

Ilha das Gaivotas – a interpretação de Marcio Bahia no grupo de Hermeto Pascoal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO (Performance)

Lucas Baptista Casacio
Universidade Estadual de Campinas – lucascasacio@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar a interpretação musical do baterista Marcio Bahia no contexto do grupo de Hermeto Pascoal. Este estudo foi realizado a partir de análises sobre a gravação da composição *Ilha das Gaivotas*, de Hermeto Pascoal, gravada no álbum *Só não toca quem não quer* (1987). São discutidos assuntos técnicos relevantes à interpretação da bateria, além de questões referentes à utilização deste instrumento no arranjo de Hermeto Pascoal.

Palavras-chave: Estudo interpretativo para bateria. Análise de música popular. Estruturas rítmicas. Marcio Bahia. Hermeto Pascoal.

Ilhas das Gaivotas – the interpretation of Marcio Bahia at Hermeto Pascoal’s group

Abstract: The present article has as goal to investigate the musical interpretation of drummer Marcio Bahia on Hermeto Pascoal’s group. This study was based on analysis of the recording of the composition *Ilha das Gaivotas* (Hermeto Pascoal) recorded on the *Só não toca quem não quer* (1987). This article discusses technical matters relevant to the interpretation of the drumset, as well as issues concerning the use of this instrument in Hermeto Pascoal’s arrangement.

Keywords: Interpretative study for drumset. Popular Music Analysis. Architectonic Rhythm. Marcio Bahia, Hermeto Pascoal.

1. Introdução

Hermeto Pascoal é um artista contemporâneo envolvido com a pesquisa de gêneros musicais populares no Brasil, influenciando uma grande quantidade de músicos ao longo de sua carreira. Este artigo tem como objetivo investigar a interpretação do músico Marcio Bahia no contexto do grupo de Pascoal.

O presente estudo foi realizado a partir de análises sobre a gravação da composição *Ilha das Gaivotas*, de Hermeto Pascoal, gravada no álbum *Só não toca quem não quer* (1987). Neste caso, entendemos que a performance da bateria não é um acontecimento isolado, assim, serão discutidos assuntos técnicos relevantes à interpretação da bateria, além de questões referentes à utilização deste instrumento no arranjo de Hermeto.

2. Hermeto Pascoal e Marcio Bahia

No rico universo da música brasileira contemporânea, podemos encontrar alguns bons exemplos de artistas que chegaram a um denominador comum entre hibridação¹ e preservação de características próprias a gêneros tradicionais de determinadas regiões do país; notadamente, podemos destacar Hermeto Pascoal como um dos expoentes desse processo. Foi

possível que Pascoal moldasse, no decorrer de uma longa carreira com seu grupo, modificações em gêneros como o baião, por exemplo, onde a rítmica pode ser mantida nos moldes próprios ao gênero, a harmonia passa por um processo de sofisticação, as melodias ganham extensões dos acordes, os timbres usados compreendem desde a tradicional zabumba até sintetizadores e a linguagem de improvisação é desenvolvida com melodias que remetem desde a linguagem tradicional do gênero até o *free jazz* (SILVA, 2009).

Ao longo de quase quatro décadas, importantes músicos participaram de gravações e shows dos grupos de Hermeto, dentre eles nomes como, por exemplo, Thad Jones, Joe Farrell, Ron Carter, Raul de Souza, Jovino Santos, Mauro Senise e Nivaldo Ornelas. Entre os bateristas que participaram das formações dos grupos de Pascoal, temos José Eduardo Nazário, Chester Thompson, Alfredo Dias Gomes, Airto Moreira, Nenê e Marcio Bahia.

Marcio Villa Bahia vem atuando como baterista e percussionista ao lado grandes nomes do cenário musical nacional e internacional, porém um de seus trabalhos mais marcantes é como membro do grupo de Hermeto Pascoal, desde 1981. Marcio é uma grande referência para a bateria no Brasil e seu ingresso no grupo de Pascoal é um fator que merece destaque.

O ingresso de Marcio Bahia no grupo de Hermeto Pascoal coincide com o início de um importante momento na história do grupo. A partir de 1981, inicia-se uma metodologia de trabalho até então inédita para Hermeto, que consistia em uma rotina de longos ensaios diários (de segunda a sexta). Estes ensaios aconteciam no bairro do Jabour, no Rio de Janeiro, onde Hermeto morava.

Afim de facilitar a logística de deslocamento, os integrantes do grupo passaram também a residir no mesmo bairro. Este período é chamado por Hermeto de Escola Jabour, conforme relata o músico: “O grupo é muito mais do que música, é uma escola, como até eu gosto de chamar, a Escola Jabour, porque aqui a gente aprende muito”. (PASCOAL, 2000). Junto à Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto, Pernambuco, Carlos Malta e Márcio Bahia, Hermeto teve pela primeira vez um grupo de intérpretes trabalhando diariamente. Esta rotina de ensaios e estudos durou aproximadamente doze anos (NETO, 1999).

Com este grupo de instrumentistas à disposição, Hermeto passou a compor e arranjar de forma mais efetiva. Criou-se uma dinâmica de trabalho até então inédita em seu grupo. Num primeiro momento Hermeto passava aos músicos suas ideias musicais para que eles as desenvolvessem através de ensaios e estudos individuais, como pode ser observado no depoimento de Marcio Bahia:

Eu estudava tanto os arranjos, as passagens difíceis, que aquilo ia ficando na cabeça. (...) Chegou uma época que eu estudava a minha parte de percussão sozinho e cantarolava o arranjo todinho. (...) Eu tocava a minha parte e sabia o que cada um estava fazendo em relação aquela minha parte, o que o baixo fazia, o que o piano fazia, o que o saxofone fazia. (...) Eu desenvolvi isso no grupo. (Márcio BAHIA, 1998)

Baseados nas experiências musicais adquiridas durante os longos períodos de trabalho, os músicos do grupo foram se tornando cada vez mais autônomos com relação aos processos criativos. A partir desta perspectiva iniciaremos o estudo interpretativo de Marcio Bahia em *Ilha das Gaivotas*.

3. A música *Ilha das Gaivotas*

Ilha das Gaivotas foi gravada no álbum *Só não toca quem não quer* (1987) e pode ser uma importante fonte de pesquisa sobre a forma peculiar de execução do baterista Marcio Bahia. No momento da gravação deste disco, os músicos do grupo de Hermeto, então residentes no bairro do Jabour há alguns anos, já haviam assimilado e desenvolvido os processos criativos e composicionais de Pascoal, como pode ser observado no depoimento de Itiberê Zwarg:

Não existe ninguém que toca e deixa tocar mais que o Hermeto. Ele é um criador, e um criador só pode se dar bem com quem cria também. Agora, criar é sinônimo de responsabilidade. É muito fácil você ser irresponsável tocando uma música livre. (...) Difícil é você tocar livre, ouvindo todo mundo, procurando os espaços vazios para colocar as suas coisas, ouvindo harmonicamente, se inspirando, conseguindo estimular quem está tocando do seu lado e ser estimulado pelo que você está ouvindo. (...) A coisa veio acontecendo gradualmente, eu vim a ter responsabilidade, mas sem deixar de criar. Então a cada disco que eu fazia eu ficava mais solto. Ele [Hermeto] em vez de escrever tudo para mim, passou a escrever somente a cifra e assim foi com os outros também [os demais integrantes da banda]. (ITIBERÊ, 1998)

Para este estudo utilizaremos a *conductor score* de *Ilha das Gaivotas* escrita por Jovino Santos Neto, em que constam as partes de piano e baixo elétrico, além da melodia principal. Não há qualquer referencia quanto à execução de bateria nestas partituras, desta maneira, realizamos uma transcrição integral da parte de bateria a partir da gravação do álbum *Só não toca quem não quer* (Hermeto Pascoal & Grupo, 1987).

A estrutura da composição consiste em uma introdução de quatro compassos de 6/4, seguidos pelo tema principal em 7/4. A construção rítmica da melodia é baseada somente nas figuras de mínimas, semínimas e prioritariamente de colcheias, conforme Figura 1, totalizando dezessete compassos.



Figura 1. Trecho da melodia de *Ilha das Gaivotas* – compassos 3 ao 6.

Estes dezessete compassos do tema principal são executados duas vezes com diferentes arranjos para os instrumentos de base (piano, baixo e bateria). Nosso foco de estudo será justamente a execução de bateria nestas duas exposições iniciais do tema principal. Vale ressaltar que há uma seção de improvisos em métrica de 6/4, após as duas exposições do tema, que não será abordada neste trabalho.

Embora o tema principal seja composto todo em 7/4, percebemos alguns agrupamentos rítmicos diferentes desta métrica na execução dos instrumentos da seção rítmica. Estes agrupamentos podem acontecer dentro de um mesmo compasso, respeitando a métrica de sete tempos, ou ignorando as barras de compasso, agrupando-se pulsos de compassos diferentes, conforme o Figura 2:



Figura 2. Agrupamentos rítmicos em *Ilha das Gaivotas* – compassos 7 ao 10.

Como pode ser observado no exemplo da Figura 2, os instrumentos de base realizam agrupamentos de duas (2/4), três (3/4) ou quatro (4/4) semínimas, nem sempre respeitando o padrão métrico do compasso de 7/4. Segundo Cooper e Meyer (1960), o ritmo é independente da métrica, sendo que qualquer agrupamento rítmico pode ocorrer em qualquer tipo de organização métrica. Ainda segundo os autores, as barras de compasso, que servem para marcar as unidades métricas, não necessariamente indicam a organização rítmica. O

arranjo de *Ilha das Gaivotas* adota este princípio, pois tal procedimento pode ser encontrado ao longo de toda a execução das duas exposições do tema.

Outra característica rítmica recorrente em *Ilha das gaivotas* é a sobreposição métrica. Enquanto na primeira parte do arranjo todos os agrupamentos são organizados através dos pulsos de semínima, na segunda exposição do tema, os instrumentos de base realizam agrupamentos baseados em tercinas de semínima, no qual o baixo e a mão esquerda do piano tocam os pulsos principais das tercinas de semínima, enquanto a mão direita do piano toca a segunda metade de cada semínima (também dentro da tercina de semínima), conforme Figura 3.

Figura 3. Agrupamento de tercinas de semínima do piano e baixo em *Ilha das Gaivotas* – compassos 7 e 8.

O agrupamento de tercinas entre o piano e baixo gera uma nova camada rítmica baseada nos três pulsos das semínimas dentro da tercina, conforme Figura 4.

Figura 4. Agrupamentos rítmicos em *Ilha das Gaivotas* – compasso 8

Neste momento, temos o que Pieslak (2007) chama de polirritmia ou dissonância métrica, que são caracterizadas por duas camadas rítmicas simultâneas e independentes. Neste caso uma orientada pelas semínimas dentro da métrica de 7/4 e outra pelas semínimas dentro de sua tercina, conforme Figura 5.

Figura 5. Estrutura rítmica de *Ilha das Gaivotas* – compasso 8.

No entanto, estes princípios tendem a uma simetria de padrões repetidos dentro de ambas as camadas rítmicas, que se alinham num pulso comum no contexto de uma determinada métrica ou de um agrupamento rítmico (KREBS, 1999). Ou seja, a cada dois pulsos de semínimas temos um alinhamento rítmico com a tercina de semínima.

4. Interpretação de Marcio Bahia em *Ilha das Gaivotas*

A execução de bateria de Marcio Bahia nesta gravação tem uma abordagem bem peculiar, orientada pelas estruturas rítmicas discutidas acima. Não é uma execução “convencional”, em que o instrumentista realiza um acompanhamento baseado em células rítmicas de um determinado estilo. É uma abordagem mais “livre”, “na qual a bateria deve ser pensada como um único instrumento e não como uma coleção de instrumentos separados”. (RILEY, 2000)

Na primeira exposição do tema, a execução de Marcio está completamente orientada com os agrupamentos feitos pelo baixo, piano e pela melodia. O músico realiza um acompanhamento um pouco mais econômico, utilizando basicamente pratos, caixa e bumbo de seu set, com intensidade sonora moderada, conforme mostra a Figura 6.

The image shows a musical score for three instruments: Tenor Sax, Bass, and Drum Set. The score is in 7/4 time and covers measures 1 to 4. The Tenor Sax part is in treble clef, the Bass part is in bass clef, and the Drum Set part is in a drum set clef. The Tenor Sax part has a melodic line with various intervals and accidentals. The Bass part has a similar melodic line. The Drum Set part has a complex rhythmic pattern with many notes, including a dynamic marking 'mf' and a performance instruction 'tocar na cúpula dos pratos'.

Figura 6. Bateria, baixo e saxofone em *Ilha das Gaivotas* – compassos 1 ao 4.

A partir da segunda exposição da melodia principal, ocorre um aumento de intensidade sonora, bem como da movimentação rítmica dos instrumentos de base, uma vez que estes instrumentos apresentam maior quantidade de notas. Marcio orienta sua execução, não somente nos agrupamentos de semínimas, mas também nos agrupamentos rítmicos das tercinas de semínimas. O músico não apenas marca estas figuras, mas cria linhas rítmicas sobre elas, deixando claro o caráter ambíguo desta estrutura rítmica, dando ênfase à dissonância métrica entre as camadas da melodia e do acompanhamento, conforme Figura 7.

The image displays a musical score for three instruments: Tenor saxophone, Piano, and Drum Set. The score is divided into two systems, each covering measures 5 to 8. The top system features a Tenor saxophone part with a melodic line, a Piano part with complex chordal textures and triplets, and a Drum Set part with a complex rhythmic pattern. The bottom system repeats the same three parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The piano part includes dynamic markings such as 'f' and 'p'. The drum set part includes various rhythmic notations like eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

Figura 7. Bateria, piano e saxofone em *Ilha das Gaivotas* – compassos 5 ao 8.

Considerações Finais

A partir das análises realizadas neste estudo, podemos fazer uma reflexão a cerca da maneira como Hermeto Pascoal utiliza-se de elementos rítmicos em suas composições e arranjos, como as métricas ímpares e as polirritmias, conforme comentou o músico: “Eu gosto de polirritmia, essas coisas chatinhas que aparentam ser complexas. Mas na prática não é, porque eu gosto que soe tudo redondo, como eu falo”. (PASCOAL, 2000)

Em *Ilha das Gaivotas*, Hermeto faz uso num primeiro momento de agrupamentos rítmicos baseados em pulsos regulares nem sempre orientados pela métrica da composição. Mais adiante, o compositor faz uso de diferentes camadas rítmicas (PIESLAK, 2007).

Podemos também observar a forma como a bateria é empregada no contexto da música de Hermeto Pascoal. Marcio Bahia demonstra em *Ilha das Gaivotas* uma interessante abordagem sobre a execução do instrumento na música brasileira instrumental. Sua execução não se limita a fazer apenas uma base rítmica para o grupo. O baterista mantém uma constante interação com a música, executando com propriedade e fluência as complexas estruturas do arranjo, além de possuir grande domínio técnico do instrumento. Sua forma de execução nesta composição coincide com a abordagem de importantes bateristas, como por exemplo, Elvin Jones, Tony Williams e Jack Dejohnette (RILEY, 2004). Porém, a concepção de execução de Marcio está mais alinhada ao pensamento musical de Hermeto que aos grandes instrumentistas norte-americanos, como pode ser observado no depoimento do baterista ao autor deste trabalho, quando questionado sobre sua forma de tocar: “Meu grande método de

bateria foi o Hermeto, meu Gary Chester [famoso livro de bateria] foi o Hermeto, coordenação tudo foi com o Campeão [Hermeto]” (BAHIA, 2003).

Referências

BAHIA, Marcio. Entrevistado por Lucas Casacio. Brasília, janeiro de 2003.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. 5. Reimp. São Paulo: Edusp, 2011.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

KREBS, Harald. 1999. *Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press.

NETO, Luiz Costa-Lima. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 – 1993): concepção e linguagem*. / Luiz Costa-Lima Neto. – Rio de Janeiro, 1999.

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

PIESLAK, Jonathan. *Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah*. Reviewed work(s): Source: *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 2 (Fall 2007), pp. 219-245

RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Ed Warner, 2000.

_____. *The Jazz Drummer's Workshop: Advanced Concepts for Musical Development*. New York: Modern Drummer Publications, 2005.

SILVA, Raphael Ferreira da. *A Construção do Estilo de Improvisação de Vinicius Dorin*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da UNICAMP, Campinas, 2009.

CD

PASCOAL, Hermeto. CD *Só não toca quem não quer*. Som da Gente, 1987.

¹ Segundo Canclini (2011), entendemos por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Ainda segundo o autor, cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. Também segundo Vargas (2004), o objeto cultural híbrido implica ideias de fratura, deslocamento e transitividade. Não é resultado de um aspecto, nem pode ser reduzido à unidade, mas mostra-se por várias facetas, cada uma delas concebida por fontes distintas e pouco delineadas, pois são também fruto de misturas.