

---

## **Estudo sobre a adaptação de ritmos nordestinos à bateria na performance de Airto Moreira**

**Guilherme Marques & Fernando Hashimoto**

### **Introdução**

O presente artigo apresenta parte das discussões empreendidas através da dissertação de mestrado *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)* (DIAS, 2013), estudo em que tratamos da relevância do percussionista, baterista, cantor e compositor Airto Moreira, tendo como enfoque sua performance à bateria entre os anos de 1964 e 1975.

Na dissertação acima citada discutiu-se um conjunto de cinco procedimentos musicais – uso “melódico do chimbau no pé esquerdo; adaptações de ritmos nordestinos para a bateria; adaptações do samba para métricas ímpares; solos de bateria; e percussão combinada com a bateria – observados como aspectos distintivos de sua prática artística e discutidos enquanto ideias que serviram para situar, qualificar e distinguir sua atuação, assim como para aponta-lo como um ponto de contato fundamental entre duas gerações distintas de bateristas brasileiros (DIAS, 2013 p. 2).

No presente artigo ajustaremos o foco de nossa discussão para um dos procedimentos musicais acima descritos, quer seja, aquele que trata do caráter inovador das adaptações feitas por Airto para os ritmos nordestinos quando aplicados na bateria. Nossa observação e consequente reflexão sobre tais adaptações se dá num contexto específico, que é o da música instrumental brasileira de meados dos anos 1960 e a primeira metade dos anos 1970, quando Airto já havia se estabelecido nos EUA<sup>1</sup> (DIAS, 2013 p. 33).

---

<sup>1</sup> Mesmo vivendo e atuando nos EUA desde 1967, a música produzida por Airto, ou seja, seus discos, seus grupos, suas composições, em suma sua atuação como um todo, sempre esteve associada à música brasileira, aos ritmos brasileiros, aos instrumentos de percussão tipicamente brasileiros, o que nos permite associar esta produção à chamada música instrumental brasileira, mesmo sendo produzida e tendo circulado predominantemente em mercados norte-americanos e europeus.

A relevância deste procedimento para a constituição do estilo forjado pelo baterista é central, uma vez que este é um dos aspectos de sua prática que o distinguiram dentre os bateristas de sua época e, conseqüentemente, o tornaram fundamental não só para os bateristas de sua geração mas especialmente para as gerações que o seguiram.

### 1. Ritmos nordestinos e sua aplicação à bateria

O processo de adaptação dos diversos ritmos brasileiros para a bateria existe desde a introdução do instrumento no Brasil, quando o repertório das *jazzbands*<sup>2</sup> surgidas aqui já reunia de “elementos locais a estrangeiros, apresentando grande variedade de gêneros e ritmos” (BARSALINI, 2009, p. 26). Esse período inicial de introdução, adaptação e acomodação da bateria na música popular brasileira, que vai de fins da década de 1910 e início de 1920, até os anos 50, foi marcado pela atuação de pioneiros como Joaquim Silveira Tomás (1898-1948), Valfrido Pereira da Silva (1904-1972), João Batista das Chagas Pereira, mais conhecido como Sut (1905-?) e Luciano Perrone (1908-2001) (BARSALINI, 2009 apud. FALLEIROS, 2000 E EFEGÊ, 1980), que passaram a manipular e aplicar intensamente a bateria “na execução dos nossos ritmos como o Maxixe, a Marchinha, o Choro e o Samba” (PELLON, 2009 p. 4).

Dessa geração de bateristas pioneiros na utilização do instrumento no contexto da música brasileira, destaca-se o trabalho paradigmático de Luciano Perrone, tido como o “maior responsável pela adaptação de diversos ritmos brasileiros para a bateria” (BARSALINI, 2009 p. 30). Sua influência se reverberou por diversas gerações de bateristas transcendendo o alcance direto da geração mais próxima que manteve contato direto com o músico.

---

<sup>2</sup> O pesquisador Leandro Barsalini identifica o contexto em que teria ocorrido a introdução da bateria no Brasil. Tal fato teria acontecido entre a segunda metade da década de 1910 e a primeira metade da década de 1920. Esse período seria caracterizado pelo cinema mudo e pela atuação das chamadas *jazzbands*, que se tornariam sinônimo de modernidade em função dos trajes, da postura e da instrumentação que passava a incorporar de vez a bateria (BARSALINI, 2009 p. 21).

Apesar da distância temporal entre os bateristas acima citados e o paranaense Airto Moreira (1941), é possível perceber que parte importante de sua formação se deve às inovações e conquistas atribuídas a esses músicos. A iniciação profissional de Airto, cantando, tocando percussão e bateria em conjuntos de baile, boates e taxidancing<sup>3</sup>, entre a segunda metade dos anos 50 (quando vivia em Curitiba) e início dos anos 60 (já morando em São Paulo), proporcionaram ao músico uma vasta experiência que cobria uma atuação ampla em ritmos e gêneros musicais diversos, como nos descreve o próprio Airto.

Eram boleros, mambos, guarachas, tinha o swing e a música brasileira. Tinha o baião e tinha um negócio novo, que tava surgindo, que era o baião misturado com o xaxado (MOREIRA, 2011).

Apesar desta diversidade, verificamos pela observação da discografia de Airto produzida nos anos 1960 um predomínio do samba em sua performance (DIAS, 2013), fato que se deve em grande medida ao seu envolvimento com os grupos de sambajazz, nos quais o próprio nome já sinaliza de forma precisa o ritmo brasileiro que se associava ao jazz. Essa forma de execução do samba se distanciava em grande medida da referência do samba batucado, e de todos os outros ritmos brasileiros tocados nas orquestras de baile, nos taxidancing e na maioria das ocasiões em que se fazia música para dançar, principalmente em função do contexto da improvisação e da interação musical que caracterizavam o sambajazz.

Este predomínio do samba na música instrumental dos anos 60 só iria diminuir a partir de meados da década, com o surgimento do Quarteto Novo e sua proposta estética orientada para a busca de uma sonoridade tipicamente brasileira que evidenciou uma “ruptura com o jazz e certa postura nacionalista, no sentido de resgate de elementos de uma música tida como tradicional” (GEROLAMO, 2014 p.14).

---

<sup>3</sup> Taxidancing era uma danceteria exclusiva para o público masculino, que pagava para entrar e dançar com dançarinas funcionárias (taxidancers) do estabelecimento. Foi muito comum tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo durante os anos 1940, 50 e início dos 60.

Disponível em <http://universoretro.com.br/a-boemia-na-era-dos-famosos-taxidancing/>

---

Esta música “regional tida como tradicional”, no caso específico do Quarteto Novo, era a própria música nordestina – seus ritmos, seus modos, suas melodias – trazidas para um contexto de improvisação. Entretanto, o engajamento de Airto com Hermeto Paschoal, mesmo antes da experiência fundamental do Quarteto Novo, já se refletia diretamente no caráter das adaptações que Airto fez para os ritmos nordestinos. E sua abordagem se tornaria bastante distinta daquela adotada pela geração dos bateristas pioneiros, quando o enfoque era fundamentalmente percussivo e voltado para a sustentação rítmica, como nos fala o baterista Nenê, substituto de Airto no Quarteto Novo.

Eles tocavam da maneira que eles ouviam na zabumba, por exemplo. O cara fazia aquilo para acompanhar [...] acompanhar o cantor. Então os caras tocavam, mas tocavam o trivial. Quer dizer, a coisa que eles ouviam. Era só isso. Ninguém botava o prato. Isso só mudou a partir do Hermeto. Aí a gente começou a aprender aqueles ritmos e transformar aquilo, tocando de outra maneira, guardando só o acento (LIMA, 2011)

Pascoal Meirelles, outro baterista da geração de Airto, situa a questão da mesma forma ao observar que no contexto da transição do sambajazz para o trabalho paradigmático do Quarteto Novo, Airto desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento dos ritmos adaptados para a bateria.

Eu acho que foi o Airto também. É o cara que fez bastante esta mudança. O Airto, e entre aspas, o Hermeto, por que o Airto era um “servidor” da música do Hermeto. O Airto foi o primeiro cara que colocou o que o Hermeto queria de ritmo dentro das músicas dele. Por que ele era um tradutor da ideia rítmica. Naquela época era o Airto. E o Hermeto é nordestino. Então eu acho que essa combinação Hermeto-Airto é que trouxe essa variedade de ritmo. O Hermeto foi uma “escola” pro Airto dentro do Quarteto Novo (MEIRELLES, 2011)

Tutty Moreno, outro contemporâneo a Airto, reforça essa posição de Meirelles quanto à importância do Quarteto Novo, e por consequência, do trabalho de Airto na manipulação e adaptação dos ritmos nordestinos para bateria.

[...] eu poderia te dizer que a minha visão é essa, foi a partir do Quarteto Novo que essa visão da música brasileira se ampliou, e o músico brasileiro começou a ver manifestação do nordeste, que é fortíssima e muito rica também (MORENO, 2011)

---

Ao mesmo tempo, a geração intermediária, da qual Airto se tornou parte, ainda que em idade precoce, e a qual pertenciam bateristas como Edison Machado (1936-1990), Milton Banana (1935-1999), Dom Um Romão (1925-2005), Rubens Barsotti (1932), Helcio Milito (1931-2014), Wilson das Neves (1936), entre outros, aproximou-se muito pouco dos ritmos nordestinos, pelo menos num contexto musical orientando pela improvisação musical, tal como ocorrera com o samba no contexto do sambajazz.

Tutty Moreno avança essa discussão ao relacionar a performance de bateristas como Edison Machado e Dom Um Romão a um conteúdo específico, totalmente voltado para a execução do samba. Segundo Moreno, “Edison e Dom Um eram muito cariocas” e estavam muito ligados “ao samba” (MORENO, 2011). Nenê se coloca de forma semelhante ao afirmar que: “O [Edison] Machado nunca tocou esse negócio [ritmos nordestinos], o negócio dele era samba” (LIMA, 2011).

A visão de outro baterista, o carioca Robertinho Silva (também contemporâneo de Airto), reforça a tese levantada por Tutty Moreno de que a incorporação dos ritmos nordestinos na performance de Airto se relaciona principalmente à experiência com o Quarteto Novo. Robertinho vai além, ao situar o espaço ocupado pela música nordestina no repertório comum tocado na época.

Baile aqui no Rio se tocava músicas americanas, se tocava muita música do caribe, chá-chá-chá, bolero e mambo. O povo gostava muito. Eu não lembro de ter ouvido [baião], a não ser as orquestras tipo a Tabajara, que tocava composições do Luiz Gonzaga. Por que é o seguinte: dentro do grupo de baile, vamos dizer, era discriminada a música nordestina. Isso mesmo, era discriminada [...] isso [ritmos nordestinos] é uma coisa que veio do Hermeto Pascoal pra cá. Foi do Hermeto pra cá que as pessoas começaram a prestar atenção nos ritmos nordestinos (SILVA, 2011)

É interessante observar uma postura artística mais “aberta” de Airto e Hermeto se manifestando no próprio ambiente do sambajazz de meados dos anos 60, quando do surgimento do Sambrasa Trio, um grupo de formação tipicamente associada à bossa nova e ao sambajazz (CASTRO, 1990 p. 376), que passa aos poucos a introduzir elementos da música nordestina na sonoridade do sambajazz.

---

## 2. Ritmos Nordestinos na performance de Airto Moreira

Os exemplos musicais que seguem abaixo são transcrições de fragmentos musicais oriundos de uma discografia selecionada entre os anos de 1964 e 1975. O critério para a delimitação desta discografia foi baseado no tipo de envolvimento desempenhado por Airto Moreira. Isto significa que a prioridade de escolha se deu para os registros de discos em que Airto atuou como líder, isto é, discos seus com seus próprios grupos; e registros em que o músico aparece com partícipe de um grupo sem um líder específico, ou seja, trabalhos de natureza coletiva.

Portanto temos aqui apenas transcrições em que Airto atuou com presumida liberdade expressiva, uma vez que sua performance nestes registros não foi condicionada a demandas comerciais específicas ou restrições criativas externas como é comum nas situações em que o instrumentista é contratado para desempenhar um papel secundário, acompanhador ou mesmo uma performance encomendada com algum propósito artístico/comercial específico.

Temos aqui cinco transcrições que obedecem uma lógica cronológica que nos apresentam um percurso criativo/expressivo e nos dão alguma dimensão da transformação estética resultante das diversas experiências pelas quais Airto passou entre 1965 e 75 – o sambajazz; o Quarteto Novo; o mercado norte americano do início dos anos setenta e o desafio de se lançar como artista solo neste contexto; e a consagração neste mesmo mercado. Assim, as transcrições que se seguem são representações das duas situações acima descritas, que de certa forma resumem sua atuação como líder durante o período que estamos observando: grupos ou trabalhos de caráter coletivo (o Sambrasa Trio com a música “Lamento Nortista” de 1965 e o Quarteto Novo com a música “Síntese” de 1967); e a carreira solo (grupos liderados e batizados sob seu nome artístico, aqui temos as músicas “Frevo” de 1970, “O Galho da Roseira” de 1971 e “Encontro no Bar” de 1975).

## 2.1 Lamento Nortista (1965)

Um primeiro exemplo em que é possível observarmos a adaptação de um ritmo nordestino para a bateria é a introdução da música “Lamento Nortista”<sup>4</sup>, gravada no primeiro e único LP do Sambrasa Trio, intitulado *Em Som Maior*, de 1965.

Abaixo a figura<sup>5</sup> 1 apresenta uma grade referente à introdução da música, na qual a performance do trio nos remete a uma sonoridade regional em função da instrumentação empregada. Hermeto Pascoal toca flauta, Clayber de Souza toca harmônica e Airto bateria, mas com um enfoque totalmente percussivo, utilizando os tambores em substituição à condução rítmica, que normalmente seria empregada na execução do prato, e chimbal fazendo a marcação que é típica do prato à dois.

The musical score shows three staves for the first four measures of the introduction. The top two staves, labeled 'Harmonica' and 'Flauta', are empty. The bottom staff, labeled 'Bateria', contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with specific drum symbols (hi-hat, snare, and tom) indicated below the notes.

Figura 1: compassos 1 a 4 da introdução de “Lamento Nortista” (1965): 0’00”-0’05”

Durante toda a introdução, Airto simula o uso de uma zabumba, tocando nos tambores e no aro de caixa com as mãos e marcando o contra-tempo com o chimbal no pé esquerdo. A célula rítmica executada por Airto nos tambores corresponde a uma variação da célula básica de marcação do xaxado (LIMA, 2008 p. 28), tocada na zabumba pela baqueta *macia* e complementada pela resposta, que

4 CLAYBER, Humberto. “Lamento Nortista”. Intérprete: Sambrasa Trio. In: SAMBRASA TRIO. *Em Som Maior*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2005. CD faixa 10.

5 Os exemplos musicais apresentados neste artigo seguem a notação de bateria proposta por Norman Weinberg em artigo publicado na revista Percussive Notes da PAS (Percussive Arts Society) na edição de junho de 1994.

é tocada com a baqueta *fin*a, mais conhecida como “bacalhau” (SANTOS, 2005 p. 8).

A figura 2 na sequência apresenta essa marcação isolada como nos propõe o baterista Nenê em seu livro *A bateria brasileira no século XXI*. A figura 3, na sequência, corresponde a uma aplicação prática executada pelo próprio Nenê na gravação do clássico de Egberto Gismonti *Loro*, de 1981. Já na figura 4 temos uma redução rítmica da performance de Airto em “Lamento Nortista”.

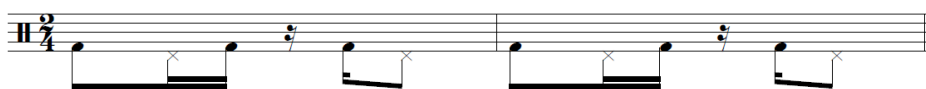


Figura 2: variação sobre a célula rítmica do xaxado proposta por Nenê



Figura 3: fragmento da execução de Nenê em “Loro”



Figura 4: fragmento da execução de Airto em “Lamento Nortista”

A partir do quinto compasso da música tem início a melodia que marca a introdução da música, quando flauta e harmônica tocam em uníssono. O sétimo compasso marca uma retomada da célula rítmica que Airto executou nos quatro primeiros compassos, com uma leve diferença na distribuição das peças. Airto passa a tocar no surdo, produzindo um som mais “cheio” e “encorpado”, criando contraste com os quatro primeiros compassos, nos quais não há exposição da melodia. Na sequência a figura 5 mostra os compassos 5 a 20 da introdução de “Lamento Nortista”.



Figura 5: compassos 5 a 20 da introdução de “Lamento Nortista” (1965): 0’05”-0’27”

A figura acima nos revela a essência do enfoque percussivo da atuação de Airto na adaptação do xaxado para a bateria em meados dos anos 1960. Esse tipo de abordagem remete um pouco ao jeito como se tocava na geração dos bateristas pioneiros citados no início do artigo quando, de acordo com o baterista Nenê, os músicos faziam um tipo de adaptação quase que mimética daquilo que se tocava nos instrumentos de percussão. Não há uma condução com pratos nem um tipo de distribuição dos membros do baterista gerando sobreposições e linhas rítmicas simultâneas. Exceto pelo chimbal, que é fixo, a abordagem de Airto nesta música é caracterizada pela linearidade de toques alternados em peças distintas da bateria.

## 2.2 Síntese (1967)

O momento crucial que transformaria de forma mais radical e intensiva a abordagem de Airto, no que se refere ao processo de adaptação dos ritmos nordestinos para a bateria, seria a experiência junto ao Quarteto Novo, grupo que marcou uma mudança de paradigma na música popular brasileira de caráter improvisado. Até então grande parte das experiências com música instrumental se davam no âmbito do sambajazz, movimento que despontou no Brasil do início dos anos sessenta muito na esteira da bossa nova.

O contato direto com Hermeto Pascoal e Heraldo do Monte, músicos de origem nordestina, com sólida formação profissional, além das experiências com compositores como Geraldo Vandré e Edu Lobo, que à época manifestavam grande interesse pela transposição da música regional nordestina para formas mais elaboradas de expressão, criaram um ambiente bastante favorável para as experiências de Airto com esses ritmos.

“Síntese”<sup>6</sup>, composição de Heraldo do Monte, é um bom exemplo de como a proposta estética inovadora do Quarteto Novo se manifesta na performance de Airto Moreira. A estrutura da música se resume a uma parte única de 30 compassos e corresponde ao que Leon Stein (1962, p. 57) denominou como “forma aberta”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup>MONTE, Heraldo do. “Síntese”. Intérprete: Quarteto Novo. In: QUARTETO NOVO. [S.l]: Odeon, p1967. Remasterizado em CD, 2002. CD faixa 6.

<sup>7</sup>Trad. “*Open form*”. Para Stein, o termo “forma aberta” (“*open form*”) é uma maneira de designar uma estrutura que difere de outras baseadas em padrões composicionais pré-estabelecidos.

Esse primeiro dado, relativo à forma da música, já nos coloca uma nova perspectiva, uma vez que traz à tona a busca por novos caminhos expressivos através de composições que extrapolavam formatos convencionais, muitas vezes associados às canções.

O conteúdo que “recheia” tal estrutura é o segundo dado que confirma uma nova abordagem no trabalho do grupo. Do ponto de vista da performance na bateria, a execução de Airto é bastante centrada na interpretação da melodia, ora reforçando a superfície rítmica<sup>8</sup> da música (LARUE, 1992 p. 91), ora preenchendo seus espaços.

Abaixo a figura musical 6 apresenta o acompanhamento da bateria junto à melodia<sup>9</sup> do tema nos primeiros oito compassos da música, nos quais não há ainda uma definição clara de ritmo na execução de Airto.

The musical score for Figure 6 consists of two systems of piano and drum notation. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The piano part is written in treble clef with a 3/4 time signature. The drum part is written in bass clef with a 3/4 time signature. The piano part includes various chords and melodic lines, while the drum part features a complex rhythmic pattern with many rests and accents, indicating a non-standard or improvisatory rhythm.

Figura 6: compassos 1 a 8 da música “Síntese” (1967): 0’00”-0’11”

8 LaRue denomina como superfície rítmica todas as relações de duração representadas pela notação musical.

9 A partitura (melodia e harmonia) dessa música foi retirada da monografia *Quarteto Novo: um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas*, elaborada por Simões (2005).

Nesses primeiros oito compassos, Airto apenas esboça uma marcação rítmica que pode ser associada ao baião, como apontam as caixas de destaque nos compassos 2, 4 e 6. Mas mesmo nesses compassos, a ideia que orienta a execução de Airto é o desenho rítmico da melodia e, neste caso, isso pode ser entendido como uma convenção pré-fixada para todos os instrumentistas. Ideia semelhante ocorre nos compassos 1 e 8, nos quais Airto acompanha o desenho rítmico da melodia de forma mais sutil, “orquestrando” sua interpretação ao distribuir suas ideias por diferentes partes da bateria.

Em seguida, o trecho compreendido entre os compassos 9 e 12 pode ser classificado como uma parte transitória (STEIN, 1962 p. 59), que prepara uma conexão lógica entre duas partes contrastantes do ponto de vista rítmico-melódico, ou seja, a mudança do trecho inicial compreendido pelos compassos 1 a 8, que tem um caráter mais introdutório, que se encaminha para um desenvolvimento, representado pelo trecho que vai do compasso 13 ao 20, quando a melodia sugere uma mudança. A figura 7 mostra a interpretação de Airto durante o momento transitório (compassos 9-12) que antecede o desenvolvimento melódico acima comentado.

Figura 7: compassos 9 a 12 da música “Síntese” (1967): 0’11”-0’15”

Nesses quatro compassos, ainda não fica evidente a caracterização rítmica da música, exceto pelos compassos 10 e 12 nos quais há uma marcação mais objetiva no bumbo – todo o resto da execução está atrelado ao preenchimento da melodia. A transição se consolida com a intervenção<sup>10</sup> realizada no segundo tempo do compasso 12, cuja função corresponde ao que Berliner (1994 p. 622) denomina como “marcação estrutural da música”.

<sup>10</sup> Na linguagem popular, as intervenções de bateria são também conhecidas como “viradas”. No inglês, a palavra usada para descrever tal situação é “drum fill”

Nesse compasso 12, Airto já anuncia a ideia que irá predominar no trecho compreendido entre os compassos 13 e 20. A marcação se fixa no bumbo junto a uma condução em semicolcheias contínuas realizada com a mão direita na caixa, usando vassoura. Aqui, pela primeira vez, a música ganha uma caracterização rítmica clara na interpretação de Airto. Pode-se, enfim, afirmar que o ritmo executado por Airto na composição é um xaxado (LIMA, 2008 p. 28), ainda que estilizado e transformado pela abordagem inusitada do quarteto.

Abaixo a figura 8 mostra o trecho compreendido entre os compassos 13 e 20 da música.

Figura 8: compassos 13 a 20 da música “Síntese” (1967): 0’16”-0’26”

A caixa de destaque no compasso 13 revela o ritmo estabelecido e traz à tona um detalhe interessante da interpretação de Airto, que é o uso estendido (PADOVANI e FERRAZ, 2011 p. 1) da vassoura. Vale apontar que uso convencional da vassoura geralmente é associado ao movimento horizontal que tem como objetivo produzir som a partir da fricção das cerdas de metal na pele da caixa ou dos tambores (cf. CASACIO, 2012 p. 52-56).

---

Nessa música, Airto usa a vassoura tanto com as cerdas de metal tocadas na pele, num movimento vertical (compasso 20), quanto com uma técnica estendida<sup>11</sup>, invertendo-a e usando o cabo da mesma para tocar no aro da caixa com a mão esquerda (compasso 13). Esta técnica é aplicada também no prato de condução com a mão direita em outro momento nesta mesma música.

Outra característica importante da adaptação que Airto faz do xaxado nesse contexto do Quarteto Novo é a colocação do chimal de forma simultânea com a marcação do bumbo como podemos verificar observando novamente a figura 8 acima. Esta abordagem nos sugere um tipo de movimento no emprego do pé esquerdo que não era comum na época, especialmente na execução deste ritmo. Como vimos no primeiro exemplo do presente artigo, “Lamento Nortista”, o chimal como marcação rítmica desempenhava uma função muito mais fixa, encaixado no contra tempo, entre as figuras rítmicas executadas pelo bumbo.

Ainda na figura 8, a caixa de destaque nos compassos 19 e 20 representa outra marcação estrutural (BERLINER, 1994 p. 622), que se inicia com Airto reforçando o desenho rítmico da melodia no segundo tempo do compasso 19 e estende-se com a realização de uma nova intervenção na bateria, que anuncia a passagem para o trecho final da melodia.

Na sequência da música, entre os compassos 21 e 26, Airto alterna as duas perspectivas apresentadas anteriormente, ora orientando sua execução para uma marcação rítmica mais evidente, e ora ajustando sua interpretação ao próprio desenho rítmico da melodia, como mostram as caixas de destaque abaixo na figura 9.

---

11 De acordo com PADOVANI e FERRAZ (2011) a técnica estendida “equivale a uma técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural”.

Figure 9 shows the musical score for measures 21 to 30 of the piece "Síntese" (1967). The score is presented in two systems. The first system covers measures 21 to 25, and the second system covers measures 26 to 30. The melody is written in the treble clef, and the drum part is in the bass clef. Chord progressions are indicated above the staff.

Chord progressions for measures 21-25: E<sup>b</sup>m7, A<sup>b</sup>7, D<sup>b</sup>maj7, E maj7, C m7, F 7, B<sup>b</sup>maj7, B<sup>b</sup>m7, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>maj7.

Chord progressions for measures 26-30: B maj7, B<sup>b</sup>maj7, C7, F maj7, B<sup>b</sup>maj7, C7, F maj7.

Figura 9: compassos 21 a 30 da música "Síntese" (1967): 0'27"-0'39"

Do compasso 27 em diante a presença da marcação fixa se torna constante, o que funciona como estratégia de preparação para os solos que ocorrem na sequência da música sobre a estrutura harmônica apresentada nesses mesmos compassos.

### 2.3 Frevo (1970)

Outro exemplo interessante, embora muito mais simples que o material discutido até aqui, é a música "Frevo"<sup>12</sup>, de Hermeto Pascoal, registrada no primeiro álbum lançado sob o nome de Airto nos EUA, *Natural Feelings* de 1970.

Ainda que *Natural Feelings* fosse lançado sob o nome de Airto Moreira, que àquela altura já gozava de considerável reputação nos EUA, especialmente como percussionista, em virtude de seu engajamento em grupos como os de Miles Davis ou Cannonball Adderley entre outros artistas de grande projeção (DIAS, 2013), o disco representa uma extensão da parceria com Hermeto Pascoal. Hermeto possui papel fundamental não só por sua participação como instrumentista, mas também pelas

<sup>12</sup> PASCOAL, Hermeto. "Frevo". Intérprete: Airto Moreira. In: *NATURAL FEELINGS*. [SI]: Buddah Records, p1970. LP faixa 8.

suas contribuições como compositor e arranjador. Deste modo podemos considerar este disco ainda como uma extensão dos trabalhos coletivos observados anteriormente, ainda que sob o nome de Airto. Este dado é importante para entendermos sua atuação neste disco e nesta música, que segue comentada abaixo.

Como o próprio nome da música já diz, trata-se de um frevo, e o ponto de interesse nessa performance de Airto é sua execução sutil, simples e inteiramente baseada na condução de mãos alternadas no chimbau, cujo referencial é a acentuação característica do frevo, usualmente tocada na caixa (ROCCA, 1986 p. 42 e 61), e aqui exposta pela figura 10.



Figura 10: frevo na bateria (ROCCA, 1986 p.

Abaixo na sequência a figura 11 apresenta um trecho de 16 compassos em que podemos observar a execução de Airto durante o acompanhamento da melodia do tema.

Figura 11: trecho do acompanhamento de bateria na música “Frevo” (1970): 0’21”-0’33”



---

Ainda que esse fragmento da execução de Airto tenha como base as acentuações realizadas no chimbau, tal qual a ideia apresentada anteriormente na figura 10, pode-se notar pelas variações de acentuação que Airto preserva sobretudo os acentos do primeiro tempo do primeiro compasso de cada grupo de dois compassos, como mostram as caixas de destaque nos compassos 1 e 3. A célula rítmica característica do frevo (Figura 10) fica caracterizada em alguns momentos, mas o que nos desperta maior atenção são as variações que ocorrem sobre ela, bem como o caráter destas variações, que evidenciam um Airto bastante distinto daquele visto nos exemplos discutidos acima, mais interessado nas sutilezas, evidenciadas pelo uso da vassoura na interpretação do frevo, e nas delicadezas das variações de acentuação que o músico improvisa sobre a célula rítmica que caracteriza o ritmo.

Além das acentuações e variações improvisadas que se prolongam por todo o trecho acima, pode-se notar a acomodação realizada pelo baterista ao substituir o rulo de caixa que aparece no quarto tempo da figura 10 – essa é uma das características fundamentais do frevo quando tocado na caixa – por uma leve acentuação com o chimbau aberto no segundo tempo dos compassos em que ocorreria esse rulo. Tal ideia não aparece de forma contínua, mas sim em momentos específicos desse trecho, como destaca a caixa no compasso 4.

Outra ideia interessante é a marcação do bumbo nos tempos 2 e 4, que pode ser associada ao caráter mais percussivo, como se dessa forma Airto simulasse o toque de um percussionista no surdo. Nesse trecho, Airto varia sua marcação no bumbo em apenas dois momentos, os compassos 9 e 11.

Na sequência da música, o acompanhamento do solo não apresenta grandes mudanças no enfoque de Airto, mas há uma ideia nova que nos chama atenção. Nos primeiros 16 compassos do solo, há uma presença constante do prato reforçando a acentuação do segundo tempo do compasso, e que aparece combinada com as variações de acentuação que Airto ainda mantém no chimbau, tal qual nos mostra mostra a figura 12 abaixo.

The image shows a musical score for a drum solo in 2/4 time. It consists of four staves of notation. The first staff starts with a 2/4 time signature and contains a series of rhythmic patterns with accents. The second staff is marked with a '5' and continues the pattern. The third staff is marked with a '9' and the fourth with a '13'. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, and rests, with many notes having accents (>). The score is written on a grand staff with two treble clefs.

Figura 12: fragmento do acompanhamento de bateria no solo de flauta da música “Frevo” (1970): 0’21”-0’33”

O resultado dessa acentuação no segundo tempo do compasso executada no prato é uma conseqüente diluição daquela acentuação característica do frevo, que estava mais presente no acompanhamento do tema discutido anteriormente. Dessa forma, Airto cria um caminho alternativo de execução do frevo na bateria, que não é baseado na estratégia da adaptação “*ipsis litteris*” das células rítmicas que caracterizam o ritmo tocado no seu contexto originário. Tal estratégia tem como pano de fundo um diálogo mais interativo com o solista, cujo resultado é uma execução relativamente mais livre, com mais elementos improvisados, mas que assim mesmo conserva alguns traços característicos que nos permitem relacionar o conteúdo tocado a um ritmo específico.

Outro aspecto importante é a sonoridade mais suave que é resultado de sua opção pelo uso da vassoura em substituição à baqueta, que por natureza possui uma sonoridade mais pronunciada, rígida e marcada do que a vassoura. Esta por seu turno tem uma sonoridade mais leve, suave e seus ataques na pele da caixa são menos definidos. Uma opção apropriada da parte de Airto para um frevo tocado junto numa formação mais “camerística” de flauta, violão, baixo acústico e percussão.

---

## 2.4 O Galho da Roseira (1971)

A música “O Galho da Roseira”<sup>13</sup>, de Hermeto Pascoal, um baião gravado no segundo disco solo de Airto Moreira, *Seeds On The Ground*, de 1971 representa uma situação bastante semelhante ao da música Frevo. Novamente é um disco de Airto mas o contexto de trabalho coletivo permanece. Aliás, estes dois primeiros discos de Airto são fruto da mesma formação – além de Airto tocando bateria e percussão, aparecem Hermeto, Sivuca, Flora Purim e Ron Carter.

A música dura cerca de 8 minutos, mas a bateria só aparece de forma consolidada por volta dos 5 minutos da gravação, pois até então toda execução de Airto estava centrada no uso da percussão. A bateria surge como proposta de acompanhamento para o refrão da música, que por sua vez se encaminha para o solo de piano elétrico. É durante esse solo que se pode notar uma forma de acompanhamento bastante livre do ponto de vista da marcação rítmica e fluida do ponto de vista da interação e diálogo com os outros instrumentos, especialmente o solista.

Novamente, o centro da nossa observação é a liberdade com que Airto aborda e manipula o baião, sem a preocupação de enfatizar e reproduzir as células rítmicas que caracterizam e definem o ritmo. Nessa situação, grande parte da interação coletiva é reforçada pelo caráter modal da música, em que uma harmonia estática composta pela repetição de dois acordes (*Vamp*) possibilita aos músicos concentrar parte considerável de sua atenção no diálogo com os demais instrumentistas, livres da preocupação de manutenção de um ciclo harmônico mais complexo.

Abaixo a figura 13 apresenta os oito primeiros compassos do solo de piano.

---

13 PASCOAL, Hermeto. “O Galho da Roseira”. Intérprete: Airto Moreira. In: *SEEDS ON THE GROUND*. [SI]: Buddah Records, p1971. LP faixa 6.

The image shows a musical score for a piano solo in 2/4 time. It is divided into two systems. The first system (measures 1-4) has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The piano part (top staff) starts with an Am7 chord and moves to a D chord. The drum part (bottom staff) features a complex rhythmic pattern with many accents and rests. The second system (measures 5-8) starts with an Am9 chord and moves to a D6 chord. The piano part continues with a similar melodic line, and the drum part maintains its complex rhythmic pattern.

Figura 13: compassos 1 a 8 do solo de piano em “O Galho da Roseira” (1971): 5’08”-5’18”

Se observarmos com atenção é possível perceber que, exceto pelos compassos 2 e 7, a célula rítmica que caracteriza o Baião (ROCCA, 1986 p. 62) está presente em todo o trecho, ainda que de forma diluída e fragmentada entre peças distintas da bateria, como nos mostra a caixa em destaque no compasso 6. Entretanto, a sensação gerada pela audição desse trecho é de movimento contínuo, e não de estabilidade como sugeriria a recorrência da marcação rítmica no bumbo, por exemplo. Tal efeito é resultado da atividade rítmica desenvolvida pelos outros membros do baterista, que estão diretamente orientados para o diálogo e a interação com o solista e os outros instrumentistas, propondo e respondendo, estimulando e alimentando o discurso musical durante o desenvolvimento do solo.

Esse seria então o membro (bumbo tocado no pé direito) que Airto “disponibiliza” para o resto da banda, de acordo com a concepção de interação e improvisação desenvolvida pelo baterista norte americano Micheal Carvin (MONSON, 1996, p. 55). Nesse sentido, o bumbo fica associado a um aspecto funcional da performance, quer seja, o de produzir uma base rítmica sólida e

---

consistente, ao passo que todo o resto da execução é “líquida” e “elástica” o suficiente para dialogar com a banda, e em especial com o solista.

Curiosamente, no decorrer dos anos setenta Airto tornaria sua abordagem para os ritmos nordestinos cada vez mais enxuta num movimento inverso à liberdade de criação e autonomia de escolhas que supostamente o músico havia conquistado ao se tornar um artista de renome, gravando e lançando seu discos e conduzindo sua própria banda. Esta mudança nos sugere que o foco de sua performance seria ajustado para a execução de acompanhamentos cada vez mais centrados na manutenção de uma base rítmica sólida em que a presença da percussão passa a ser cada vez mais forte.

## 2.5 Encontro no Bar (1975)

Um exemplo interessante que coloca em perspectiva essa mudança no estilo de Airto é a música “Encontro no Bar”<sup>14</sup>, de Egberto Gismonti e Geraldo Carneiro, gravada no disco *Identity*, de 1975. Este que é o sétimo disco solo de Airto (todos lançados nos EUA) já representa um momento de maior consolidação na carreira do músico nos EUA. Reconhecido mundialmente, atuando de maneira estável com seu grupo e produzindo seus trabalhos em gravadoras de médio/grande porte (DIAS, 2013), este disco é bastante marcado pela presença de outro músico brasileiro de projeção internacional, o multi-instrumentista Egberto Gismonti, além de contar com a produção e participação de Herbie Hancock, que à época já era um consagrado pianista, compositor, arranjador e produtor no mercado jazzístico.

Em “Encontro no Bar” Airto alterna, em momentos distintos da música, três abordagens para outro ritmo nordestino muito próximo do baião, o coco (GOMES, 2008 p. 49). Nossa observação nesta música se dá sobre a introdução. Na sequência, a figura 14 destaca a entrada da bateria no início da música.

---

14 GISMONTI, Egberto; CARNEIRO, Geraldo. “Encontro no Bar” (“*Encounter*”). Intérprete: Airto Moreira. In: *IDENTITY*. [SI]: Arista Records, p1975. LP faixa 4.

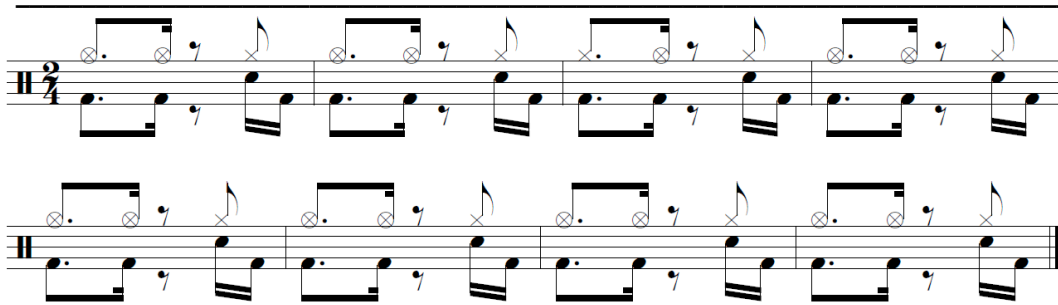


Figura 14: trecho da introdução de “Encontro no Bar” (1975): 0’21”-0’28”

Nesse momento, condução (executada no chimbau) e marcação (executada no bumbo) se fundem reforçando o caráter da célula rítmica que caracteriza o Coco representado abaixo pela figura 15. A marcação rítmica é clara, as células características estão evidentes e a bateria desempenha seu papel clássico: um ritmo sólido que fornece uma base, um alicerce para outros instrumentos desempenharem suas funções.



Figura 15: célula rítmica que caracteriza o coco tocado na zabumba (GOMES, 2008 p. 49)

Ainda dentro da introdução, Airto passa a desenvolver essa ideia inicial, chegando a uma expansão da condução executada no chimbau que é independente da marcação executada no bumbo, como nos mostra a figura 16 abaixo. A associação com a manifestação rítmica em seu contexto de origem se torna mais evidente aqui: as figuras rítmicas executadas no bumbo nos remetem à zabumba.

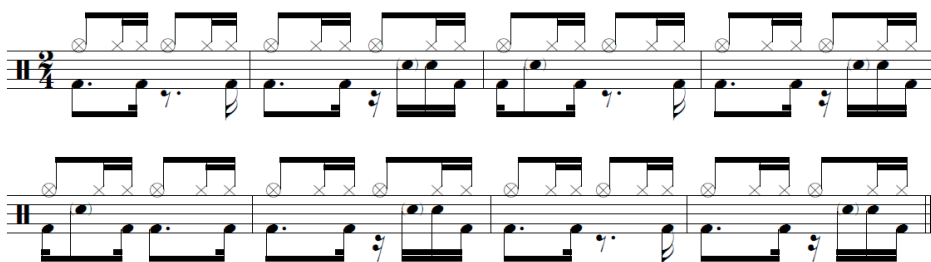


Figura 16: trecho da introdução de “Encontro no Bar” (1975): 0’28”-0’35”

Mantendo a marcação fixa no bumbo, Airto passa a simular na condução do chimbal, com toques abertos e fechados, a execução do triângulo, que por sua vez também combina toques soltos e abafados, como mostra abaixo a figura 17<sup>15</sup>.

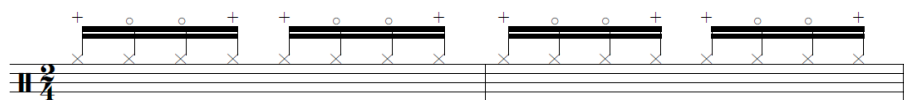


Figura 17: célula rítmica tocada no triângulo (GOMES, 2008 p. 49)

Num momento mais avançado da música, em que há maior movimentação na execução, Airto “abre” a condução para o prato. Nesse ponto, a mão esquerda, tocada no aro de caixa, torna-se mais presente, como se esta simulasse a figura de resposta da zabumba, com o som estalado e agudo do “bacalhau” (SANTOS, 2005 p. 8). Abaixo a figura 18 destaca esse trecho da música.

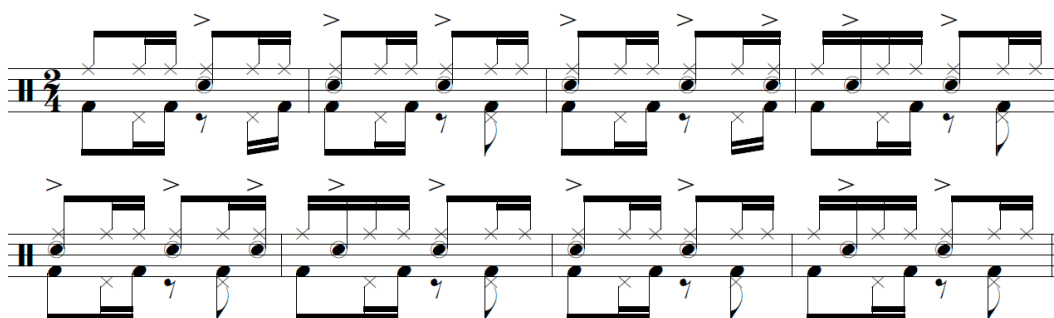


Figura 18: trecho da música “Encontro no Bar” (1975): 1’50”-1’57”

A performance de Airto nesta faixa já evidencia um movimento que se tornaria mais intenso a partir da segunda metade da década de 1970, quando Airto passaria a combinar de forma sistemática, especialmente em registros de estúdio, o uso da percussão com a bateria e geralmente gravando com *overdubs*.

É importante observar que o uso da percussão já vinha sendo aprimorado desde o disco do Quarteto Novo (1967), mas à época a percussão ainda aparecia compartilhada com a bateria de forma linear e não vertical<sup>16</sup>. Esta verticalização, digamos assim, era um reflexo das próprias condições de performance e registro,

<sup>15</sup> Na figura 17, o símbolo (+) representa um toque abafado pela mão que segura o triângulo e o símbolo (°) representa um toque aberto, obtido com o movimento de abertura dessa mesma mão.

que em estúdio se dava pela sobreposição de camadas via overdubs, e ao vivo pela divisão de tarefas quando Airto incorporava em sua banda um percussionista/baterista com quem se revezava em ambas as funções.

### Considerações finais

Como vimos no início pelos depoimentos de bateristas importantes contemporâneos de Airto, a adaptação de ritmos regionais nordestinos para a bateria costuma ser associada ao contato estreito que Airto manteve com Hermeto Pascoal, especialmente a partir do trabalho do Quarteto Novo. E de fato a experiência musical junto a este grupo e seus integrantes – Hermeto Paschoal, Heraldo do Monte e Théo de Barros, além de Geraldo Vandré figura muito próxima ao grupo – marcou de maneira decisiva a atuação de Airto, especialmente na forma como o músico se apropriou e tratou os ritmos de origem nordestina em sua execução na bateria.

Apesar de todos os bateristas citados situarem a questão toda em torno do Quarteto Novo e de Hermeto Pascoal, Airto, em depoimento ao programa Ensaio (2003)<sup>17</sup>, coloca uma informação adicional que deve ser levada em consideração. O músico cita uma passagem marcante de sua infância, na qual Luiz Gonzaga teria ido à cidade em que Airto vivia na infância (Ponta Grossa - PR) para tocar na rádio e, dessa forma, Airto teria sido exposto pela primeira vez em sua vida a ritmos nordestinos como o xaxado e o baião. Neste depoimento o músico coloca este dado como um momento importante em sua trajetória, algo decisivo na sua aproximação com os ritmos de origem nordestina. Algo que transcende o fato de Airto vir do sul do país e não da região de origem destes ritmos.

---

16 Usamos os conceitos de execução *linear* e *vertical* no intuito de ilustrar o uso que Airto faz da percussão em dois momentos: a) no Quarteto Novo e; b) em parte de seus discos solo da primeira metade dos anos setenta. Entendemos como *linear* o uso que Airto faz da percussão no Quarteto Novo, por que ali bateria e percussão são tocados de forma alternada, ou simultânea sem overdub. Classificamos como *vertical* o uso que Airto faz da percussão a partir do início dos anos setenta, quando há predominância das sobreposições de camadas distintas de instrumentos de percussão gravados sobre a execução da bateria com o uso do overdub.

17 Depoimento ao programa Ensaio da TV Cultura exibido em duas partes no mês de setembro de 2003. Arquivo pessoal do autor.



---

Nossa posição quanto à importância, por um lado, de figuras como Hermeto, Heraldo, Vandr e, e a pr pria experi ncia no Quarteto Novo, e de outro este episdio acima descrito,   de que a combina o de um conjunto de circunst ncias relativas ao contexto musical dos anos 1960 – a bossa nova, o sambajazz, a can o de protesto, a tropic lia, os festivais da can o e a atua o no Quarteto Novo – somados a uma disposi o particular de Airto para compreender, incorporar e se apropriar de manifesta es musicais diversas, constitu ram uma situa o favor vel para o m sico elaborar e desenvolver uma abordagem bastante particular sobre a adapta o de ritmos de origem nordestina para a bateria.

Seu uso e manipula o da percuss o tanto “isolada” quanto combinada com a bateria tamb m configura um dado importante para compreendermos o car ter inovador de suas elabora es. Nem todo baterista atua como percussionista. Airto   por natureza percussionista. Desempenhou papel fundamental na incorpora o da percuss o   bateria e no pr prio uso e incorpora o da percuss o no universo musical do jazz (DIAS, 2013). Portanto sua pr tica instrumental como baterista foi fortemente marcada pela sua atua o como percussionista, deste modo podemos afirmar que o processo de adapta o dos ritmos nordestinos (fortemente marcados pelo uso da percuss o em seus contextos de origem) para a bateria, foi bastante fluido e natural em fun o da qualidade de sua atua o em ambos os universos – o da bateria e o da percuss o.

O cruzamento dos dados musicais discutidos acima com os depoimentos colocados no in cio do artigo nos leva a algumas conclus es: 1) pode-se afirmar que, de fato, Airto desempenhou um papel importante no sentido de transpor matrizes r tmicas nordestinas para a bateria, trabalhando com esses ritmos num contexto de improvisa o e intera o musical nos moldes daquilo que se praticava com o samba no contexto do sambajazz; 2) o Quarteto Novo e, mais especificamente, as experi ncias decorrentes da rela o com Hermeto Pascoal foram cruciais para a configura o do ambiente no qual Airto passou a realizar tais transposi es; 3) como bem situou Pascoal Meirelles, Airto foi um  timo tradutor das ideias musicais de Hermeto; entretanto, essa tradu o vinha carregada de um grande trabalho de elabora o do pr prio Airto para reproduzir na bateria as

intenções musicais de Hermeto; 4) o processo de adaptação desses ritmos seguiria uma curva interessante entre 1967, ano em que foi gravado o disco do Quarteto Novo, e 1975, ano em que foi gravado o último disco de Airto observado neste artigo. Durante esse período, pode-se perceber uma variação da forma de aproximação de Airto em relação a esses ritmos: o início de suas adaptações seguindo padrões mais “comportados”, passando pelo momento em que elas recebem um tratamento bastante livre – por volta de 1970/71, quando as matrizes rítmicas nordestinas se tornam mais diluídas no contexto da improvisação coletiva – e, mais adiante, em meados dos anos 70, cedendo lugar novamente ao modelo mais “comportado” de outrora, quando se intensifica o uso da percussão na performance de Airto; e 5) pode-se afirmar que Airto Moreira colocou uma nova perspectiva para os bateristas da geração surgida em fins dos anos sessenta e início dos anos setenta – Robertinho Silva, Nenê, Pascoal Meirelles e Tutty Moreno, entre outros – ao manipular de forma inédita, na bateria, uma série de ritmos de origem nordestina.

## Referências

BARSALINI, Leandro. As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Campinas: UNICAMP, 2009. 172p.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 883p.

CASACIO, Lucas Baptista. Helcio Milito: levantamento histórico e estudo interpretativo. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012. Campinas: UNICAMP, 2012. 132p.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 457p.

DIAS, Guilherme Marques. Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2013. Campinas: UNICAMP, 2013. 198p.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014. Campinas: UNICAMP, 2014.

GOMES, Sergio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. 108p.

LARUE, Jan. *Guidelines for style analyses*. 2. ed. Michigan: Harmonie Park Press, 1992. 286p.

LIMA, Realcino (Nenê). *A bateria brasileira no século XXI*. São Paulo: Edição do autor, 2008. 56p.

LIMA, Realcino (Nenê). Entrevista de Guilherme Marques Dias em 21/09/2011. São Paulo. Registro em áudio. Casa do entrevistado.

MEIRELLES, Pascoal. Entrevista de Guilherme Marques Dias em 15/09/2011. Rio de Janeiro. Registro em áudio. Casa do entrevistado.

MONSON, Ingrid T.. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 253p.

MOREIRA, Airto. Entrevista de Guilherme Marques Dias em 26/10/2011. Curitiba. Registro em áudio. Casa do entrevistado.

PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). *A Bateria*. Disponível em <http://www.ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbola-abateria.htm>. Acesso em 26 mai 2013.

ROCCA, Edgar. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. São Paulo: EBM Europa, 1986. 80p.

SANTOS, Eder Rocha dos. *Zabumba moderno Vol. 1*. Recife: Funcultura Pernambuco, 2005. 73p.

SILVA, Robertinho. Entrevista Guilherme Marques Dias em 20/12/2011. Rio de Janeiro. Registro em áudio. Casa do entrevistado.

SIMÕES, Rodrigo. *Quarteto Novo: um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas*. 2005. Monografia (Especialização em Música Popular Brasileira) – Faculdade de Artes do Paraná, 2005. Curitiba: FAP 2005. 85p.

STEIN, Leon. *Structure and Style: the study and analysis of musical forms*. Evanston: Summy-Birchard Company, 1962. 266p.

WEINBERG, Norman. Guidelines for drumset notation. *Percussive Notes*. Indianapolis v. 32, n. 3, p. 15-26, 1994.