê” e “Ogum” percebemos, inicialmente, uma relação direta entre ritmos baseados em tradições do candomblé e a performance de Neném na bateria, além de sua alta capacidade de interação e observação e forma energética de tocar, o que nos sugere um paralelo com suas habilidades desenvolvidas na função de Ogã, no candomblé, tocando o *rum*. Na análise do solo da abertura da música “Ogum”, vimos uma contextualização deste Orixá guerreiro através de alguns fraseados; e pudemos também identificar similaridades aos fraseados de um de seus bateristas prediletos, *Tony Williams*. Vimos também neste solo avançada coordenação motora que o permite tocar uma polirritmia complexa.

No quarto capítulo, analisamos o CD autoral *Coração Tambor*, que apresenta uma pluralidade de estilos destacando a versatilidade, uma das principais características na performance de Neném. Nas três músicas analisadas, “Minas Trem”, “Das Marias” e “Tereza meu amor”, foram perceptíveis a sua capacidade de se adaptar a diferentes artistas e estilos, o seu vasto repertório rítmico e musical, a sua criatividade, intensidade, envolvimento em cada

performance e a sua grande capacidade de memorização, comprovada pelos depoimentos dos artistas envolvidos.

No quinto capítulo, dedicado à análise do estilo de Neném tocar samba, percebemos algumas formas dele tocar comuns a outros bateristas. Outras, porém, são, além de bastante complexas, originais de sua linguagem e estilo, construídas intencionalmente por ele, tais como: *flams* com apenas uma mão, sendo a apojatura no chimbal, e o acento na caixa; polirritmia entre as mãos e os pés; extrema independência com o pé esquerdo nas levadas e nas variações; fraseados de síncopes em fusas tocadas com o pé no chimbal alternados com semicolcheias na mão. E mais: percebeu-se que sua performance é sempre muito criativa e dialoga com a música e os improvisadores, ao mesmo tempo em que mantém relação com o padrão rítmico básico de cada música. Vale ressaltar que, mesmo incluindo elementos complexos em sua performance, ele não perde a naturalidade no tocar e nem o caráter do samba.

O sexto capítulo destacou a importância de Neném na cena musical de Minas Gerais de maneira mais ampla. Inicialmente, focamos em observar alguns elementos de sua performance em projetos musicais voltados à canção, incluindo sua colaboração com artistas do Clube da Esquina. Em segundo momento, passamos a destacar a visão sobre ele de vários parceiros musicais importantes em sua carreira, assim como a visão de alguns bateristas influenciados por seu estilo. Através de transcrições pontuais, percebemos que, mesmo numa performance mais contida, no caso acompanhando canções, Neném apresenta formas de tocar que reafirmam seu estilo. Sobre a sonoridade, pudemos ver pelos depoimentos, que ela vem muito mais pela forma que Neném imprime seu som no seu toque que com escolhas de afinação, peles, tambores etc. Pudemos constatar com as análises que ele prioriza a música e a canção, e não o seu virtuosismo. Foi recorrente na percepção dos entrevistados as matrizes africanas, a influência de alguns bateristas do *jazz*, *rock* progressivo, *fusion* e da música brasileira; e a influência de Neném em outros bateristas também é muito perceptível. Destaca-se aqui, a partir do depoimento de alguns deles, seu swingue, sua tendência de seguir um padrão rítmico básico e fazer variações sobre ele, sua capacidade de memorização e interação com a melodia e o ritmo, o vigor de sua performance, proveniente de seu preparo adquirido no candomblé, e sua originalidade ao usar as vassourinhas, assim como a liberdade criativa com o pé esquerdo no chimbal, a interpretação da poesia da música e a construção de levadas mais simples e originais que condizem com o contexto da canção.

Por fim, queremos acreditar que este estudo sobre o estilo de Neném tocar bateria não se encerra. Que ele possa iniciar diálogos com outros pesquisadores e/ou bateristas em futuros projetos, os quais, por exemplo, se conectem à performance de Neném numa abordagem didática ou a uma possível linhagem de bateristas mineiros, como os do Clube da Esquina. Acreditamos também que este estudo se alinha a outros que têm sido feitos recentemente na pós-graduação do Brasil e exterior cujo tema seja a linguagem da bateria brasileira e de vários de seus bateristas de destaque.

Referências

Bibliografia

- ALVES, Cleber. **Paulo Moura e a Bossa Nova instrumental**: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969). Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- AMARAL, Chico. **A Música de Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Gomes, 2013.
- AQUINO, Thiago Ferreira de. **Representações da bateria em revistas de música no Brasil**: processos de construção da autoridade. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.
- BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edson Machado**: um estudo sobre os desenvolvimentos de padrões de samba na bateria. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- BASTOS, Patricio de Lavevère. **Trajetos de formação de bateristas no Distrito Federal**: um estudo de entrevistas. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.
- BOLÃO, Oscar [Oscar Pelon]. **Batuque é um privilégio**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRAGA, Tarcísio. **A caixa clara na bateria**: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
- CARDOSO, Ângelo N. N. **Apontamentos críticos sobre tendências atuais na Etnomusicologia brasileira**. Belo Horizonte: UEMG, 2016. (Série Diálogos com o Som, v. 3).
- CARDOSO, Ângelo N. N. **A Linguagem dos Tambores**. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2006.
- CARDOSO, Ângelo N. N. **Texto sobre a capacidade de interação do Ogan Alabê**. (Texto produzido para esta tese). Belo Horizonte, 2020.
- COOK, Nicholas. **Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros**. Eghan: Royal Holloway. Tradução: Fausto Borém. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- CÔRTEZ, Almir. **Improvizando em música popular**. Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 285 p. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2012.
- CUNHA, H. P. C.; HASHIMOTO, F. Questões metodológicas do estudo do samba na bateria: reflexões sobre práticas comuns de ensino e paradigmas reproduzidos pela literatura de bateria e percussão no Brasil. *In*: I CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO. Unicamp, Campinas: São Paulo, 2017.
- DE JOHNETTE, Jack; PERRY, C. **The art of modern jazz drumming**. Wilwaukee: Hal.Leopard corporation, 1988.
- DIAS, Guilherme Marques. **Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. 190 p. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2013.
- DIAS, Guilherme Marques. **Estilo e identidade musical**: um estudo a paritr da performance sui generis do baterista Nenê. 224 p. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2020.

- EZEQUIEL, Carlos Ismael Nascimento. **Aplicando polirritmia e métricas ímpares aos ritmos brasileiros**: estudos sobre o samba e o baião. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.
- FAVERY, G. A.; HASHIMOTO, F. A condução em três camadas rítmicas de Doum Romão. *In*: I CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO. Unicamp, Campinas: São Paulo, 2017.
- FRUNGILLO, Marcos D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GOHN, Daniel. **The drum kit beyond the anglosphere: The case of Brazil**, in BRENNAN, Matt; PIGNATO, Joseph; STADNICKI, Daniel (eds). *Cambridge Companion to Drum Kit*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 67-78
- GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2008.
- GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Mestre Odilon. **Aprendendo a tocar o batuque carioca**. Rio de Janeiro: Editora Groove, 2000.
- MARANESI, Elenice. **O piano de César Camargo Mariano**: a descrição de um processo de transcrição. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. 2005.
- MEYER, Leonard. **El estilo en la musica. Teoria musical, história e ideologia**. Madrid: Ediciones Piramide, 2000.
- MONTANHAUR, Ramon; SYLLOS, Gilberto de. **Bateria e contrabaixo na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Edidora Lumiar, 2003.
- MOREIRA, Airto; THRESS, Dan. **Rhythms and colors: listen and play**. New York: Manhattan Music Publications, Inc., 1994.
- MONSON, Ingrid. **Saying something jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- QUEIROZ, André. **Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado**. 66 p. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2006.
- ROCHA, C. **Bateria brasileira**. São Paulo: Editora do autor, 2007.
- RODRIGUES, M. **Performance, Corpo e Ação na Composição Musical**. 282 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas – Teóricas e Práticas) - Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.
- RIBEIRO, Hugo L. **Transcrição musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?** Salvador: UFBA, 2018.
- RILEY, John. **The art of bop drumming**. New York: Manhattan Music Publications, Inc., 1995.
- RILEY, John. **Beyond bop drumming**. New York: Manhattan Music Publications, Inc., 1995.
- SEEGER, Chales. **Prescriptive and Descriptive Music-Writing**. Oxford University Press,
- FABRIS, Bernardo V. **The Musical Quarterly**, 1958. Tradução: Bernardo V. Fabris, UFOP, 2017.
- SEVE, Mário. **Fraseados do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015
- SILVA, Robertinho; SÁ, Miguel. **Se minha bateria falasse**. Rio de Janeiro: H.Sheldon, 2013.
- SMITH, Andy. **O baterista: contemporary Brazilian drum-set: Afro-Brazilian roots & current trends in contemporary samba-jazz performance practice**. Indiana: Indiana University, 2014.

SOUZA, Henry Raphaely de. A pesquisa sobre bateria no Brasil. *In*: XXII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. João Pessoa: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

VILLARES, Beto; VIANNA, Hermano. **Música do Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 2000.

ZAMPRONHA, Edson. **Notação interpretativa**: invenção e descoberta. Espanha: Univesidade Internacional Valencia, 2013.

Entrevistas

AMARAL, Chico. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

BORGES, Marílton. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

BORGES, Telo. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

CHEIB, Lincoln. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

CHEIB, Dirceu. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

CHEIB, Ricardo. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

CORREIA, Ivan. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

DEQUESH, André. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

FERREIRA, Esdra. Entrevista concedida a Daniella Zupo. Disponível em: <https://youtu.be/39WqBulaUA4>. 2012.

FERREIRA, Esdra Expedito. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

FERREIRA, Esdra Expedito. Entrevista concedida a André Queiroz. 2018.

FERREIRA, Esdra Expedito. Neném Batera. Belo Horizonte, s.d. Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina. Disponível em: https://youtu.be/_LwJYZ6gLSM. Acesso em: 28 mar. 2017.

FERREIRA, Esdra Expedito. DVD Coração tambor. Entrevista concedida a Luciana Sales. 2011.

FERREIRA, Esdra Expedito. Entrevista concedida ao jornalista Eduardo Girão. *Estado de Minas*. 8 jul. 2009.

FERREIRA, Esdra Expedito. Neném: um mineiro pelo mundo. Entrevista concedida à revista Batera & Percussão. *Batera & Percussão*. Setembro. 2000.

GUEDES, Beto. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

HORTA, Toninho. Entrevista concedida a André Queiroz. 2018.

HORTA, Toninho. DVD Coração tambor. Entrevista concedida a Luciana Sales. 2011.

LIMA, Ezequiel. Entrevista concedida à André Queiroz. 2020.

MOREIRA, Juarez. DVD Coração tambor. Entrevista concedida a Luciana Sales. 2011.

MOTHA, Renato. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

MEDRADO, Rai. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

MITRE, Kiko. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

OLY, Fernando. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

PADOVANI, Guto. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

REZENDE, Arthur. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

RODRIGUES, M. Entrevista concedida a André Queiroz. em 19/08/2017. (67 min.). 19 ago. 2017.

RODRIGUES, Mauro. DVD Coração tambor. Entrevista concedida à Luciana Sales. 2011.

RODRIGUES, Mauro. Entrevista feita com Esdra “Neném” Ferreira. (45 min.). 1992.

VENTURINI, Flávio. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

XAVIER, Enéias. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.

Discografia

FERREIRA, E.; RODRIGUES, M. (2006). **Suíte para os Orixás**. Criato Brasil (CD).

FERREIRA, Esdra (2011). **Coração tambor**. Belo Horizonte: Bangalô produções (CD e DVD).

GUEDES, Beto (1987). **Beto Guedes ao vivo**. EMI/ODEON (LP).

HORTA, Toninho (1998). **From Ton to Tom**. New York: Terra dos Pássaros Produções LTDA (CD).

LOPES, Beto (1988). **Rua um**. Belo Horizonte: Independente (LP).

MOREIRA, Juarez (2008). **Juá**. Belo Horizonte: RNA (CD).

MOREIRA, Juarez (1995). **Nuvens douradas**. Belo Horizonte: Empowerment Produções Musicais (CD).

RAJÃO, Caxi. (2000). **Violão amigo**. Belo horizonte: Independente(CD).

RIBAS, Marku (2010). **4 Loas**. Belo Horizonte: Tratore (CD).

TERRA, Sagrado coração (1984). **Sagrado**. Belo Horizonte: Sonhos & Sons (CD).

VENTURINI, Flávio (1982). **Nascente**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON (LP).

XAVIER, Eneias (2004). **Jamba**. Belo Horizonte: Ritmos da Terra (CD).

Partituras

HORTA, T. (2017) **Minas Train**. 1 partitura (1 p.). Melodia, harmonia e ritmo.

RODRIGUES, M.; FERREIRA, E. (2006). **Katendê**. 1 partitura (5 p.). Orquestra de cordas, flauta, vibrafone, contra baixo elétrico, bateria e percussão.

RODRIGUES, M.; FERREIRA, E. (2006). **Xangô**. 1 partitura (5 p.). Orquestra de cordas, flauta, vibrafone, contra baixo elétrico e bateria.

RODRIGUES, M.; FERREIRA, E. (2006). **Das Marias**. 1 partitura (x p.). Acordeon, flauta, vibrafone, contra baixo elétrico, bateria e percussão.

Links

BETO GUEDES. Homepage. 2021. Disponível em: <http://www.betoguedes.com.br>. Acesso em: 13 maio 2021.

CATOPÊ. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (1min4s). Publicado pelo canal Elza Cohen. Disponível em: <https://youtu.be/vL3uYkVQIAM>. Acesso em: 13 maio 2021.

DISCOGS. Homepage. 2021. Disponível em: <https://www.discogs.com>. Acesso em: 13 maio 2021.

FESTAS de agosto - Montes Claros - 20 ago 2017. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (1min57s). Publicado pelo canal Ramon Rocha. Disponível em: <https://youtu.be/dlEm7-9yn0o>. Acesso em: 13 maio 2021.

FLAVIO VENTURINI. Homepage. 2021. Disponível em: <http://flavioventurini.com.br>. Acesso em: 13 maio 2021.

INTERAÇÃO. In: DICIO. 201. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/interacao/>. Acesso em: 13 maio 2021.

KFOURI, Maria Luiza Amaral. Discos do Brasil. 1999. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br>. Acesso em: 13 maio 2021.

MUSEU DA PESSOA. Disponível em: <https://www.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/nenem-batera-17860>. Acesso em: 13 novembro 2017.

MUSEU DA PESSOA. Disponível em: <https://www.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/do-bar-para-a-turne-45627>. Acesso em: 13 novembro 2017.

NENEM BATERA. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/nenem-batera/>. Acesso em: 13 novembro 2017.

RESENDE, Douglas. Jazz, filho de samba e orixás. **O Tempo**, 3 abr. 2010. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/jazz-filho-de-samba-e-orixas-1.248300>. Acesso em: 13 maio 2021.

SAGRADO CORAÇÃO DA TERRA. Homepage. 2021. Disponível em: <https://www.sagradocoracaodaterra.com.br>. Acesso em: 13 maio 2021.

Apêndice: transcrições

(A partir da página seguinte.)

Xangô

Intro

Ferreira & Rodrigues - Transcrição: André "Limão" Queiroz

Drum Set

Percussion

4

Dr.

Perc.

7

Dr.

Perc.

A (0:27)

I- 27 -I

Mesmo Ritmo

A (1:49)

Dr.

Perc.

66

Dr.

Perc.

95

Dr.

Perc.

C (2:13)

2

124

Dr.

Perc.

153

Dr.

Perc.

186

PONTE (2:59)

Dr.

Perc.

217

Dr.

Perc.

219

Improvise Flauta (3:10)

Dr.

Perc.

248

221

Dr.

Perc.

249

Dr.
Perc.

251

Dr.
Perc.

253

Dr.
Perc.

282

Dr.
Perc.

287 (3:56)

Dr.
Perc.

Entra o Vibes

Segue conduzindo no ride e improvisando

344

Dr.
Perc.

4

377

Dr.

Perc.

(4:47)

382

Dr.

Perc.

383

Dr.

Perc.

384

Dr.

Perc.

500

Dr.

Perc.

533

Dr.

Perc.

(5:39)

5

564

Dr.

Perc.

(6:01)

595

Dr.

Perc.

626

Dr.

Perc.

658

E

Dr.

Perc.

689

F

Fade out

Dr.

Perc.

720

Bateria para

Dr.

Perc.

Katendê

Inicia 0:56 I- 10 -I

Ferreira & Rodrigues - Transcrição: André "Limão" Queiroz

Intro (1:14)

Drum Set

Percussion

PP cresc.

(Solos de Rum e de Baixo - N vezes)

Dr.

Perc.

F decresc.

Dr.

Perc.

A (1:29)

Dr.

Perc.

A' (1:45)

Dr.

Perc.

A (2:00)

Dr.

Perc.

2

27

Dr.

Perc.

(2:15) Intermezzo

30

Dr.

Perc.

36

Dr.

Perc.

(2:23)

40

Dr.

Perc.

44

Dr.

Perc.

50

Dr.

Perc.

(2:46)

Cowbel agudo até a seção B

3

56 (3:01) Improviso de Flauta (3:09)

Dr. Perc.

F

62 *F*

65 **B** (3:16) *MP* Triângulo toca toa a parte B

68

Dr. Perc.

A (3:39)

74 *MF*

80

Dr. Perc.

4

84 B' (3:55)

Dr.
Perc.

MP (Triângulo até a seção B)

87

Dr.
Perc.

A' (4:18)

94

Dr.
Perc.

100

Dr.
Perc.

B (4:33)

106

Dr.
Perc.

(4:56)

112

Dr.
Perc.

(Triângulo até a parte "J")

Final = INTRO (CODA)

5

118

Dr.

Perc.

(P Sub. até F) (Crescendo)

122

Dr.

Perc.

FF

Das Marias

INTRO

Drum Set

Percussion

3

Dr.

Perc.

5

Dr.

Perc.

A (0:18)

8

Dr.

Perc.

11

Dr.

Perc.

14

Dr.

Perc.

17

Dr.

Perc.

20

Dr. Perc.

23

Dr. Perc.

B (0:57)

3

Bongô tocando mais livre e para no c. 40 (um antes de C)

27

Dr. Perc.

30

Dr. Perc.

33

Dr. Perc.

3

36

Dr. Perc.

39

Dr. Perc.

C (1:36)

43 D (1:45)

Dr. Perc.

46

Dr. Perc.

49

Dr. Perc.

E (2:05) Polirtmia 3 contra 4:

52

Dr. Perc.

Controlando o crash com a mão esq.:

F (2:14) Solo de acordeon

55

Dr. Perc.

(2:18) Deslocamento da cúpula dialogando com o acordeon:

58

Dr. Perc.

60

Dr. Perc.

4

Poliritmia 3 contra 4:

63

Dr.

Perc.

65

Dr.

Perc.

Deslocamento do acento da CX de 6 em 6 semicolcheias;

Deslocamento do acento da CX de 3 em 3 semicolcheias:

67

Dr.

Perc.

(2:43) Solo Flauta

69

Dr.

Perc.

G (2:52) Deslocamento de cúpula dialogando com o arranjo:

72

Dr.

Perc.

Entra o bongô num ritmo mais fixo até c. 88 (toda a parte G)

75

Dr.

Perc.

77

Dr.

Perc.

79

Dr.

Perc.

Deslocamento da cx de 6 em 6
semic. dialogando com o arranjo:

82

Dr.

Perc.

Acentos apoiando o arranjo:

84

Dr.

Perc.

87

Dr.

Perc.

[H] (3:31)

89

Dr.

Perc.

91

Dr.

Perc.

94

Dr.

Perc.

6

97

Dr. Perc.

100

Dr. Perc.

(4:10) | O ritmo deslocou uma semicolcheia para frente

I

103

Dr. Perc.

107

Dr. Perc.

110

Dr. Perc.

113

Dr. Perc.

116

Dr. Perc.

3

Entra bongô mais livre até o fim

119

Dr.

Perc.

122

Dr.

Perc.

Minas Train

Trancrição: André "Limão" Queiroz

Toninho Horta

Seminíma = 146

Intro

Drum Set

Drum Set Vassorras

5

Dr.

Dr.

(0:09)

9 Catopê

Dr.

Dr.

16

Dr.

Dr.

[A] (0:29)

24

Dr.

Dr.

Segue este padrão ao longo da música e a bateria foi gravada em over dub.

30

Dr.

Dr.

(0:47)

37 Ponte

Dr.

Dr.

2

44 B (0:53)

Dr. *f*

Dr.

Divisão em tercina: C (1:08)

Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

(1:27) Ponte para os improvisos

Dr.

Dr.

↖ Intenrompe levada de vassouras; Volta levada de vassouras e segue na música

Dr.

Dr.

Solo Lô Borges (1:42)

Dr.

Dr. *mp*

87

Dr.

Dr.

91

Dr.

Dr.

95

Dr.

Dr.

99

Solo Flauta Lena Horta (2:01)

Dr.

Dr.

103

Dr.

Dr.

107

Dr.

Dr.

112

Ponte (2:20)

Dr.

Dr.

B (2:25)

117

Dr.

Dr.

124

Dr.

Dr.

C (2:41)

131

Dr.

Dr.

137

Dr.

Dr.

143

Dr.

Dr.

Solo Guitar Toninho (3:00)

149

Dr.

Dr.

155

Dr.

Dr.

Musical notation for measures 161-166. The top staff is labeled 'Dr.' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff is labeled 'Dr.' and contains a slash indicating a drum part.

Acentos no chimbau:

Frase deslocando de uma seção para outra

Musical notation for measures 167-172. The top staff is labeled 'Dr.' and contains a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is labeled 'Dr.' and contains a slash. An arrow points to a phrase in measure 172.

Musical notation for measures 173-178. The top staff is labeled 'Dr.' and contains a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is labeled 'Dr.' and contains a slash.

Divisões em tercina: Ponte (3:38)

Musical notation for measures 179-183. The top staff is labeled 'Dr.' and contains a rhythmic pattern with accents and triplets. The bottom staff is labeled 'Dr.' and contains a slash.

[B] (3:44)

Musical notation for measures 184-187. The top staff is labeled 'Dr.' and contains a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is labeled 'Dr.' and contains a slash.

Musical notation for measures 188-192. The top staff is labeled 'Dr.' and contains a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is labeled 'Dr.' and contains a slash.

[C] (3:58)

Musical notation for measures 193-198. The top staff is labeled 'Dr.' and contains a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is labeled 'Dr.' and contains a slash.

199

203

A (4:17)

208

214

220

(4:35)

226

232

(4:49) Retoma andamento:
Semínima = 146

Deslocando Chimbal de 3 em 3 semicolcheias

236

Dr.

240

Dr.

244

Dr.

248

Dr.

252

Dr.

Tereza meu amor

Ton Jobim (Arranjo Juarez Moreira)

♩ = 55 INTRO violão

Drum Set

mp *mf*

8

Dr.

13

Dr.

18

Dr. (1:02)

Deslocamento de frase:

23

Dr.

28

Dr.

33

Dr.

B (1:36)

Deslocamento de frase:

38

Dr.

43

Dr.

Deslocamento de frase:

48

Dr.

Solo de sax (2:10)

Deslocamento de frase:

53 Dr.

59 Dr.

64 Dr.

Solo Piano (2:45)

69 Dr.

74 Dr.

Deslocamento de frase:

79 Dr.

B (3:19)

84 Dr.

89 Dr.

94 Dr.

Deslocamento de frase:

98 Dr.

Seção Final (3:54)

102

Dr. 

107

Dr. 

Deslocamento de frase:

112

Dr. 

116

Dr. 

Deslocamento de frase:

120

Dr. 

rallentando

