

Projeções em perspectiva: implicações da interação para a seção de improviso

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Ramón Del Pino

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – ramon.del.pino@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar processos interacionais que ocorrem na música *Que Farra!*, do Trio Curupira. Para tanto, realizou-se uma contextualização do ambiente e da estética em que o grupo está inserido. O aporte teórico-metodológico utilizado para a análise foi desenvolvido por Michaelsen (2013). A análise demonstrou que os processos interacionais que ocorrem nessa música são grandes responsáveis pelo resultado sonoro final e que a maneira como esses processos ocorrem confirmam a filiação estética do grupo com a Escola Jabour.

Palavras-chave: Interação. Improvisação. Escola Jabour.

Projections in perspective: implications of interaction for the section of improvisation

Abstract: The aim of this work is to analyze interactional processes in Trio Curupira's song *Que Farra!*. First, we described the contextualization of the group's environment and aesthetics. The theoretic-methodological framework used in the analysis was developed by Michaelsen (2013). Data analyses demonstrated that the interactive processes that occur in this song are great responsible for the final sound result, and that the way they occur confirm the group's aesthetic affiliation with Jabour School.

Keywords: Interaction. Improvisation. Jabour School.

1. Trio Curupira e a Escola Jabour

Neste trabalho, apresento uma análise dos processos interacionais que ocorrem na música *Que Farra!*, do grupo de música instrumental brasileira, Trio Curupira. Foi utilizada para a análise a metodologia proposta por Michaelsen (2013), que busca compreender de que forma os músicos se influenciam no momento da performance, sobretudo a partir das *convergências* e *divergências* dos gestos musicais. Entendo aqui o Trio Curupira como ramificação (SILVA, 2016), ou desdobramento, da corrente estética denominada Escola Jabour, desenvolvida principalmente pelo músico e compositor Hermeto Pascoal. Para melhor compreender o contexto em que o Trio Curupira se insere, é necessário discorrer sobre a Escola Jabour.

Elaborada pelo músico e compositor Hermeto Pascoal, a Escola Jabour teve seu desenvolvimento e consolidação entre os anos de 1978 e 1993 (BORÉM & ARAÚJO, 2010), mais especificamente a partir de 1981, ano que Hermeto estabeleceu a primeira formação¹ do grupo, que o acompanhou até 1993. Esse período é importante para a consolidação dessa

estética, pois é a fase em que o compositor e os integrantes do grupo moravam no mesmo bairro, chamado Jabour, na cidade do Rio de Janeiro. Durante esse período, o grupo realizou uma intensa rotina de ensaios (SILVA, 2016), que ocorriam diariamente e por longas horas (COSTA-LIMA NETO, 1999). Esses ensaios tornaram-se um *modus operandi* na dinâmica de trabalho posteriormente utilizadas nos grupos que tomaram essa escola como referencial estético.

Na esteira do que afirmam Sanchez (2009) e Silva (2016), duas definições para o termo “escola” podem ser atribuídas à Escola Jabour, uma referente à escola pedagógica e outra em relação à escola estética². No momento de formação e consolidação da escola, o primeiro sentido se manifesta, o sentido pedagógico. Para os músicos que acompanham Hermeto Pascoal no período de 1981-1993, ele é tomado como um professor, e sua casa, no bairro Jabour, funciona como um local onde os músicos se reúnem para aprimorar suas habilidades musicais. Um exemplo do sentido pedagógico que pode ser atribuído tanto a Hermeto, na figura de professor, quanto à casa, enquanto espaço de formação, é o fato de que a metodologia de ensino utilizada por Hermeto é, posteriormente, disseminada pelos músicos que fizeram parte do grupo, conforme argumenta Silva (2016). Dessa forma, segundo o autor, André Marques, Itiberê Zwarg e Jovino Santos Neto, através de suas práticas docentes e produções artísticas, tornam-se importantes disseminadores dessa perspectiva educacional. Sanchez (2009) compartilha do mesmo argumento, incluindo entre os disseminadores, o músico Carlos Malta.

Os espaços de formação, onde alguns membros do grupo de Hermeto Pascoal atuam como professores ou coordenadores, tornam-se importantes polos de circulação, divulgação e desenvolvimento da Escola Jabour. São eles: a Cornish College of the Arts, universidade em Seattle, onde Jovino Neto leciona prática de conjunto, composição, ritmos brasileiros, entre outras, desde 1994; a Pró-música, no Rio de Janeiro, onde foram realizadas oficinas permanentes que aconteceram de 1999 a 2011, ministradas por Itiberê Zwarg; o Conservatório Dramático e Musical Dr. “Carlos de Campos”, popularmente conhecido como “Conservatório de Tatuí”, que se tornou referência no ensino e valorização da estética da Escola Jabour, em função dos professores que nele atuaram ou atuam, como André Marques. Esses espaços são fundamentais para a ampliação e consolidação dessa escola, pois para que haja uma escola estética, é necessário que essa estética seja lecionada em escolas, sejam elas formais ou informais.

Além do sentido pedagógico, uma acepção estética pode ser atribuída ao termo Escola Jabour (SANCHEZ, 2009; SILVA, 2016). Sanchez (2009, p. 1) afirma que “na

acepção estética, compreendemos ‘escola’ como doutrina ou princípios de um autor seguidos por um conjunto de discípulos ou imitadores”. Assim, para configurar uma escola estética, algumas características precisam ser comuns aos vários grupos que dela fazem parte.

Dessa forma, as principais características presentes nesse contexto são as harmonizações a partir de acordes dissonantes (COSTA-LIMA NETO, 1999; SANCHEZ, 2009; SILVA 2016), a utilização de poliacordes e polirritmias, o uso não convencional de instrumentos, ruídos e trabalho com timbres (COSTA-LIMA NETO, 1999), a utilização dos gêneros populares na confecção das composições (COSTA-LIMA NETO, 1999; ARRAIS, 2006) e a adaptação desses gêneros para compassos mistos, como o 7 por 8 ou o 5 por 4, e as modulações métricas e de estilo (ARRAIS, 2006).

Vale ressaltar que essas características não são exclusividades da Escola Jabour e menos ainda criação de Hermeto Pascoal. Esses elementos técnico-musicais podem ser encontrados em diversas correntes estéticas, gêneros ou vertentes musicais, como a música erudita, por exemplo. Porém, a manipulação, a reelaboração e a ressignificação desses materiais, e principalmente sua sobreposição, da forma que é realizada pela escola, conferem-lhe uma sonoridade particular. Assim, tanto o Hermeto Pascoal & Grupo como as outras formações entendidas como desdobramentos dessa corrente constituem o desenvolvimento e a consolidação de uma escola estética.

Um exemplo desse desdobramento é o Trio Curupira, formado por André Marques, piano, Fabio Gouvea, contrabaixo e Cleber Almeida, bateria. Utilizo o termo desdobramento em oposição ao termo derivação, tendo em vista que, embora os grupos se utilizem dos preceitos técnico-musicais e de elementos estéticos, da Escola Jabour, para a construção de sua sonoridade, os membros acrescentam novas influências e reconfigura os elementos da estética. Possivelmente, o Trio Curupira seja um dos grupos que mais tencionou essa estética. André Marques pode ser visto como um dos músicos que “mais personalidade imprimiu na decodificação do conhecimento apreendido na Jabour” (SILVA & GIMENES, 2017, p. 20). O referencial estético-musical de Cleber Almeida e Fabio Gouvea, assim como o de André Marques, personalizam as características estéticas da Escola Jabour, conferindo particularidade à sonoridade do trio.

Após apresentação do contexto em que está inserido o grupo aqui analisado, apresento o referencial teórico-metodológico utilizado, tanto para a perspectiva conceitual de interação quanto para o embasamento da análise realizada neste artigo.

2. A perspectiva teórico-metodológica de Michaelsen (2013)

O principal constructo teórico-metodológico que embasou a análise deste trabalho foi formulado pelo teórico Garrett Michaelsen (2013). Nessa perspectiva, a interação é entendida enquanto um processo em que um músico interfere no fluxo que está sendo realizado por outro músico no momento da performance. Nesse processo, projeções de continuidade são criadas e desenvolvidas no conteúdo musical. Para a definição de interação que aqui será estabelecida, a concepção de interação de Michaelsen será reelaborada a partir de outro teórico da interação, Hodson (2000), que apresenta a interação como um processo musical contínuo que está incorporado ao tecido da performance. A aproximação dessas duas concepções é produtiva, pela complementaridade de ambas e por ampliar a compreensão do processo em sua totalidade. O gesto interacional ocorre no momento da interferência de um fluxo em outro, como afirma Michaelsen (Michaelsen, 2013, p. 49), porém, esse é um momento pontual do processo, que ocorre de forma mais fluída, e continuamente, por toda a performance, sendo parte constituinte da prática musical, assim posto por Hodson (HODSON, 2000, p. 35).

As análises foram realizadas a partir dessa concepção de interação, e com base na proposta metodológica de Michaelsen (2013) para a análise dos processos interacionais³. O autor parte da localização do pesquisador frente ao objeto de estudo, entendendo o sujeito como *ouvinte/analista* de seu próprio objeto. A forma como o *ouvinte/analista* irá realizar a leitura do objeto está pautada em sua *escuta interacional*, isto é, uma estratégia particular de escuta e uma forma de compreender e analisar música, a partir de elementos e processos que ocorrem simultaneamente.

A *escuta interacional* é realizada sobre o material sonoro a partir da *segregação de fluxos*, que é a divisão em vários fluxos, feita na fonte sonora (MICHAELSEN, 2013). Na música instrumental brasileira, contexto aqui analisado, assim como no *jazz*, comumente essa separação de fluxos refere-se aos instrumentos. Assim, a linha da bateria é ouvida/percebida como um fluxo, da mesma forma como a linha do improvisador é pensada como outro fluxo. Todavia, é preciso ressaltar, com base em Michaelsen (2013), que esses fluxos interagem e, por vezes, é ouvido um aglomerado de fluxos como um único material, o que ocorre, por exemplo, na seção rítmica⁴.

Esses fluxos sonoros, produzidos pelos instrumentos ou por um grupo deles, sugerem *continuações*, ou indicam ao *ouvinte/analista* uma possibilidade de sequência. Michaelsen (2013) nomeia essa expectativa de *projeção*, assim, a partir dela, é construída a

análise interacional. Portanto, é possível compreender e analisar as formas pelas quais as *projeções dos fluxos* afetam mutuamente os participantes de uma performance.

É a partir do caminho construído coletivamente pelas *projeções dos fluxos* que o *ouvinte/analista* poderá analisar e compreender as interações e, principalmente, as interferências que ocorrem na performance. Para a referida metodologia de análise, são possíveis dois processos interacionais: a *convergência de fluxos* e a *divergência de fluxos* – o primeiro ocorre quando dois *fluxos* se unem, realizando *projeções* similares, enquanto o segundo se dá quando dois *fluxos* se distanciam em suas *projeções*. A partir, principalmente, dessas confluências ou distanciamentos é realizada a análise dos processos interacionais apresentada a seguir, com o objetivo de compreender de que forma os músicos se afetam e alteram suas linhas a partir da interação no momento da performance, especificamente na construção da seção de improviso. Dessa forma, na próxima seção, apresento a análise realizada durante a seção de improviso de piano na música *Que Farra!*, do Trio Curupira.

3. Processos interacionais em *Que Farra!*

A seção de improviso aqui analisada é parte da música *Que Farra!*, presente no segundo trabalho do Trio Curupira, intitulado *Desinventado*, lançado pela Jam Music no ano de 2003. O início da composição, apresenta uma introdução em compasso 7 por 8 e tema principal em 2 por 4, tema esse próximo a um baião. Essa mudança de fórmula de compasso é bastante presente na Escola Jabour e a não marcação do gênero baião na composição remete a uma reelaboração e ressignificação dos gêneros brasileiros, comum nesse contexto. O título faz referência a uma “farra” que ocorre em uma seção da composição, entre frases dobradas de piano e contrabaixo; os músicos do trio falam, cantam e gritam coisas às vezes até incompreensíveis, como um gesto cênico que acrescenta à sonoridade da música humor e uma nova camada sonora. A seção analisada refere-se ao improviso do piano, o segundo instrumento a improvisar na faixa em questão.

Coerentemente com o aporte teórico-metodológico amparado principalmente em Michaelsen (2013), seria ideal apresentar a análise de toda a seção, mas em função das limitações quanto ao número de páginas do artigo, torna-se inviável a apresentação da análise de toda a seção do improviso, assim, elenco alguns processos interacionais de maior relevância para demonstrar a maneira pela qual o grupo se influencia a partir das projeções que realizam e também como dialogam durante a construção do improviso.

A primeira manifestação de maior relevância ocorre a partir do terceiro compasso da transcrição⁵, sendo que os dois primeiros compassos servem para estabilizar a seção após o

improvisado do baixo e reconfigurar a seção rítmica e o improvisador. O trecho da Figura 1 a seguir apresenta a primeira manifestação mais efetiva de interação.

No segundo compasso do excerto, é possível visualizar uma interação local que ocorre entre o piano e a bateria (quadrados vermelhos). A repetição de notas em semicolcheia, gesto do pianista no início do compasso, é acompanhada pelo baterista, que realiza uma figura rítmica similar utilizando caixa e ride, dessa forma convergindo seu fluxo ao do pianista. Essa figura repetida é novamente utilizada pelo pianista, criando assim um diálogo com o baterista.

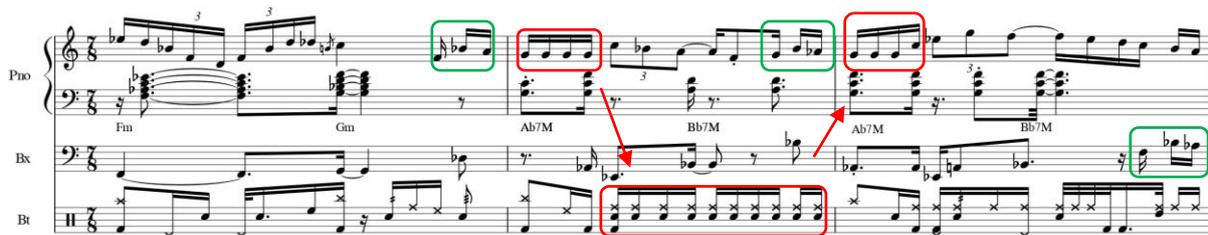


Fig. 1: Transcrição dos compassos 3 a 5, contando a partir do início do improviso (5:32 a 5:42 min.)

Nesse mesmo trecho da Figura 1, outro processo pode ser ouvido entre o pianista e o baixista. Uma convergência melódica ocorre quando o baixista, após dois gestos melódicos bastante similares ao do pianista (os quadrados verdes), executa uma conclusão no compasso 5 da transcrição, que se assemelha aos dois gestos anteriores.

Na Figura 2 abaixo, ocorre um gesto interacional comum a esse universo sonoro. Assim como modulações métricas e/ou de gênero caracterizam essa escola (ARRAIS, 2006), as modulações harmônicas durante a performance, e principalmente no desenvolvimento da seção de improvisação, são comuns (SILVA, 2016). No compasso 8 ocorre uma alteração harmônica sugerida pelo pianista, que projeta uma substituição do acorde dominante pelas funções subII e subV, de modo que no segundo tempo desse compasso a linha de contrabaixo converge seu fluxo para as substituições propostas.



Fig. 2: Transcrição dos compassos 7 e 8, contando a partir do início do improviso (5:42 a 5:48 min.)

O próximo excerto, apresentado na Figura 3, é representativo de duas ferramentas interacionais bastante trabalhadas na Escola Jabour, o *picadinho* e a concepção de *inversões*. Diferentemente das inversões relacionadas aos acordes, o termo “inversões” é utilizado na Escola Jabour como forma de organizar “modos de interpretação” (BERGAMINI, 2014, p. 54). Dessa forma, a *primeira inversão* diz respeito a executar um ritmo popular da maneira mais próxima ao “tradicional”, com harmonias mais simples e mais próximas à linguagem do gênero. A *segunda inversão* é a execução mais “solta” do ritmo, com algumas alterações na harmonia e algumas reharmonizações – toda a seção de improviso do piano aqui transcrita e analisada está mais próxima dessa *inversão*. A *terceira inversão* é a que mais se distancia do gênero “tradicional”, com a utilização de harmonias mais dissonantes e rítmicas mais elaboradas – é justamente essa *inversão* que está apresentada na Figura 3 abaixo.



Fig. 3: Transcrição dos compassos 9 a 11, contando a partir do início do improviso (5:48 a 5:54 min.)

A partir dessas *inversões*, é possível expandir as fronteiras dos gêneros musicais brasileiros. Uma característica importante da Escola Jabour é sua reelaboração dos ritmos populares nacionais. A reiteração rítmica, importante na caracterização de um gênero popular, referindo-se à *primeira inversão*, é rompida na Escola Jabour (ARRAIS, 2006) e as “descontinuidades rítmicas” produzidas pelas *segunda e terceira inversão* são responsáveis pela ressignificação que passam os gêneros populares nesse contexto estético.

Nos três compassos apresentados na Figura 3, a condução realizada pelo baixo e pela bateria apresenta-se bastante “solta”, sem marcações regulares, o que a aproxima da *terceira inversão* na concepção da Escola Jabour. Somado a isso, os três instrumentos executam pequenos trechos rítmico-melódicos, sempre buscando “completar” os espaços dos outros músicos – essa forma de interação é nomeada por *picadinho* no contexto da Escola Jabour.

Para a execução desse processo interacional, é necessário um reflexo ágil por parte dos músicos. Tanto as *inversões* quanto o *picadinho* são desenvolvidos e resultados de intensos ensaios, para que os músicos possam desenvolver esse reflexo e agilidade para

completar as propostas dos outros músicos e, assim, fazerem com que seus *fluxos* e suas *projeções* se completem, criando, dessa maneira, uma trama sonora contrapontística.

A Figura 4 é um exemplo de como, no momento da performance, ocorrem as negociações para a mudança de *fluxos*. Ao final do compasso 12, último compasso do *picadinho*, o pianista constrói uma linha bastante ritmada, porém as linhas de baixo e bateria *divergem* desse gesto.



Fig. 4: Transcrição dos compassos 13 e 14, contando a partir do início do improviso (6:00 a 6:06 min.)

Nesse trecho, o primeiro compasso funciona como negociação para as *projeções*: a linha do bumbo sugere uma condução (quadrado vermelho) e a linha de contrabaixo sugere outra condução (quadrado azul) para que a seção rítmica retorne à *segunda inversão*. Essas linhas, apesar de se complementarem, talvez não fossem exatamente o que os músicos buscavam, logo, ambos alteram suas *projeções* e estabilizam uma condução com acentos simultâneos entre bumbo e contrabaixo no compasso 14 (quadrados verdes).

No momento final da seção de improviso de piano, como apresentado abaixo na Figura 5, é possível destacar outra característica comum na Escola Jabour: a alteração de ritmo, ou gênero popular. No caso específico analisado, não há de fato uma mudança e desenvolvimento de outro gênero, mas sim a sugestão de uma *chacarera*, gênero latino-americano.



Fig. 5: Transcrição dos compassos 23 a 24, contando a partir do início do improviso (6:29 a 6:35 min.)

O gesto musical realizado pelo pianista na finalização do improviso, em que o músico executa várias tercinas (quadrado vermelho), sugere aos outros músicos uma nova *projeção*. Assim, baterista e baixista alteram seus *fluxos* com o intuito de *convergir* com o gesto realizado pelo pianista, dessa forma, no final do compasso 23, o baterista inicia uma condução utilizando tercinas, *convergindo* com a linha de improviso (quadrado azul). No compasso 24, com o alinhamento do baixo também pautado em tercinas, a figura do bumbo e do baixo sincronizam-se (quadrados verdes) e, com os acentos realizados por essas duas linhas, temos uma sonoridade próxima à chacarera.

Concluindo, o principal objetivo deste artigo foi a análise dos processos interacionais que ocorrem na música *Que Farra!*, do Trio Curupira. Após a discussão do contexto em que está inserido o grupo e a apresentação da corrente estética, a Escola Jabour, a qual o Trio Curupira se apresenta como desdobramento, foi discutido o aporte teórico-metodológico que embasou tanto o conceito de interação quanto as análises aqui empreendidas.

Para a construção da seção de improviso durante a performance, foi possível perceber alguns processos interacionais. De maneira geral, os músicos apresentam-se bastante engajados no diálogo e abertos para alterarem suas *projeções* a partir dos gestos realizados por seus pares. A manutenção da *segunda inversão* por quase toda a seção contribui para a intensificação dos processos interacionais, uma vez que se faz necessária a escuta apurada para compreender os caminhos que serão sugeridos pelos músicos. Por meio da metodologia escolhida para as análises, foi possível (a) compreender a maneira pela qual os músicos interagem e (b) observar procedimentos interacionais que dialogam com a filiação estética do grupo. A metodologia de análise de interação à luz dos conceitos elaborados por Hodson (2000) e Michaelsen (2013) pode ser bastante produtiva para a análise de performance, principalmente aquelas produzidas nos diferentes contextos da música instrumental brasileira.

Referências:

- ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. *A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica*. São Paulo, 2006. 175f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BERGAMINI, Fabio. *Marcio Bahia e a "Escola Jabour"*. Campinas, 2014. 144f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BORÉM, Fausto; ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 22-43, 2010.

- COSTA, Rogério Luis Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. São Paulo, 2003. 178f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Paschoal e grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Rio de Janeiro, 1999. 200f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- HODSON, Robert Dean. *Interaction and improvisation: group interplay in jazz performance*. Madison, 2000. 277f. Tese (Doutorado em Música). University of Wisconsin, Madison, 2000.
- MICHAELSEN, Garrett. *Analyzing interaction in jazz improvisation of the 1960s*. Bloomington, 2013. 266f. Tese (Doutorado em Música). Jacobs School of Music, Indiana University, Bloomington, 2013.
- QUE FARRA!. André Marques (Compositor). Trio Curupira (Intérprete). São Paulo: Jam Music, 2003. Compact Disc.
- SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. *Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta: o Educador, o Compositor e o Instrumentista*. Campinas, 2009. 259f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- SILVA, Raphael Ferreira. *Improvisação e interação na “Escola Jabour”*. Campinas, 2016. 292f. Tese (Doutorando em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- SILVA, Raphael Ferreira; GIMENES, Marcelo. Escola Jabour: Hermeto Paschoal e Grupo e suas ramificações. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n.1, p. 1-25, 2017.

Notas

¹ Formação em 1981: Itiberê Zwarg (contrabaixo), Jovino Santos Neto (piano/flauta), Pernambuco (percussão), Carlos Malta (saxofones/flauta) e Marcio Bahia (bateria) (COSTA-LIMA NETO, 1999). Em 1989, Fabio Paschoal ingressa no grupo. Em 1993, saem Jovino Santos e Carlos Malta, e após algumas participações temporárias ingressam André Marques (piano) e Vinicius Dorin (saxofones/flauta), entre 2007 e 2016 a cantora Aline Moreno integrou o conjunto, Com a saída de Bahia e a morte de Dorin, em 2016, ingressam Ajuriña Zwarg (bateria) e João Paulo Barbosa “Jota P.” (saxofones/flauta) (SILVA e GIMENEZ, 2017).

² Opto por utilizar o termo “escola estética”, diferentemente de Silva (2016), que utiliza o termo “corrente estilística”, pois na esteira do que afirma Costa (2003), em um grupo, quando o ritmo se torna fluente, uma identidade é manifestada e com isso uma possibilidade de estilo emerge. A partir desse estilo, temos um índice da presença de território com motivos e contrapontos territoriais. Configurado esse território, entendo que o que foi estilístico torna-se estético no momento em que os motivos e contrapontos são reutilizados por outros personagens.

³ Na metodologia proposta por Michaelsen, há nuances e complexidade que, pela proposta deste artigo, ficaria inviável discutir em profundidade sua proposição. Cf. Michaelsen (2013) para melhor compreender a maneira como o autor constrói sua proposta.

⁴ Seção rítmica aqui é compreendida como o conjunto de instrumentos formados por bateria, contrabaixo e piano ou guitarra.

⁵ A contagem dos compassos refere-se apenas à seção de improviso de piano, portanto, o primeiro compasso da análise corresponde ao primeiro compasso do improviso de piano, e isso ocorre no minuto 5:23 da faixa. A transcrição da bateria foi realizada por João Casimiro Kahil Cohon, do piano, por Jonathan Vargas, e a transcrição do contrabaixo foi realizada por Ramón Del Pino.