

Mestre Radamés: o protagonismo da bateria na composição de Hermeto Pascoal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Carlos Eduardo Sueitt Garanhão
Universidade Estadual de Campinas
eduardosueitt@gmail.com

Leandro Barsalini
Universidade Estadual de Campinas
lebar@unicamp.br

Resumo. Este artigo tem como objetivo investigar o processo criativo de Hermeto Pascoal na composição da peça Mestre Radamés, considerando seu alto nível técnico de performance, atribuindo à bateria um protagonismo instrumental, além de apresentar um conteúdo rítmico, técnico e fraseológico significativamente complexo. O fonograma foi gravado no LP Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca (1984), tendo Márcio Bahia a frente da bateria. A partir de análises que relacionam aspectos rítmico-fraseológicos organizados em métricas ímpares, discorreremos sobre a correlação entre bateria, baixo, piano e melodia.

Palavras-chave. Mestre Radamés, Hermeto Pascoal, Márcio Bahia, Bateria.

Title. Mestre Radamés: The Prominence of the drumset in the Composition of Hermeto Paschoal.

Abstract. This article aims to investigate the creative process of Hermeto Pascoal in the composition of the piece Mestre Radamés, considering his high level of performance technique, giving the drums an instrumental prominence, as well as presenting a rhythmical, technical, and phrasing content that is significantly complex. The recording was made on the LP Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca (1984), with Márcio Bahia on drums. Based on analyses that relate rhythmical-phrasing aspects organized in odd meters, we discuss the correlation between drums, bass, piano, and melody.

Keywords. Mestre Radamés, Hermeto Pascoal, Márcio Bahia, Drumset.



Introdução

No LP “Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca (1984), lançado pelo selo Som da Gente, Hermeto reúne em seu grupo Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto, Carlos Malta, Márcio Bahia, Pernambuco, e Elísio Costa. Os registros fonográficos deste LP são resultados da compromissada rotina de ensaios que aconteciam no bairro Jabour, e atestam os resultados positivos no que tange à interação coletiva. É notável a coesão entre os músicos durante a execução dos arranjos e dos solos improvisados, inclusive no posicionamento do baterista Márcio Bahia, que atua com grande segurança e espontaneidade.

Quanto à instrumentação, haja vista a multifacetada proficiência técnico-instrumental dos integrantes do grupo, notamos diferentes formações em cada faixa, o que reforça a gama de possibilidades que Hermeto dispunha para explorar em suas composições e arranjos. De acordo com Silva e Gimenes (2017, p.14), “a presença de músicos multi-instrumentistas [...] de alguma maneira, remete às habilidades de Hermeto Pascoal de tocar instrumentos musicais das mais variadas famílias”.

De acordo com Muller (2005, p. 174), o álbum foi gravado entre os meses de junho e setembro de 1984 no Nosso Estúdio, em São Paulo. Arranjos e direção musical de Hermeto Pascoal, assistência de direção musical Jovino Santos Neto, engenheiro de gravação Marcus Vinícius, mixagem Marcus Vinicius e Hermeto Pascoal e projeto gráfico Oz Comunicação Gráfica, e foto da capa por Paulo K. Vasconcelos.

Figura 1 – Capa LP Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca (1984)



Fonte: <https://immub.org/album/lagoa-da-canoa-municipio-de-arapiraca-hermeto-pascoal-e-grupo>

O álbum contém 11 faixas, e reitera a profusão estilística de Hermeto em composições e arranjos que abarcam diferentes gêneros musicais brasileiros (forró, samba, frevo, maracatu etc.), o rebuscamento harmônico, rítmico e melódico se contrapondo aos idiomatismos tradicionais da música regional nordestina, somados a solos improvisados e conexões interpretativas entre os músicos – uma espécie de amálgama sonora que elucida de forma concomitante a tradições e inovações, marca registrada de sua música.

Cabe considerar que o álbum traz em alguns fonogramas, colagens de sons produzidos por animais, neste caso Floriano e Spock, papagaio e cachorro de Hermeto, que ganharam temas específicos no LP – “Papagaio Alegre” e “Spock na Escada”. Outro recurso comumente visto em outros álbuns, é o que o multi-instrumentista denomina como “Som da Aura”, procedimento simples para ele que tem ouvido absoluto e uma prática de reconhecimento auditivo enorme (BORÉM e ARAÚJO, 2010), na qual usa os trechos onomatopaicos de narração esportiva “tiruliruli-tirulirulá” e “Vai Mais, Garotinho” dos locutores esportivos Osmar Santos e José Carlos Araújo, respectivamente, harmonizando-os e reproduzindo a melodia implícita nos referidos trechos, sob uma perspectiva criativa muito própria.

Embora o LP disponha de um rico material sonoro, nosso estudo para este artigo se concentra na faixa “Mestre Radamés” – peça “dedicada ao ícone da música brasileira que melhor integrou as músicas erudita e popular” (BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 35).

Mestre Radamés e Márcio Bahia

Segunda faixa (Lado B) do LP “Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca” (1984), Mestre Radamés é “considerada por Márcio uma referência de composição para bateria. Diferentemente da forma como normalmente é transmitida na música popular, contém uma partitura de bateria escrita nota por nota” (BRAGA, 2011, p. 62). Segundo Jovino Santos Neto (2025), a peça foi gravada na mesma época do LP Hermeto Pascoal & Grupo (1982), mas lançada no álbum posterior (1984), e conta com Hermeto Pascoal (bombardino e flauta), Carlos Malta (saxofone soprano), Itiberê Zwarg (contrabaixo), Jovino Santos Neto (harmônio e piano CP-80), Márcio Bahia (bateria), e Pernambuco (triângulo).



No que diz respeito à composição e aos estudos iniciais da peça, Jovino Santos Neto (2025) relata que o primeiro registro gráfico que Hermeto apresentou ao grupo dispunha de uma melodia longa (sem barra de compasso), com andamento lento (semínima = 60 bpm), e harmonia cifrada sobre a melodia, ressaltando que nas primeiras leituras, a melodia foi tocada pelo sax soprano e os acordes tocados nas cabeças de tempo pelo piano e baixo. Ainda sob uma perspectiva exclusivamente melódica, para Bahia (2025), a cadência e serenidade da melodia de Mestre Radamés retrata claramente o idiomatismo de um samba-canção ou choro-canção, o “que dá a referência rítmica para bateria, baixo e piano quebrarem tudo”, a melodia de “pulsção constante assume o papel de base” (CAMPOS, 2006, p. 123).

O fonograma tem a duração de 3 minutos e 33 segundos, e a partitura editada e gentilmente nos enviada por Jovino Santos Neto dispõe de uma grade contendo: melodia (tema), piano, baixo e bateria. Em relação ao andamento e modelo de grafia, o manuscrito original de Márcio Bahia não dispõe de barras de compasso (análogo à partitura da melodia escrita por Hermeto), e sinaliza semínima igual a 60 bpm, e colcheia igual a 120 bpm (CAMPOS, 2006, p. 124), enquanto Jovino opta por editar a partitura tomando como unidade de tempo a semínima igual 120 bpm, modelo pelo qual nos guiaremos nas análises. Com exceção dos três primeiros compassos (1º e 2º setenários e 3º binário), o restante da peça está notado em quaternário simples.

Refletindo sobre o processo criativo Hermeto, nas diferentes fases do grupo o multi-instrumentista atuou ao lado de diferentes bateristas, os quais evidentemente traziam consigo suas respectivas histórias, características e experiências musicais. Jovino relata que teve a oportunidade de presenciar a interação de Hermeto com diversos bateristas, retratando uma abordagem diferente para cada um deles. “Uma das grandes características do trabalho dele (Hermeto) como líder de banda, líder de grupo, é que ele consegue falar com cada músico de uma forma que aquele músico vai entender a concepção” (SANTOS NETO, 2025). Contextualizando ainda o processo criativo, Jovino reitera ainda que durante o período em que Nenê estava no grupo, muitas das composições eram transmitidas oralmente, deixando, portanto, o baterista interpretar ao seu modo e estilo. No entanto, no que se refere à escrita para bateria, Jovino cita que “o Hermeto falava muito pouco pro Nenê. Muita música que o Hermeto escreveu naquela época do Nenê na banda, não tinham (partitura de bateria), algumas tinham



parte de bateria escrita, como por exemplo o que a gente chamava de Suíte Paulistana” (IDEM, 2025).

A suíte paulistana era uma peça que o Hermeto escreveu todas as partes de batera, e o Nenê leu tudo maravilhosamente, era super complexo, a gente passou meses ensaiando essa peça, que nós nunca gravamos, mas foi gravado pelo grupo mais tarde, com tempo (SANTOS NETO, 2025).

De acordo com Costa-Lima Neto (1999); Campos (2006); Braga (2011); Bergamini (2013); Santos Neto (2025), e relato do próprio Bahia (2025), a entrada de Márcio Bahia para o Hermeto Pascoal & Grupo esteve atrelada a uma série de episódios confluentes. Márcio estudou na Escola de Música Villa Lobos (EMVL) com o renomado professor Edgard Nunes Rocca, o “Bituca”, e de “1977 a 1980, tocou na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e atuou também no grupo de percussão da Escola de Música Villa-Lobos em concertos e como solista em concursos” (CAMPOS, 2006, p. 122). De acordo com Bahia (2025), na época “daqueles Concertos para a Juventude, que tinha no domingo de manhã na Globo, tinha uma atração popular e uma atração erudita [...] e nesse dia, era o grupo de percussão da Rádio MEC, eram dez pessoas, tocando o Rhythmtron do Marlos Nobre e o grupo do Hermeto”, circunstância esta que lhe proporcionou conhecer pessoalmente Itiberê, Jovino, Hermeto e Pernambuco, além do baterista da época, Nenê.

Mesmo na sinfônica e tocando bateria, quando eu comecei a curtir música brasileira, a minha primeira influência foi o Hermeto. Então, eu já curti o Hermeto. Eu já conhecia a Música Livre de Hermeto Pascoal, eu já conhecia o Slaves Mass. Eu já conhecia o disco de orquestra. Cara, eu já era um fã, declarado. (BAHIA, 2025).

Em entrevista aos autores, Bahia (2025) conta que depois de vários anos se dedicando à música clássica, em 1980 decidiu sair da Orquestra e retomar o sonho de tocar e estudar bateria. Desde o contato com os músicos do grupo de Hermeto na Rádio MEC, Márcio desenvolveu uma próxima relação de amizade com Pernambuco (Antônio Luiz de Santana), percussionista do grupo de Hermeto, quem o convidou a participar de alguns ensaios, conforme relatado por Bahia (2015):

Eu estava em casa, tinha pedido minhas contas (da orquestra), olhando para a bateria e falei assim, agora eu vou começar a tocar a bateria do jeito que eu quero estudar e voltar a me dedicar [...] aí o telefone toca e era o Pernambuco me chamando para ir dar uma canja lá no Hermeto. Eu fiquei apavorado, né, cara? Falei, caramba! O que eu vou fazer aí, bicho? Eu sei o nível, eu sei quem eu sou, o que eu vou fazer. Ele



(Pernambuco) falou, não, que nada, cara. A rapaziada é tranquila. Eu vim aqui dar uma canja. Falei, cara, quer saber? Eu vou sim. Porque eu não vou ser o que eu sou. Eu não vou procurar ser o que eu não sou. Eu vou tocar o que eu sei tocar. (BAHIA, 2025).

Mesmo com a insegurança pela falta de experiência no universo da música popular, e consciente do alto nível técnico dos músicos do grupo de Hermeto, Bahia encara o desafio e aceita o convite para participar dos ensaios (*jam sessions*) na casa de Hermeto, e para sua grata surpresa, após três dias de ensaios, ele e o saxofonista Carlos Malta são convidados a ingressar de forma permanente no grupo.

Essa inexperiência inicial de Márcio possibilitou que Hermeto tivesse um olhar cuidadoso para a bateria, registrando graficamente tudo “o que ele já havia desenvolvido com Nenê, ou seja, uma linguagem de bateria que extrapola os padrões de base, que ele passou a registrar em papel” (CAMPOS, 2006, p.122-123), como é o caso das peças Magimani Sagei, Série De Arco, De Bandeja E Tudo e Mestre Radamés, esta última possivelmente a de maior relevância e complexidade para o universo do instrumento.

Aspecto significativo concernente ao processo criativo de Hermeto da bateria em Mestre Radamés, nos questionamos sobre qual modelo e/ou modo o compositor adotou na criação, seja: 1) registro gráfico das ideias advindas de uma inspiração mediada pela racionalidade, ou seja, processo no qual o compositor mentaliza os sons do instrumento, e escreve de acordo com as ideias que lhe fazem sentido; 2) processo a partir da prática instrumental, no qual o compositor/performer toca o instrumento de modo a experienciar em tempo real o som e possibilidades de ordenação de mãos e pés, de forma intuitiva e espontânea, a fim de concretizar e emparelhar as conexões musicais com a melodia.

Tal dúvida foi esclarecida por Santos Neto (2025), que ratificou ainda mais a proficiência de Hermeto à frente da bateria, quando seu processo criativo transcende aspectos teóricos e/ou tecnicistas, e percorre caminhos trilhados pela prática espontânea e intuitiva, característica idiomática consideravelmente presente em sua música.

Aí o Hermeto sentou ele na bateria, ele (Hermeto) na bateria, e falou olha, agora é o seguinte, aqui é o piano - o prato, ou a caixa, e o bumbo era o baixo - então ele falou: agora vocês vão pegar, e falou pra mim (Jovino) e pro Itiberê, vocês vão pegar, vão usar os acordes que já estão escritos, mas vocês vão tocar o ritmo que eu estou fazendo na bateria. Então começou: (Solfejando: tumpá, tumpá etc) (SANTOS NETO, 2025).



A peculiaridade desse processo criativo traz à luz outras singularidades de Hermeto no que se refere à prática interpretativa na bateria, já que propõe uma composição baterística que explora diferentes sonoridades rítmico-melódicas, sobreposições rítmicas com frases de distintos tamanhos (3, 4, 5, 7, 9 tempos), soluções de articulações específicas para sonoridade almejada, inserção de ritmos regionais brasileiros em diferentes métricas e contextos, e sobretudo a criação de um conceito técnico-sonoro que se estende ao longo da peça, e que pode ser considerado como um padrão de articulação no instrumento consideravelmente singular (incomum ou talvez inédito em performances baterísticas), que se trata de um diálogo rítmico entre as respectivas peças – bumbo + prato de condução e caixa + chimbal tocado com pé, aplicados a diferentes combinações rítmicas.

Segundo Bahia (2025), a genialidade de Hermeto encontrou caminhos pouco prováveis para conectar rítmica e interativamente os instrumentos da seção rítmico-harmônica, se distanciando do acompanhamento comumente executado para um choro-canção, mas sim, propondo um conceito inovador no qual a cozinha, sobretudo a bateria, exercem um papel de protagonismo sobrepondo aquela melodia lenta e serena.

Ele dividiu na primeira parte do tema o bumbo com o baixo, o bumbo e o prato com o baixo e a caixa e o chimbal com o piano. Então, em vez de fazer um samba-canção, eu estou dividindo aquela loucura toda. Ele fez uma cozinha extremamente intrínseca e participativa em cima de uma melodia praticamente serena, que vai do começo ao fim. Só que o grande solista e a grande complicação é a cozinha. Olha a cabeça do cara! Quem imaginaria em compor um samba-canção desse jeito? E na segunda parte vai ficando mais cabeludo, mais cabeludo e mais cabeludo. Ou seja, ele ouve o que ele fez com o piano e o baixo e bota a bateria por último. E ele aproveitou uma coisa que eu tinha muito de bom, que era a leitura. (BAHIA, 2025).

Análises

A peça “Mestre Radamés” apresenta um alto nível de dificuldade técnica no que diz respeito à performance da bateria, bem como uma composição rítmica e fraseológica significativamente complexa e singular. Para este artigo nos debruçaremos em alguns recortes focados em frases rítmico-melódicas cujas articulações apresentam métricas ímpares, especialmente em 7 e em 5, sobrepondo-se à métrica quaternária grafada na melodia.

O excerto da peça “Mestre Radamés” concernente aos compassos 38 a 41 (1m16s – 1m24s), trecho em que a seção rítmica executa uma levada em compasso setenário composto (7/8) sobrepondo a melodia, ratifica a espontaneidade interpretativa de Hermeto ao explorar



sonoridades e texturas comumente imprevisíveis, neste caso rompendo com a estrutura proposta pela melodia (4/4), conforme relata o pianista Jovino Santos Neto: “a música foi progredindo o Hermeto foi se soltando, tem uma hora que a gente (melodia e harmonia) está 2, o Hermeto está tocando em 7, fazendo os ritmos super dobrado em 7” (SANTOS NETO, 2025).

A figura 2 ilustra o referido excerto, inicialmente sob a perspectiva que relaciona a seção rítmico-harmônica tocando uma levada construída em compasso setenário composto (7/8), e melodia executada por uma sequência de semínimas em compasso quaternário simples. A sobreposição rítmica se estrutura de modo a resolver no final do segundo compasso com a adição de 1 tempo (2 colcheias), com intuito de acompanhar a melodia. A partitura da peça, gentilmente cedida por Jovino Santos Neto, foi grafada em compasso quaternário simples (4/4), e o trecho da seção rítmica ao qual retratamos em setenário composto (7/8), reeditado pelos autores e sinalizado pela cor vermelha de modo a delimitar o início e término do padrão rítmico – levada da bateria e seção rítmico-harmônica. Ao final dos compassos 39 e 41, conforme já mencionado, a “cozinha” executa 1 tempo (2 colcheias) a mais no final da levada, o que assegura o retorno da levada em sete no início do compasso seguinte, trecho marcado pela cor amarela.

Figura 2: Compassos 38 a 41 (1m16s – 1m24s) da partitura de “Mestre Radamés” editada por Jovino Santos Neto.



Fonte: Partitura cedida por Jovino Santos Neto. A bateria foi reeditada pelos autores.

Outro trecho da peça em que Hermeto interpreta levada em setenário composto (7/8) sobrepondo a melodia (4/4) ocorre entre os compassos 71 a 74 (2m22s – 2m29s), apresentando uma adaptação de frevo para referida fórmula de compasso. Conforme ilustrado pela figura 3, a levada se repete quatro vezes, sendo as duas primeiras iguais, terceira com uma leve alteração no terceiro tempo (sinalizado em amarelo), e na quarta também uma mudança no quarto tempo (em amarelo).

Figura 3: Compassos 71 a 74 (2m22s – 2m29s) da partitura de “Mestre Radamés” editada por Jovino Santos Neto.



Fonte: Partitura cedida por Jovino Santos Neto. A bateria foi reeditada pelos autores.

A figura 4 retrata graficamente o trecho referente aos compassos 89 a 91 (2m58s – 3m03s), excerto em que a melodia se mantém em compasso quaternário simples (sinalizado pela cor verde), piano e baixo executam rítmicas que “sugerem” um quadro rítmico de 6 tempos e 4 tempos (cor azul), enquanto a bateria apresenta duas frases de cinco tempos (5/4), ambas idênticas (cor vermelha). O modelo fraseológico adotado por Hermeto dispõe de uma sequência ininterrupta de agrupamentos de quatro semicolcheias, articuladas e/ou combinadas ritmicamente a partir de um padrão regularmente utilizado ao longo da peça – toques simultâneos entre bumbo e prato de condução, enquanto o chimbal com pé é tocado de forma concomitante às peças – caixa, tom 1, tom 2, surdo 1 e surdo 2. No que diz respeito às alturas,

percebemos um movimento melódico descendente (caixa, tom 1, tom 2, surdo 1, surdo 2), e ascendente (surdo 1, tom 2 e tom 1).

De acordo com as sinalizações, podemos perceber que as rítmicas tocadas pela “cozinha” não acompanham o movimento melódico da bateria.

Figura 4: Compassos 89 a 91 (2m58s – 3m03s) da partitura de “Mestre Radamés” editada por Jovino Santos Neto.



The image displays a musical score for measures 89 to 91. It is organized into three horizontal systems. The top system, labeled with a box 'H' and measure 89, shows a single melodic line with chords Bb maj7, Gm7, Bb7(#11), C7(sus4), and Dm7. The middle system, labeled with measure 90, shows a three-staff arrangement (treble, alto, and bass clefs) with the same chord sequence. The bottom system, labeled with measure 91, shows a three-staff arrangement with a complex rhythmic pattern marked with 'x' symbols, indicating a specific drumming technique. The entire score is set in a key signature of two flats (Bb and Eb).

Fonte: Partitura cedida por Jovino Santos Neto. A bateria foi reeditada pelos autores.

No decorrer da peça, especificamente ao longo dos compassos 98 a 102 (3m18s – 3m28s), encontramos outro excerto rítmico-melódico tocado pela bateria cuja estrutura apresenta frases de 5 tempos, no entanto, desta vez remetendo ao compasso quinário composto (5/8). Discorrendo inicialmente sob a perspectiva da bateria, percebemos que Hermeto usa o mesmo recurso técnico da análise anterior, articulando toques entre bumbo e prato de condução com chimbal com pé e demais peças (caixa, tons e surdos). A frase de cinco tempos executada pela bateria está sinalizada pela cor vermelha, entretanto, notamos uma peculiaridade na construção da frase, no que diz respeito à escolha das peças tocadas simultaneamente com o

chimbal com pé e a alternância com que elas aparecem, soando aparentemente como uma conversa entre os tambores (pergunta e resposta) – caixa (cor laranja) e tambores (cor azul claro).

Outro aspecto notado se focaliza nas rítmicas executadas pela seção rítmico-harmônica, as quais nos parecem retratar um momento de hibridez rítmica no referido trecho, já que num primeiro momento iniciam com figuras oriundas da subdivisão de semicolcheias em compasso quaternário simples (4/4), portanto convergente à tocada pela bateria (cor azul), sendo modificada para quiálteras – tercinas de colcheia, consoante à melodia (cor amarela), retornando a subdivisão inicial no final do trecho (círculo preto). Este último sinalizado pelo círculo ratifica uma característica interessante da Escola Jabour, o que segundo Itiberê Zwarg (2024), se refere a “preencher os espaços, e não lotar aquilo que já tem coisas soando, porque onde tá soando você vai embolar com aquilo que já existe, e se você procurar os espaços, você não só completa aquilo que tá lá, como você colore, e todo mundo vai te escutar” (ZWARG, 2024).

Embora Zwarg (2024) se refira à interação entre os instrumentistas durante interpretações coletivas improvisadas, fica evidente que Hermeto já adotava essa prática em seus arranjos, como aparece nos compassos 100 (2º e 3º tempo) e 101 (1º e 2º tempo). O diálogo rítmico entre o piano e baixo num momento em que a melodia se manifesta através de uma nota longa (mínima), ambos instrumentos se complementam ritmicamente de forma idêntica, conforme sinalizado pelo círculo preto nas figuras 5 e 6.



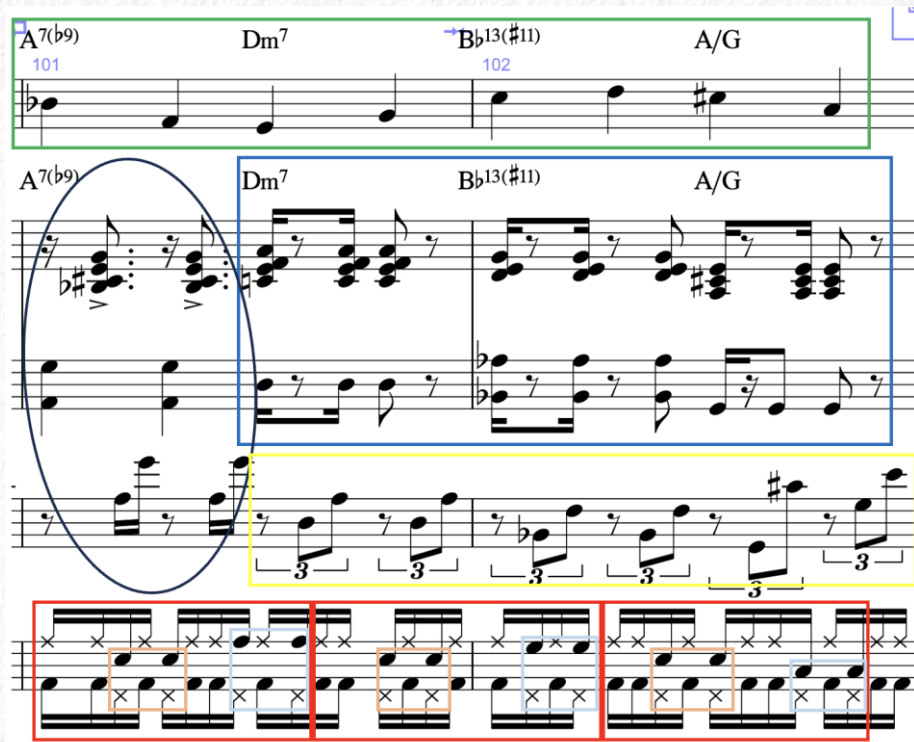
Figura 5: Compassos 98 a 100 (3m18s – 3m23s) da partitura de “Mestre Radamés” editada por Jovino Santos Neto.

Fonte: Partitura cedida por Jovino Santos Neto. A bateria foi reeditada pelos autores.

Prosseguindo aos compassos subsequentes 101 a 102 (3m23s – 3m27s), notamos que a frase em quinário composto (5/8) executada pela bateria anteriormente (compassos 98 a 100) se mantém ritmicamente similar, embora a articulação seja idêntica, a escolha das peças diverge, conforme sinalizadas pelas cores laranja para toques na caixa, e azul clara nos tambores (tom 1, tom 2, surdo 1 e surdo 2).

A seção rítmico-harmônica apresenta um quadro de hibridez rítmica, na qual o baixo toca um padrão rítmico baseado em quiáltera (2ª e 3ª colcheias de tercina) sinalizado pela cor amarela, enquanto o piano sugere uma rítmica que caracteriza o Caboclinho (ritmo regional nordestino), essa alicerçada pela semicolcheia em quaternário simples (4/4), cor azul.

Figura 6: Compassos 101 a 102 (3m23s – 3m27s) da partitura de “Mestre Radamés” editada por Jovino Santos Neto.



Fonte: Partitura cedida por Jovino Santos Neto. Bateria reeditada pelos autores.

Considerações finais

Diante das análises realizadas neste estudo, podemos refletir sobre o processo criativo e a maneira Hermeto Pascoal se exterioriza musicalmente à frente do instrumento bateria, nos fornecendo pistas sobre a linguagem idiomática da bateria na escola Jabour. Ao longo da peça notamos diferentes modos de interpretação, dentre os quais Hermeto propõe: 1) o uso de toques simultâneos entre as peças bumbo/prato de condução e caixa/chimbal com pé como padrão, e a partir desses timbres (grave e agudo) o multi-instrumentista cria combinações rítmicas simples e/ou complexas, as quais soam como um diálogo percussivo (pergunta e resposta); 2) levadas de ritmos brasileiros, adaptadas para bateria, em compassos ímpares; 3) frases rítmico-melódicas orquestradas pelos tambores e pratos, exprimindo um alto grau de inventividade,

sobretudo explorando distintas fórmulas de compasso; 4) uso de polirritimias e polimetrias.

Constatamos, através das análises empreendidas, que “Mestre Radamés” apresenta caminhos e construções rítmico-melódicas que elucidam possibilidades de arranjo e orquestração na bateria, sob uma perspectiva de um compositor multi-instrumentista cuja genialidade transcende modelos tecnicistas e racionais, contudo propõe uma abordagem na qual a bateria atua de forma solística, interagindo ininterruptamente com todos os outros instrumentos.

Referências

BAHIA, Márcio Villa. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Sueitt Garanhão via *Google Meet*, jul. 2024.

BORÉM, F.; ARAÚJO, F. **Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 22-43, 2010.

BRAGA, Tarcísio. **A caixa clara na bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma só vez: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal**. 2006. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. **A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MULLER, Daniel G. M. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PASCOAL, Hermeto. **Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca**. São Paulo: Som da Gente, 1984. 1 LP.

PASCOAL, Hermeto. **Tudo é som**. Viena: Universal Edition, 2001. Partitura.

SANTOS NETO, Jovino. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Sueitt Garanhão via *Zoom*, fev. 2025.



SILVA, Raphael Ferreira da; GIMENES, Marcelo. **Escola Jabour: Hermeto Pascoal & Grupo e suas ramificações.** *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-25, 2017.

ZWARG, Itiberê. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Sueitt Garanhão. São Paulo, dez. 2024.

