

# **Interpretação do gênero musical maracatu na performance do baterista Nenê na faixa *Maracatu* do álbum *Sanfona* de Egberto Gismonti (1981)**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Performance Musical

*Christiano Galvão*  
UNICAMP –c211122@dac.unicamp.br

**Resumo.** Este texto traz uma análise parcial de minha pesquisa de doutorado na área de performance musical e estudos instrumentais que se encontra em andamento. No presente artigo, apoiado nos estudos de performance musical de Ingrid Monson, apresento uma análise da interpretação do baterista Nenê na faixa *Maracatu* de Egberto Gismonti que está presente no disco *Sanfona* do lançado no ano de 1981.

**Palavras-chave.** Bateria. Ritmos nordestinos. Música instrumental. Hermeto Pascoal. Egberto Gismonti.

**Title.** *Interpretation of the Musical Genre Maracatu in The Performance of Drummer Nenê on The Track Maracatu from The Album Sanfona by Egberto Gismonti (1981)*

**Abstract.** This text brings a partial analysis of my doctoral research in the area of musical performance and instrumental studies that is in progress at the moment. In this article, supported by studies of musical performance by Ingrid Monson, I present an analysis of the interpretation of drummer Nenê in the track *Maracatu* by Egberto Gismonti extracted from the album *Sanfona* released in 1981.

**Keywords.** Drums. Brazilian Rhythms. Brazilian instrumental music. Hermeto Pascoal. Egberto Gismonti.

## **1. Introdução**

O resultado parcial que apresento neste texto é fruto de uma das análises musicais que integram minha pesquisa de doutoramento em da performance musical que se encontra atualmente em desenvolvimento. Nesta introdução, faço uma descrição geral do trabalho abordando também o referencial teórico que me auxiliou na análise que apresentarei ao final deste artigo.

Minha pesquisa disserta sobre a execução e a interpretação de três gêneros musicais<sup>1</sup> nordestinos (frevo, maracatu e baião) na bateria no âmbito da chamada música instrumental brasileira. Neste sentido, estou considerando música instrumental brasileira, ou simplesmente, música instrumental, aquela surgida entre o advento da bossa nova, no final dos anos 1950, e o estabelecimento e desenvolvimento da MPB (Música Popular Brasileira) a partir da década de 1960 em diante. Entre suas características mais marcantes estão o espaço

para improvisações dos instrumentistas e a articulação de elementos do *jazz* norte-americano com gêneros populares do Brasil (BASTOS/PIEDADE, 2006, *apud* BARRETO, 2012, p.220).

Neste sentido, parto da premissa que a música instrumental foi um terreno fértil para a experimentação e a criação de inventivas performances na bateria, a partir das quais muitos bateristas estabeleceram novos padrões de execução musical neste instrumento. Corroborando esse pensamento, Guilherme Marques Dias (2013) afirma que na música instrumental dos anos sessenta emergiram relevantes nomes da bateria brasileira relacionados ao chamado *sambajazz*, tais como: Milton Banana, Edison Machado, Dom Um Romão, Hélcio Milito, etc. O autor demonstra também que nesse cenário aparece o baterista e percussionista Airto Moreira que, em fase posterior ao *sambajazz*, construiu interpretações originais de ritmos nordestinos na gravação do único álbum do grupo Quarteto Novo (DIAS, 2013). Lançado em 1967, época dos festivais de MPB, o disco contava com a participação do alagoano Hermeto Pascoal, músico que teria grande destaque na década seguinte (BARRETO, 2012, p.218). A consolidação de Hermeto Pascoal juntamente com Egberto Gismonti como marcos da música instrumental brasileira ocorreu no final dos anos de 1970. Neste período, a obra musical destes dois compositores e instrumentistas exemplificou de maneira muito clara a transição musical da linha *jazz* / bossa nova dos trios<sup>2</sup> de *sambajazz* para uma linguagem mais ampla misturando gêneros brasileiros com outros estilos musicais (BAHIANA, 2005, p.65; *apud* BARRETO, 2012, p.218). O experimentalismo e a improvisação se tornaram uma constante nas músicas de Hermeto e Egberto que nesta fase contaram com as inventivas abordagens de importantes bateristas, dentre eles, Márcio Bahia e Nenê<sup>3</sup> em diversos registros fonográficos (BUCK, 2014; DEMARCHI, 2013; DIAS, 2013; MARQUES; HASHIMOTO, 2017).

As inventivas interpretações de gêneros populares brasileiros na bateria nas gravações de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti me inspiram a realizar minha pesquisa de doutorado em música na área da performance musical. É no repertório desses dois compositores, mais especificamente, na execução dos ritmos nordestinos - frevo, maracatu e baião - que coloco o foco da pesquisa. A escolha dos três gêneros populares se deu por sua representatividade e grande difusão na região nordeste brasileira (TINHORÃO, 2013). Já a seleção dos bateristas Márcio Bahia e Nenê, e das músicas a serem pesquisadas, foi realizada após uma extensa escuta dos fonogramas da obra musical de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Não obstante, com a intenção de delimitar o escopo da pesquisa, me concentrei nos

álbuns de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti do final dos anos 1970, período da afirmação destes dois compositores na música instrumental, indo até o início dos anos 2000 com o objetivo de pensar a interpretação dos ritmos nordestinos, não só na fase de consolidação destes artistas, mas também na contemporaneidade.

Do vasto repertório destes compositores, selecionei seis temas musicais para análise, cujo critério foi o alto grau de criatividade e complexidade das performances na bateria. Este grau foi definido pela presença de padrões comuns e não comuns aos ritmos tradicionais e pelo emprego eventual de novas divisões rítmicas e recursos musicais interpretativos usado pelos bateristas nas gravações. Para cada música elencada destaco também minha intenção de relacionar suas análises com as origens, os instrumentos de percussão tradicionais e características rítmicas dos gêneros musicais a serem estudados num dos capítulos da tese. Nesta ótica, conhecer o frevo, seus rufos e acentos de caixa; o baião com os vários de toques do zabumba; e o maracatu com seus baques (batidas) de alfaia, será fundamental para entender as inventivas abordagens dos bateristas Nenê e Marcio Bahia.

Voltando para o tema deste texto, dentro do universo das músicas selecionadas, trago a análise da faixa *Maracatu*, do álbum *Sanfona* (1981) de Egberto Gismonti, com a performance do baterista Nenê. Esta análise é fruto de um dos resultados parciais da pesquisa. O critério de seleção foi o alto grau de criatividade e complexidade da performance na bateria. Este grau foi definido pela presença de padrões comuns e não comuns aos ritmos tradicionais e pelo emprego eventual de novas divisões rítmicas e recursos musicais interpretativos usado pelo baterista na gravação. Na análise musical, para entender as inventivas abordagens do baterista Nenê, destaco também minha intenção de relacionar a investigação com os padrões dos instrumentos de percussão tradicionais do maracatu como alfaia, caixa de guerra e gongô (agogô) e suas características rítmicas.

Em termos teóricos, para analisar as práticas interpretativas do maracatu na performance do baterista Nenê, minha análise se apoiou nos estudos de Ingrid Monson (1996) sobre a “parte sólida e a parte líquida” do ritmo. A autora disserta, metaforicamente, que bateristas norte-americanos no âmbito do *jazz* podem manter o ritmo de forma sólida e ao mesmo tempo executar frases livres fazendo sobreposições de dissolução e manutenção do ritmo (MONSON, 1996). Para entender esse processo, Monson cita uma metáfora apresentada pelo baterista Michael Carvin (1996) quando este compara a execução rítmica do *jazz* na bateria com os estados sólidos e líquidos. Carvin relaciona as partes que mantêm o ritmo como sendo do estado “sólido” e as partes ritmicamente livres como sendo do estado

“líquido”. Os quatro membros do baterista integram os aspectos sólidos e líquidos do ritmo, podendo haver algo flutuante e algo sólido ao mesmo tempo ao invés de ser tudo sólido ou tudo líquido (CARVIN, 1990, apud MONSON, 1996).

Esclarecendo um pouco mais o conceito das partes “sólidas” e “líquidas” do ritmo, é preciso entender juntamente a ideia de que o baterista, num contexto da interação musical, precisa fornecer um elemento rítmico constante. Nesse sentido posso dar o seguinte exemplo: numa performance básica de *jazz* na bateria, a execução do prato de condução e do *hi-hat* nos tempos 2 e 4, seriam as partes “sólidas” do ritmo. A interação entre as outras peças, como a caixa e o bumbo (e eventualmente outros tambores), tocados livremente, seriam as partes “líquidas”. Não obstante o prato de condução ser a peça mais comum de sustentação do ritmo nesse contexto musical, Michael Carvin (1990) aponta também para um outro exemplo da parte “sólida” na performance dos primeiros bateristas de *jazz* nos anos 1920 quando estes utilizavam o bumbo como peça de manutenção do tempo: “Veja, o baterista tem que dar a banda um membro [peça da bateria]. Pode ser qualquer um que ele escolha. Se voltarmos para 1920 com Sid Catlett e Baby Dodds (...) o membro que eles davam era o bumbo” (CARVIN, 1990, apud MONSON, 1996, p.55).<sup>1</sup>

Não é minha intenção me estender muito nos exemplos da performance da bateria no *jazz*. Entretanto, a ideia sobre o conceito do estado “sólido e líquido” do ritmo me auxiliará a entender como o baterista selecionado manteve ou “dissolveu” a estrutura rítmica básica do maracatu na sua interpretação. Desta forma, penso que o emprego de novos padrões rítmicos utilizados por Nenê na gravação selecionada contribuiu para a construção de uma nova prática interpretativa de tais gêneros na bateria.

Sob esta ótica, procuro entender como esse músico chegou a um nível tão complexo de interpretação. Assim, tornam-se fundamentais os seguintes questionamentos: Como a interpretação selecionada do maracatu na bateria se relaciona com as células rítmicas tradicionais executadas pelos instrumentos de percussão? Qual o nível de transformação, experimentalismo e de criatividade desta interpretação? Para elucidar estas questões, pretendo analisar os aspectos técnicos da interpretação de Nenê enfocando a música escolhida por seu alto grau de complexidade e temáticas baseadas no ritmo do maracatu. Dito isto, sigo agora para a análise da faixa *Maracatu*.

---

<sup>1</sup> “See, a drummer has to give the band one limb. I can be any one the he chooses to. If we go back to 1920 with Sid Catlett and Baby Dodds ... the limb that they gave was the bass drum” (CARVIN, 1990, apud MONSON, 1996, p.55). Tradução do autor.

## 2. Análise da performance de Nenê em *Maracatu* no álbum *Sanfona* (1981) de Egberto Gismonti

A análise da interpretação de Nenê em *Maracatu*, que mostrarei a seguir, será focada preferencialmente na questão rítmica. Para orientar o leitor apresento uma notação padrão de bateria na pauta:

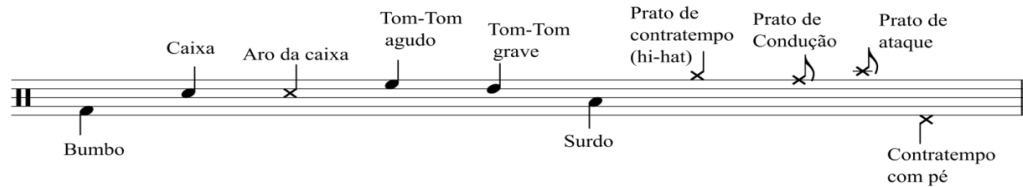


Figura 1: Notação para a bateria

O fonograma *Maracatu* é a primeira faixa do álbum *Sanfona* de Egberto Gismonti e Academia de Danças lançado pelo selo alemão *ECM Records* no ano de 1981. Dentre os instrumentistas que participaram da gravação elencada posso citar Egberto Gismonti no piano, Nenê na bateria e percussão, Zeca Assumpção no baixo e Mauro Senise no sax soprano (GISMONTI, 2019).

Nesta versão, o tema principal é exposto pela primeira vez (seção A) após uma introdução de piano e percussão e se repete ao longo da composição com variações de dinâmica e andamento. A primeira intervenção da bateria com uma levada acontece na seção A quando o tema é apresentado. Ao invés de tocar uma execução próxima das estilizações do maracatu na bateria, como encontrado em materiais didáticos sobre o tema (figura 2), Nenê optou por uma levada bem interessante que sugere a rítmica do maracatu de maneira sutil.

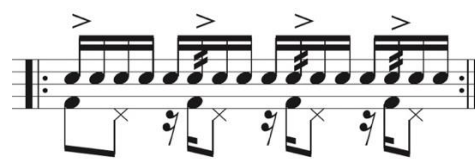


Figura 2: Levada de maracatu na bateria com caixa. Fontes pesquisadas: *IPC* (CUNHA, 2000); *Prática de Bateria* (GALVÃO, 1998). Transcrição do autor.

A partir dos compassos 9 e 10 (figura 3), parafraseando Monson (1996), o baterista cria uma levada mais líquida, ou seja, mais dissolvida do maracatu, ao adaptar o padrão de alfaia entre os tambores e o prato de condução. O baterista percute os tambores agudo e grave na segunda semicolcheia do 2º e 3º tempo do compasso sendo intercalados pelo prato de condução.

Figura 3: Performance da bateria Nenê em *Maracatu*, seção “A”, compassos 9 e 10. Transcrição do autor.

Se levarmos em consideração a colocação do baterista e professor Zequinha Galvão (1998) de que o bumbo é peça chave para se enfatizar as características de um gênero musical na bateria, teoricamente, a figura rítmica do maracatu deveria ter sido tocada nessa peça do instrumento. Porém, no referido exemplo, Nenê executou o padrão rítmico da alfaia nos tambores da bateria e não no bumbo o que acarretou um resultado sonoro com uma dinâmica mais baixa e sutil, mas ao mesmo tempo, enfatizando o padrão característico do maracatu de maneira muito inventiva dentro da levada. Desta forma poderia ousar e denominar este exemplo de uma levada *liquida* do ritmo do maracatu na bateria.

A ênfase dos acentos principais do maracatu é percebida também na interação musical entre o piano e a bateria que, neste mesmo trecho, dividem a função de marcar os acentos característicos do gênero. Juntamente com o baterista, que toca no tambor agudo, o piano reforça com um acorde a segunda semicolcheia do 2º tempo do compasso (figura 4). No 3º tempo, o piano não acentua do mesmo jeito, mas o que sobressai é o som do tambor grave da bateria que completa o padrão do rítmico do maracatu ao ser percutido por Nenê na segunda semicolcheia. Ouvindo a gravação (0:39 -0:46), o timbre resultante é bem interessante pois combina o som do acorde do piano com o tom agudo no 2º tempo, e depois somente o som do tambor grave no 3º tempo. Este trecho é ilustrado em destaque na figura 4 no compasso 10.

Figura 4: Performance da bateria Nenê e piano em *Maracatu*, seção “A”, compassos 9 e 10 (0:39 – 0:46). Transcrição do autor. Referência pentagrama piano: partitura *Maracatu* (GISMONTI, 1986).

#### 4. Considerações finais

Penso que a concepção das diversas execuções de maracatu na interpretação de Nenê na faixa *Maracatu* é uma espécie de performance *liquida* do ritmo na bateria. Dito de uma outra forma, o baterista cria uma levada menos estilizada, ou seja, mais dissolvida do maracatu, ao adaptar os padrões rítmicos do gênero de forma inventiva e pessoal. Suas escolhas criaram mecanismos interpretativos inesperados, que resultaram numa performance não linear que fugiu de uma simples reprodução dos instrumentos de percussão na bateria, ou seja, de uma mera estilização. Além disso, esta análise evidenciou todo o pensamento criativo desse músico e a sua importante contribuição no resultado da gravação da obra de Egberto Gismonti no álbum *Sanfona*.

#### Referências

- BARETO, Almir Cortes (2012). *Improvisando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Campinas, 2012. 285p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- BUCK, Alex (2014). Encarte. [10112, CD]. São Paulo: Água Forte Produções.
- CUNHA, Cássio (2000). *IPC. Independência polirritmia coordenada*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000. 84p.
- DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas, 2013. 198p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- DEMARCHI, Ericson Francisco de Jesus. *Apontamentos sobre a bateria e a performance de Márcio Bahia no Hermeto e grupo*. Florianópolis, 2013. 116p. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM- Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE ON POPULAR MUSIC STUDIES. 1980. Amsterdam. *Anais...* Amsterdam: Popular Music Perspectives, p. 52-81, 1981.
- GALVÃO, Zequinha (1998). *Prática de bateria*. Rio de Janeiro: Lumiar. 106p.
- GISMONTI, Egberto. Egberto Gismonti e Academia de Danças – Sanfona. Disponível em : [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Egberto-Gismonti-Academia-De-Danças-Sanfona/release/3482428](https://www.discogs.com/pt_BR/Egberto-Gismonti-Academia-De-Danças-Sanfona/release/3482428) . Acesso em 12 mar. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Maracatu*. Rio de Janeiro: EMI, 1986. 1 partitura. Encarte LP Alma.
- MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. A performance singular do baterista Nenê na música Alexandre, Marcelo e Pablo. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO. 2017. Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017.
- MONSON, Ingrid (1996). *Saying Something. Jazz improvisation an interaction*. Chicago: The University of Chicago Press. 253p.



TINHORÃO, J. R (2013). *Pequena História da Música Popular*. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34. 384p.

### Notas

---

<sup>1</sup> Na definição de Franco Fabbri (1980), gênero musical é a reunião de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas.

<sup>2</sup> Piano, baixo e bateria.

<sup>3</sup> Nome artístico de Realcino Lima Filho