

## **A performance do baterista Márcio Bahia em *Ilzinha* (Hermeto Pascoal) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003): análise rítmica da interpretação do maracatu na bateria**

Christiano Lima Galvão  
UNICAMP  
c211122@dac.unicamp.br

Este artigo traz o resultado parcial de uma das análises presentes na minha tese de doutorado na área de performance musical e estudos instrumentais que se encontra em fase de produção. Apoiado nos estudos de performance musical de Ingrid Monson apresento uma análise rítmica descritiva da interpretação do baterista Márcio Bahia na faixa *Ilzinha* de Hermeto Pascoal presente no álbum *Mundo Verde Esperança* (2003).

Palavras chave: Bateria. Ritmos nordestinos. Música instrumental. Hermeto Pascoal.

## **The performance of drummer Márcio Bahia in *Ilzinha* (Hermeto Pascoal) from the album *Mundo Verde Esperança* (2003): rhythmic analysis of the interpretation of maracatu on the drum set**

This article brings the partial result of one of the analyzes present in my doctoral thesis in the area of musical performance and instrumental studies that is in the production phase. Supported by studies of musical performance by Ingrid Monson, I present a rhythmic descriptive analysis of the interpretation of drummer Márcio Bahia on the track *Ilzinha* by Hermeto Pascoal present on the *Mundo Verde Esperança* album (2003).

Keywords: Drums. Brazilian Rhythms. Brazilian instrumental music. Hermeto Pascoal.

### **Introdução**

No presente texto compartilho o resultado parcial de uma das análises que compõe o escopo de minha tese de doutorado na área da performance musical e estudos instrumentais, que está em fase de produção. A pesquisa propõe analisar as interpretações de determinados ritmos nordestinos nas performances de dois bateristas elencados - Nenê e Márcio Bahia - que colaboram intensamente com a obra musical de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Dentre o extenso universo de composições destes artistas, foram selecionados seis temas musicais dos gêneros musicais baião, frevo e maracatu, onde a execução da bateria adquiriu um caráter complexo e criativo. Desta forma, minha pesquisa investiga, através da análise musical e contextual das gravações escolhidas, o papel da performance musical na prática interpretativa destes bateristas na execução dos ritmos nordestinos no âmbito da música instrumental brasileira<sup>i</sup>. Especificamente neste artigo, apresento um recorte que traz a análise rítmica descritiva da interpretação do gênero musical<sup>ii</sup> maracatu na performance do baterista Márcio Bahia na faixa *Ilzinha*, composição de Hermeto Pascoal, presente no álbum *Mundo Verde Esperança* do ano de 2003.

Em termos teóricos, a pesquisa se apoiou no trabalho de Ingrid Monson (1996) sobre performance musical que aborda a interação entre integrantes da chamada seção rítmica (piano, baixo e bateria) no âmbito do *jazz*. A autora disserta sobre as partes “sólida e líquida” do ritmo onde bateristas deste estilo musical podem manter, no ato da performance, o ritmo de forma sólida e ao mesmo tempo executar frases livres fazendo sobreposições de dissolução e manutenção do ritmo (Monson, 1996). Para compreender esse processo, Monson cita uma

metáfora apresentada pelo baterista norte-americano 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, p.55). Transportando esse pensamento para meu objeto de estudo, o conceito do estado “sólido e líquido” do ritmo me auxiliou a entender como o baterista Márcio Bahia manteve ou “dissolveu” a estrutura rítmica básica do maracatu na interpretação elencada.

Sob esta ótica, penso que o emprego de novos padrões rítmicos utilizados pelo baterista na gravação selecionada, contribuiu para a construção de uma nova prática interpretativa do maracatu na bateria. Desta forma, procuro compreender como este baterista chegou a uma interpretação tão interessante e criativa. Nesse sentido, surgiram algumas questões: Como a interpretação selecionada do maracatu na bateria se relaciona com as células rítmicas tradicionalmente executadas pela percussão? Qual o nível de transformação, experimentalismo e de criatividade desta performance?

Encontrar as possíveis respostas para estes questionamentos é o que pretendo com a realização da pesquisa e com o resultado preliminar da análise da interpretação do maracatu em *Ilzinha* na performance de Marcio Bahia. Antes do referido estudo, apresento um breve histórico do baterista investigado.

### **Breve trajetória musical do baterista Márcio Bahia**

Marcio Bahia (1958, Niterói, Rio de Janeiro) é baterista e percussionista. De princípio, começou sua trajetória ligado ao *rock*, mais especificamente, ao chamado *rock progressivo*, para posteriormente desenvolver suas aptidões no *jazz* e na música brasileira. Seus estudos na bateria se iniciaram como autoaprendizagem e aulas particulares em meados dos anos 1970. No ano de 1976, ingressou na Escola Villa Lobos no Rio de Janeiro onde obteve uma formação no campo da percussão erudita (Bergamini, 2014, p.1; Galvão, 2015, p.54). Márcio Bahia se destacou no cenário da bateria brasileira através de suas performances junto ao “Hermeto Pascoal e Grupo” no qual ingressou em 1981. Sua extensa colaboração na discografia de Hermeto, entre aos anos de 1982 e 1993, resultou na gravação dos álbuns *Hermeto Pascoal e Grupo* (1982), *Lagoa da Canoa – Município de Arapiraca* (1984), *Brasil Universo* (1985), *Só não toca quem não quer* (1987) e *Festa dos Deuses* (1992), último registro da fase denominada “Escola Jabour” (Bergamini, 2014, p.3). Após uma longa pausa, Marcio volta a gravar com o grupo no álbum *Mundo Verde Esperança*, lançado no ano de 2003 (Silva, 2016, p.26). Bahia colabora deste os anos 2000 com o bandolinista Hamilton de Holanda e lançou seu primeiro álbum solo em 2011 (Galvão, 2015, p.5).

### **Análise da interpretação do maracatu na performance do baterista Márcio Bahia em *Ilzinha* do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal**

O tema *Ilzinha*<sup>iii</sup> é uma composição de Hermeto Pascoal cujo registro está no disco intitulado *Mundo Verde Esperança*<sup>iv</sup> lançado pelo selo rádio MEC no ano de 2003. Nesta gravação tocaram os seguintes instrumentistas: Hermeto Pascoal (teclado), Márcio Bahia (bateria e agogô), Itiberê Zwarg (baixo elétrico e acústico), Vinicius Dorin (sax soprano, tenor e alto), André Marques (piano elétrico e acústico), Fábio Pascoal (triângulo e frigideira), Joana Queiroz (clarone) e Ajurinã Zwarg (ganzá).

Nesta gravação, a música possui um arranjo complexo que se desenvolve em várias seções onde ocorrem mudanças de andamento, variações de formulas de compasso e de ritmos. De uma maneira geral, pode-se elencar dois gêneros principais na composição: o maracatu e o

baião (e suas variações). Entretanto, estes não são interpretados de modo estilizado, como mostrarei nesta análise com relação ao maracatu. Como primeiro passo, faço uma descrição da estrutura deste arranjo. A forma musical de *Ilzinha* pode ser dividida em 13 seções a saber: A; B; C; D; E; F; G; H (solos); I; J; K; L e M. Na introdução, parte A, o tema é apresentado em compasso quaternário (4/4), em andamento lento ( $\text{♩} = 60$ ), e sem uma condução rítmica. As partes B e C, já com a presença de uma levada de bateria, são executadas no ritmo do maracatu em andamento rápido ( $\text{♩} = 140$ ). Na parte D, em ritmo de baião, há primeira mudança na fórmula de compasso, que passa para ternário (3/4). Na seção E, há uma volta para o compasso quaternário com a execução de um baião de andamento acelerado. Nas seções F e G, ocorrem outras mudanças de fórmula de compasso que são 5/4 e 3/4, respectivamente. Os solos acontecem na seção H. Na parte I, na saída dos improvisos, o ritmo do maracatu reaparece servindo como ponte para a reexposição do tema principal, na volta da seção B. Na parte J, o ritmo do baião é tocado em 2/4, 4/4 e 6/8, num crescente de dinâmica. As mudanças nas fórmulas de compasso seguem na seção K, onde os músicos executam a música em 7/8 e 5/8. Na seção L, o baião volta a ser tocado brevemente em 4/4 para finalmente se chegar na parte M. Esta seção é tocada em 6/8, onde a música termina com uma frase em uníssono na dinâmica forte.

Para esta análise, que será focada preferencialmente na questão rítmica, me concentrarei somente nas seções A, B e C. Nelas poderei destacar a interpretação do gênero maracatu na performance do baterista Márcio Bahia. A título de orientação, ilustro a notação de bateria utilizada:

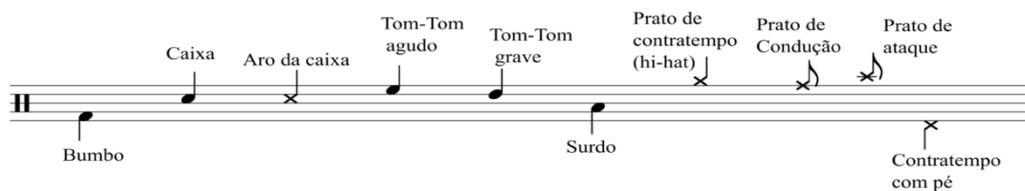


Figura 1: Notação para a bateria

Conforme já mencionado, o tema principal é exposto na seção A, em andamento bem lento, onde a função da bateria é executar efeitos de prato com baqueta de feltro sublinhado a melodia. No contexto geral do arranjo, a parte A serve como um contraste em relação as próximas seções onde a música é tocada de maneira bastante distinta em termos de andamento, dinâmica e interpretação. Após a introdução, o gênero do maracatu surge de maneira clara na seção B, com a execução dos acordes e acentuações do piano (figura 2).

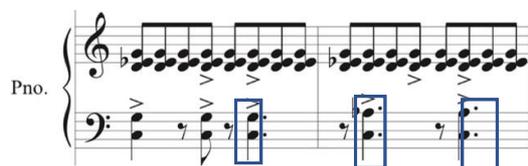


Figura 2: Padrão de maracatu no piano no tema *Ilzinha* em andamento rápido ( $\text{♩} = 140$ ). Referência harmonia: partitura *Ilzinha* (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (1986).

É importante frisar que, na transcrição, devido ao andamento rápido desta parte ( $\text{♩} = 140$ ), as subdivisões e acentuações típicas do maracatu foram transpostas para outras figuras de ritmo. Por exemplo, em compasso quaternário e andamento moderado, um dos padrões do gongô (agogô) é escrito com uma combinação de grupos de colcheia e semicolcheia tocados em um só compasso (figura 3-1). Na transcrição de *Ilzinha*, este padrão passar a ser escrito em dois compassos, usando as figuras da semínima, colcheia e sua respectiva pausa (figura 3-2). Entretanto, o resultado sonoro é o mesmo.

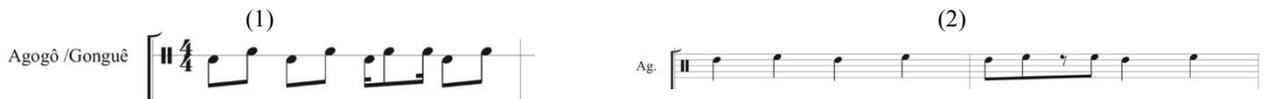


Figura 3: Padrão de gonguê (agogô) do maracatu em andamento moderado (1); e em andamento rápido (2) no tema *Ilzinha* (Hermeto Pascoal). Transcrição do autor.

A partir do compasso 25 (1:38), o tema musical é interpretado com o ritmo do maracatu. O padrão do agogô, que se resolve em dois compassos, juntamente com a subdivisão do triângulo, formam a base percussiva que vai se somar aos acentos do gênero musical que são executados pelo piano e pelo baixo (figura 5).

Numa situação mais previsível, a bateria poderia fazer, neste trecho, uma levada de maracatu bem próxima das execuções estilizadas (figura 4). Entretanto, não é o que acontece nesta seção do arranjo. Márcio Bahia, por sua vez, imprime uma interpretação totalmente livre e particular que, a princípio, não tangencia com o ritmo do maracatu em nenhum momento (figura 5).

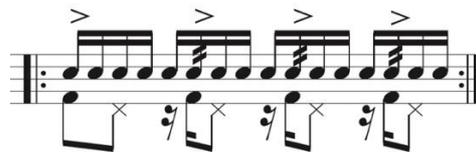


Figura 4: Levada de maracatu na bateria com caixa. Fontes pesquisadas: *IPC* (Cunha, 2000, p.80); *Prática de Bateria* (Galvão, 1998, p.59). Transcrição do autor.

Figura 5: Levada da bateria de Márcio Bahia na seção B de *Ilzinha*, compassos 25 a 26 (1:38 – 1:41) no andamento  $\text{♩} = 140$ . Execução de padrões do maracatu no agogô, triângulo, piano e baixo. Referência melodia e harmonia: partitura *Ilzinha* (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (1986). Adaptação<sup>v</sup> dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Um olhar mais atento na levada de bateria, entre os compassos 27 e 29 (figura 6), percebe-se que Márcio usa a caixa como elemento de condução do *groove*. A princípio, isso seria uma forma de se aproximar do som das levadas estilizadas de maracatu na bateria que utilizam essa peça do instrumento como fio condutor (figura 4). No entanto, o resultado sonoro da batida é totalmente distinto. A impressão que se tem é de que o baterista optou por “dissolver” totalmente a ideia de uma execução de maracatu ao não acentuar os padrões do gênero tocados

pelo piano, pelo baixo e pela percussão. Consequentemente, a levada ficou totalmente livre e descolada destes padrões. Por outro lado, no contexto musical de acompanhamento - função típica da bateria - esta performance funciona muito bem. Ela age como um complemento ritmo com relação aos outros instrumentos que estão claramente tocando o maracatu. Me parece que o baterista optou por interagir mais com a melodia do tema e não com os acentos da base rítmica. Um exemplo que mostra claramente minha observação é a função da execução do bumbo da bateria a partir do compasso 27 (1:41). O músico toca esta peça na mesma subdivisão da melodia provida pelo sax em vários momentos do tema.

Ilzinha (maracatu) 9

The musical score for 'Ilzinha (maracatu)' spans measures 27 to 29. It features six staves: Bat. (Drum), Ag. (Agogo), Trgl. (Triangle), Sax (Saxophone), Pno. (Piano), and Bx. (Bass). The Sax staff includes a melodic line with chords Cm7, Abmaj7, and Fm9. The Bx staff shows a bass line. The Bat. staff shows a complex rhythmic pattern with accents and dynamics markings. The Ag. and Trgl. staves show drum patterns. The Pno. staff shows piano accompaniment with dynamics markings.

Figura 6: Levada da bateria de Márcio Bahia na seção B de *Ilzinha*, compassos 27 a 29 (1:41 – 1:46) no andamento  $\text{♩} = 140$ . Bumbo da bateria acompanhando a melodia. Referência melodia e harmonia: partitura *Ilzinha* (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (1986). Adaptação<sup>vi</sup> dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Um exemplo mais claro de maracatu na bateria acontece logo após os dois primeiros compassos da seção C. Ao longo de toda essa parte, Márcio Bahia executa uma interpretação do gênero onde o bumbo e o *hi-hat* com pé tocam o mesmo padrão: semínima pontuada, colcheia, pausa de colcheia e semínima pontuada no primeiro compasso; e pausa de colcheia seguida de semínima pontuada, que se repete no 2º tempo do segundo compasso (figura 7). Destaco que estes acentos são muito próximos de um padrão da alfaia Ian executada pelo grupo Pernambucano Nação Maracatu Porto Rico (figura 8). Nas figuras a seguir, é possível verificar essa relação na execução do bumbo e do *hi-hat* com pé na performance de Márcio com a célula da alfaia do maracatu, sua síntese rítmica e transposição.

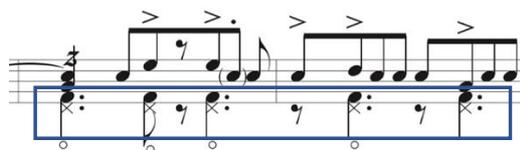


Figura 7: Performance de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de *Ilzinha* nos compassos 46 e 47 (2:10 – 2:16). Destaque para o bumbo e *hi-hat* com pé executando o *padrão guia* do maracatu. Transcrição de bateria do autor.



Figura 8: Célula rítmica da alfaia Ian do Maracatu Porto Rico. Fonte pesquisada: *Batuque Book Maracatu* (Santos; Resende, 2005, p.57).



Figura 9: Síntese dos acentos principais da alfaia Ian do maracatu. Transcrição do autor.



Figura 10: Transposição rítmica do padrão da alfaia de maracatu no andamento de *Ilzinha*. Transcrição do autor.

Considerando o padrão rítmico executado pelo bumbo e *hi-hat* com pé como uma base da performance de Márcio Bahia na seção C, o fator de variação da levada está na orquestração dos tambores que emulam os acentos da alfaia, conforme ilustrarei a seguir.

Nos compassos 46 e 47 (figura 11), no primeiro compasso, o músico toca uma interpretação de maracatu que usa o surdo (som grave) para marcar o 1º tempo e, na sequência, toca os acentos sincopados no tambor agudo da bateria. No compasso seguinte, os acentos são tocados no tambor médio e no surdo. Como forma de preenchimento da levada, este movimento é todo intercalado com a execução da caixa. É interessante notar o efeito do timbre resultante da execução dos acentos sincopados nos tambores. Eles vão do som agudo ao grave, de forma descendente, fazendo uma espécie de “melodia” de alfaia nos tambores do instrumento.

♩ = 140 Ilzinha (maracatu) 15

Bat. Maracatu Buzz roll

Ag.

Trgl.

Sx.

Pno.

Bx.

44 45 46 47

Figura 11: Levada de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de *Ilzinha*. Destaque da bateria nos compassos 46 e 47 (2:10 – 2:16). Referência harmonia: partitura *Ilzinha* (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (1986). Adaptação<sup>vii</sup> dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor

## Conclusão

Refletindo sobre a performance de Márcio Bahia em *Ilzinha*, penso ser pertinente lembrar a concepção de “sólido” e “líquido” (Monson, 1996) aplicada a performance da bateria. Penso que a interpretação de Márcio na Seção C, descrita na análise, é uma levada que possuem um caráter rítmico mais “sólido” com relação aos padrões de maracatu, se forem comparadas a sua performance na seção B. Minha suposição é pelo fato de que o músico marca de forma muito clara o padrão da alfaia do maracatu nos tambores, no bumbo e no *hi-hat* com pé. Além disso, como já mencionei, a caixa faz o elemento de ligação e preenchimento da levada. Desta forma, o resultado é a emulação muito sólida dos instrumentos de percussão principalmente da alfaia. As peças da bateria nesta performance mantêm o ritmo como no estado “sólido” sugerido no trabalho de Monson (1996, p.55).

Por outro lado, fica bastante evidente que o músico procurou uma forma bem distinta de interpretação do maracatu no instrumento na seção anterior. Márcio optou por uma saída criativa que por vezes camufla, ou “dissolve” totalmente as células características do maracatu, como no caso da levada executada na seção B de *Ilzinha*. Dito isso, me apoiando mais uma vez em Monson (1996), posso sugerir esta performance como sendo uma levada de caráter “líquido” ou “flutuante” de maracatu na bateria. A análise também mostrou que o baterista apresentou execuções que, mesmo divergindo de uma performance estilizada, remete muito inventivamente aos timbres e sons dos instrumentos de percussão do maracatu de baque virado, como a alfaia e a caixa-de-guerra.

Sendo assim, posso pensar que houve uma espécie de transformação na maneira de tocar o maracatu na bateria no contexto musical estudado, mais especificamente, no repertório de Hermeto Pascoal. Minha afirmação é em relação as formas tradicionalmente conhecidas de execução e estilização no instrumento. Desta maneira, é conclusivo dizer que o gênero musical do maracatu foi interpretado na bateria de modo criativo, complexo, criativo e pessoal na performance do músico Márcio Bahia no repertório analisado.

## Referencias

- Barreto, Almir Cortes (2012). *Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. (Tese de Doutorado não publicada). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Bergamini, Fabio (2014). *Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”*. (Tese de Doutorado não publicada). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Cunha, Cássio (2000). *IPC. Independência polirritmia coordenada*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Hermeto Pascoal e Grupo (2020, março 24). *Mundo verde esperança. Ilzinha*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1JH6iH4I2hg>
- Hermeto Pascoal (2020, março 24). *Créditos álbum Mundo Verde Esperança*. Disponível em [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Mundo-Verde-Esperanca/release/6471240](https://www.discogs.com/pt_BR/Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Mundo-Verde-Esperanca/release/6471240)
- Fabbri, Franco (1981). A Theory of Musical Genres: Two Applications. *First International Conference on Popular Music. Anais. Popular Music Perspectives*, 52-81.
- Galvão, Christiano (2015). *Adaptação, interpretação e o desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processo de aprendizagem*. (dissertação de mestrado do não publicada). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Galvão, Zequinha (1998). *Prática de bateria*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Monson, Ingrid (1996). *Saying Something. Jazz improvisation an interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Santos, Climéiro de Oliveira; Resende, Tarcísio (2005). *Batuque book maracatu: baque solto e baque virado*. Recife: Ed. Do Autor.
- Santos Neto, Jovino (1986). *Preparação da partitura Ilzinha (Hermeto Pascoal). Sax, piano e baixo*. 1partitura. Sem editor. Arquivo PDF.

---

<sup>i</sup> Para este estudo, considero 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 de 1960. Suas características mais marcantes são 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).

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

<sup>iii</sup> Para escutar a faixa *Ilzinha*, acesse Hermeto Pascoal e Grupo – Mundo verde esperança – Ilzinha. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1JH6iH4I2hg> > Acesso em: 24 mar. 2020

<sup>iv</sup> Créditos do álbum. Acesse: Discogs home page. Disponível em: < [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Mundo-Verde-Esperanca/release/6471240](https://www.discogs.com/pt_BR/Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Mundo-Verde-Esperanca/release/6471240) >. Acesso em: 12 mar. 2020.

<sup>v</sup> A adaptação dos pentagramas de sax, piano e baixo foi feita a partir da referência de harmonia e melodia proveniente da partitura de *Ilzinha* (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (1986). As informações foram inseridas no programa de edição de partitura onde pude conferir e adaptar os referidos pentagramas de acordo com as performances contidas no fonograma analisado.

<sup>vi</sup> Idem nota vi

<sup>vii</sup> A adaptação dos pentagramas de piano e baixo foi feita a partir da referência de harmonia e melodia proveniente da partitura de *Ilzinha* (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (1986). As informações foram inseridas no programa de edição de partitura onde pude conferir e adaptar os referidos pentagramas de acordo com as performances contidas no fonograma analisado.