



GUILHERME MARQUES DIAS

**AIRTO MOREIRA: do sambajazz à música dos
anos 70 (1964-1975)**

CAMPINAS

2013



UNICAMP UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

GUILHERME MARQUES DIAS

**AIRTO MOREIRA: do sambajazz à música dos anos 70
(1964-1975)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pelo aluno Guilherme Marques Dias, e orientado pelo Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.

CAMPINAS

2013

iii

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

D543a Dias, Guilherme Marques, 1978-
Airtó Moreira : do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975) / Guilherme Marques Dias. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Moreira, Airtó 1941-. 2. Instrumentos musicais - Bateria. 3. Percussão. 4. Performance. 5. Música Brasileira. I. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Airtó Moreira : from sambajazz to 70's music (1964-1975)

Palavras-chave em inglês:

Moreira, Airtó 1941-

Musical instruments - Drum set

Percussion

Performance

Brazilian Music

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Cleber da Silveira Campos

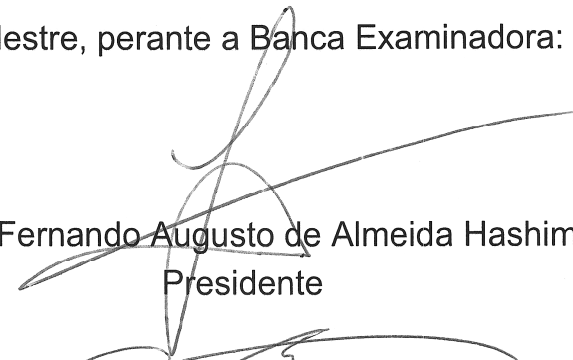
Fabio Fonseca de Oliveira

Data de defesa: 27-06-2013

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Guilherme Marques Dias - RA 970780 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Presidente



Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos
Titular



Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira
Titular

Para Suzana e Tomás
com amor

Agradecimentos

Aos meus pais, Eduardo (*in memoriam*) e Maria Luiza e meus irmãos Alberto e Eduardo que estão comigo desde sempre.

Ao orientador e amigo Prof. Dr. Fernando Hashimoto pela confiança e dedicação irrestritas.

Aos músicos Airto Moreira, Tutty Moreno, Nenê, Pascoal Meirelles e Robertinho Silva, pelas generosas horas de conversa repartindo comigo suas histórias.

Ao mestre e amigo Bob Wyatt pelas valiosas lições que me conduziram a este trabalho.

Aos professores Paulo Tiné, Budi Garcia, Cleber Campos e Fabio Oliveira pelas contribuições preciosas nas bancas de qualificação e defesa.

À Marília Giller por me atender tão prontamente e ceder de forma irrestrita o áudio de sua entrevista com Airto.

Aos amigos Daniel Muller, Rui Barossi, Beto Sporleder, Vinícius Gomes, Igor Pimenta, Fábio Leandro, Eduardo Visconti, Vinícius Barros, Cau Karam, Celio Barros, Emílio Mendonça, André Bordinhon, Marcelo Coelho, Fabiano Araújo, Luciano Vieira, Homero Lotito e Vicente Falek pelas “horas de voo” fazendo música.

Aos colegas e amigos do grupo de pesquisa *Percussão brasileira: histórico, estudo interpretativo e seu repertório*.

Aos amigos Giba Favery e Caio Milan e aos meus alunos Vinícius Stentzler e Gabriel Zitnick.

Às leitoras especiais Marina Tranjan e Suzana Muricy, pelas revisões atenciosas.

À CAPES, *Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*, pelo financiamento desta pesquisa entre outubro/2011 e agosto/2013.

Obrigado a todos que contribuíram de forma direta e/ou indireta para a confecção deste trabalho.

Resumo

A presente dissertação investiga a atuação do músico Airto Moreira tendo como enfoque sua performance como baterista, observada num período específico de sua carreira, que vai de 1964 até 1975. São discutidos cinco procedimentos musicais adotados pelo músico de forma recorrente, que são tomados como aspectos distintivos em sua prática, e portanto vistos como traços característicos de seu estilo. O cruzamento de dados provenientes de transcrições e análises musicais com dados oriundos da história oral compõe a base para esta discussão, cujo objetivo é responder a hipótese central deste trabalho que considera Airto Moreira o principal ponto de contato entre duas importantes gerações de bateristas brasileiros.

Palavras-chave: Airto Moreira, bateria, percussão, performance, música brasileira

Abstract

The present dissertation investigates the role of Airtó Moreira as drummer, and it is focused on a specific period of his career between 1964 and 1975. Five musical procedures are discussed and taken as distinctive aspects in his playing and therefore seen as specific traits of his style. The musical discussion is placed in perspective by crossing data of transcripts and musical analyzes with information from oral history. This combination of data seeks to answer the hypothesis that considers Airtó Moreira the principal link between two major generations of Brazilian drummers.

Keywords: Airtó Moreira, drum set, percussion, performance, brazilian music

Índice de Figuras

| | |
|--|-------|
| Figura 1. Notação de bateria adotada..... | 57 |
| Figura 2. Transcrição de bateria <i>Deixa</i> | 61 |
| Figura 3. Transcrição de bateria <i>Você e Eu</i> | 62 |
| Figura 4. Transcrição de bateria <i>Você e Eu</i> | 62 |
| Figura 5. Transcrição de bateria <i>Você e Eu</i> | 64 |
| Figura 6. Transcrição de bateria <i>Você e Eu</i> | 64 |
| Figura 7. Transcrição de bateria <i>Jaqueline K</i> | 65 |
| Figura 8. Transcrição de bateria <i>À Vontade Mesmo</i> | 68 |
| Figura 9. Transcrição de bateria <i>À Vontade Mesmo</i> | 69/70 |
| Figura 10. Redução rítmica de bateria e piano <i>À Vontade Mesmo</i> | 70 |
| Figura 11. Transcrição de bateria <i>Deixa</i> | 72 |
| Figura 12. Transcrição de bateria <i>Deixa</i> | 73 |
| Figura 13. Transcrição de bateria <i>Deixa</i> | 74 |
| Figura 14. Transcrição de bateria <i>Deixa</i> | 74 |
| Figura 15. Transcrição de bateria <i>Deixa</i> | 75 |
| Figura 16. Transcrição de bateria <i>Samba Pro Pedrinho</i> | 77 |
| Figura 17. Transcrição de bateria <i>Samba Pro Pedrinho</i> | 78 |
| Figura 18. Transcrição de bateria <i>Samba Pro Pedrinho</i> | 78 |
| Figura 19. Transcrição de bateria <i>Mar, Amar</i> | 79 |
| Figura 20. Transcrição de bateria <i>Samba Tensão</i> | 80/81 |
| Figura 21. Transcrição de bateria <i>Lamento Nortista</i> | 88 |
| Figura 22. Célula rítmica do xaxado (Nenê)..... | 89 |
| Figura 23. Transcrição de bateria Nenê (<i>Loro</i>)..... | 89 |
| Figura 24. Transcrição de bateria Airtó (<i>Lamento Nortista</i>)..... | 89 |
| Figura 25. Transcrição de bateria <i>Lamento Nortista</i> | 89/90 |
| Figura 26. Transcrição de bateria <i>Síntese</i> | 92 |
| Figura 27. Transcrição de bateria <i>Síntese</i> | 93 |
| Figura 28. Transcrição de bateria <i>Síntese</i> | 94 |

| | |
|---|---------|
| Figura 29. Transcrição de bateria <i>Síntese</i> | 95/96 |
| Figura 30. Frevo na bateria..... | 97 |
| Figura 31. Transcrição de bateria <i>Frevo</i> | 97 |
| Figura 32. Transcrição de bateria <i>Síntese</i> | 98 |
| Figura 33. Transcrição de bateria <i>O Galho da Roseira</i> | 100 |
| Figura 34. Transcrição de bateria <i>Encontro no Bar</i> | 101 |
| Figura 35. Célula rítmica do coco..... | 102 |
| Figura 36. Transcrição de bateria <i>Encontro no Bar</i> | 102 |
| Figura 37. Célula rítmica tocada no triângulo..... | 102 |
| Figura 38. Transcrição de bateria <i>Encontro no Bar</i> | 103 |
| Figura 39. Fragmento melódico <i>Arrastão</i> | 111 |
| Figura 40. Transcrição de bateria <i>Arrastão</i> | 111 |
| Figura 41. Transcrição de bateria <i>Arrastão</i> | 113 |
| Figura 42. Transcrição de bateria <i>Arrastão</i> | 114 |
| Figura 43. Transcrição de bateria <i>Arrastão</i> | 114 |
| Figura 44. Transcrição de bateria <i>Misturada</i> | 115/116 |
| Figura 45. Transcrição de bateria <i>Misturada</i> | 117 |
| Figura 46. Transcrição de bateria <i>Tombo in 7/4</i> | 120 |
| Figura 47. Transcrição de bateria <i>Tombo in 7/4</i> | 121 |
| Figura 48. “Bumbo à dois” em 7/4..... | 122 |
| Figura 49. Transcrição de bateria <i>Xilaba</i> | 123 |
| Figura 50. Transcrição de bateria <i>Xilaba</i> | 124 |
| Figura 51. Transcrição de bateria <i>Return to Forever</i> | 125 |
| Figura 52. Transcrição de bateria <i>Return to Forever</i> | 125 |
| Figura 53a. Célula rítmica básica na figura 49..... | 126 |
| Figura 53b. Célula rítmica básica na figura 50..... | 126 |
| Figura 53c. Célula rítmica básica na figura 51..... | 126 |
| Figura 53d. Célula rítmica básica na figura 52..... | 126 |
| Figura 54. Transcrição de bateria <i>Cravo e Canela</i> (R. Silva)..... | 127 |

| | |
|---|-------------|
| Figura 55. Transcrição de bateria <i>Cravo e Canela</i> (Airto)..... | 127 |
| Figura 56. Transcrição de bateria <i>Cravo e Canela</i> (R. Silva)..... | 128 |
| Figura 57. Transcrição de bateria <i>Cravo e Canela</i> (Airto)..... | 128 |
| Figura 58. Transcrição de bateria <i>Misturada</i> (solo)..... | 135/136 |
| Figura 59. Transcrição de bateria <i>Misturada</i> (solo)..... | 137 |
| Figura 60a. Célula rítmica predominante em “A” <i>Misturada</i> | 138 |
| Figura 60b. Célula rítmica predominante em “B” <i>Misturada</i> | 138 |
| Figura 61. Transcrição de bateria <i>Misturada</i> (solo)..... | 139 |
| Figura 62. Transcrição de bateria <i>Misturada</i> (solo)..... | 140/141 |
| Figura 63. Transcrição de bateria <i>Misturada</i> (solo)..... | 142 |
| Figura 64. Redução rítmica de bateria <i>Misturada</i> | 143 |
| Figura 65a. Xaxado c/ preenchimento adaptado para métrica 7/8..... | 143 |
| Figura 65b. Xaxado c/ preenchimento métrica 2/4..... | 143 |
| Figura 66. Transcrição de bateria <i>Só pela Noite</i> | 145 |
| Figura 67. Samba cruzado tradicional..... | 146 |
| Figura 68. Transcrição de bateria <i>Jaqueline K</i> (solo)..... | 148 |
| Figura 69. Transcrição de bateria <i>Jaqueline K</i> (solo)..... | 149 |
| Figura 70a. Redução rítmica de bateria <i>Jaqueline K</i> | 151 |
| Figura 70b. Redução rítmica de bateria <i>Jaqueline K</i> | 151 |
| Figura 70c. Redução rítmica de bateria <i>Jaqueline K</i> | 151 |
| Figura 71. Transcrição de bateria <i>Jaqueline K</i> (solo)..... | 152 |
| Figura 72. Transcrição de bateria e percussão <i>Algodão</i> | 160 |
| Figura 73. Grade rítmica de bateria e percussão <i>Arroio</i> | 165/166/167 |
| Figura 74. Grade rítmica de bateria e percussão <i>Arroio</i> | 167/168 |
| Figura 75. Célula rítmica baião..... | 169 |
| Figura 76. Capa do LP <i>Sambalanço Trio</i> (1965)..... | 184 |
| Figura 77. Capa do LP <i>Improviso Negro</i> (1965)..... | 184 |
| Figura 78. Capa do LP <i>Reencontro com Sambalanço Trio</i> (1965)..... | 185 |
| Figura 79. Capa do LP <i>À Vontade mesmo</i> (1965)..... | 185 |

| | |
|--|-----|
| Figura 80. Capa do LP <i>Lennie Dale e o Sambalanço Trio</i> (1965)..... | 186 |
| Figura 81. Capa do LP <i>Vol. 2</i> (1965)..... | 186 |
| Figura 82. Capa do LP <i>Em Som Maior</i> (1965)..... | 187 |
| Figura 83. Capa do LP <i>Octeto de César Camargo Mariano</i> (1966)..... | 187 |
| Figura 84. Capa do LP <i>Quarteto Novo</i> (1967)..... | 188 |
| Figura 85. Capa do LP <i>Natural Feelings</i> (1970)..... | 188 |
| Figura 86. Capa do LP <i>Seeds on the Ground</i> (1971)..... | 189 |
| Figura 87. Capa do LP <i>Free</i> (1972)..... | 189 |
| Figura 88. Capa do LP <i>Return To Forever</i> (1972)..... | 190 |
| Figura 89. Capa do LP <i>Light As A Feather</i> (1973)..... | 191 |
| Figura 90. Capa do LP <i>Fingers</i> (1973)..... | 191 |
| Figura 91. Capa do LP <i>Virgen Land</i> (1974)..... | 192 |
| Figura 92. Capa do LP <i>500 Miles High</i> (1974)..... | 192 |
| Figura 93. Capa do LP <i>Identity</i> (1975)..... | 193 |

Sumário

| | |
|--|------------|
| Introdução..... | 1 |
| | |
| Capítulo 1 – Airto Moreira: uma biografia | |
| 1.1 Primeiros anos: de Ponta Grossa para a noite curitibana (1955-1959)..... | 9 |
| 1.2 A noite paulistana (1960-1965)..... | 14 |
| 1.3 O Quarteto Novo e os Festivais da Canção (1966-1967)..... | 24 |
| 1.4 EUA: de Miles Davis, Weather Report e Return to Forever à carreira solo (1968-1975)..... | 33 |
| | |
| Capítulo 2 – Estudo Interpretativo | |
| 2.1 Tocando nas Quebradas..... | 49 |
| 2.2 Uso melódico do chimbau no pé esquerdo..... | 58 |
| 2.3 Adaptações de ritmos nordestinos para a bateria..... | 86 |
| 2.4 Adaptações do samba para métricas ímpares..... | 108 |
| 2.5 Solos de bateria..... | 134 |
| 2.6 A percussão combinada com a bateria..... | 157 |
| | |
| Considerações finais..... | 174 |
| | |
| Referências bibliográficas..... | 179 |
| | |
| Anexo I – Discografia selecionada (1964-1975)..... | 185 |
| | |
| Anexo II – DVD Recital de Mestrado..... | 195 |
| | |
| Anexo III – CD Exemplos de áudio..... | 195 |

Introdução

Em fins dos anos 1990 e princípios dos anos 2000, o cenário da música instrumental brasileira, em especial aquele formado pelos jovens instrumentistas e estudantes de música, viveu uma espécie de “redescoberta” da música instrumental produzida no Brasil na primeira metade da década de 60. Como aponta a pesquisadora Joana Saraiva, “Nos últimos anos, mais precisamente de 2001 pra cá, vários discos de *sambajazz*, ou *jazzsamba*, foram lançados no mercado” (SARAIVA, 1997 p. 8).

Amplamente difundida sob o rótulo de *sambajazz*, esta música instrumental dos anos sessenta foi responsável pela exposição de instrumentistas importantes, cuja atuação nesta época estabeleceria novos padrões de execução musical, tidos então como “modernos” e inovadores em relação às práticas correntes.

Foi neste contexto do *sambajazz* que uma importante geração de bateristas brasileiros se tornou evidente, ao estabelecer novos paradigmas na execução do instrumento no Brasil. Capitaneados pelo baterista Edison Machado (1934-1990), bateristas como Dom Um Romão, Milton Banana, Helcio Milito, entre outros, tornaram-se um contraponto aos bateristas mais antigos, representados pela figura central do pioneiro Luciano Perrone (1908-2001).

Esta “redescoberta” destes bateristas ligados ao *sambajazz* pelas novas gerações de bateristas dos anos 90 e 2000 criou uma espécie de hiato entre a produção musical daquele período, que passou a ser amplamente divulgada e cultuada por estes músicos mais jovens, e a produção musical dos anos seguintes, em especial da segunda metade dos anos sessenta e os primeiros anos da década de setenta - como se este período posterior fosse jogado numa espécie de “escuridão”, na qual pouco se sabe

sobre a atuação dos instrumentistas e de que forma suas contribuições se tornaram importantes para o cenário musical da época.

O presente trabalho tem como finalidade lançar uma luz sobre este período da história da música brasileira, ao estudar um momento específico da carreira do músico Airto Moreira (1941), que se inicia em 1964 e se estende até 1975. Com um foco específico em sua atuação como baterista, este trabalho pretende desenvolver as discussões iniciadas por Barsalini (2009) e Casacio (2012) sobre a atuação de importantes bateristas brasileiros nos anos 1960. Este trabalho levanta a hipótese que situa Airto Moreira como o principal ponto de contato entre as gerações de bateristas anteriores a sua, ou seja, aqueles músicos ligados ao sambajazz bem como seus antecessores, e a geração de seus contemporâneos, cuja produção se estende até os dias de hoje.

A delimitação cronológica (1964-1975) se deu em função da amplitude da carreira de Airto. Buscamos nos concentrar no período em que o músico se tornou reconhecido como baterista por sua atuação no Brasil, na sua mudança para os EUA e no período em que sua atuação como percussionista e cantor se intensificaram de forma considerável.

Isto se dá na primeira metade dos anos setenta, época de lançamento de seus primeiros LPs como líder e momento crucial de sua consagração como percussionista referência no jazz, fato que se concretiza em 1973 com a criação da categoria “melhor percussionista” na eleição dos “melhores do ano” pela crítica especializada da revista *Downbeat*¹

¹ A edição de 31/08/1974 da revista traz os “melhores do ano” em votações de críticos especializados e do público geral. A categoria “Percussionista” aparece pela primeira vez dentre as

Para desenvolver esta discussão realizamos uma seleção na discografia do baterista durante o período escolhido (1964-1975) no intuito de definir, dentre a vasta produção de Airto nestes onze anos de intensa atividade, um número limitado de discos para desenvolver nossa investigação.

O critério que orientou este levantamento foi o caráter da atuação de Airto, ou seja, que tipo de envolvimento o músico teve nos trabalhos escolhidos. Assim, restringimos nossa observação aos discos em que o envolvimento de Airto se deu de forma central, ou seja, os discos lançados com o seu nome (discos solo), discos onde o músico figura como um partícipe ou co-líder do trabalho (grupos de que fez parte), ou, com raras exceções, trabalhos de terceiros em que Airto desempenha papel fundamental como instrumentista. Com isso evitou-se colocar em discussão aqueles trabalhos em que Airto atua como um profissional contratado para desempenhar uma performance mais funcional.

Desse modo chegou-se à seguinte relação de trabalhos selecionados: *Sambalanço Trio* (1964), *Reencontro com Sambalanço Trio* (1965), *Improviso Negro* (1965), todos pelo Sambalanço Trio; *À Vontade Mesmo* (1965), do Sambalanço Trio junto o trombonista Raul de Souza; *Lennie Dale e o Sambalanço Trio* (1965); *Em Som Maior* (1965), do Sambrasa Trio; *Vol. 2* (1965), com o Sansa trio; *Octeto de César Camargo Mariano* (1966), de César Camargo Mariano; *Quarteto Novo* (1967), do Quarteto Novo; *Bitches Brew* (1970), de Miles Davis; *Return to Forever* (1972) e *Light As Feather* (1973), ambos com o grupo Return to Forever; *500 Miles High* (1974), da cantora Flora Purim; e os primeiros discos lançados com o nome de Airto até 1975,

categorias votadas nesta edição. Arquivo *on line* disponível em: <<http://www.downbeat.com>>. Acesso em 18/04/2012.

Natural Feelings (1970), *Seedes On The Ground* (1971), *Free* (1972), *Fingers* (1973), *Virgin Land* (1974) e *Identity* (1975).

A partir desta seleção discográfica, da qual retiramos todo o material musical contido neste trabalho, propusemos um olhar compartimentado sobre o período de abrangência desta dissertação. Desse modo, toda a organização da pesquisa se deu em bases cronológicas que estabeleceram uma divisão conceitual entre os anos de 1964 e 1975 em três fases distintas, mas profundamente interligadas, a saber: 1) a primeira fase (de 1964 a 1966) se refere ao período em que Airto se tornou reconhecido no cenário musical paulistano, e é totalmente focada em seu envolvimento com os grupos de sambajazz; 2) a segunda fase (1967 e 1969) se refere ao momento em que Airto se envolveu com o Quarteto Novo e os artistas ligados aos festivais da canção, e é marcada por mudanças profundas como sua mudança para os EUA em 1968; e 3) a terceira fase (de 1970 a 1975) na qual Airto se estabeleceu no mercado norte-americano, lançou seu primeiros 6 discos e gradualmente foi se voltando mais para a percussão.

A audição cuidadosa do material selecionado nos levou ao levantamento de alguns procedimentos musicais desenvolvidos por Airto que nos despertam a atenção pela recorrência com que aparecem e, principalmente, porque sugerem uma abordagem inovadora por parte do músico. Dessa forma, portanto, chegou-se ao núcleo central da pesquisa, ou seja, aquilo que orientou toda a construção do trabalho: foram identificados cinco procedimentos musicais recorrentes na performance artística de Airto, que podem ser entendidos como a suposta “ligação”, representada na figura de Airto, entre as distintas gerações de bateristas brasileiros.

Do ponto de vista metodológico o trabalho está construído sobre três bases de dados: a) material musical levantado a partir de transcrições; b) análise deste material

tendo como fundamentação teórica trabalhos de análise musical, em especial aqueles voltados para a estrutura rítmica; e c) dados provenientes da história oral.

O uso da história oral como fonte primária de dados é ainda uma contingência no caso de muitas das pesquisas desenvolvidas no campo da música popular. A carência de dados e informações, que ainda estão armazenadas com os protagonistas da história (fontes primárias), é um reflexo direto de quanto jovem é a pesquisa em música no Brasil.

Para a realização deste trabalho de levantamento e uso dos dados referentes à história oral, usamos como referencial teórico o trabalho do inglês Paul Thompson, *A Voz do Passado* (1978). Tendo em vista tópicos amplamente discutidos pelo autor como a preparação e a realização da entrevista, a catalogação dos dados e a interpretação da história, procuramos adaptar suas observações para o contexto deste trabalho. Nesse sentido, a primeira medida tomada foi a definição das pessoas a quem deveríamos recorrer para tratar da história.

Novamente, a definição de um critério foi importante para limitar e selecionar dentre as muitas possibilidades. O critério, dessa vez, foi estabelecer uma lista de bateristas, os quais mantiveram contato com Airto durante o período tratado nesta pesquisa, e que possuem certo equilíbrio de idade com o músico, assim poderíamos dizer que todos os consultados, incluindo-se aí o próprio Airto, pertencem à geração dos músicos nascidos entre 1941 e 1947, ou seja, são mais ou menos contemporâneos em idade, formação e experiências. Dessa forma, chegou-se à seguinte lista de músicos entrevistados: Robertinho Silva (1941), Pascoal Meirelles (1943), Nenê (1946), Tutty Moreno (1947) e o próprio Airto (1941).

A interpretação dos dados musicais teve como fundamentação o trabalho de Lerdahl e Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), em especial os capítulos que tratam da estrutura rítmica e de seus conceitos fundamentais, como as noções de *métrica* e *agrupamento*. Recorremos também ao *The Rhythmic Structure of Music* (1960), importante trabalho dos autores Grosvenor Cooper e Leonard Meyer. Desse trabalho, aproveitamos as definições de *pulso* e *métrica*. Recorremos também ao *Guidelines For Style Analysis* (1992), de Jan LaRue, consultando de forma mais assídua o capítulo que trata da análise rítmica. Para os assuntos relacionados à forma e estrutura musical fizemos uso intensivo dos trabalhos de Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical* (1967), e de Leon Stein, *Structure And Style* (1962). Para estabelecer conexões entre os dados musicais, os dados da história oral e ao mesmo tempo falarmos sobre improvisação, um tópico importante que permeia toda a dissertação, fizemos uso constante dos trabalhos *Thinking in Jazz* (1994), do pesquisador norte americano Paul F. Berliner, e *Saying Something* (1996), de Ingrid Monson. Por fim, mas não menos importante, recorremos a textos que tratam do estudo da performance a partir de perspectivas mais amplas, como o trabalho de Alfred Schutz, *Making Music Together* (1964) e os artigos reunidos por Bruno Nettl na coletânea *In The Course Of Performance* (1998).

Este trabalho encontra-se organizado em dois capítulos. O primeiro deles procura desenvolver um olhar crítico sobre a biografia do músico dentro do período de abrangência da pesquisa, acrescido de sua iniciação musical. Durante o levantamento de dados e a elaboração deste capítulo nos deparamos com uma situação interessante. Se por um lado há muita informação biográfica de Airto disponível em meios eletrônicos, artigos de revistas e em arquivos de programas de TV, por outro não se pode dizer que o

conteúdo desta informação seja completo. Além disso toda a carga de informação disponível aparece de maneira fragmentada, desorganizada e, na maior parte dos casos, traz um panorama limitado da atuação de Airto, que quase sempre se restringe ao desenvolvimento de sua carreira nos EUA a partir do envolvimento com Miles Davis.

Procuramos fugir deste lugar comum, e traçar um panorama da atuação de Airto desde os tempos em que o músico se iniciou profissionalmente na noite curitibana, em meados da década de 50, passando pelo início de sua carreira em São Paulo; analisamos também sua participação no Quarteto Novo e, conseqüentemente, nos festivais da canção dos anos de 66 e 67; por fim, tratamos de sua mudança para o mercado norte-americano e dos seus primeiros seis discos solo. Assim, o enfoque desta biografia tem também como elemento organizador a divisão conceitual do período 1964-75 em três fases.

Os dados deste primeiro capítulo são provenientes das mais diversas fontes, tais como arquivos de jornal, revistas, programas de TV, material publicado em meios eletrônicos, encartes de LP, livros e artigos acadêmicos.

O segundo capítulo trata do assunto musical. Pode-se dizer que esta é a parte central do trabalho. Este capítulo está subdividido em seis partes. A primeira parte funciona como uma espécie de introdução ao estudo interpretativo e tem como título um termo que apareceu de forma recorrente nas entrevistas realizadas, e cujo propósito era descrever um jeito de tocar bateria nos 60 – “*tocar nas quebradas*”. As outras cinco partes discutem os procedimentos musicais desenvolvidos pelo baterista. O formato destas cinco partes é sempre o mesmo: há uma introdução do assunto, seguida pela apresentação e discussão de dados musicais referentes àquele procedimento, e há, para todos estes procedimentos, uma espécie de conclusão individual ilustrada por

informações oriundas da história oral. Desse modo, pode-se dizer que cada procedimento musical é discutido de forma completa, ou seja, possui “começo”, “meio” e “fim”. E que este “fim”, por sua vez, pode ser entendido como uma espécie de conclusão parcial do trabalho.

1 – Airto Moreira: uma biografia

1.1 Primeiros anos: de Ponta Grossa para a noite curitibana (1955 – 1959)

Airto Guimorvã Moreira, ou simplesmente Airto, nasceu em Itaiópolis no interior de Santa Catarina em 5 de agosto de 1941. Desde muito cedo desenvolveu uma relação estreita com a música e por volta dos cinco anos já cantava e tocava instrumentos de percussão. Sua iniciação musical ocorreu na cidade de Ponta Grossa, no interior do Paraná. Tal qual muitos outros músicos desta época, Airto foi autodidata, como revela ele mesmo em depoimento ao programa Ensaio da TV Cultura (2003): “Comecei a tocar pandeiro, eu ouvia os pandeiristas tocar quando ia aos bailes, eu via, tocava e aprendi sozinho. Aí comecei a aprender outras coisas também e passei a tocar percussão”².

Por volta de 1955, Airto mudou-se para Curitiba onde passou a atuar profissionalmente tocando percussão, bateria e cantando em conjuntos de baile num cenário musical aquecido pelo desenvolvimento sócio econômico do estado paranaense que, de acordo com o jornalista Roberto Muggiati, ampliou o campo de atuação para os músicos da cidade. Segundo Muggiati³ (2008):

Em Curitiba, centro político e financeiro do estado, a prostituição mascarava-se pelos inúmeros cabarés da cidade, com shows de striptease. Mas havia também locais mais sofisticados e amenos, os clubes noturnos onde políticos, jornalistas e homens de negócios se reuniam para conversar e beber ao som de pianistas e pequenos grupos. O boom econômico alargou também os espaços para os conjuntos regionais e as grandes orquestras, nas emissoras de rádio com

² Depoimento de Airto ao programa Ensaio da TV Cultura exibido em duas partes no mês de setembro de 2003. Arquivo pessoal do autor.

³ Artigo publicado no jornal paranaense Gazeta do Povo em 26/10/2008 e disponível no endereço eletrônico: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=821051&tit=Curitiba-e-todo-aquele-jazz>>. Acesso em 09/05/2012.

seus programas de auditório e nas agremiações sociais com seus bailes elegantes. Seria exagero dizer que Curitiba era um grande centro jazzístico, mas, aqui e ali, lampejos de genialidade se faziam ouvir.

Como reflexo deste “boom” apontado por Muggiati, a cidade de Curitiba passou por uma série de transformações econômicas e sociais durante a década de 1950, conferindo-lhe um aspecto de cidade grande, uma espécie de metrópole regional onde a “busca pela modernidade se evidenciava também no meio musical” (GILLER, 2007 p. 12). Existia uma verdadeira ebulição cultural em que bandas e orquestras de baile, grupos regionais e orquestras de rádio, além de boates com música ao vivo, contribuía para a formação de um ambiente musical rico e diversificado.

Este ambiente dinâmico que caracterizava a noite curitibana, apesar de representar um espaço de tempo curto na carreira de Airto, seria decisivo para sua formação profissional. Nas palavras do músico pode-se ter uma ideia mais clara da importância dos anos passados na cidade:

Bom, eu cheguei aqui com 14 anos e fiquei 4 anos. Tinha muita música aqui em Curitiba. Foi a minha formação como músico. Eu conheci big bands, conheci boleros, aprendi alguns ritmos cubanos. Jazz eu ouvi mesmo foi aqui em Curitiba. Samba carioca mesmo, a primeira vez que eu ouvi ao vivo foi aqui. Então foi um lugar em que eu cresci muito em pouco tempo, de repente eu já sabia mil coisas. Foi aqui em Curitiba que eu me formei musicalmente, onde fiquei mais completo e com mais confiança (MOREIRA, 2007⁴).

Sem preferências por exercer a atividade de baterista, percussionista ou cantor, Airto passou a desenvolver um conhecimento musical amplo e variado em que

⁴ As citações de depoimento identificadas com o nome “MOREIRA, 2007”, foram colhidas em Curitiba pela pesquisadora Marília Giller em 25/04/2007 e gentilmente cedidas ao autor. A transcrição deste material foi realizada pelo próprio autor em 2012. Arquivo pessoal do autor.

essas diversas habilidades contribuíaam no sentido de tornar o trabalho do músico comercialmente diferenciado, como aponta Airto:

Além de cantar todas as coisas que tocavam no rádio, eu tocava bateria. Era uma coisa assim comercial na realidade. Todo mundo queria um cara que cantasse e tocasse bateria. Por que era o preço de um músico só... (MOREIRA, 2011⁵).

Outra característica importante na configuração do ambiente musical da Curitiba dos anos 50, e que teve reflexos na carreira do artista, foi o constante intercâmbio entre músicos locais e artistas de fora, que tocavam de passagem na cidade ou se estabeleciam temporariamente na capital paranaense. Uma das ocasiões mais importantes nesse sentido foi a criação da banda de música da *Escola de Oficiais Especialistas da Aeronáutica e Infantaria de Guarda (EOEIG)* em 1957, que levou a Curitiba, em caráter permanente, diversos músicos de São Paulo e Rio de Janeiro (GILLER op. cit., p. 37).

A chegada destes músicos representou uma renovação para o ambiente musical de cidade. O contato dos músicos locais, que atuavam nas boates e nas orquestras da cidade, com os “músicos da base”, como aqueles ficaram conhecidos, foi um momento decisivo que colocou para os instrumentistas locais a perspectiva de renovação e modernização nas práticas musicais da cidade (GILLER, op. cit., p. 37-40). Para o jornalista paranaense Adherbal Fortes Sá Jr., “a noite de Curitiba cresceu e deu um salto de qualidade com a vinda de alguns dos melhores instrumentistas brasileiros de sopro e teve reflexos imediatos nas boates da cidade” (SÁ JR. apud. GILLER, op. cit., p. 37-40)

⁵ As citações de depoimento identificadas com o nome “MOREIRA, 2011”, foram colhidas em entrevista realizada pelo autor em Curitiba na casa de parentes do músico no dia 26/10/2011. Arquivo pessoal do autor.

Dentre os “músicos da base” dois foram de fundamental importância na formação profissional de Airto Moreira – o baterista Hildofredo Correa e o trombonista Raul de Souza.

Hildofredo Correa é tido por muitos bateristas brasileiros como um pioneiro na utilização do prato como um elemento de condução rítmica, feito amplamente associado à figura de Edison Machado, que teria sido de fato o primeiro a registrar em disco este padrão de condução, como aponta o baterista Oscar Bolão:

...mudava-se a maneira de tocar bateria, utilizando-se os pratos para a condução do ritmo – feito atribuído ao baterista Edison Machado, mas que na verdade foi criação de Hildofredo Correa. Edison foi sim o primeiro a gravar o novo estilo em disco⁶

À parte de qualquer disputa pelo pioneirismo na criação de um novo padrão de execução do instrumento, entender a estreita relação estabelecida entre Airto Moreira e Hildofredo Correa em Curitiba é fundamental para se compreender a formação de Airto, pois teria sido este o seu primeiro contato com um novo estilo interpretativo que estava surgindo naquele momento (fins dos anos 50) na metrópole cultural do país, o Rio de Janeiro. Airto descreve em detalhes seu contato com Hildofredo:

...e tinha o Hildofredo, que tocava bateria. E tocava muito bem. Ele já tocava o samba no prato. Ele tinha um prato enorme que eu nunca tinha visto na minha vida, um prato pesado sabe. O som era lindo, ele tirava um som lindo da bateria toda, tinha boa técnica e tudo [...] ele veio fez exame, passou e ficou morando em Curitiba e eles tinham um conjunto que se chamava Os Bossa Rio [...] o Hildofredo era um cara muito sério. Ele fazia o trabalho dele como militar muito bem, mas quando a gente via ele tocar, a gente via que o cara tocava muito. O Hildofredo foi uma grande referência, por que eu sempre ficava vendo ele tocar. Eles me convidavam para dar canja cantando e tocando

⁶ “A Bateria”, artigo escrito pelo baterista Oscar Bolão para o projeto *Músicos do Brasil: uma enciclopédia*, e disponível em: <[HTTP://www.musicosdobrasil.com.br](http://www.musicosdobrasil.com.br)>. Acesso em 09/05/2012.

percussão. E a bateria eu nem chegava perto por que o cara tocava demais, era muito bom (MOREIRA, 2011).

Esse contato estreito com o baterista Hildofredo, e suas trocas de informações chegam a ser descritos por Airto como um tipo de relação entre professor e aluno:

Inclusive ele me deu assim umas três aulas... mas assim: “Senta aí. Olha, quando tiver que fazer isso você faz assim, assim e tal. Você tem que estar sempre ouvindo pra saber onde a música está. Mesmo quando os caras estão improvisando você sabe onde está, você pode se situar”. Ele me deu umas dicas legais. Ele foi a figura chave para eu poder ter a minha base de samba. O samba assim tocado na bateria (MOREIRA, 2011).

Raul de Souza, outro “músico da base”, teve um papel fundamental para as transformações do cenário musical da cidade de Curitiba. Raul era visto como um músico moderno, inovador para a época. Familiarizado com o jazz e suas últimas vertentes como o *bebop*, o *cool jazz* e o *hard bop* dos anos 50, Raul “trouxo para a noite curitibana o som do trombone de vara, instrumento que até a sua chegada não havia sido ainda destacado por nenhum virtuose de sua dimensão” (GILLER, op. cit., p. 37).

A relação de Airto Moreira com o trombonista Raul de Souza se transformaria num contato permanente, de forma que ambos se tornariam parceiros musicais ao longo de suas carreiras. Em depoimento ao jornalista Arnaldo DeSouteiro, o trombonista aponta que ele e Airto teriam se transferido juntos de Curitiba para São Paulo: “Tanto o Airto quanto eu fomos tentar a sorte em São Paulo, conseguindo

emprego no Juão Sebastião Bar, reduto da bossa nova, onde conhecemos a Flora, César Camargo Mariano e o José Roberto Bertrami”⁷

1.2 - A noite paulistana (1960 – 1965)

Airto mudou-se para São Paulo entre 1959 e 1960, sobretudo por influência do cantor Agostinho dos Santos, que o viu tocando e cantando em Curitiba, e sugeriu a mudança em função das melhores oportunidades de trabalho que Airto Moreira teria na nova cidade. Nas palavras de Airto:

Foi por causa do Agostinho dos Santos, um cantor, que eu me mudei pra São Paulo. Ele me viu cantando num clube onde ele veio fazer um show. Ele tinha vindo de São Paulo fazer show aqui [Curitiba]. Ele me viu cantar e depois me falou assim: “Você canta muito bem e tem uma voz ótima. Você devia ir pra São Paulo, lá tem muito trabalho”. E me deu o telefone dele. Eu fiquei com aquilo na cabeça – vou pra São Paulo, vou pra São Paulo... (MOREIRA, 2011)

Apesar desta transferência influenciada pelo contato com um cantor, na capital paulista Airto passou a atuar predominantemente como baterista e percussionista, como relata o músico:

Quando eu fui pra São Paulo eu não consegui trabalhar direto como cantor, não por que eu não cantava bem, mas por que lá eles queriam cantoras nas boates. Então aí eu passei a tocar mais percussão e bateria (MOREIRA, 2007).

O cenário musical paulistano no início da década de sessenta não era tão diferente do mercado de trabalho de Curitiba do ponto de vista da diversificação, mas

⁷ Depoimento de Raul de Souza ao jornalista Arnaldo DeSouteiro em artigo publicado no dia 01/10/2006 e disponível no endereço eletrônico: <<http://www.clubedejazz.com.br/noticias>>. Acesso em 20/05/2012.

certamente era muito mais robusto em termos de quantidade de trabalho. A circulação de artistas e as oportunidades de trabalho eram muito maiores na capital paulista, além do alcance nacional conquistado pelos artistas que se projetavam a partir de São Paulo.

A cidade de São Paulo tinha participação determinante na cultura do país, de forma que, com o distanciamento do tempo, hoje é possível afirmar que “a história musical do Brasil passa pelo centro de São Paulo”, onde “além de seus bares, boates e cabarés, os teatros tiveram grande participação nos movimentos artísticos” (BORELLI, 2005 p. 24). Um grande número de bares, restaurantes e clubes com música ao vivo, teatros, orquestras e bandas de baile, emissoras de rádio e televisão compunham um cenário de intensa movimentação cultural na cidade.

Segundo o jornalista e crítico musical Zuza Homem de Mello, São Paulo viveu um momento de transformações gradativas entre 1961 e 1965, que se verifica “espontaneamente em bares e teatros, na televisão e nas rádios paulistanas” (MELLO, 2003 p. 31). A consolidação destas transformações ocorreria com o show O Fino da Bossa apresentado no teatro Paramount em maio de 1964. Para o jornalista Helvio Borelli “o auge aconteceu no memorial show que acabou transformando a cidade na capital cultural do país”, e ainda segundo o autor foi “no palco do teatro Paramount que uma geração inteira de músicos e cantores conquistou o sucesso” (BORELLI, op. cit., p. 38).

Tais transformações na vida noturna da cidade representaram um desenvolvimento considerável no campo de atuação para os músicos. Dentre os fatores que contribuíram de maneira decisiva para este desenvolvimento, pode-se destacar as operações das maiores emissoras de TV do país, como Excelsior e Record, que capturaram o momento musical vivido na capital paulista na primeira metade da década

de sessenta com programas nos quais a música ocupava o horário nobre (MACHADO, 2008 p. 48).

Outro fator decisivo para alavancar o meio musical paulistano seria uma suposta crise na vida noturna da cidade do Rio de Janeiro, comparada a um cenário extremamente positivo para os bares com música ao vivo na cidade de São Paulo em meados da década de sessenta, mais precisamente entre os anos de 1965 e 66 (MELLO, op. cit., p.31-48 e 124).

Se, em 1965, o programa O Fino da Bossa representou o auge da concentração dos artistas ligados à bossa-nova na cidade de São Paulo, o deslocamento destes artistas tinha algumas razões para acontecer: 1) a concentração de um mercado consumidor para a bossa-nova; 2) os shows no teatro Paramount; e 3) a migração de uma grande quantidade de artistas com novas propostas musicais (MACHADO, op. cit., p. 87).

Tal migração de músicos para a capital paulista não se restringia a um fluxo no eixo Rio - São Paulo. Era um processo mais amplo e incluía fluxos migratórios de diversas partes do país em direção à cidade. Foi neste contexto que Airto Moreira, influenciado pelo cantor Agostinho dos Santos, deixou a capital paranaense para tentar uma carreira de maior reconhecimento em São Paulo.

O mercado de trabalho em São Paulo, ao mesmo tempo em que era maior que o de Curitiba, era também mais disputado. Havia um grande número de postos de trabalho, os quais eram disputados por músicos muito qualificados. Nesse ponto, segundo Airto, a passagem pela capital paranaense teria sido crucial para sua

profissionalização: “Curitiba me completou como músico e eu pude ir pra São Paulo. São Paulo não era brincadeira, até hoje é assim” (MOREIRA, 2007).

Assim como muitos dos músicos que vinham para São Paulo em busca de trabalho, Airto foi direto para a noite. Boates, bares, restaurantes e os *taxi dancings* eram algumas das opções de inserção no mercado de trabalho, como relata o músico:

Quando eu comecei a tocar em São Paulo tinha um lance que se chamava Taxi Dancing. Era muito interessante isso, por que os homens pagavam para entrar, mas as mulheres não. Era um lugar para se dançar, as pessoas iam lá para dançar. E a gente tocava sem parar [...] não podia parar o som a noite inteira. E o baterista era considerado melhor quando ele tocava e todo mundo ia dançar. Então, quanto mais gente dançava melhor era o baterista (MOREIRA, 2011).

O primeiro trabalho a projetar a carreira de Airto Moreira como instrumentista em nível nacional ocorreu com o surgimento do Sambalanço Trio, que contava em sua formação com César Camargo Mariano (Piano) e Humberto Clayber (Contrabaixo e Harmônica). Com esta formação, o trio gravou três Lps, *Sambalanço Trio* (1964), *Improviso Negro* (1965) e *Reencontro com Sambalanço Trio* (1965), além de outros dois LPs fazendo acompanhamento, um para Lennie Dale, *Lennie Dale & Sambalanço Trio* (1965) e outro com Raul de Souza, *À vontade mesmo* (1965)⁸.

O Sambalanço tornou-se um trio de destaque na primeira metade da década de 60, num momento em que a formação piano-baixo-bateria se consolidava como formato dominante entre os grupos de música instrumental. Em texto escrito para a contra capa do encarte do primeiro LP do trio, *Sambalanço Trio* (1964), o pesquisador JL Ferrete chama a atenção para uma “radical transformação no estilo grupo

⁸ Discografia selecionada e organizada por Maria Luiza Kfoury e disponível no endereço eletrônico: <[HTTP://www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br)>. Acesso em 18/05/2012.

instrumental”. Em seguida, o autor contrapõe o trio à “antiga” fórmula baseada na instrumentação “flauta, cavaquinho, violão, bandolim, pandeiro, acordeão, clarineta e saxofone”, situando o lançamento daquele LP como “uma prova da definitiva transformação de nosso melhor instrumental, é a consolidação do estilo – piano, baixo e bateria”⁹.

Até meados dos anos 60, uma grande quantidade de trios instrumentais (piano-baixo-bateria) se proliferou tanto no Rio (Tamba Trio, Bossa Três, Rio 65 Trio, Salvador Trio, Trio 3D, Milton Banana Trio, entre outros) como em São Paulo (Zimbo Trio, Sambalanço Trio, Walter Wanderley Trio, Manfredo Fest Trio, Jongu Trio, Sansa Trio, Sambrasa Trio, entre outros), onde, segundo o escritor Ruy Castro, estes trios instrumentais se tornariam um “fenômeno”, muito em função “da quantidade de boates e gravadoras dispostas a assimilá-los” (CASTRO, 1990 p. 376). Ainda segundo Castro, a importância dos trios foi fundamental para a popularização da música instrumental improvisada e para um bom momento na carreira de muitos instrumentistas:

Eles, os trios, tiveram o seu momento de glória e contribuíram para que se ouvisse música instrumental como nunca no Brasil, um país tradicionalmente surdo a qualquer coisa que não seja cantada. Os músicos, por seu turno, nunca se viram com um melhor mercado de trabalho (CASTRO, op. cit., p. 377).

Nos discos do Sambalanço fica clara a opção pelas interpretações em versões instrumentais para temas conhecidos do cancionário popular da época. Fazem parte do repertório destes discos compositores já então consagrados como Antonio Carlos Jobim, Baden Powell, Tito Madi, Roberto Menescal, Ary Barroso, entre outros, além de composições originais de seus integrantes.

⁹ Texto escrito para a contra capa do LP *Sambalanço Trio* (1964) pelo pesquisador musical J L Ferreti.

Os arranjos combinam elementos em voga na época, como convenções rítmicas articuladas sobre as melodias, mudanças de andamento nas exposições dos temas e durante os solos, variações na instrumentação – que, no caso do Sambalço, incluíam a harmônica tocada pelo baixista Humberto Clayber –, variações nas fórmulas de compasso, além de alguns poucos arranjos vocais.

Na contra capa do segundo LP, *Improviso Negro*, de 1965, o jornalista e produtor musical Moracy do Val chama a atenção para alguns aspectos importantes contidos no material musical do disco, tais como experiências com alternâncias de ritmo e andamento, além de uma suposta influência do jazz:

Certamente não passarão despercebidas neste as experiências de ritmo e andamento do Sambalço. Naturalmente aparecerá gente para condenar a influência do jazz. Esta existe mesmo em nossa música moderna, assim como no jazz dos nossos dias é marcante a presença da bossa nova. As culturas se comunicam e se influenciam mutuamente. Bobagem querer ilhar a nossa música e fechar os portos para as experiências alheias bem sucedidas.¹⁰

O ano de 1965 se apresentaria movimentado para o trio. Além da gravação do seu terceiro e último LP, *Reencontro com Sambalço Trio*, o ano seria marcado pela realização de dois projetos paralelos – um LP com o bailarino e cantor norte americano, à época radicado no Rio de Janeiro, Lennie Dale; e um LP com o trombonista carioca Raul de Souza, antigo companheiro de Airto dos tempos de Curitiba.

O conjunto, que se apresentava com muita frequência num dos mais importantes redutos do jazz e da bossa-nova na cidade de São Paulo na época, o Juão

¹⁰ Fragmento do texto escrito para a contra capa do LP *Improviso Negro* (1964) pelo jornalista e produtor musical Moracy do Val.

Sebastião Bar (BORELLI, op. cit., p. 101), foi visto pelo cantor e bailarino Lennie Dale, que já havia gravado, em 1963, pela gravadora Elenco, um LP com o trio Bossa Três na boate Au Bon Gourmet do Rio de Janeiro¹¹.

O disco com Lennie é resultado de um show ao estilo *broadway* montado pelo bailarino em conjunto com o trio e que, após temporada em São Paulo, seguiu para o Rio de Janeiro onde foi apresentado na Zum Zum, boate que sucedera o Au Bom Gourmet, na rua Barata Ribeiro, em Copacabana (CASTRO, op. cit., p. 371). Este show apresentado no Rio se tornaria o disco *Lennie Dale & Sambalção Trio*.

O repertório do LP apresentava temas de jazz como “Night And Day” e “That Old Black Magic” tocados em ritmo de samba, combinados com alguns clássicos da música brasileira como “O Morro Não Tem Vez” e “Na Baixa do Sapateiro”. O disco possui arranjos elaborados, repletos de variações de andamento, com mudanças de ritmo, convenções e intervenções musicais sincronizadas com movimentos de dança, que eram executados por Lennie Dale. Esta abordagem musical, com arranjos mais fechados combinados com uma estrutura de espetáculo mais rígida é resultado da experiência de Lennie Dale como bailarino na Broadway e representou para muitos artistas um avanço em termos profissionais. Para o letrista e produtor musical Nelson Motta, Lennie Dale “introduziu o profissionalismo no beco das garrafas”¹².

¹¹ Álbum disponível no endereço eletrônico: <<http://www.edisonmachado.blogspot.com.br>>. Acesso em 20/05/2012.

¹² O documentário *Dzi Croquettes* (2010) apresenta um panorama da trajetória do grupo, no qual Lennie Dale participou como um dos fundadores. Baseado em depoimentos de pessoas ligadas ao grupo e de seus integrantes, além de artistas e intelectuais, o documentário expõe as circunstâncias em que o bailarino chegou ao Brasil, sua ligação com a música brasileira da época e a forma como se envolveu com os músicos do beco das garrafas no Rio de Janeiro. Este trecho do documentário está disponível no endereço eletrônico: <<http://youtu.be/4WGWBGxfOEM>>. O documentário apresenta entre vários outros depoimentos, o do pianista César Camargo Mariano, pianista do Sambalção Trio. Acesso em 20/05/2012.

De acordo com Airto, esta convivência com Lennie Dale de fato foi uma experiência importante naquele ponto de sua carreira:

Tocamos muito com o Lennie Dale. Eu aprendi muito com ele. Esse negócio de virada junto com o arranjo e com a dança [...] foi com ele que nós aprendemos. Eu digo nós, por que César aprendeu e o Clayber também aprendeu. Era uma inovação (MOREIRA, 2011).

Ainda neste ano de 1965, o trio se juntaria ao trombonista Raul de Souza num dos discos clássicos do sambajazz, o LP *À Vontade Mesmo*, lançado pela RCA. O repertório do disco também é baseado em músicas de compositores brasileiros já consagrados na época, combinados com temas de jazz como “Jordu” e “Fly Me To The Moon”.

Produzido em duas sessões de gravação, o LP conserva a ambientação de um disco gravado ao vivo, com arranjos mais simples voltados para a improvisação e a interação entre o trio e o solista. Como atesta o trombonista Raul de Souza, a escolha do Sambalanço para esta gravação se deu principalmente em função do entrosamento que havia entre os músicos do trio: “Eles já tocavam juntos em São Paulo desde 1962, tinham gravado três LPs, estavam super entrosados. Então, não tinha como dar errado¹³”.

Apesar desta trajetória curta, porém intensa, numa produtividade ímpar para os trios instrumentais da época, com a gravação de cinco LPs e a realização de inúmeros shows no circuito noturno das duas principais cidades do país, o Sambalanço Trio não

¹³ Depoimento de Raul de Souza ao jornalista Arnaldo de Souteiro em artigo publicado no dia 01/10/2006 e disponível no endereço eletrônico: <<http://www.clubedejazz.com.br/noticias>>. Acesso em 20/05/2012.

passaria do ano de 1965. Sua sequência, para Airto e Clayber seria a formação do Sambrasa Trio, com Hermeto Pascoal substituindo César Camargo Mariano.

A entrada de Hermeto no trio representa o início de uma relação fundamental para se compreender a trajetória de Airto Moreira. É neste trio, o Sambrasa, que começa a se desenhar a ideia fundamental que mais tarde se transformaria no Quarteto Novo:

A ideia do Quarteto Novo começara a nascer no dia em que César Mariano, pianista do Sambalço Trio, comunicou a seus dois companheiros, Airto e Cleiber, que iria deixar o conjunto para se casar com Marisa Gata Mansa. Decididos a continuar com o trio, os dois convidaram o pianista Hermeto Pascoal, que disse que aceitaria desde que se mudasse o nome do grupo. Surgiu assim o Sambrasa Trio, que gravou um disco (MELLO, 2003 p. 175).

Em Som Maior, gravado em 1965, apontava para novos caminhos expressivos no contexto dos trios de sambajazz, sobretudo em relação a aspectos como a interação entre seus componentes, o uso de métricas ímpares e a utilização de outras bases rítmicas como o xaxado e a marcha carnavalesca.

Do ponto de vista da interação entre os músicos chama a atenção uma dinâmica mais coletiva de trabalho em que os três instrumentistas atuam numa perspectiva mais “horizontal”, distanciando-se da hierarquia que predominava na maioria dos trios, segundo a qual o piano exercia a função solista, acompanhado então de baixo e bateria. *Em Som Maior* possui em seu repertório composições originais de seus três integrantes, além de versões instrumentais para canções consagradas à época.

De um modo geral, Airto passa a tocar de um jeito mais livre, desobrigado das funções costumeiras associadas ao trabalho dos bateristas – marcação do tempo,

execução limpa de ritmos específicos, a delimitação precisa da forma musical, além do provimento de um acompanhamento sem maiores excessos, de forma que o solista se destacasse no seu momento de criação espontânea.

Como aponta o baterista Tutty Moreno em relação às diferenças na execução musical de Airto no Sambalço e no Sambrasa, “são dois estilos do Airto” (MORENO, 2011). Tutty vai mais além ao avaliar tais diferenças. O baterista situa a questão de forma objetiva, ponderando as relações de Airto com César Camargo Mariano (Sambalço Trio) e com Hermeto Pascoal (Sambrasa Trio):

O Airto é muito musical. Com o César, o próprio temperamento do César, a pessoa, o músico que ele é, é uma coisa muito mais arrumada, vamos dizer assim. E visivelmente ele “almejava” o Airto. Quer dizer, o que foi bom por que é sempre educativo para um músico, mormente naquela época, um baterista. O trabalho do Sambalço é uma coisa. Airto sai do Sambalço e explode. Airto explode toda aquela agressividade dele [...] a própria postura dele ao se sentar no instrumento. Era uma postura muito agressiva. Só que era muito criativo, inclusive para a época [...] era uma explosão de criatividade muito grande e muito musical, que com o Hermeto só veio a explodir mais ainda. O Hermeto abre e intensifica mesmo” (MORENO, 2011¹⁴)

Outro dado interessante que marca esta nova perspectiva de interação para Airto no Sambrasa Trio é o fato de o baterista ser solista junto a Hermeto e Clayber em nove das onze faixas contidas no disco. Desse modo, pode-se observar que há um espaço dedicado para a exposição do baterista tão importante quanto aquele que é dedicado aos outros instrumentistas.

¹⁴ As citações de depoimento identificadas com o nome “MORENO, 2011”, foram colhidas em entrevista realizada pelo autor na casa do músico, na cidade do Rio de Janeiro no dia 20/12/2011. Arquivo pessoal do autor.

O trio porém não duraria muito. Apesar do entrosamento e da disposição mútua de seus componentes em tocar junto, não se estenderia por mais de um ano, como aponta Airto Moreira em depoimento ao programa Ensaio (2003): “... aí fizemos o Sambrasa e gravamos um disco. Era um conjunto incrível, mas durou um ano... nem um ano e cada um foi pro seu lado”¹⁵.

1.3 – O Quarteto Novo e os Festivais da Canção (1966 – 1967)

Para Airto, que já estava se envolvendo intensamente com as novas gerações de compositores e intérpretes ligados aos festivais de canção promovidos pelas emissoras de televisão, ali se iniciava uma nova fase de sua carreira. Entre 1965 e 1967, ano em que supostamente Airto teria partido para os EUA, as emissoras de televisão Excelsior, Record e Globo realizariam seis festivais dedicados à canção popular (MELLO, op. cit. p. 439-448). Nestes, é possível acompanhar a participação de Airto como intérprete - cantando, tocando percussão e bateria (ibidem)¹⁶.

Os festivais da canção da segunda metade da década de sessenta representam o início de uma nova fase na música brasileira, caracterizada sobretudo pelo predomínio do texto e da música cantada. Para a jornalista Ana Maria Bahiana, essa é “a retomada da velha disputa cantor versus instrumentista” (BAHIANA, 2005 p. 62) que, segundo a autora, se manifesta de forma cíclica na música popular brasileira.

De fato, o final da década de cinquenta e início dos anos sessenta foram marcados pelo surgimento da bossa-nova e seu conseqüente estabelecimento. A bossa-

¹⁵ Depoimento ao programa Ensaio da TV Cultura exibido em duas partes no mês de setembro de 2003.

¹⁶ No livro *A Era dos Festivais*, o autor Zuza Homem de Mello apresenta um panorama dos festivais realizados no Brasil nas décadas de 60, 70, 80 e 90, chegando até o ano 2000. O autor organiza-os de forma cronológica com informações de data, localização, emissora organizadora, nomes de músicas, compositores e intérpretes.

nova possuía uma relação forte com o sambajazz, que por sua vez pode ser observado tanto como uma vertente ou subgênero da mesma, quanto como um gênero distinto, um espaço aberto para as experimentações dos instrumentistas que atuavam também como acompanhantes para os artistas ligados à bossa-nova¹⁷ (SARAIVA, op. cit., p. 19).

Se no início dos anos sessenta estava em voga a canção, representada pela bossa-nova, a alternância cíclica desta com um formato de música instrumental, tal qual sugere Ana Maria Bahiana, se dá com a multiplicação dos grupos de sambajazz. Estes, por sua vez, cedem lugar à música cantada que surge em função dos festivais da canção, como aponta novamente a jornalista:

O último grande momento instrumental tinha sido a bossa-nova. Após quase uma década de depuração da síntese jazz/samba [...] a palavra recuperou espaços com o racha da música de participação, ou protesto, de meados dos anos 60. O predomínio do texto atingiu seu pique máximo com os festivais, nos derradeiros anos 60 e primeiros 70 (BAHIANA, op. cit., p. 62).

É neste contexto que se dá o surgimento do Quarteto Novo. Curiosamente, isso ocorre num momento em que há o predomínio da música cantada, e contraria a tese da alternância cíclica defendida por Bahiana. Por outro lado, o Quarteto Novo é de fato uma proposta inovadora para a música instrumental daquele período, flertando em muitos momentos com a postura descrita por Ruy Castro para a música cantada de então:

A MPB de fraldas parecia algo que já não era Bossa Nova, mas ainda era um pouco (muito pouco); não tinha compromissos com o samba e queria flertar à vontade com outros ritmos, temas

¹⁷ A pesquisadora Joana Martins Saraiva identifica nesse ponto uma ambiguidade na definição do sambajazz. Saraiva aponta correntes que colocam a bossa-nova como a precursora e o sambajazz como um subgênero; aponta também a situação inversa, ou seja, a bossa-nova como uma decorrência das experimentações dos músicos de sambajazz; e aponta ainda uma terceira possibilidade, onde ambos são contemporâneos e convivem de forma paralela, compartilhando de características comuns, mas conservando cada um suas peculiaridades.

e posturas. E queria, principalmente, ser nacionalista, para purgar-se dos excessos de influência do jazz na Bossa Nova (CASTRO, op. cit., p. 377).

Não por acaso o surgimento do grupo se dá em função da música cantada, como aponta o próprio Airto Moreira: “O Quarteto Novo começou por causa do Geraldo Vandré” (MOREIRA, 2011). A ligação de Airto com Geraldo Vandré já vinha desde os tempos dos trios de sambajazz, quando o mesmo acompanhava de perto a carreira do baterista (idem). Airto, por sua vez, já havia gravado dois discos com Geraldo Vandré, *Geraldo Vandré*, de 1964, o primeiro LP do cantor, e *5 Anos de Canção*, de 1966.

Incumbido por Vandré de montar um grupo para acompanhá-lo numa série de shows que rodariam o país através da indústria têxtil Rhodia, Airto indicou Hermeto Pascoal para se juntar ao trio que já possuía Théo de Barros (Baixo Acústico e Violão) e Heraldo do Monte (Guitarra e Viola Caipira) – a esta altura, o embrião do quarteto já estava definido e chamava-se Trio Novo.

Embora tenha sido chamado por Airto para participar do espetáculo *Mulher, este super-homem*, montado para a Rhodia, Hermeto fora vetado pelo dirigente da empresa, o idealizador dos desfiles/show promovidos pela mesma, Livio Rangan:

...quando ele [Lívio Rangan] foi num ensaio nosso [Quarteto Novo] pra ver como estava e tal, ele falou com o Vandré: “olha, está muito bom, muito bonito, mas esse rapaz albino não fica bem, sabe? Visualmente ele chama muita atenção”. E o Hermeto não tinha o cabelo como tem agora, era bem curtinho (MOREIRA, 2011).

Para o violonista Théo de Barros, a fundação do Quarteto está diretamente ligada ao projeto comercial e à estratégia publicitária da empresa. De acordo com o

músico, teria sido ideia de Lívio Rangan associar um espetáculo musical com uma sonoridade tipicamente brasileira ao desfile de moda que apresentava a produção têxtil da empresa:

O Lívio Rangan teve a ideia de colocar um acompanhamento musical diferente [...] eles não queriam aquele trio tradicional da bossa, de piano, baixo e bateria. O Vandr e bancou o mecenas, financiou um ano de ensaios para que o trio estresse afiado e depois trouxe o Hermeto. O Airto era baterista, mas eles queriam que ele inventasse uma percussão nova. De início eram umas tumbadoras, depois entrou o caxixi, até chegar   célebre queixada de burro.¹⁸

Em estudo sobre a publicidade da Rhodia, a pesquisadora Maria Claudia Bonadio (2005) apresenta um panorama bastante amplo das diversas a oes de marketing que nortearam as estratégias da empresa. Segundo Bonadio:

De forma direta ou indireta a publicidade Rhodia esteve intimamente ligada   efervescência que acometia os diversos setores das artes no Brasil dos anos 1960. Além dos artistas plásticos [...] muitos dos artistas que emergiram no período nos campos de teatro, dança, televisão e especialmente na música, participaram de uma forma ou de outra da publicidade Rhodia (BONADIO, 2005 p. 209).

O projeto musical do Quarteto Novo se ajustava perfeitamente às propostas criativas de compositores novos que estavam engajados na busca de uma “consciência nacional-popular em forma de can o” (NAPOLITANO, 2001 p. 105-106). Nomes como Edu Lobo, Geraldo Vandr e e Chico Buarque consolidavam-se como representantes criativos de uma MPB engajada e nacionalista (ibidem).

¹⁸ SOUZA, T rik de. *Theo de Barros volta a compor*. Clique Music, 08/08/2000. Disponível em: <www.cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/theo-de-barros-volta-a-compor> Acesso em 30/01/2013.

“Disparada”, composição de Geraldo Vandré e Théo de Barros se tornaria um sucesso em 1966, ao disputar com “A Banda” de Chico Buarque a final do II Festival da Música Popular Brasileira realizado pela TV Record. Criada durante as viagens do trio pela empresa Rhodia, a música apontava novos caminhos para o futuro da formação instrumental do conjunto, como descreve Zuza Homem de Mello (2003 p. 130):

[...] um grupo mais regional arregimentado por Airto Moreira, que exploraria percussão sem bateria, viola caipira com Heraldo do Monte e violão com Theo [...], para tocar temas folclóricos com um tratamento mais sofisticado.

A formação instrumental refletia uma preocupação em aproximar os procedimentos musicais do quarteto da ambientação e do significado do texto, campo no qual Vandré exercia forte influência sobre o grupo. Para Vandré, “em canção popular a música deve ser uma funcionária despudorada do texto” (VANDRÉ apud. MELLO, 2008 p. 176).

Geraldo Vandré atuava como uma espécie de mentor intelectual, interferindo no aspecto musical apenas no sentido de fomentar a busca pela exploração de elementos tipicamente brasileiros. É dessa forma que o regionalismo vem à tona nas decisões estéticas e musicais do trio. Mas, a despeito de suas convicções no que se referia à relação música/texto, Geraldo Vandré permitia certa abertura para os músicos, o que possibilitava o encontro criativo entre os elementos constituintes da canção popular:

Isso não quer dizer que não se devam usar os recursos artesanais, com a maior disponibilidade possível, para desenvolvimento de uma ideologia musical nacional. Mas é preciso ter um cuidado muito grande para que o uso desses

recursos esteja realmente a serviço do texto, que é fundamental na canção popular (ibidem).

O ano de 1967 seria marcado pela consagração do conjunto enquanto um quarteto, a partir da entrada definitiva de Hermeto Pascoal tocando piano e flauta e a consequente gravação do LP *Quarteto Novo*, além da vitória da canção “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinan, defendida pelo grupo no III Festival da Música Popular Brasileira, também realizado pela TV Record.

A importância do grupo no contexto do festival da canção de 1967 seria um diferencial na disputa pelo primeiro lugar como aponta, em texto escrito para o livro *Calendário do Som*, o jornalista Sergio Cabral, que à época era membro do júri no festival:

O festival seguinte, de 1967, parecia demonstrar que a presença do Quarteto Novo, acompanhando os cantores, era um passo importante para se ganhar a competição. O compositor e cantor Edu Lobo recorreu ao grupo para acompanhá-lo no Festival da TV Record, com a música Ponteio (PASCOAL, 2000 p. 12).

Uma matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo do dia 21 de outubro de 1967 (a final do festival iria acontecer naquela noite), traz um panorama geral da disputa promovida pela TV Record. Dentre as concorrentes, “Ponteio” já aparecia como grande favorita ao lado de “Domingo no Parque” de Gilberto Gil. Entretanto, o que chama a atenção nesta matéria é o fato dela situar “Disparada”, vencedora no ano anterior (1966), como o marco inaugural de uma inovação na música popular brasileira. O mesmo artigo faz a ligação entre “Disparada” e o surgimento do Quarteto Novo, o que coloca o conjunto no centro desta renovação musical da época:

A inovação na música popular brasileira começou realmente com Disparada, de Vandré, no ano passado [...]. Foi também Disparada que possibilitou o aparecimento do Quarteto Novo, que passou a pesquisar seriamente a música brasileira, à procura de novos rumos e ritmos¹⁹.

“Ponteio” foi gravada num single de 1967 com Edu Lobo, Marília Medalha e o Quarteto Novo. É o mesmo arranjo apresentado na final do festival da TV Record. A mesma gravação aparece como faixa bônus no relançamento do CD em 1993 pela série *2 em 1: Quarteto Novo e Radamés Gnattali* da gravadora EMI.

O LP homônimo do quarteto tornar-se-ia uma grande referência para as gerações futuras de instrumentistas brasileiros. De acordo com o jornalista Carlos Calado, “este é realmente um daqueles discos essenciais pra qualquer pessoa que queira estudar a música instrumental brasileira²⁰”.

Contendo oito faixas distribuídas entre material musical inédito dos próprios integrantes do grupo, duas músicas de Geraldo Vandré e uma de Luiz Gonzaga, o disco representava uma proposta estética única, baseada numa nova concepção e tratamento para a música nordestina, combinando-a com elementos da improvisação jazzística e utilizando recursos composicionais sofisticados para a época, tais como o uso de compassos ímpares e soluções harmônicas tonais sofisticadas (SIMÕES, 2005 p. 48).

¹⁹ Da redação. *Como foi o Festival*. O Estado de São Paulo, São Paulo 21 out. 1968. Pág. 8. Disponível em: <www.acervo.estadao.com.br> Acesso em 29/05/2012.

²⁰ Depoimento do jornalista Carlos Calado para o programa O Som do Vinil publicado em 13/09/2011. Disponível em: <www.globotv.globo.com/canal-brasil/som-do-vinil/v/quarteto-novo/1629185/> Acesso em 01/02/2013.

Em depoimento ao programa O Som do Vinil, realizado para o Canal Brasil de televisão, o guitarrista Heraldo do Monte aponta o avanço que representava a abordagem dos músicos do Quarteto Novo para a música nordestina:

No Quarteto Novo você já tem a concepção do Théo de Barros que é muito mais avançada do que a do Luiz Gonzaga, você tem a concepção do Hermeto, que você imagina... é muito mais avançada. Tanto a concepção harmônica quanto o fraseado²¹

De modo geral, nota-se no quarteto um tratamento interessante entre a expressão musical de feitiço mais regional e o modo como tal expressão dialoga com conteúdos mais universais:

As composições do grupo seguem uma tendência de estilizar o material folclórico do Brasil sem deixar de usar livremente recursos oriundos de outros gêneros musicais, resultando num trabalho referencial sofisticado, original e bem concebido (SIMÕES, op. cit., p. 74).

O Quarteto Novo fixava-se como uma espécie de conjunto de câmara, apostando numa instrumentação com amplas possibilidades combinatórias (viola caipira, violão, guitarra, contrabaixo, piano, flauta, bateria e percussão), até então inusitadas para a música instrumental da época. Isso combinado com a sólida formação de seus integrantes – que cobria do jazz à bossa, passando pelo sambajazz; e da música regional brasileira à canção engajada de então – foi o suficiente para o Quarteto Novo se firmar na história como “o grupo que, ao lado do Trio Surdina dos anos 50, é classificado como dos mais originais da música instrumental brasileira” (MELLO, 2003 p. 176).

²¹ Depoimento do guitarrista Heraldo do Monte para o programa O Som do Vinil publicado em 13/09/2011. Disponível em: <www.globotv.globo.com/canal-brasil/som-do-vinil/v/quarteto-novo/1629185/> Acesso em 03/02/2013.

A experiência do Quarteto Novo se tornaria um ponto fundamental para a carreira de Airtó. O diálogo e a convivência com músicos de grande potencial criativo, num ambiente de intensa produção coletiva fariam desta experiência, segundo o próprio artista, o trabalho mais importante de sua carreira:

[...] muitas vezes eu falei em entrevistas na Europa e nos EUA, quando me perguntavam: “Qual é o ponto da sua carreira onde você tocou num conjunto que você acha que foi uma das melhores coisas que você fez?” Eu digo: Quarteto Novo. Não é Miles Davis. (MOREIRA, 2011)

Em 1968, o grupo faria ainda uma série de apresentações pela Europa acompanhando o cantor Edu Lobo, mas, a essa altura, Airtó já estava cada vez mais comprometido com o início de uma nova fase de sua carreira. A mudança²² para os EUA, apesar de contrária às suas intenções para aquele momento de sua vida, se tornava algo inevitável. Segundo Airtó:

Eu não queria sair do Brasil, não tinha plano nenhum pra sair do Brasil, mas eu já namorava a Flora [...] Ela foi pra lá e eu fiquei em São Paulo. Estava começando o Quarteto Novo [...] tinha o Geraldo Vandré, que a gente tocava pra ele. Lennie Dale estava bem ativo. Eu trabalhava com Johnny Alf também, com Edu Lobo. Eu estava bem lá em São Paulo, eu tocava na televisão [...] Eu fiz um plano: “vou lá pros EUA, fico umas duas ou três semanas, dou um alô pro pessoal que está lá, pego a Flora e trago de volta”. Eu fiquei por que ela não vinha (MOREIRA, 2007).

²² Não há um registro preciso que informe quando exatamente Airtó deixou o Brasil. A maioria dos registros dão conta de que esta transferência teria ocorrido em 1967. Entretanto, Airtó participou intensamente do III Festival da Música Brasileira da TV Record, cuja etapa final ocorreu em 21/10/1967, junto ao Quarteto Novo defendendo a música vencedora “Ponteio”, de Edu Lobo. Embora o próprio artista afirme que deixou o Brasil no final de 1967, estima-se que Airtó migrou para os EUA no início de 1968, após a turnê em que o quarteto acompanhou Edu Lobo.

1.4 – EUA: de Miles Davis, Weather Report e Return to Forever à carreira solo (1968 – 1975)

Trocar o Brasil pelos EUA ou pela Europa não era nenhuma novidade para os músicos brasileiros em fins dos anos 60. Compositores, arranjadores e instrumentistas de épocas distintas já faziam esta ponte com certa frequência. Alguns em busca de melhores condições de trabalho; outros à procura de mais reconhecimento e maior visibilidade a partir dos grandes mercados; outros, ainda, em busca de novos horizontes e experiências artísticas e profissionais.

A mudança de Airto traz um pouco de cada um destes componentes, embora o músico assegure que estava bem profissionalmente no Brasil e tenha ido para os EUA apenas para “trazer de volta” Flora Purim, à época sua namorada:

Eu tocava no João Sebastião Bar [São Paulo], que era um lugar sensacional, um ponto de encontro de grandes músicos, cantores, cantoras e tal. Eles contrataram a Flora pra fazer uma temporada de três meses. Começamos a acompanhar a Flora e eu comecei a namorar a Flora. Depois de uns meses ela resolveu ir pros EUA porque tinha aquela onda de militares e tal. Eu fui no final de 1967. Tinha censura pra tudo (MOREIRA, 2007).

Além da questão da ditadura militar que se tornava cada vez forte no país, havia uma dificuldade crescente em termos profissionais para os instrumentistas brasileiros. Em artigo escrito no final dos anos setenta, a jornalista Ana Maria Bahiana fala da “onda” migratória de músicos brasileiros para a Europa e os EUA, cuja causa seria uma suposta falta de horizontes profissionais nos últimos anos da década de 60. Segundo a autora, “o impasse profissional para o músico, no Brasil, e o crescimento do mercado nos Estados Unidos, coincidentemente” (BAHIANA, op. cit., p. 66), teriam

sido alguns dos fatores que levaram muitos músicos brasileiros, dentre os quais se inclui Airto Moreira, para o exterior.

Ainda segundo a jornalista, o resultado desta onda migratória não foi um cenário tão positivo quanto esperavam os seus protagonistas:

Lá, como cá, a música improvisada de qualidade, continuação natural do jazz, estava restrita a uma faixa pequena do público – embora, evidentemente, muito maior que o quinhão correspondente no Brasil. Nesse círculo fechado, os espaços já estavam praticamente ocupados – e a concorrência como forasteiro era duríssima (ibidem).

Airto se instalou inicialmente em Los Angeles, onde Flora e outros músicos brasileiros, como Moacir Santos e Dom Um Romão, já atuavam regularmente. A estada em Los Angeles teria sido curta e seguida por uma transferência para Nova York, onde Airto de fato começou a trabalhar profissionalmente no mercado norte-americano, como aponta o próprio músico: “depois de uns dois meses, eu fui pra lá, pra Nova York, e aí é que começou mesmo a rodar”²³.

Em artigo publicado na edição de março de 1973 da revista *Downbeat Magazine*, o renomado crítico de jazz e editor da revista à época, Dan Morgenstern, faz um balanço, no calor do momento, dos dois primeiros anos vividos por Airto nos EUA²⁴:

Os dois primeiros anos foram difíceis. Foi nesta época, enquanto vivia com o baixista Walter Brooks, que possuía um estúdio de ensaios no seu apartamento em Nova York, que Airto conheceu e eventualmente teve oportunidade de tocar com músicos como

²³ Depoimento de Airto ao programa Ensaio da TV Cultura exibido em duas partes no mês de setembro de 2003. Arquivo pessoal do autor.

²⁴ A matéria *Different Strokes* foi publicada na edição de março de 1973 da revista norte-americana *Downbeat* e traz três artigos sobre bateristas proeminentes naquele momento – Airto Moreira, Alphonse Mouzon e Bill Harris. O artigo sobre Airto, intitulado “Music is a Beautiful Game”, foi escrito pelo crítico de jazz Dan Morgenstern.

Cannoball Adderley, Thelonious Monk e Joe Zawinul (MORGENSTERN, 1973 p. 21)²⁵.

Aliás, partiria de Zawinul a indicação que levaria Miles Davis a procurar Airto²⁶ para tocar percussão em seu conjunto (idem). A passagem pelo conjunto do trompetista seria de fato a grande virada na carreira de Airto. Àquela altura, Miles Davis já havia se consagrado como um dos grandes inovadores em dois momentos importantes da história do jazz: o *cool jazz* do início dos anos 50 (BERENDT, 1975 p. 32) e a passagem para o chamado jazz modal em fins dos anos 50 e início dos 60 (KAHN, 2007 p. 68-73).

Estava em curso naquele momento uma nova transição nas práticas interpretativas e composicionais ligadas ao jazz do final dos anos sessenta. E novamente Miles Davis se tornaria o principal protagonista da mudança. Articulava-se naquele momento a criação daquilo que, mais tarde, seria nomeado e rotulado como *jazz-fusion* ou *electric jazz* (BERENDT, op. cit., p. 49 e 50).

A inserção profissional de Airto Moreira no concorrido mercado norte-americano se deu pela via da percussão. Por sinal, a mesma via que o tornou nacionalmente reconhecido no Brasil ao lado do Quarteto Novo, quando o músico passou a adaptá-la e utilizá-la de forma recorrente junto à bateria.

O viés da percussão de caráter exótico e inovador, explorando o caminho da interação melódica, do “colorido” e das múltiplas “texturas” sonoras criadas a partir de

²⁵ Todas as citações provenientes de fontes escritas em outros idiomas foram traduzidas pelo autor: “For the first two years, things were rough. It was while living with bassist Walter Brooker, who had a rehearsal studio in his New York apartment, that Airto got to meet, and sometimes play with, such musicians as Cannoball Adderley, Thelonious Monk and Joe Zawinul”.

²⁶ Segundo consta na biografia de Airto Moreira disponível no endereço eletrônico mantido pelo próprio artista: < <http://www.airto.com> > Acesso em 03/02/2013.

instrumentos absolutamente inusitados para a música improvisada de então, fizeram de Airto o percussionista perfeito para as ambições de Miles Davis naquele momento²⁷.

O elemento exótico despertou em Miles Davis um interesse que não era novo na história do jazz: incorporar a percussão latina na música norte-americana, colocando-a a serviço da improvisação de caráter jazzístico. Pode-se ter uma ideia mais clara desta relação entre o jazz e a percussão latino-americana nas palavras do historiador e crítico musical do New York Times, Robert Palmer, em artigo escrito para o mesmo jornal em 1984²⁸:

Se a colaboração Pozo-Gillespie²⁹ foi o primeiro marco na história do jazz latino, a indicação de Airto Moreira para a banda de Miles Davis em 1970 foi o segundo. Pela primeira vez um percussionista latino, tocando no mais influente conjunto de jazz daquele momento, estava usando instrumentos tradicionais para fazer intervenções melódicas, como normalmente faz um instrumento de sopro; e desta forma contribuiu para a textura e o colorido da sonoridade do grupo, tal qual um teclado ou um instrumento eletrônico. [...] Ele [Airto] surpreendeu o público de jazz ao tocar completamente desacompanhado longos trechos, utilizando apenas instrumentos artesanais e sua voz para criar composições improvisadas com organização temática e variadas texturas sonoras³⁰ (PALMER, 1984).

²⁷ O pesquisador Chris Smith analisa no artigo *A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance* diversos aspectos relacionados à interação entre Miles Davis e os integrantes de seus conjuntos em dois momentos distintos de sua longa carreira. Segundo o autor, Miles possuía uma habilidade especial para construir e manipular possibilidades num ambiente de improvisação ao selecionar e combinar composições, músicos e estilos musicais, além de outros parâmetros de performance.

²⁸ O artigo *Another Boost for Pan-American Fusion Music* está disponível no endereço eletrônico: <<http://www.nytimes.com/1984/03/30/arts/another-boost-for-pan-american-fusion-music.html?scp=2&sq=airto+moreira&st=nyt>> Acesso em 17/04/2012.

²⁹ O percussionista cubano Chano Pozo tocou com o trompetista norte-americano Dizzy Gillespie entre 1946 e 1948 (ano de sua morte), criando uma das primeiras colaborações entre a tradição musical afrodescendente da América latina e a linguagem rítmico-harmônica do jazz moderno.

³⁰ Trad. "If the Pozo-Gillespie collaboration was the first milestone in the history of Latin jazz, Airto Moreira's induction into the Miles Davis band in 1970 was the second. For the first, a "Latin percussionist" with the most influential jazz combo of the day was using traditional instruments to make melodic statements, as a horn might do, and to contribute colors and textures with a group sound, like an electronic or keyboard instrument [...] And he astonished jazz audiences by performing completely unaccompanied for long but absorbing stretches, using nothing but traditional and homemade instruments and his voice to create thematically organized, richly textured solo compositions".

A atuação de Airto Moreira no contexto do grupo de Miles Davis exigia do percussionista uma nova abordagem, que, de certa forma, caminhava numa direção diametralmente oposta àquela dos tempos do Quarteto Novo, o último grande trabalho de Airto até então.

Se no trabalho junto ao Quarteto Novo havia uma grande preocupação com as composições e a elaboração de arranjos de formato complexo, limitando os espaços de improvisação, no ambiente criativo encontrado pelo músico no grupo de Miles Davis, a criação já corria numa direção inversa: quase inexistia um material musical composto previamente, e as orientações do líder sobre o que tocar ou não resumiam-se a raríssimas palavras ou gestos corporais do trompetista, o que contribuía para criação de uma espécie de ritual, denominado pelo pesquisador Chris Smith como um “espaço de interpretação simbólica³¹” (SMITH, 1998 p. 262).

Tal perspectiva é confirmada por Airto em entrevista ao pesquisador da universidade de Louisiana em Lafayette (USA), Robert Willey, segundo o qual Airto, além de introduzir uma vasta coleção de instrumentos afro-brasileiros em alguns dos principais grupos de jazz do início dos anos 70, foi ainda o responsável por inovações que incluem a prática simultânea de bateria e percussão, e o uso de técnicas associadas aos estilos de *free jazz* e *avant-garde*, ao invés de simplesmente reforçar o caráter rítmico da atuação do percussionista (WILLEY, 2010).

Falando a Willey sobre sua experiência com Miles, Airto assume a importância do aprendizado com as técnicas adotadas pelo trompetista, principalmente no sentido de desenvolver a escuta musical voltada para a interação:

³¹ Trad. “Symbolic interpretive space”

Raramente eu tocava padrões associados ao samba com ele [Miles Davis]. Eu tocava aquilo que ouvia. A música trata de comunicação. Eu ouvia e depois tocava. Se você escuta alguma coisa, então você é capaz de tocar aquilo. A percussão é perfeita para isso. O Miles me deixava bastante livre³² (AIRTO apud. WILLEY, 2010 p. 56).

Airto completa seu raciocínio, reconhecendo a importância de Miles na sua formação, ao citar uma passagem em que, aconselhado pelo baterista Jack DeJohnette, descobriu que a orientação de Miles quanto a interagir com outros músicos estava totalmente aberta à sua própria intenção de tocar, mas, uma vez que não houvesse razão para sua participação, ele não deveria tocar e se expor. Segundo Airto, esta situação de entendimento bastante subjetivo foi “o que completou minha concepção³³” (AIRTO apud. WILLEY, 2010 p. 56).

O início da colaboração com Miles Davis se deu com a gravação do álbum *Bitches Brew*, em 1970, a partir do qual Airto foi convidado a integrar o conjunto do trompetista, que contava ainda com Jack DeJohnette na bateria, Chick Corea no piano elétrico, Dave Holland no baixo e Wayne Shorter no saxofone. O trabalho com Miles se estenderia por cerca de dois anos e contemplaria ainda uma série de outros discos e inúmeras apresentações pelo mundo, entre as quais se destaca o show realizado no festival de música na ilha de Wight, na Inglaterra, em agosto de 1970³⁴.

Embora seja recorrente em biografias e textos sobre Airto a informação que trata de sua participação no grupo Weather Report, formado inicialmente por Joe

³² Trad. “I rarely played samba patterns with him [Miles Davis]. I played what i heard. Music is totally about communication. I listened and then I played. If you hear something, you play that. Percussion is perfect for that [...] Miles left me pretty free”.

³³ Trad. “That´s what completed my concept”

³⁴ Disponível para consulta no endereço eletrônico:

<http://www.youtube.com/watch?v=M1QtOxIKU_o&feature=share&list=PLCD255D589FC5A7E4>
Acesso em 03/02/2013.

Zawinul, Wayne Shorter, Miroslav Vitouš e Alphonse Mouzon, Airtó teve apenas um contato efêmero com o conjunto. O percussionista participou da gravação do primeiro LP da banda, em 1971, *Weather Report*, mas não se envolveu mais intensamente em shows e turnês, por estar ainda comprometido com o grupo de Miles Davis.

O convite a Airtó para gravar o disco teria como pano de fundo a personalidade musical desenvolvida pelo músico, que, àquela altura, aos 30 anos, já era reconhecido como um artista inovador, dono de um estilo muito particular, cujo alcance viria influenciar várias gerações de novos percussionistas. Em entrevista à revista *Downbeat*, Joe Zawinul comenta a formação do grupo que viria a gravar o primeiro disco, justificando o convite feito a Airtó em função de sua individualidade musical:

Então Airtó – nós tentamos com outro percussionista, mas ele não possuía aquela individualidade, e isto é o que nós estamos realmente buscando – todos com individualidade, mas capazes de tocar juntos. Então nós chamamos Airtó e ele se encaixou perfeitamente³⁵ (ZAWINULL apud. MORGENSTERN, 1971).

Embora não tenha embarcado no trabalho com o *Weather Report*, que seguiu adiante com o percussionista brasileiro, indicado por Airtó, Dom Um Romão, Airtó participou ativamente de outro grupo fundado na mesma época, o *Return to Forever*. Ao deixar o grupo de Miles Davis, Airtó Moreira passaria a trabalhar regularmente com o pianista Chick Corea, com quem gravaria dois discos: *Return to Forever*, em 1972, e *Light as a Feather*, em 1973. Em ambos, a formação permaneceria a mesma, contando com Chick Corea, Stanley Clark, Joe Farrell, o próprio Airtó e sua esposa Flora Purim cantando.

³⁵ Trad. “And then Airtó – we’d tried another percussionist but he didn’t have that individualism, and that’s what we really are aiming for – individuals all, but playing together. So we called Airtó and he fit right in”

Depois de inúmeras gravações de música brasileira, tocando junto a artistas como Tom Jobim, Eumir Deodato, Milton Nascimento, Hermeto e de jazz tocando ao lado de músicos como Cannonball Adderley, Wayne Shorter, Stan Getz, Paul Desmond, Keith Jarrett, Hubert Laws, Gil Evans, Freddie Hubbard, entre outros³⁶, o prestígio de Airto junto a produtores e gravadoras lhe rendeu o início de uma carreira solo, o que lhe possibilitou gravar os primeiros discos sob seu próprio nome, como comenta Tárík de Souza:

Airto partiu para os Estados Unidos, onde participou de muitas gravações brasileiras antes de ser descoberto por Miles Davis. Tocou com o mais célebre jazzista da vanguarda americana [...] e ganhou direito a uma carreira própria (SOUZA, 1979 p. 138).

Os dois primeiros discos lançados por Airto conservam muito da relação que o músico manteve com Hermeto Pascoal nos primeiros anos 70. Hermeto gravou seu primeiro disco, *Hermeto*, nos EUA a convite de Airto e Flora, em 1971. Airto, que a esta altura já estava abrindo portas para outros músicos brasileiros no mercado norte-americano, aparece como produtor do disco, além de baterista e percussionista.

Hermeto, por sua vez, aparece como figura central em *Natural Feelings* (1970) e *Seeds On The Ground* (1971), tocando piano, órgão e flauta, além de compondendo grande parte do material musical de ambos os discos. Além de Hermeto, o primeiro LP conta ainda com as participações de Flora Purim, cantando, Sivuca, tocando violão, e do baixista Ron Carter. No segundo disco, soma-se a esta formação a presença do percussionista Dom Um Romão e a adição de sanfona e viola caipira, que

³⁶ No endereço eletrônico do artista (www.airto.com) é possível ter uma dimensão mais clara de sua atuação como “*side man*”, ou músico acompanhante. Sua discografia está dividida em cinco categorias: “Airto Moreira”, “Flora Purim”, “Compilations”, “Other Artists 1” e “Other Artists 2”. Acesso em 05/02/2013

no disco aparecem creditadas a Severino de Oliveira, nome de batismo de Sivuca (Severino Dias de Oliveira).

Para Airto, estes dois primeiros LPs representam “a locomotiva que puxa o trem” (MOREIRA, 2011) e possuem um significado especial, pois, segundo o músico, são os discos que conservaram uma ligação mais forte com a música brasileira e, principalmente, com o jeito como se tocava a música brasileira:

Pra mim, os dois primeiros discos que gravei, que foi com Hermeto e Sivuca, aqueles discos são diferentes dos outros. Eles dão uma referência mais brasileira. Não só brasileira, como brasileira do interior, sabe como é? [...] Além de ter uma ligação mais forte com o Brasil, eles são uma referência melhor pras pessoas que não são brasileiras, pros músicos que não são brasileiros. É um negócio que mostra coisas novas. Eu não fiz com esta intenção. Nada do que eu fiz foi com intenção, nada. Gravação principalmente. Eu gravava as músicas que eu gostava e pronto. Algumas eram minhas e outras não, mas eu gostava de tocar aquilo e pronto (MOREIRA, 2011).

Em 1972, Airto lança *Free*. O LP marca o início da parceria com o produtor de discos Creed Taylor, proprietário da CTI Records, gravadora de ponta no mercado de música improvisada de fins dos anos 60 e início dos 70, cuja atenção às produções é ressaltada por Airto em depoimento de 1973, dado ao crítico de jazz Dan Morgenstern:

Eu gostei muito... o disco tem muitas coisas boas. [...] E eu toco muitas coisas de percussão. Creed Taylor cuida da produção e o som do disco é bom. Ele é um bom produtor, [...] está no mercado há muito tempo e já produziu muitos artistas [...] estou feliz com a capa e os créditos da gravação estão completos, ele não esqueceu nada³⁷ (AIRTO apud. MORGENSTERN, 1973 p. 21).

³⁷ Trad. “I liked it very much... there are a lot of good things on the album. [...] and I play a lot of percussion. Creed Taylor takes care of business and the sound is good. He’s a good producer [...] he’s been producing for a long, long time and so many different artists [...] i’m happy about the cover, they didn’t leave anything off the credits”.

Free e *Return to Forever* foram gravados no mesmo ano, pelas gravadoras CTI e ECM, respectivamente, e têm como núcleo central os mesmos músicos – Airto, Chick Corea, Joe Farrell e Flora Purim. A única exceção fica por conta da presença de Ron Carter, que já havia gravado *Natural Feelings* anteriormente, substituindo Stanley Clark. O álbum *Free* aponta para um procedimento que se tornaria regular em grande parte dos discos de Airto: a presença constante de instrumentistas, compositores e arranjadores norte-americanos de destaque. O prestígio crescente de Airto lhe permitia orçamentos maiores para suas produções, o que, por consequência, criava a situação ideal para estreitar laços com os músicos norte-americanos, convidando-os para participar de seus discos e, em contrapartida, tomando parte em suas produções também.

Este prestígio alcançado por Airto com a gravação de *Free* pode ser mais detalhado em texto escrito por Tárík de Souza nos anos 70:

Free acaba de ser lançado aqui no Brasil. Apenas a apresentação do disco já demonstra certo prestígio. A lista do elenco completa este atestado, para quem acredita em nomes [...] Nas cinco faixas deste elepê, Airto mostra que do nome conquistou um lugar para a música brasileira. Sem exageradas folclorizações, nem a ajuda da boa vizinhança da época de Carmem Miranda e Ary Barroso (SOUZA, 1979 p. 138).

Tomando o nome do disco como ponto de referência para o conteúdo musical, é possível perceber um alinhamento de Airto com as práticas de *free jazz* desenvolvidas no trabalho com Miles Davis. O disco combina composições pré-definidas baseadas em ritmos brasileiros a muitos momentos de improvisação coletiva em que Airto usa predominantemente a percussão para criar efeitos sonoros a partir de timbres e texturas variadas. Traz ainda experiências com grandes formações em dois

arranjos elaborados por Don Sebeski, conceituado compositor, arranjador e maestro ligado ao jazz e à música sinfônica.

Ainda pela CTI, Airto gravaria diversos discos como músico convidado, além de outros três discos como artista principal – *Fingers* e *In Concert*, ambos em 1973, este último em parceria com Eumir Deodato, e *Virgen Land*, em 1974³⁸.

Fingers é ao mesmo tempo o nome do LP e do grupo que gravou este disco. Numa iniciativa distinta em relação ao álbum anterior, onde não havia um grupo fixo tocando, mas diferentes formações com convidados diversos, o LP *Fingers* foi gravado inteiramente com o mesmo grupo.

Outro aspecto que chama atenção neste conjunto é o fato de nenhum dos músicos serem de origem norte-americana. Além de Airto e Flora, a banda contava com um grupo de músicos uruguaios à época radicados nos EUA. Juntos, os irmãos Hugo e Jorge Fattoruso, além de Ringo Thielmann, tinham um trio que mesclava música uruguaia com jazz, música brasileira e rock, o Opa. A eles somava-se David Amaro, músico de origem mexicana que havia crescido na Califórnia.

Não à toa o disco é marcado por um repertório bastante eclético, com canção uruguaia, ritmos brasileiros e elementos de rock, distanciando-se bastante dos elementos de *free jazz* presentes no disco anterior. Aqui Airto já apontava cada vez mais para a execução de percussão e voz como parte central de seu trabalho. Em entrevista que antecede a gravação do disco, Airto já dava pistas do caminho que seguiria neste LP:

³⁸ A discografia completa de Airto na gravadora CTI (discos próprios e participações) pode ser conferida no endereço eletrônico: < <http://www.dougpayne.com/ctiaairt.htm> > Acesso em 07/03/2013.

Eu tenho pensado muito e escrito algumas músicas para meu próximo álbum. [...] Estou planejando tocar mais percussão, mas ainda assim com bateria. Terei um set de percussão disposto de uma forma em que possa tocar ambos ao mesmo tempo³⁹ (AIRTO apud. MORGENSTERN, 1973, p. 21).

Curiosamente, neste disco Airto divide a função de tocar bateria com o uruguaio Jorge Fattoruso, o que produz como resultado várias camadas de percussão sobrepostas à bateria, além da atuação constante de Airto cantando. Para o jornalista Carlos Calado, *Fingers* é o disco de Airto que alcançou um público mais amplo, representando a consolidação do músico nos EUA enquanto artista independente:

É um disco ritmicamente bastante brasileiro, mas jazzístico também, e de certo modo apresentando esta riqueza da rítmica brasileira para um público maior. Foi um disco que apareceu bastante nos EUA. Sem esquecer que isso foi uma conquista do Airto, o fato dele ter conseguido gravar um disco solo, lá, com sua própria banda, inclusive sem ter participação especial nenhuma. Acho que isso mostra bem o grau de prestígio que o Airto tinha conseguido naquele momento⁴⁰.

A opção pelo uso da percussão de forma mais recorrente tem sua explicação no reconhecimento que Airto obteve por parte do público como um percussionista inovador, utilizando uma gama variada de instrumentos exóticos de percussão, os quais, retirados de seu ambiente tradicional e aplicados numa linguagem mais universal, representavam uma abordagem extremamente particular.

³⁹ Trad. “I’m already thinking about my next álbum and writing some music for it [...] what we are planning now is for me to play more percussion, but still drums as well. I’m going to have the percussion set up in a certain way so that I can play both at the same time”.

⁴⁰ Depoimento do jornalista Carlos Calado para o programa O Som do Vinil publicado em 13/09/2011. Disponível em: <www.globotv.globo.com/canal-brasil/som-do-vinil/v/quarteto-novo/1629185/> Acesso em 07/02/2013.

De fato, dentre os instrumentistas brasileiros que migraram para os EUA e a Europa em busca de reconhecimento e trabalho, os percussionistas obtiveram maior êxito na medida em que foram incorporados por tais mercados de maneira mais direta.

A curiosidade que tais mercados nutriam pelas novidades dos percussionistas brasileiros proporcionou aos mesmos portas abertas e boas oportunidades de trabalho. Segundo Ana Maria Bahiana “o interesse americano pela percussão, quase exclusivamente, foi revelador da distância que havia entre o jazz praticado em seu berço e o que eles pensavam ser uma variação brasileira do mesmo” (BAHIANA, op. cit., p. 67).

Parte deste reconhecimento de Airto Moreira no berço do jazz pode ser observado nas eleições dos “melhores do ano”, promovidas pela revista especializada em jazz, *Downbeat*. A revista publica anualmente, desde a década de 50, duas votações que contemplam tanto os melhores do ano por parte da crítica e da imprensa especializada, quanto os melhores do ano por parte do público leitor da revista.

Dentre as várias categorias de votação publicadas na edição de agosto de 1974, uma chamava atenção por não constar na lista do ano anterior: a de melhor percussionista. Segundo o pesquisador Robert Willey, “a revista *Downbeat* criou a categoria *Percussionista* para o ranking de seus leitores e críticos como forma de reconhecer suas [de Airto] contribuições⁴¹” (WILLEY, 2010 p. 54).

⁴¹ Trad. “Downbeat magazine created the category of Percussionist for it’s Readers and Critics polls in 1973 to recognize his [Airto] contributions”.

Eleito na estreia, Airto ganharia este prêmio pela votação da crítica especializada e do público leitor nos primeiros nove anos de existência da categoria. E só seria desbancado em 1983 por outro percussionista brasileiro, Naná Vasconcelos⁴².

Entre 1974 e 1975, Airto gravaria mais dois discos, *Virgen Land*, ainda pela CTI, e *Identity*, pela Arista Records. Em ambos, há uma diversificação dos músicos participantes, num esforço de contemplar conexões variadas com artistas pelos quais Airto nutria alguma afinidade artística, estética ou mesmo comercial.

O primeiro deles é produzido pelo baterista Billy Cobham, muito conhecido na época por seu envolvimento com o *jazz fusion*; já o segundo é produzido pelo pianista Herbie Hancock, que toca em algumas faixas.

Em *Identity* o destaque fica por conta da participação intensa de Egberto Gismonti. Compondo grande parte do material musical do disco, Egberto aparece ainda cantando e como arranjador, pianista, violonista, flautista.

Do ponto de vista musical, ambos parecem refletir certo esgotamento da fórmula que funcionara perfeitamente nos quatro primeiros discos de Airto: fundir os ritmos brasileiros com elementos de tendências variadas como o *jazz fusion*, o *free jazz*, o rock, o funk e a canção, que se tornava cada vez mais presente nos seus trabalhos.

A curiosidade e o interesse que músicos e público em geral mantinham por Airto Moreira permaneciam centrados no aspecto exótico, “selvagem” e desconhecido da percussão brasileira.

⁴² A lista completa contendo todos os ganhadores desde a década de 50 até o ano de 2012 pode ser conferida no endereço eletrônico <<http://www.downbeat.com/default.asp?sect=cpollindex>> Acesso em 08/02/2013

Em texto escrito no final dos anos 70, a jornalista Ana Maria Bahiana faz uma análise cuidadosa da movimentação de Airto no mercado norte-americano da segunda metade dos anos 70:

O grande sucesso americano, o precursor da onda da percussão brasileira é o paranaense Airto Moreira, que viajou para tentar a sorte na América, com sua mulher, a cantora Flora Purim, em fins dos anos 60. Depois de uma passagem pelo grupo de Miles Davis e outra pelo Return to Forever de Chick Corea, Airto (e Flora) foram adotados definitivamente pelo cenário de jazz americano. Vencedores, vezes seguidas, das listas de “melhores do ano” da publicação especializada, Downbeat, nas categorias “vocal feminino” e “miscelânea” [que mais tarde foi denominada “percussão”], Airto e Flora tentaram passar do estágio de nome respeitado no meio jazzístico a estrelas do grande mercado de música. Um salto difícil, quase impossível para um “forasteiro”, e que traz consigo, sempre, uma grande dose de submissão às formas estabelecidas de fazer música para vender, na América (BAHIANA, op. cit., p. 68)

Independentemente da realização de concessões artísticas como uma estratégia para fixar-se e construir uma carreira sólida num mercado extremamente disputado, Airto construiu um novo patamar expressivo para a percussão.

Airto Moreira reduziu fronteiras entre gêneros, origens e estilos ao criar e estabelecer um novo paradigma para bateristas e percussionistas de todo o mundo. Suas influências são múltiplas e não podem ser reduzidas ao universo do jazz dos anos setenta, muito embora tenha sido neste mercado que o artista alcançou o auge de seu reconhecimento.

À sua figura enquanto percussionista, baterista, cantor e compositor, são creditadas diversas inovações colocadas em prática, sobretudo entre a segunda metade dos anos 60 e a primeira metade da década 70. Isso torna crucial sua participação na

música improvisada desta época, tanto no cenário brasileiro quanto no norte-americano, a partir do qual sua música ganhou alcance e reconhecimento mundiais.

2 – Estudo Interpretativo

2.1 – Tocando nas Quebradas

O baterista Nenê, substituto de Airto Moreira no Quarteto Novo quando este último migrou para os EUA, referiu-se ao modo como Airto tocava bateria em meados dos anos 60 usando a expressão “*nas quebradas*”, ou “*samba nas quebradas*”, um termo recorrente entre os músicos da época. Nenê descreve seu primeiro contato pessoal com Airto, na cidade de Curitiba, em fins dos anos 50, como uma experiência marcante para sua carreira:

Eu fiquei impressionado com o que ele tocou, por que ele era um baterista único. Diferente de todo mundo, ninguém tocava igual a ele, nem aqui [São Paulo], nem no Rio, nem em lugar nenhum. Não era Edison Machado, ele tinha um lance dele mesmo. Eu achei muito bom o modo como ele tocava. Ele chamava nas quebradas (LIMA, 2011⁴³).

É curioso notar como tal expressão se aproxima de uma descrição textual apropriada para um fenômeno musical que envolve as transformações no estilo de toda uma geração de bateristas da qual Airto faz parte. Confrontando a informação transmitida por Nenê com o relato de outros bateristas entrevistados, temos um panorama que revela o uso de tal expressão como um termo comum entre os bateristas do início dos anos 60 para designar não apenas uma nova abordagem na execução do instrumento. Segundo Airto Moreira:

Nos anos 60 "nas quebradas" era uma gíria que servia para várias coisas diferentes. Quando eu tocava samba eu fazia uns acentos diferentes ao invés de tocar direto. Assim, depois de pouco tempo começamos a chamar aquele estilo de “samba nas quebradas”. Eu não lembro quem inventou esse termo, mas ouvindo o Edison Machado você pode perceber aquele estilo,

⁴³ As citações de depoimento identificadas com o nome “LIMA, 2011”, foram colhidas em entrevista realizada pelo autor em São Paulo, na casa do músico, no dia 21/09/2011. Arquivo pessoal do autor.

pois ele e outros bateristas cariocas já tocavam assim.
(MOREIRA, 2011)

A partir deste relato, percebe-se o uso do termo “nas quebradas” para representar, sobretudo, uma mudança na postura musical dos bateristas ligados ao sambajazz⁴⁴. Quando Airto se refere à execução do samba caracterizado pela realização de alguns “acentos diferentes”, em contraposição à ideia de “tocar direto”, ele coloca em perspectiva duas abordagens distintas: a primeira diz respeito a uma forma participativa do baterista dentro do conjunto, enquanto a segunda se refere a um estilo mais contido no qual o baterista executa essencialmente a marcação rítmica da música⁴⁵.

Essa mudança no jeito de tocar, que incorporava elementos da improvisação jazzística (SARAIVA, op. cit., p. 17) e colocava o baterista numa posição mais colaborativa em termos de interação com os outros instrumentistas, representa, na visão do baterista Tutty Moreno, uma transformação mais ampla, ou melhor, traduz uma mudança importante no que se refere ao comportamento dos músicos da época:

“Nas quebradas” é um termo que se usa e na época usava-se muito mais pra definir a postura do baterista, que não era “certinho”, que tocava à vontade, “quebrava” não só a estrutura rítmica da música, mas também os padrões do chamado “profissional”. (MORENO, 2011)

⁴⁴ A pesquisadora Joana Martins Saraiva faz uma classificação dos discos representativos do que seria o gênero sambajazz a partir de um estudo extenso baseado nos relançamentos dos catálogos das gravadoras Dubas, Som Livre e Odeon. A partir de uma listagem onde figuram os nomes dos discos, o ano de lançamento e os músicos participantes, a autora cria uma relação de músicos ligados ao gênero sambajazz, agrupando-os pelos seus instrumentos. Nesta relação figuram os bateristas Edison Machado, Dom Um Romão, Airto Moreira, Ronie Mesquita, Milton Banana, Hércio Milito, Wilson das Neves, Toninho Pinheiro, Rubinho Barsotti, Turquinho e Lauro Bonilha. Não aparecem nesta listagem outros nomes importantes para a época como Portinho, Chico Batera, Vitor Manga e Ohana.

⁴⁵ Apesar do discurso de Airto carregar certa dicotomia, podemos observar, com o distanciamento do tempo, que ambas as abordagens estavam presentes na prática do mesmo. De um modo geral os bateristas possuem incorporadas estas duas formas de tocar e usa-as de acordo com os diferentes contextos em que atuam.

Tutty Moreno se refere a uma “quebra” nos padrões de comportamento dos músicos profissionais que ia além da esfera musical, e o alcance desta nova postura reverberava nas decisões estéticas destes músicos que “tocavam nas quebradas”.

Em seu depoimento surge novamente a ideia que contrapõe⁴⁶ duas abordagens possíveis para os bateristas da época. De um lado o baterista “certinho” que tocava “amarrado”, a serviço de um cantor(a) solista, e de outro o baterista que tocava mais “à vontade” e, conseqüentemente, produzia “quebras” tanto na estrutura da música (alcance estético) quanto na hierarquia profissional (alcance social).

Essa mudança fica mais evidente se observarmos o posicionamento dos bateristas durante a bossa-nova e a atuação destes mesmos instrumentistas em conjuntos de sambajazz. No caso da bossa-nova, o estilo interpretativo dos bateristas pode ser observado como uma espécie de elisão, na qual a supressão de ideias se torna predominante em detrimento da colocação excessiva de elementos musicais. Nesse contexto, a execução dos bateristas restringia-se a poucos elementos que cumpriam a função de acompanhamento dentro do conjunto.

O “tocar nas quebradas”, que nesse caso está associado principalmente ao movimento musical do sambajazz, pode ser visto como uma via alternativa de expressão artística para aqueles instrumentistas oriundos da bossa-nova, cuja atuação musical na época foi central, como é o caso dos bateristas Edison Machado e Dom Um Romão. Já para aqueles novos instrumentistas que estavam surgindo, para os quais o contato com a

⁴⁶ Apesar da contraposição Tutty não faz nenhum julgamento de valor. Sua avaliação é apenas a constatação da formação de um novo estilo interpretativo associando-o a padrões de comportamento dos instrumentistas dos anos sessenta.

bossa-nova foi um pouco mais distante, como é o caso de Airto Moreira⁴⁷, “tocar nas quebradas” era um caminho profissional a ser seguido.

Aquilo que Nenê aponta como samba “tocado nas quebradas” aproxima-se muito da descrição feita por Tutty Moreno para caracterizar aquilo que ficou mais conhecido no meio profissional como baterista “melódico”. Para Moreno, o baterista melódico “é aquele que não pensa unicamente no ritmo, ele toca em cima da melodia [...] quer dizer, mistura o ritmo com a melodia” (MORENO, 2011).

Além dessa ideia que associa a execução rítmica do baterista à melodia⁴⁸, especialmente através das suas intervenções – que ora seguem o desenho rítmico de uma melodia, ora complementam ou preenchem este mesmo desenho através de um diálogo mútuo – outro componente importante que caracteriza a atuação melódica do baterista, segundo Tutty Moreno, é a consciência do caminho harmônico das músicas. Nesse caso, as intervenções dos bateristas possuem significado não apenas como contribuição para o desenvolvimento das ideias de um solista, mas têm também o caráter de reforçar, enfatizar ou até mesmo “quebrar” a estrutura da música.

Essa ideia do baterista “melódico”, apresentada por Tutty Moreno, e que “toca nas quebradas”, conforme aponta Nenê, pode ser associada à discussão levantada por Monson (1996) ao estudar e analisar os diversos aspectos decorrentes da interação musical numa seção rítmica clássica de um conjunto de jazz, composta de piano, baixo e bateria.

⁴⁷ Em entrevista concedida ao autor, Airto Moreira relatou seus primeiros contatos com a bossa-nova na época em que ainda morava na cidade de Curitiba: “...olha, bossa-nova eu conheci e comecei a tocar em Curitiba, mas logo em seguida eu fui pra São Paulo”. (MOREIRA, 2011)

⁴⁸ A melodia, nesse caso, se refere tanto ao conteúdo melódico que caracteriza um tema, com suas partes constituintes e suas diversas recorrências e repetições, quanto ao desenvolvimento improvisado de uma melodia por um solista dentro de um determinado ciclo harmônico.

Monson expõe inicialmente duas ideias fundamentais que tratam do aspecto funcional da atuação do baterista num conjunto de jazz, e que são essenciais para esta discussão do baterista melódico. A primeira ideia diz respeito à interação interna entre os quatro membros do baterista, que acionam partes distintas do seu instrumento (mão direita – prato de condução; mão esquerda – caixa e tambores; pé direito – bumbo; e pé esquerdo – chimbal)⁴⁹, criando um diálogo que, segundo a pesquisadora, é “tão polifônico quanto aquele que se estabelece entre o baterista e os outros instrumentos do conjunto”⁵⁰ (CARVIN apud. MONSON, 1996 p. 52).

A segunda ideia exposta por Monson trata de uma função que os norte-americanos denominam *keeping time*, ou *playing time*, e que, segundo a autora, é uma especialidade dos bateristas⁵¹, além de uma de suas funções primordiais. A discussão conduzida pela pesquisadora revela, através de depoimentos de músicos norte-americanos, diversos pontos de vista que apontam esta função como uma ideia intrinsecamente ligada à prática musical dos bateristas.

É quase uma regra geral o fato de os mesmos dedicarem pelo menos um membro do seu corpo para a realização desta função, o que gera certa estabilidade rítmica e cria uma espécie de base sobre a qual ocorre a improvisação executada pelos outros membros, os quais, desvinculados desta responsabilidade, passam a ser orientados para o diálogo direto com os outros instrumentistas do conjunto.

⁴⁹ Esta descrição se refere a uma bateria configurada para um baterista destro. A descrição do campo de atuação das mãos está limitada a funções relativamente fixas, servindo apenas como ilustração. Na prática, as mãos não se limitam apenas ao uso das peças descritas e na forma em que estão apresentadas acima. Ou seja, a mão direita pode acionar a caixa e os tambores na mesma medida em que a mão esquerda pode acionar os pratos, por exemplo.

⁵⁰ Trad. “That can be just as polyphonic as the interaction among the drummer and the other instruments in the band”.

⁵¹ Optamos por não traduzir as expressões *keeping time* e *playing time*. Toda vez que nos referirmos a este aspecto funcional da performance dos bateristas, faremos uso destas palavras.

Segundo Tutty Moreno, o baterista “melódico”⁵², como descrito no jargão popular, tem sua origem na música norte-americana, em especial no jazz dos anos 50, nas fases mais conhecidas como *cool jazz* e *hard bop* (BERENDT, op. cit., p. 32 - 36). Mas foi no início dos anos 60, especialmente a partir da atuação do baterista Tony Williams junto ao quinteto de Miles Davis, que esta classificação se consolidou (MORENO, 2011).

No Brasil, esta figura do baterista “melódico” surge em contraposição à atuação do ritmista, aquele baterista que, segundo o depoimento de Airto Moreira, “tocava direto”, ou seja, cumpria com a função exclusiva de prover ao conjunto uma base rítmica sólida e linear sem criar maiores interferências na interação do grupo.

É importante salientar que o músico habituado a “tocar nas quebradas” possuía incorporado à sua prática a capacidade de atuar como um ritmista, ou seja, produzir a mesma base rítmica estável e consistente. Porém, sua atuação mais participativa extrapolava a fronteira do aspecto funcional, contribuindo de forma decisiva para a criação de um diálogo musical mútuo e colaborativo com os outros instrumentistas do conjunto⁵³.

A visão apresentada pela pesquisadora Ingrid Monson – que coloca em discussão a possibilidade de os bateristas dedicarem ao menos um de seus membros à manutenção do tempo, a partir da execução de ideias rítmicas contínuas, enquanto aos

⁵² Entendemos que esta caracterização diz respeito essencialmente a uma abordagem mais interativa e propositiva por parte dos bateristas. O termo “melódico” não significa aqui uma tentativa de reproduzir na bateria uma melodia. Tampouco se refere à aproximação da afinação do instrumento a notas de altura definida.

⁵³ Não há uma separação objetiva entre essas diferentes abordagens. Numa mesma música era natural que o baterista alternasse entre uma forma de tocar mais livre e participativa (ajustada ao jeito denominado “nas quebradas”), e momentos onde a orientação era mais rítmica (centrada no “groove” e no “balanço” do ritmo). No nosso entendimento, estas duas formas de atuação não representam uma dicotomia de caráter positivo ou negativo em relação às práticas dos bateristas. Tampouco representam uma “evolução” desses instrumentistas. O “tocar nas quebradas”, da forma como vemos, é apenas uma nova faceta da atuação dos músicos dos anos 60, que passa a ser incorporada pelos bateristas e acessada em determinados contextos musicais da época.

outros membros é facultada a possibilidade de improvisar de forma mais livre, criando assim contrastes e tensões sobre a base rítmica –, é complementada pelo depoimento do baterista Michael Carvin, que associa as partes em que predomina a manutenção do tempo a um suposto estado musical “sólido”, ao passo que às partes em que há o predomínio de ideias rítmicas mais livres, ele associa um estado musical “líquido” (CARVIN apud. MONSON, op. cit., p. 55).

Essa descrição de estados musicais “sólidos” e “líquidos” pode ser uma maneira apropriada para se desenvolver a discussão em torno do que significa este “tocar nas quebradas”, que logo no início do capítulo foi associado por outros bateristas à figura de Airto Moreira em meados dos anos 60.

Um ponto importante e complementar a essa discussão é o ambiente sonoro relativo a esses dois estados, e que numa perspectiva mais ampla pode ser relacionado às duas abordagens musicais colocadas em destaque até aqui: 1) o baterista “ritmista”, acompanhante por natureza, figura típica da bossa-nova; e 2) o baterista que “toca nas quebradas”, solista mais participativo, figura comum no sambajazz.

O pesquisador Felipe Trotta (2008), ao discutir o conceito de sonoridade como uma ferramenta para a delimitação de gêneros musicais, aponta que é o aspecto sonoro (o som) quem possui a primazia para determinar “o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais”. Ainda segundo o autor, um estudo mais específico, focado nas estruturas sonoras, pode “permitir uma compreensão mais precisa dos processos de identificação, classificação e uso que envolvem as práticas musicais” (TROTTA, 2008 p. 3).

Para Trotta, um estudo mais específico dos parâmetros sonoros pode nos revelar quais elementos “atuam com maior preponderância na construção e classificação

dos gêneros” (ibidem). A partir desse enfoque, Trotta aponta o ritmo e a sonoridade como os elementos essenciais para a identificação e a classificação de gêneros musicais.

Essa abordagem para a classificação de gêneros musicais também foi utilizada pela pesquisadora Joana Martins Saraiva em seu trabalho sobre a “invenção” do sambajazz e sua fixação enquanto gênero musical. Segundo Saraiva, o uso da expressão sambajazz ocorre, entre outras razões, para se estabelecer uma caracterização musical, que se consolida na “mistura original do ritmo de samba com a harmonização e a improvisação do jazz” (SARAIVA, op. cit., p.15). A autora vai além e complementa essa ideia associando-a a um tipo de instrumentação característica, formada pela base piano, baixo e bateria, “a qual às vezes aparece acrescida de violão e percussão e instrumentos de sopro – saxofone, trombone, trompete, flauta, como solistas ou em arranjos em naipes” (ibidem).

Se ajustarmos o foco da observação, partindo desta perspectiva “macro”, que entende a sonoridade como um parâmetro para a caracterização de gêneros musicais, para uma perspectiva “micro”, pode-se tratar a questão da sonoridade relacionando-a ao estilo interpretativo de um instrumentista em particular, tomando-a como fator determinante na constituição de uma sonoridade mais ampla.

Sendo assim, a noção de sonoridade apresentada por Trotta – que considera “a sonoridade como o resultado acústico dos timbres de uma performance” (TROTТА, op. cit., p. 4) e que reflete “uma combinação de instrumentos que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador” (ibidem) –, se aplicada a um recorte mais específico, pode ser útil na compreensão dos elementos musicais que compõem e definem o estilo do baterista “melódico” que “toca nas quebradas”, aqui associado à figura de Airto Moreira.

Para desenvolver essa ideia vamos abordar, através de análises musicais, um conjunto de cinco procedimentos: 1) utilização melódica do chimal no pé esquerdo; 2) adaptações de ritmos nordestinos para a bateria; 3) adaptações do samba para métricas ímpares; 4) solos de bateria; e 5) a percussão combinada com a bateria. Convém ressaltar que tais procedimentos são observados de forma recorrente na performance de Airto dentro do período delimitado por essa pesquisa (1964-1975).

A relevância destes procedimentos para a constituição do estilo forjado pelo baterista é central, uma vez que são estes aspectos de sua prática que o distinguiram dentre os bateristas de sua época e, conseqüentemente, o tornaram fundamental para a formação dos bateristas de sua geração e das gerações seguintes.

É necessário esclarecer, entretanto, que tais procedimentos representam apenas uma parte do conjunto das características que configuram o seu modo de tocar, e que apesar de limitarmos nossa observação a esses aspectos de sua performance, reconhecemos a existência de outras ideias que contribuem de forma considerável para a definição de seu estilo.

Em relação aos aspectos desenvolvidos neste trabalho, pode-se pontuar que os mesmos são responsáveis por diferenciar e qualificar os trabalhos nos quais o músico teve uma participação central, ou seja, os grupos que fazem parte da discografia selecionada para essa pesquisa: Sambalango Trio, Sambrasa Trio, Sansa Trio, Quarteto Novo, Return to Forever, além de seus primeiros discos autorais

A notação musical adotada para descrever as execuções de bateria nos próximos cinco itens tem como base a notação proposta por Weinberg (1994), sobre a qual efetuamos uma única alteração, que se refere às notações utilizadas para escrever a abertura do chimal. A figura 1 mostra a notação adotada neste trabalho.

The image displays musical notation for various drum parts, organized into five rows. Each row contains four measures of notation on a five-line staff. The notation uses standard musical symbols such as quarter notes, eighth notes, and rests, along with specific drum notation symbols like 'x' for rimshots and 'o' for cymbal effects. The parts are labeled as follows:

- Row 1: Caixa, Aro de caixa, Flam, Aro tom 1 e Aro caixa, Rimshot na caixa
- Row 2: "Nota fantasma" na caixa, Caixa c/ vassoura, "Nota fantasma" c/vassoura, Tom tom 1
- Row 3: 8 Tom tom 2, Surdo, Bumbo, Cowbell
- Row 4: 12 Chimbal fechado c/pé, Chimbal aberto c/ pé, Chimbal fechado c/ baqueta, Chimbal aberto c/ baqueta
- Row 5: Prato de condução, Cúpula do prato, Prato com ataque

Figura 1: notação de bateria adotada para este trabalho

2.2 – Uso melódico do chimbal no pé esquerdo

Um dos aspectos distintivos do estilo de Aírto Moreira em meados dos anos sessenta é a maneira como o baterista utiliza o chimbal no pé esquerdo, tanto nas situações de acompanhamento quanto nas situações de solo.

Tradicionalmente o uso do chimbal no pé esquerdo esteve sempre associado ao sentido de marcação rítmica. Sua combinação com o bumbo forma uma espécie de base rítmica sobre a qual se fundamenta a maioria das adaptações dos ritmos brasileiros para a bateria (GOMES, 2008).

As mudanças na execução do chimbal no pé esquerdo (para os bateristas destros) começaram a ocorrer na década de cinquenta na música norte-americana. E assim como outros procedimentos musicais (BERLINER, 1994 p. 135) adotados pelos

bateristas norte-americanos⁵⁴, essas mudanças no uso do chimal foram incorporadas e adaptadas pelos bateristas brasileiros, em especial na execução do samba.

Esta alteração no padrão de execução do jazz guardava alguma semelhança com as mudanças estabelecidas pelos bateristas brasileiros em fins dos anos 50 e início dos anos 60, época do surgimento da bossa-nova, e logo em seguida, de forma mais acentuada, com as mudanças estabelecidas pelo sambajazz⁵⁵.

Mais conhecido como “*Samba no Prato*”, essa concepção “moderna” de execução do samba na bateria (BARSALINI, 2009 p. 76 e 77) criou condições para um novo posicionamento dos bateristas brasileiros, no qual a postura mais interativa passou a ser um padrão no estilo interpretativo, um pouco ao modo das transformações ocorridas no jazz dos anos 40 e 50, mais notadamente com o *bebop* e o *hard bop*. De acordo com o crítico do Jornal do Brasil (JB), Luiz Orlando Carneiro:

Foi no Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, onde, na primeira metade dos anos 60, que floresceu o Sambop, isto é, jazz com

⁵⁴ Existem algumas relações entre padrões de execução do jazz e suas transformações ao longo do século XX com padrões de execução dos ritmos brasileiros e suas conseqüentes transformações nos diversos contextos da música brasileira. Um dos momentos cruciais para a história da bateria na música norte-americana foi a invenção do chimal (*Hi-Hat*) acionado pelo pé através de um mecanismo conhecido como máquina de chimal (In. THEODORE D. BROWN apud MONSON, 1996 p. 51). Essa invenção, ocorrida aproximadamente em 1927, combinada com a possibilidade de se operar uma mudança referente à condução rítmica, que passou a ser executada no prato pela mão direita, criou as condições para a fundação rítmica do jazz moderno. A essência desta fundação ficou mais conhecida como “*four-way coordination*”, por colocar os quatro membros do baterista em ação simultânea e realizando tarefas distintas. Nos anos 40 e 50, os padrões rítmicos do jazz tinham como perspectiva a base rítmica executada simultaneamente pela mão direita, que realizava o que os norte-americanos chamam de “*ride cymbal beat*”, e que aqui no Brasil ficou mais conhecido como *condução*, e o uso do pé esquerdo no chimal, que no jazz fixa a marcação do segundo e do quarto tempo do compasso. Sobre essa base rítmica ocorria o aspecto mais interativo da execução dos bateristas de jazz, especialmente os bateristas ligados ao *bebop*, como os pioneiros Kenny Clark e Max Roach. Estes passaram a usar a mão esquerda na caixa e nos tambores e o pé direito no bumbo para realizar interferências musicais, pontuar a melodia da música, interagir com os solistas e dialogar de forma mais ativa com os outros músicos (MONSON, 1996 p. 54). A partir de fins dos anos 50 e início dos anos 60, bateristas como Philly Joe Jones, Elvin Jones, Tony Williams e, mais posteriormente, Jack DeJohnette (PACZYNSKI, 2005), deixaram de usar o chimal no pé esquerdo somente como um elemento de marcação rítmica, orientando-o predominantemente para uma interação musical mais participativa tanto em relação às outras peças constituintes da bateria quanto em relação ao diálogo estabelecido com outros músicos.

⁵⁵ A pesquisadora Joana Martins Saraiva identifica o termo “sambajazz” como categorização para um gênero musical que se diferencia tanto do samba quanto da bossa-nova: “...já podemos ter certeza de que o sambajazz é identificado como um gênero musical ao lado do samba e da bossa-nova e como sendo alguma coisa diferente de ambos” (SARAIVA, 2007 p. 13 e 14).

sotaque de samba. A opção pelo termo sambop, como sinônimo de sambajazz serve para qualificar e enfatizar o tipo de influência jazzística incorporada, que teria sido muito mais via be bop do que cool jazz (CARNEIRO apud. SARAIVA, 2007 p. 9).

É nesse contexto, identificado pela pesquisadora Joana Martins Saraiva como um ambiente de disputas – decorrentes da polarização entre os que defendiam a incorporação de elementos típicos do jazz, por que a “viam como sinônimo de modernização” e os que a repudiavam “responsabilizando-a por uma descaracterização da nossa música popular” (SARAIVA, op. Cit., 21) –, que Airto Moreira surge no cenário musical brasileiro.

Incorporando um amplo arsenal estético, que ia desde a sua formação como cantor e percussionista de baile – o que incluía referências antigas como o samba cruzado –, e chegava às últimas inovações da época, como o samba tocado no prato, além do jazz e de toda a variedade de ritmos e gêneros que integravam o repertório das orquestras de baile dos anos 50⁵⁶, Airto se firmaria como um baterista eclético sempre atento às novidades musicais de seu tempo.

A incorporação desta ampla mistura de referências no estilo de Airto Moreira pode ser observada, numa perspectiva musical, em sua interpretação da música “Deixa”⁵⁷, composta por Baden Powell e Vinícius de Moraes, e gravada pelo Sambalanço Trio no LP *Reencontro com Sambalanço Trio*, em 1965.

“Deixa” é um samba canção de andamento médio (96 bpm), composto em uma seção única, que por sua vez é subdividida em três partes (A) (B) (A’), organizadas

⁵⁶ Em entrevista concedida ao autor, Airto Moreira descreveu seu início de carreira como músico de baile, citando como parte do repertório que tocava na orquestra ritmos como bolero, mambo, guarachas, *swing* das big bands e música brasileira. Dentre os ritmos brasileiros, o baterista destacou o baião e a mistura do baião com o xaxado, que, segundo o músico, era uma coisa nova na época (MOREIRA, 2011).

⁵⁷ POWELL, Baden. “Deixa”. Intérprete: Sambalanço Trio. In: SAMBALANÇO TRIO. *Reencontro com Sambalanço Trio*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2005. CD faixa 2.

da seguinte forma quanto ao número de compassos: (A) 12 compassos, (B) 8 compassos e (A') 12 compassos. A disposição dessas partes segue sempre a mesma sequência na estrutura do chorus⁵⁸ - (A) (B) (A) (A').

Nesta gravação do Sambalanço, o trio toca duas vezes a forma completa da música. Na primeira vez, há uma exposição do tema e, na segunda, há um solo de piano sobre (A) e (B), seguido da reexposição do tema em (A) e (A'). A música termina em um breve *fade out*⁵⁹ com a execução de uma harmonia estática (Am7) sobre a qual Airto realiza um solo baseado em samba cruzado.

A primeira exposição do tema é precedida de uma introdução de oito compassos na qual Airto Moreira também executa uma batida de samba cruzado, cuja espécie é classificada pelo baterista Oscar Bolão como “samba cruzado tradicional” (PELLON, 2003 p. 85)⁶⁰. Porém, em sua interpretação deste modelo de samba cruzado, Airto cria uma série de variações nos tambores, que são distintas daquelas apresentadas por Bolão, como aponta a figura 2.

⁵⁸ O musicólogo Paul Berliner define a ideia de *chorus* da seguinte maneira: “tornou-se uma convenção para os músicos expor a melodia e seu acompanhamento no início e no fim da apresentação de uma música. No meio, eles criam solos improvisados dentro do formato cíclico da música. Um solo pode compreender apenas uma passagem pelo ciclo, conhecido como *chorus*, ou isso pode ser estendido por diversos *chorus*. Trad. “It has become the convention for musicians to perform the melody and its accompaniment at the opening and closing of a piece’s performance. In between, they turns improvising solos within the piece’s cyclical rhythmic form. A solo can comprise a single pass through the cycle, known as a chorus, or it can be extended to include multiple choruses”

⁵⁹ Recurso muito usado no meio de música popular para mixagens de gravações realizadas em estúdio. O áudio vai sumindo aos poucos até desaparecer por completo.

⁶⁰ O autor do livro *Batuque É Um Privilégio*, Oscar Luiz Werneck Pellon, é mais conhecido no meio profissional pelo nome “Oscar Bolão”. Neste trabalho, citaremos o autor usando seus dados biográficos de catalogação: “PELLON”. Porém, toda vez que nos referirmos ao autor no corpo do texto principal, faremos isso usando o nome “popular” do autor: “Oscar Bolão”, ou, simplesmente, “Bolão”.

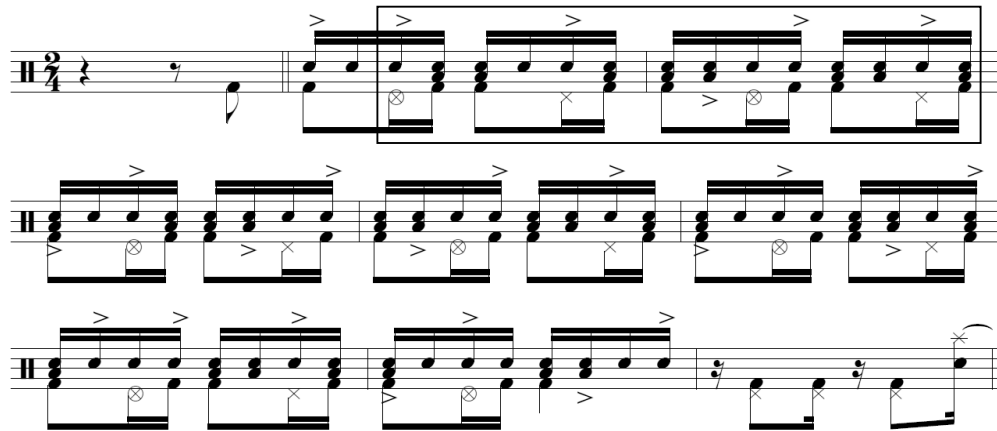


Figura 2: introdução em samba cruzado da música “Deixa” (1965): 0’0” – 0’10” [CD faixa 1]

O que de fato nos chama a atenção nesta introdução é o uso que Airto faz do chimbau no pé esquerdo, tocado no contra tempo. Durante toda a introdução, o baterista alterna toques abertos e fechados, ambos realizados pela movimentação do pé esquerdo, como aponta a caixa de destaque na figura acima. Essa ideia contribui para criar um interessante efeito polifônico na distribuição dos membros do baterista, que é comentado em depoimento pelo próprio músico:

...eu sempre gostei disso aí [samba cruzado], quando eu toco este tipo de coisa, este estilo, as pessoas, inclusive aqueles que não são músicos, ficam assim impressionados, por que de repente tudo muda e parece que tem três ou quatro músicos tocando de uma só vez (MOREIRA, 2011).

Essa forma de trabalhar com o chimbau no pé esquerdo – mantendo-o fixo no contra tempo, mas alternando sua sonoridade tradicional, na qual o chimbau é fechado com maior pressão produzindo um som “seco” e definido, com uma sonoridade prolongada, produzida pelo toque mais leve aplicado pelo pé esquerdo na máquina de chimbau – se tornaria uma constante na performance de Airto. O emprego deste procedimento pode ser percebido tanto em trechos de acompanhamento de temas e melodias pré-definidas como em momentos de interação mais espontânea, tal qual solos

improvisados – como no caso do acompanhamento que o músico faz para um trecho do solo de piano da música “Você e Eu”⁶¹, gravada em 1965 no LP *À Vontade Mesmo*, pelo Sambalanco Trio juntamente com o trombonista Raul de Souza.

Nos primeiros sete compassos do solo (parte “A” da música), Airto mantém um padrão de acompanhamento simples, conduzindo em semicolcheias contínuas no prato, mantendo a marcação do bumbo “à dois”⁶², tocando no aro de caixa com a mão esquerda e mantendo o chimbau fixo no contra tempo, como mostra a figura 3

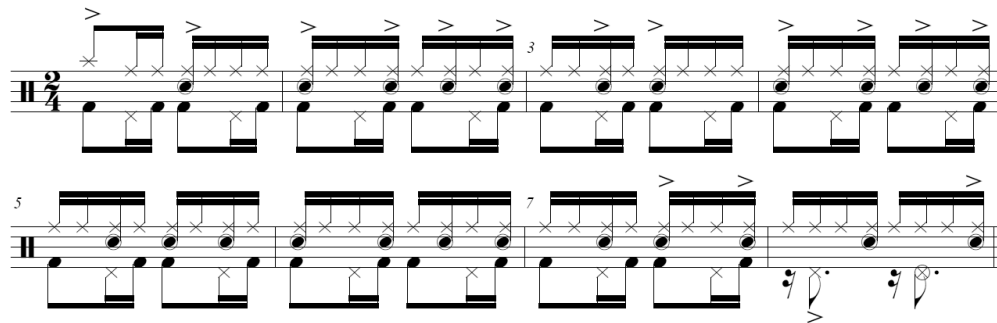


Figura 3: seção “A” do solo de piano em “Você e Eu” (1965): 1’30”-1’38” [CD faixa 2]⁶³

No oitavo compasso desta seção, Airto faz um pequeno deslocamento do chimbau, tirando-o da marcação fixa do contra tempo, como mostra a caixa de destaque na figura 4.

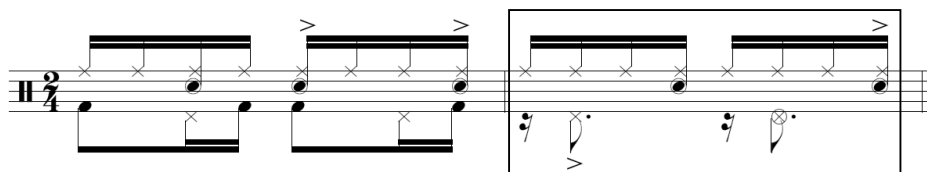


Figura 4: compassos 7 e 8 de “A” no solo de piano em “Você e Eu” (1965): 1’36”-1’38” [CD faixa 3]

⁶¹ MORAES, Vinícius de; LYRA, Carlos. “Você e Eu”. Intérprete: Raul de Souza e Sambalanco Trio. In: *À Vontade Mesmo*. [SI]: RCA, p1965. Remasterizado em CD, 2001. CD faixa 5.

⁶² Tocar o bumbo “à dois”, é uma maneira informal de dizer que o padrão de marcação do bumbo se baseia no seguinte ostinato:



⁶³ Nessa dissertação os números de compasso que aparecem nos trechos musicais não se referem aos números de compasso da música, e sim ao exemplo musical específico.

Com tal movimento, Airto enfatiza a estrutura da música, ao pontuar a superfície rítmica (LARUE, 1992 p. 91) de seu acompanhamento com uma intervenção que marca a passagem da parte (A) para a parte (B) do *chorus*.

A conexão desta intervenção de Airto com o solo de piano ocorre tanto no nível da interação dialógica com o pianista, definida por Alfred Schutz como uma “relação mútua de ajuste” entre dois ou mais indivíduos que compartilham de um mesmo tempo interno (SCHUTZ, 1964 p.173), quanto no nível do diálogo interno entre as partes constituintes da bateria, apontado anteriormente por Monson (1996 p. 51-55).

Nesse sentido, é importante observar que, embora os bateristas não toquem melodias e acordes do mesmo modo que outros instrumentistas, sua participação na construção do discurso musical é central, uma vez que o mesmo resulta da interação e do diálogo que é constantemente “alimentado” pelas intervenções dos diversos instrumentistas.

Esse deslocamento no oitavo compasso de (A) marca não só uma mudança entre duas seções da música (“A” para “B”), mas é também a forma através da qual Airto prepara uma variação no seu padrão de acompanhamento do solo. Do ponto de vista da interação, é também uma maneira de instigar o solista ao propor uma nova sonoridade no acompanhamento, ainda que isso ocorra de maneira sutil.

A figura 5 mostra o acompanhamento de Airto para o solo de piano sobre a parte (B) da música, e o novo padrão de marcação tocado no chimbau com o pé esquerdo.

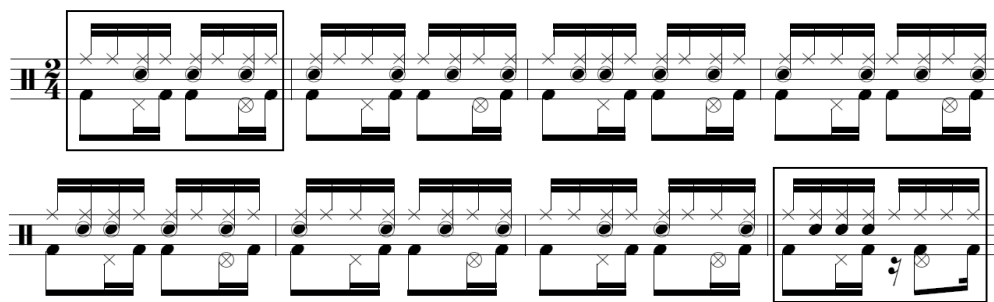


Figura 5: Acompanhamento da bateria na parte “B” do solo de piano em “Você e Eu” (1965): 1’39” – 1’47” [CD faixa 4]

Desse ponto em diante, Airto passa a alternar entre um padrão de marcação no chimbau que é composto de um toque fechado no contra tempo do tempo 1, e um toque aberto no contra tempo do tempo 2, como mostra a caixa de destaque no primeiro compasso da figura acima. Já a caixa de destaque no oitavo compasso desta mesma figura, aponta uma variação no padrão descrito acima, e sugere novamente uma conexão estreita com a estrutura da música, pois marca a volta para a parte (A) do *chorus*. Essa variação sinaliza uma nova mudança no uso do chimbau a partir do retorno à parte (A) do solo, como mostra a figura 6.

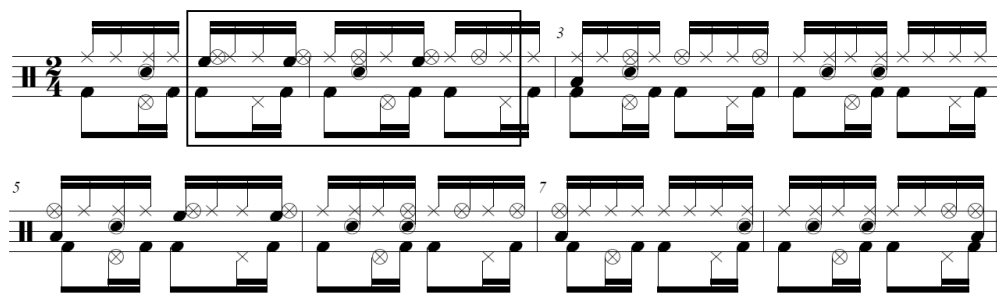


Figura 6: Acompanhamento da bateria na reexposição da parte “A” do solo de piano em “Você e Eu” (1965): 1’47”-1’56” [CD faixa 5]

Aqui, Airto inverte a relação entre os toques abertos e fechados realizados no chimbau com o pé esquerdo, colocando o toque aberto no primeiro tempo e o toque fechado no segundo tempo. Nessa parte do solo, o acompanhamento de Airto ganha dois novos componentes de interação com o solista. São os acentos que o baterista faz

na cúpula do prato de condução e as intervenções realizadas nos tambores da bateria, como mostra a caixa de destaque na figura acima.

Outra situação em que se pode perceber o uso desse recurso do chimbau aberto no pé esquerdo por Airto Moreira, é a música “Jaqueline K”⁶⁴, gravada no primeiro LP do Sambalanço Trio, em 1964.

“Jaqueline K” é um samba de andamento rápido (121 bpm), sobre uma estrutura blues de 12 compassos (BERLINER, op. cit., p. 76). Nessa gravação, o trio apresenta o tema duas vezes e segue para os solos, que ocorrem sempre sobre a mesma estrutura do tema.

Na primeira exposição do tema, Airto toca “fechado” no chimbau conduzindo em semicolcheias contínuas. Tecnicamente, realizar esse tipo de condução neste andamento é uma tarefa bastante complexa, que exige do baterista um desenvolvimento técnico apurado.

Na segunda exposição, Airto “abre” a condução para o prato e passa tocar de forma “repartida”⁶⁵, conforme mostra a figura 7.

⁶⁴ CORREIA, Heraldo. “Jacqueline K”. Intérprete: Sambalanço Trio. In: SAMBALANÇO TRIO. *Sambalanço Trio*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2000. CD faixa 7.

⁶⁵ Em entrevista ao autor, o baterista Pascoal Meirelles usou o termo “repartido” para descrever uma forma de condução que é muito praticada em sambas de andamento rápido. Nessas situações, o baterista passa a tocar figuras derivadas do grupo de quatro semicolcheias, que se relacionam com as células rítmicas tocadas no aro de caixa, preenchendo-as e/ou completando-as. Outras terminologias usadas que surgiram em entrevistas realizadas pelo autor foram “tocar picado” ou “tocar o tamborim”.

Figura 7: Acompanhamento da bateria na reexposição do tema em “Jaqueline K” (1965): 0’ 12”-0’ 24” [CD faixa 6]

As caixas de diálogo na figura 7 destacam a regularidade na execução do chimbau aberto com o pé esquerdo. Nessa situação, Airto alterna os toques abertos e fechados com uma periodicidade maior, ou seja, a cada dois compassos o baterista coloca um toque aberto no contra tempo do segundo tempo.

A relação entre toques abertos e fechados realizados com o chimbau no pé esquerdo na performance de Airto nem sempre aparece de forma tão organizada como nos exemplos discutidos até aqui. Muitas vezes, essa alternância de diferentes toques surge de forma mais fragmentada, distribuída pelo *chorus* sem um padrão definido. Nesse caso, fica clara, então, uma opção de Airto ao orientar seu acompanhamento mais para a comunicação com o solista do que para o aspecto funcional de sua execução, que delimita e pontua a estrutura da música.

O tema que dá nome ao disco gravado por Raul de Souza junto com o Sambalção Trio em 1965 é uma composição do próprio Raul de Souza. “À Vontade Mesmo”⁶⁶ é um samba, cuja estrutura se divide em duas partes, com oito compassos

⁶⁶ SOUZA, Raul de. “À Vontade Mesmo”. Intérprete: Raul de Souza e Sambalção Trio. In: *À Vontade Mesmo*. [SI]: RCA, p1965. Remasterizado em CD, 2001. CD faixa 1.

cada – (A) 8 e (B) 8. Do ponto de vista estrutural, a música se organiza em um *chorus* completo de 32 compassos, distribuídos da seguinte maneira: (A) (A) (B) (A).

O solo de piano de César Camargo Mariano transcorre sobre o espaço equivalente a duas exposições completas da estrutura harmônica da música. Durante todo o primeiro *chorus* do solo, Airto não usa esse recurso de abrir o chimbau com a movimentação do pé esquerdo. Essa ideia só aparece a partir da entrada no segundo *chorus*, quando César diminui a atividade rítmica de seu solo, passando a executar notas mais longas, combinadas com ataques mais curtos e pontuais, e suspendendo momentaneamente o acompanhamento harmônico da mão esquerda.

Essa mudança de intensidade na rítmica do solo de piano é classificada por Jan LaRue (1993) como um estado de atividade rítmica transitória. O autor identifica um spectrum formado por três estados que caracterizam a atividade rítmica: “*stress*” (muita atividade), “*lull*” (pouca atividade) e “*transition*” (estágio intermediário) (LARUE, 1993 p. 95-102). Neste caso, a transição se dá mais em relação ao solo de piano. Este vai de um trecho em que há o predomínio de frases baseadas em grupos de quatro semicolcheias contínuas e saltos com muitas variações de altura, para um estado de repouso relativo, em que as notas longas e os espaços entre as frases pontuam a articulação das ideias melódicas (cortar a vírgula) que, por sua vez, são baseadas em uníssonos e muitas recorrências de altura.

O acompanhamento de Airto nesta situação vai numa direção complementar ao desenvolvimento do solo de piano. O baterista se aproveita dessa relativa estabilidade rítmica do solo para atuar no sentido de preencher os espaços deixados pelo solista. É neste contexto que Airto passa a executar, com o pé esquerdo, toques abertos e fechados no chimbau. Entretanto, nesta situação, Airto não os coloca de forma contínua

(ou seja, alternando tempo a tempo os toques abertos e fechados) – como nos mostra a figura 8.

Figura 8: compassos 1 a 8 do 2º chorus do solo de piano em “À Vontade Mesmo” (1965): 2’25”-2’33” [CD faixa 7]

Neste contexto, o uso do chimbau no pé esquerdo parece estar integrado à movimentação da mão esquerda, como parte ativa no diálogo interno existente entre as mãos do baterista – como ressaltam as caixas de destaque na figura 8.

No primeiro compasso, Airto executa uma apogiatura com a mão esquerda, mais conhecida entre os bateristas como um rudimento, que faz parte da técnica básica do instrumento, chamado de “*Flam*”. Neste caso, Airto faz um “*Flam*” que toca o aro do tambor mais agudo e o aro da caixa, que fica logo abaixo deste tambor, simultaneamente com um toque aberto no chimbau.

A segunda caixa de destaque mostra o movimento coordenado entre as mãos, em que a direita mantém o fluxo contínuo da condução em semicolcheias com

um acento combinado com a mão esquerda, e esta, por sua vez, se alterna entre a caixa e o tambor mais agudo.

A caixa de destaque do sexto compasso coloca em perspectiva o diálogo entre Airto e o solista de forma mais objetiva. No segundo tempo desse mesmo compasso, Airto reforça o desenho rítmico do solo ao executar exatamente a mesma figura rítmica apresentada pelo pianista no compasso 4, reiterada no compasso 5 e depois levemente modificada no primeiro tempo do compasso 6. A interferência de Airto surge como uma resposta imediata, com a execução do mesmo desenho rítmico, acompanhado de um toque aberto no chimbau. Este toque pode ser entendido a partir de uma perspectiva ornamental, ao contrário do toque que aparece na caixa de destaque do compasso 8, que tem um sentido mais estrutural, como aponta LaRue (1993 p. 14-15).

A partir do nono compasso deste segundo chorus do solo de piano, Airto intensifica o uso de toques abertos no chimbau, sem, no entanto, chegar a alterna-los de forma regular com os toques fechados, como mostra a figura 9.

The image displays a musical score for piano and chimbau, starting at measure 9. The piano part is written in the upper staves, and the chimbau part is in the lower staves. The score is divided into two systems, each containing two measures. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, often with slurs and accents. The chimbau part consists of a series of rhythmic strokes, some marked with 'x' and others with a circled 'x', indicating specific playing techniques. The overall structure shows a complex interplay between the two instruments.

Figura 9: compassos 9 a 16 do 2º chorus do solo de piano em “À Vontade Mesmo” (1965): 2’34”-2’42” [CD faixa 8]

As três caixas de destaque da figura 9 mostram a forma como Airto e César chegam a um entendimento refinado – “Um” no caminho do “Outro”, tal qual a experiência da comunicação intersubjetiva do “Nós”, descrita por Schutz, como resultado do compartilhamento de um mesmo “tempo interno”⁶⁷ (COOK, 2007 p. 14).

O que se observa nessas caixas de destaque é o momento em que solo e acompanhamento se tornam ritmicamente mais próximos, como aponta a figura 10.

Figura 10: redução rítmica das execuções de bateria e piano nos compassos 9 a 12, do 2º chorus do solo de piano em “À Vontade Mesmo” (1965).

O ponto central a ser observado aqui é a ação que se desenrola entre dois “coplayers”, num “ajuste mútuo de relacionamento”, que ocorre, segundo Schutz, quando dois músicos compartilham de um mesmo fluxo de consciência, numa mesma dimensão interna de tempo. Para Schutz, tal coexistência tem como característica o fato

⁶⁷ O conceito de “Tempo Interno” (“*Inner Time*”) é descrito por Alfred Schutz como a própria forma de existência da música. Nesse sentido, o tempo interno pode ser entendido como um mediador entre os fluxos de consciência do compositor, do performer e do espectador. Trad. “It was stated above that the inner time, the *durée*, is the very form of its existence of music (SCHUTZ, 1964 p. 170-171)

de que “a ação de cada coperformer é orientada”, entre outras coisas, “pelas experiências nos tempos internos e externos do outro instrumentista⁶⁸”. Schutz vai ainda mais longe ao observar que “cada instrumentista deve levar em conta não só a sua interpretação [...], mas deve ser capaz de antecipar a interpretação que outro instrumentista fará de sua própria interpretação, e mais ainda, [interpretar] as antecipações que o outro fará de sua própria execução⁶⁹” (SCHUTZ, 1964 p. 175-176).

Essa forma de utilizar o chibbal no pé esquerdo, que aponta para um caminho mais participativo nas intervenções de Airtó, para além da alternância entre toques abertos e fechados, pode ser observada com maiores detalhes na execução do acompanhamento do baterista para o solo de piano da música “Deixa”, cuja introdução foi apresentada no começo deste capítulo.

Em “Deixa”, Airtó usa o chibbal no pé esquerdo de forma mais livre, combinando os toques abertos e fechados no contra tempo com outras disposições para esses toques, como colocá-los nos tempos fortes, na segunda ou na quarta semicolcheia. Em alguns momentos, Airtó alterna essas possibilidades com a execução do chibbal pela mão esquerda, mantendo o fluxo contínuo da condução na mão direita.

A figura 11 apresenta os primeiros oito compassos do solo de piano, e seu acompanhamento na bateria.

⁶⁸ Trad. “...each coperformer’s action is oriented not only by the composer’s thought and his relationship to the audience but also reciprocally by the experiences in inner and outer time of his fellow performer”

⁶⁹ Trad. “He has not only to interpret his own part [...] but he has also to anticipate the other player’s interpretation of his part and, even more, the other’s anticipations of his own execution”.

Figura 11: compassos 1 a 8 do solo de piano em “Deixa” (1965): 1’09”-1’19” [CD faixa 9]

É interessante notar que neste trecho de oito compassos, Airto só toca dois compassos sustentando o chimbal no contra tempo de forma contínua (compassos 4 e 6). As caixas de destaque nos compassos 5 e 7 ressaltam a combinação de toques abertos, executados com o pé esquerdo (na “cabeça” do tempo) e com a mão esquerda (na 4ª semicolcheia do 2º tempo).

No trecho seguinte, entre os compassos 9 e 13, Airto mantém essa mesma orientação dos primeiros oito compassos. A partir do compasso 14, o baterista suspende a marcação do bumbo, que até ali colaborava de forma decisiva para a manutenção da estabilidade rítmica no acompanhamento do solo.

Deste ponto em diante, o bumbo passa a dialogar em conjunto com o chimbal no pé esquerdo, e com a mão esquerda, que circula entre a caixa, o aro de caixa e o tambor agudo. Esse trecho ilustra a discussão desenvolvida anteriormente neste trabalho, sobre a caracterização de estados “sólidos” e “líquidos” associados à condução rítmica, à marcação e às intervenções realizadas pelos bateristas, decorrentes do

processo de interação com um solista. Para o baterista norte-americano Micheal Carvin, “um baterista deve entregar à banda ao menos um membro, pode ser qualquer um que ele escolha” (CARVIN, 1990 apud. MONSON, 1996 p. 55).

Nesta passagem, podemos associar a condução realizada pela mão direita de Aírto ao chamado estado “sólido”, ao passo que todo o resto (bumbo, chimbau com o pé esquerdo e as interferências da mão esquerda) associa-se ao suposto estado “líquido”, conforme mostra a caixa de destaque na figura 12.

Figura 12: compassos 9 a 16 do solo de piano em “Deixa” (1965): 1’20”-1’30” [CD faixa 10]

Essa ideia se intensifica com a aproximação do final do solo, quando César passa pela cadência que encerra a parte “B” tocando todas as notas “suspensas” em relação aos tempos fortes. Aírto acompanha esse movimento reforçando o mesmo desenho rítmico realizado por César, como mostra a figura 13.

Figura 13: compassos 17 a 20 do solo de piano em “Deixa” (1965): 1’31”-1’35” [CD faixa 11]

A reexposição do tema é marcada por uma série de intervenções que Airto realiza na superfície rítmica da música (LARUE, op. cit., p. 90-91). Ao preencher os espaços deixados pela melodia, antecipando, preparando e enfatizando o desenho rítmico desse trecho, Airto participa ativamente do discurso musical. Para Monson (1996, p.51), a performance dos bateristas numa seção rítmica de jazz “representa [numa perspectiva interativa] um microcosmo de todo o processo interativo, incluindo-se aí a sensibilidade harmônica e melódica”.

A figura 14 apresenta a interpretação de Airto nos primeiros oito compassos da reexposição da melodia de “Deixa”.

Figura 14: compassos 1 a 8 da reexposição do tema em “Deixa” (1965): 1’35”-1’45” [CD faixa 12]

Neste trecho, ficam mais evidentes duas abordagens distintas que Airto estabelece ao se relacionar com o desenho rítmico da melodia: a) No compasso 2, a opção é preencher um espaço deixado por uma nota longa da melodia. Aqui, Airto suspende por completo a marcação rítmica e faz uma intervenção utilizando-se do *cowbell*; e b) No compasso 4, Airto reforça o desenho rítmico da melodia ao executar exatamente a mesma rítmica e simular o caminho da melodia na bateria. Neste compasso, a melodia realiza um movimento descendente que é reproduzido por Airto na distribuição de seus toques da caixa para o bumbo.

Mas a ideia que realmente se destaca neste trecho é a frase que se desenrola entre o quinto compasso e o primeiro tempo do sétimo compasso, destacada na caixa maior do exemplo acima.

Airto executa uma estrutura de agrupamento (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983 p. 36-37) baseada na combinação entre caixa e aro de caixa (tocados pela mão esquerda), chimbau (tocado pelo pé esquerdo), e bumbo (tocado pelo pé direito). O pano de fundo para este agrupamento é o fluxo contínuo mantido pela condução em semicolcheias no prato (tocada pela mão direita), como mostra a figura 15.

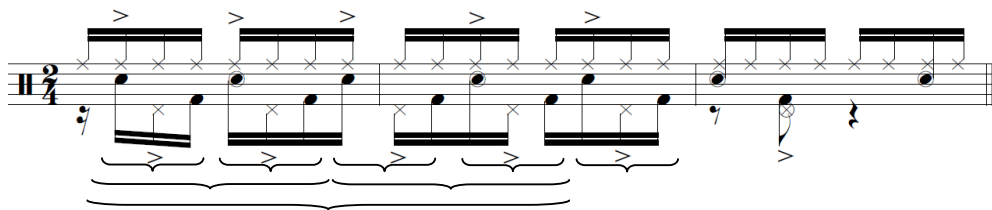


Figura 15: compassos 5, 6 e 7 da reexposição do tema em “Deixa” (ex. ÁUDIO 13)

Essa forma de reunir, sob o fluxo contínuo da condução, grupos de três notas dentro de uma estrutura métrica (LERDAHL e JACKENDOFF, 1996 p. 17) binária, se tornaria uma constante na performance de Airto Moreira, sobretudo em

meados dos anos 60, quando boa parte dos trabalhos em que o músico atuava lhe permitiam um alto grau de liberdade e improvisação.

A mesma forma de agrupamento apresentada acima aparece em situações diversas. Basicamente, o que diferencia as várias aplicações dessa ideia é a extensão com que ela é apresentada, ou seja, quantos tempos ou compassos ela ocupa, e sua função de acordo com o contexto ao qual ela é associada. Para este segundo caso, identificou-se duas intenções associadas à aplicação deste agrupamento: a) quando há uma intenção ornamental, que também pode ser entendida como uma acentuação fenomenal; e b) quando há uma intenção estrutural, que por sua vez pode ser associada a um tipo de acentuação estrutural⁷⁰.

“Samba Pro Pedrinho”⁷¹ é uma composição do casal Walter Santos e Teresa Souza. Como o próprio nome já diz, é um samba. Foi gravada no segundo LP do Sambalanço Trio, *Reencontro com Sambalanço Trio*, em 1965 – o mesmo disco que contém “Deixa”, já discutida anteriormente. Trata-se de um samba em andamento médio (93 bpm) que tem em sua estrutura duas seções (A) e (B), com oito compassos cada.

Airto usa essa forma de agrupamento descrita acima em duas situações nessa música: numa passagem durante o acompanhamento do solo de piano, e, depois,

⁷⁰ Fred Lerdahl e Ray Jackendoff apontam que a estrutura métrica é composta por três tipos de acento: 1) o acento fenomenal (*phenomenal accent*); 2) o acento estrutural (*structural accent*); e 3) o acento métrico (*metrical accent*). O primeiro tipo é descrito pelos autores como “qualquer evento na superfície musical que gere ênfase ou realce um momento no fluxo musical”. O segundo tipo os autores caracterizam como um acento gerado a partir dos pontos de gravidade melódicos/harmônicos de uma frase musical ou seção. Já o acento métrico é entendido como “qualquer batida (*beat*) que é relativamente forte em seu contexto métrico” (LERDAHL & JCKENDOFF, 1996 p. 17).

⁷¹ SANTOS, Walter; SOUZA, Teresa. “Samba Pro Pedrinho”. Intérprete: Sambalanço Trio. In: SAMBALANÇO TRIO. *Reencontro com Sambalanço Trio*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2005. CD faixa 1.

como parte de seu solo, que é intercalado com o piano - “*trade four*” (BERLINER, 1994).

Na primeira situação, Airto aplica esse procedimento numa perspectiva estrutural, uma vez que o faz entre o sétimo e o oitavo compasso, ou seja, na passagem da seção “A” para a seção “B” do *chorus* de piano, como mostra a caixa de destaque na figura 16.

The image shows a musical score for piano solo in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 9 to 12, and the second system contains measures 13 to 16. The melody is written in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. Chords are indicated above the staff: C9, Dm9, G7b9(b13), C9, Fm9, Bb13, Em7, Am9, D7, G7, and C9. A box highlights the transition between measures 7 and 8.

Figura 16: compassos 9 a 16 do solo de piano em “Samba pro Pedrinho” (1965): 0’42”-1’02” [CD faixa 14]

Na figura acima, pode-se entender que Airto realiza tal forma de agrupamento como parte da preparação que anuncia a mudança da seção (A) para (B), por isso a classificação estrutural.

Abaixo, a figura 17 mostra o segundo caso em que Airto faz uso desse mesmo tipo de agrupamento nessa mesma música.

The image shows a musical score for piano and drums in 2/4 time. The piano part is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (Bb). The chords are: Cmaj7, C9, Dm9, G13, Em7, Am7, Fm7, Bb9, and Em7. The drum part is written in a single staff with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with accents and a 'trade four' grouping of four measures starting at measure 5.

Figura 17: “trade four” de piano e bateria em “Samba pro Pedrinho” (1965): 1’22”-1’32” [CD faixa 15]

Conforme destaca a caixa nos compassos 5 e 6, Airto realiza o agrupamento, aqui, como parte do seu solo de quatro compassos, ou seja, tal ideia não está mais associada à delimitação ou pontuação estrutural da música – daí sua classificação no sentido mais ornamental. Um detalhe importante nesse segundo caso é o fato de que Airto inicia sua ideia na “cabeça” do tempo, e não na segunda semicolcheia, como nos outros dois casos apresentados anteriormente. A figura 18 apresenta de forma isolada a primeira caixa de destaque do compasso 5.

The image shows a close-up of the drum part for measure 5. It features a complex rhythmic pattern with accents and a 'trade four' grouping of four measures starting at measure 5. The first measure is highlighted with a box, and the second measure is also highlighted with a box.

Figura 18: caixa de destaque compasso 5

É interessante notar como as ideias apresentadas pelo baterista não se limitam à demarcação conceitual da barra de compasso. Na figura 17, as duas caixas de

destaque apontam frases organizadas de forma irregular, agrupadas em três tempos que transpassam as barras de compasso.

Outra gravação em que Airto usa esse tipo de agrupamento é a música “Mar, Amar”⁷², de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, que está registrada num disco pouco conhecido de sua discografia, o *Sansa Trio Vol. 2*, de 1965. Airto gravou apenas esse disco com o Sansa Trio, que já tinha produzido anteriormente um LP com o baterista Lauro Bonilha, chamado *Vol. 1*.

A figura 19 apresenta um fragmento com os últimos 4 compassos do solo de piano, na passagem da parte (A) para a parte (B) da música, em que o acompanhamento de Airto é feito com o mesmo agrupamento, mas aqui iniciado na segunda semicolcheia, como mostra a caixa de destaque na figura 19.

Figura 19: fragmento do solo de piano em “Mar, Amar” (1965): 0’55”-1’00” [CD faixa 16]

De modo geral, todos os exemplos apresentados até aqui têm em comum a utilização do chimbau no pé esquerdo como uma forma de intervenção musical complementar à movimentação da mão esquerda. Em todos esses casos, observa-se que há pelo menos um membro responsabilizando-se pela manutenção contínua do fluxo rítmico: ora temos a condução em semicolcheias contínuas no prato, ora temos o bumbo tocado “à dois”, e, em alguns casos, ambos.

⁷² MENESCAL, Roberto; BÔSCOLI, Ronaldo. “Mar, Amar”. Intérprete: Sansa Trio. In: SANSA TRIO. *Vol. 2*. [SI]: Som Maior, p1965. CD faixa 4.

Poucos foram os momentos destacados até aqui em que Airto deixa de conduzir (no prato) ou marcar (no bumbo ou no chimbau), para orientar todo o conjunto de sua execução – bumbo, chimbau, prato e mão esquerda⁷³ - para o diálogo direto com o solista.

Esse modelo ainda mais participativo da performance de Airto pode ser observado no acompanhamento do solo de piano da música “Tensão”⁷⁴, gravada no terceiro LP do Sambalanço Trio, *Reencontro com Sambalanço Trio* (1965). A figura 20 mostra como se desenvolve o acompanhamento da bateria na parte (A) do solo.

⁷³ Considera-se que: os pés só podem tocar o bumbo e o chimbau; a mão direita, apesar das inúmeras variações rítmicas possíveis, toca na maior parte do tempo o prato de condução; e a mão esquerda, cujo papel é semelhante ao da mão direita no que se refere à variedade das ideias rítmicas, circula pelas peças da bateria de forma bastante ativa - por isso optou-se por não associá-la a nenhuma peça específica no texto acima.

⁷⁴ CLAYBER, Humberto. “Tensão”. Intérprete: Sambalanço Trio. In: SAMBALANÇO TRIO. *Reencontro com Sambalanço Trio*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2005. CD faixa 4.

Figura 20: seção “A” do solo de piano em “Tensão” (1965): 0’32”-0’47” [CD faixa 17]

Na figura acima, as caixas de destaque nos compassos 4, 5, 9 e 10 ressaltam os poucos momentos em que há uma marcação regular no bumbo, que, por sua vez, vem acompanhada do chimbal no contra tempo, exceto pelo compasso 10. O chimbal, além de acompanhar uma movimentação mais irregular do bumbo, alterna-se entre toques abertos e fechados (compassos 3, 7 e 11), aproximando-se da função de marcação ou participando das intervenções (compassos 1, 2, 13 e 14). Através de todo o exemplo, é possível perceber combinações variadas entre as peças da bateria, além da ligação entre tais combinações e o caminho desenvolvido pelo solista, o que gera o caráter mais “flutuante” do acompanhamento.

Essa ausência de marcação rítmica fixa por parte do bumbo e do chimbal, combinada com intervenções recorrentes que diminuem o senso de regularidade dos padrões rítmicos executados na condução, e, conseqüentemente, tornam o fluxo rítmico mais rarefeito, é uma característica da performance de Airto Moreira num período específico de sua carreira.

O desenvolvimento dessas ideias e de sua prática está intrinsecamente ligado ao envolvimento que Airto estabeleceu com os grupos de sambajazz em meados dos anos 60 – Sambalço Trio, Sambrasa Trio, Sansa Trio e, numa formação distinta, porém dentro do mesmo contexto, o octeto de César Camargo Mariano.

A questão do uso do chimal no pé esquerdo, pensando-o como mais um elemento integrado à improvisação e ao diálogo interativo dentro dos conjuntos pelos quais Airto passou, tem com pano de fundo as práticas desenvolvidas pelos bateristas de jazz, que supostamente teriam exercido algum tipo de influência sobre Airto, como afirma o próprio músico:

Quando eu saí de São Paulo eu tocava no único clube de jazz que tinha em São Paulo. Chamava-se Camja (Clube dos Amigos do Jazz). Eu tocava lá, tocava jazz, tocava bem, tocava bateria. [...] [em Curitiba] eu ouvi mais jazz, mais Miles Davis, Wes Montgomery, Paul Desmond. E o tempo que eu passei em São Paulo a mesma coisa. Eu estava tocando música brasileira, mas eu tocava jazz também [...] a gente tocava jazz e tocava muito bem. Eu me lembro quando eu tocava em São Paulo, o cara que tocava piano tocava igual ao Bill Evans, e eu ouvia muito o Bill Evans. (MOREIRA, 2007)

O baterista mineiro radicado no Rio desde 1968, Pascoal Meirelles, associa esse uso irregular do chimal no pé esquerdo diretamente com o jazz, pensando-o como uma peça de interação melódica com os outros instrumentistas. De acordo com Pascoal, “o pessoal do jazz já fazia isso nessa época [início dos anos 60]. Foi influência do jazz” (MEIRELLES, 2011). Pascoal Meirelles vai mais além em sua observação ao ponderar o aparecimento, no início dos anos 60, do baterista Tony Williams, e relacionar o uso do chimal no pé esquerdo com uma possível influência deste:

Tony Williams fazia isso no jazz. Quando o Tony Williams apareceu foi um negócio. Ninguém entendeu nada: “como que esse cara não marca o tempo no contra-tempo⁷⁵?” O Tony Williams tinha o contra-tempo como mais um instrumento, não era um instrumento de ritmo. Era um instrumento de contraponto com o bumbo, fazendo a jogada de conversa do

⁷⁵ “Contra-tempo” é uma forma mais antiga de nomenclatura para o chimal. Como o próprio nome já diz, havia uma associação direta com a questão funcional desta peça (marcar o contra tempo).

contra-tempo tocado com o pé, com a caixa (MEIRELLES, 2011⁷⁶)

O baterista baiano Tutty Moreno faz eco às observações de Pascoal Meirelles ao colocar que “esse desenvolvimento do pé esquerdo é uma coisa que vem do Jazz”. Moreno completa sua observação associando o uso do chimbau no pé esquerdo às inovações dos chamados “bateristas melódicos”, ligados ao jazz. Para Tutty, “Airto era completamente melódico” em sua performance. E isso significa, segundo o baterista, “tocar em cima da melodia”. Ainda de acordo com Tutty Moreno, “Tony Williams dos anos sessenta é um exemplo clássico” de baterista melódico (MORENO, 2011).

Essa visão oferecida por Tutty, que considera melódico o baterista que toca, entre outras coisas, “em cima da melodia”, é uma boa descrição para os exemplos apresentados neste capítulo. Mais ainda, tal visão concorda com a forma como Airto enxerga sua maneira de usar o chimbau no pé esquerdo:

Eu me baseei muito em ouvir a música. Quer dizer, quando eu tocava eu ouvia e ia tocando, mas sempre estava ouvindo tudo. Bom, eu toco bateria e percussão, mas eu não toco como um ritmista, eu toco como músico⁷⁷ (MOREIRA, 2011).

⁷⁶ As citações de depoimento identificadas com o nome “MEIRELLES, 2011”, foram colhidas em entrevista realizada pelo autor no Rio de Janeiro, na casa do músico, no dia 15/09/2011. Arquivo pessoal do autor.

⁷⁷ O discurso do músico reflete uma problemática que coloca em destaque o baterista como músico atento a todas as nuances da expressão musical, em oposição à atuação de um suposto ritmista, musicalmente limitado. Pensamos que essa postura é um reflexo das tensões decorrentes do processo de afirmação e legitimação dos bateristas e percussionistas brasileiros frente às constantes discriminações de outros instrumentistas para com a sua prática. Procuramos reproduzir com a máxima fidelidade os depoimentos dos músicos consultados para este trabalho, ainda que seus discursos apareçam carregados de possíveis leituras ideológicas. Nosso entendimento para a citação acima é de que o entrevistado quis ressaltar a importância da audição no processo de elaboração de suas ideias musicais, tendo em vista que sua formação na área foi completamente informal e autodidata. Desse modo, pensamos que o entrevistado quis ressaltar o aspecto intuitivo de sua prática musical. De nossa parte, julgamos importante colocar a citação por completo, embora nosso entendimento quanto à importância do percussionista autodidata, seja a de um músico tecnicamente bastante capacitado e artisticamente tão sensível e consistente quanto qualquer outro instrumentista teoricamente informado.

Robertinho Silva, baterista e percussionista carioca, que se profissionalizou em fins dos anos 50 e início dos anos sessenta, observa que “com o Tony Williams chegou a vir umas coisas onde o contra-tempo já era mais livre” (SILVA, 2011⁷⁸).

Para Nenê, baterista gaúcho que chegou a São Paulo em meados dos anos 60, Airto “era um baterista único, não tinha nenhum outro cara tocando como ele”. Nenê pondera ainda que “Airto tocava bem jazz, não era só música brasileira. Tocava bem de vassourinha, de tudo” (LIMA, 2011).

Nenhum dos bateristas cita de forma explícita Airto como uma influência direta no que se refere ao uso melódico do chimbau no pé esquerdo. Mas todos concordam com a importância de sua atuação, inclusive na sua maneira de manipular o uso dessa peça da bateria de modo bastante particular. Embora a maioria desses depoimentos relacionem o uso do chimbau no pé esquerdo com uma suposta influência do jazz, em especial através da figura fundamental de Tony Williams, parece haver uma concordância quanto à importância do trabalho de Airto no processo de adaptação deste uso para o contexto da música brasileira, especialmente no sambajazz, como sintetiza Pascoal Meirelles:

...mais uma peça, como se fosse outra parte da bateria. É o que eles [bateristas de jazz] criaram nesta época [anos 60], e o Airto embarcou com muita propriedade nesta jogada, influenciado pela turma do jazz, por que no Brasil nenhum baterista fazia isso (MEIRELLES, 2011).

⁷⁸ As citações de depoimento identificadas com o nome “SILVA, 2011”, foram colhidas em entrevista realizada pelo autor no Rio de Janeiro, na casa do músico, no dia 20/12/2011. Arquivo pessoal do autor.

Mesmo sem citar de forma explícita a manipulação do chibal no pé esquerdo por Airto Moreira, todos concordam com o teor inovador de sua performance tocando bateria nos conjuntos de sambajazz de meados dos anos sessenta.

Através dos depoimentos colhidos e de toda a informação contida nos exemplos musicais apresentados nessa discussão, pode-se afirmar que: o estilo desenvolvido por Airto Moreira no contexto dos grupos de sambajazz inclui, entre outras coisas, uma forma peculiar de manipular o chibal no pé esquerdo, a qual integrada ao todo de sua performance, cujo caráter inovador foi reconhecido pelos depoimentos acima, colabora de forma decisiva para criar parte das características que distinguem e definem o idiomatismo de Airto Moreira.

2.3 – Adaptações de ritmos nordestinos para a bateria

O processo de adaptação dos diversos ritmos brasileiros para a bateria existe desde a introdução do instrumento no Brasil, quando o repertório das *jazzbands*⁷⁹ surgidas aqui já reunia de “elementos locais a estrangeiros, apresentando grande variedade de gêneros e ritmos” (BARSALINI, op. cit., p. 26).

Esse período inicial de introdução, adaptação e acomodação da bateria na música popular brasileira, que vai de fins da década de 1910 e início de 1920, até os anos 50, foi marcado pela atuação de pioneiros como Joaquim Silveira Tomás (1898-1948), Valfrido Pereira da Silva (1904-1972), João Batista das Chagas Pereira, mais

⁷⁹ O pesquisador Leandro Barsalini identifica o contexto em que teria ocorrido a introdução da bateria no Brasil. Tal fato teria acontecido entre a segunda metade da década de 1910 e a primeira metade da década de 1920. Esse período seria caracterizado pelo cinema mudo e pela atuação das chamadas *jazzbands*, que se tornariam sinônimo de modernidade em função dos trajes, da postura e da instrumentação que passava a incorporar de vez a bateria (BARSALINI, 2009 p. 21).

conhecido como Sut (1905-?) e Luciano Perrone (1908-2001) (BARSALINI, 2009 apud. FALLEIROS, 2000 E EFEGÊ, 1980), os quais passaram a usar intensamente a bateria “na execução dos nossos ritmos como o Maxixe, a Marchinha, o Choro e o Samba” (PELLON, 2009 p. 4).

Dessa geração de bateristas pioneiros na utilização do instrumento no contexto da música brasileira, destaca-se o trabalho paradigmático de Luciano Perrone, tido como o “maior responsável pela adaptação de diversos ritmos brasileiros para a bateria” (BARSALINI, op. cit., p. 30).

Apesar da distância entre Airto e esses bateristas, é possível perceber que parte importante de sua formação se deve às inovações e conquistas atribuídas a esses músicos. A iniciação profissional de Airto cantando, tocando percussão e bateria em conjuntos de baile, boates e *taxi dancings*, entre a segunda metade dos anos 50 (ainda em Curitiba) e início dos anos 60 (já em São Paulo), proporcionaram ao músico uma vasta experiência que cobria a atuação em ritmos e gêneros musicais muito diversos, como descreve Airto:

Eram boleros, mambos, guarachas, tinha o swing e a música brasileira. Tinha o baião e tinha um negócio novo, que tava surgindo, que era o baião misturado com o xaxado (MOREIRA, 2011).

O predomínio do samba na performance de Airto nos anos 60 se deve em grande medida ao seu envolvimento com os grupos de sambajazz, nos quais o próprio nome já sinaliza de forma precisa o ritmo brasileiro que se associava ao jazz. Essa forma de execução do samba se distanciava em grande medida da referência do samba batucado, e de todos os outros ritmos brasileiros tocados nas orquestras de baile, nos

taxi dancings e na maioria das ocasiões em que se fazia música para dançar, principalmente em função do contexto da improvisação e da interação musical que caracterizavam o sambajazz.

Nesse sentido, o caráter das adaptações que Airto faz dos ritmos nordestinos a partir de meados dos anos 60 se torna bastante distinto do modo pelo qual a geração dos bateristas pioneiros fazia, em que o enfoque era fundamentalmente percussivo e voltado para sustentação rítmica.

Ao mesmo tempo, a geração intermediária, da qual Airto se tornou parte, em idade precoce (1941), e a qual pertenciam bateristas como Edison Machado (1936-1990), Milton Banana (1935-1999), Dom Um Romão (1925-2005), Rubens Barsotti (1932), Helcio Milito (1931), Wilson das Neves (1936), entre outros, aproximou-se muito pouco, ou quase nada, dos ritmos nordestinos num contexto de improvisação, tal como ocorrera com o samba no contexto do sambajazz. O baterista Nenê comenta essa situação ao afirmar que, além do samba, “ninguém tocava outros ritmos, ninguém”. (LIMA, 2011).

É interessante notar como a postura artística mais “aberta” de Airto já se manifestava nesse ambiente do sambajazz de meados dos anos 60, quando, ao formar com Hermeto Pascoal, músico de origem nordestina, o Sambrasa Trio, o grupo passa aos poucos a introduzir elementos da música nordestina na sonoridade do sambajazz.

Um exemplo em que é possível observarmos a adaptação de um ritmo nordestino para a bateria é a introdução da música “Lamento Nortista”⁸⁰, gravada no primeiro e único LP do Sambrasa Trio, intitulado *Em Som Maior*, de 1965.

A figura 21 apresenta uma grade da introdução, na qual a performance do trio se aproxima da sonoridade regional em função da instrumentação. Hermeto toca flauta, Clayber harmônica e Airto bateria, com um enfoque mais percussivo, utilizando os tambores em substituição à condução rítmica que normalmente é executada no prato ou no chimbau.

The musical score for the introduction of "Lamento Nortista" (1965) is presented in three staves. The top two staves are for Harmonica and Flauta, both of which are empty, indicating they are silent during this section. The bottom staff is for Bateria (Drums), showing a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests, characteristic of a zabumba rhythm.

Figura 21: compassos 1 a 4 da introdução de “Lamento Nortista” (1965): 0’00”-0’05” [CD faixa 18]

Durante toda a introdução, Airto simula o uso de uma zabumba, tocando nos tambores e no aro de caixa com as mãos e marcando o contra tempo com o chimbau no pé esquerdo. A célula rítmica executada por Airto nos tambores corresponde a uma variação da célula básica de marcação do xaxado (LIMA, 2008 p. 28), tocada na zabumba pela baqueta *macia* e complementada pela resposta, que é tocada com a baqueta *fin*a mais conhecida como “bacalhau” (SANTOS, 2005 p. 8).

A figura 22 apresenta essa marcação isolada como propõe o baterista Nenê em seu livro *A bateria brasileira no século XXI*. A figura 23 corresponde a uma

⁸⁰ CLAYBER, Humberto. “Lamento Nortista”. Intérprete: Sambrasa Trio. In: SAMBRASA TRIO. *Em Som Maior*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2005. CD faixa 10.

aplicação prática executada pelo próprio Nenê na gravação do clássico de Egberto Gismonti *Loro*, de 1981. Já na figura 24 temos uma redução rítmica da performance de Airto em “Lamento Nortista”.



Figura 22: variação sobre a célula rítmica do xaxado proposta por Nenê



Figura 23: fragmento da execução de Nenê em “Loro”



Figura 24: fragmento da execução de Airto em “Lamento Nortista”

A partir do quinto compasso inicia-se a melodia da introdução, na qual flauta e harmônica tocam em uníssono. O sétimo compasso marca a retomada da célula rítmica que Airto executou nos quatro primeiros compassos, com uma leve diferença na distribuição das peças. Airto passa a tocar no surdo, produzindo um som mais “cheio” e “encorpado”, criando contraste com os quatro primeiros compassos, nos quais não há exposição da melodia. A figura 25 mostra os compassos 5 a 20 da introdução.



Figura 25: compassos 5 a 20 da introdução de “Lamento Nortista” (1965): 0’05”-0’27” [CD faixa 19]

A figura 25 aponta um enfoque bastante percussivo da atuação de Airto na adaptação do xaxado para a bateria. Esse tipo de abordagem remete um pouco ao jeito como se tocava na geração dos bateristas pioneiros apresentados no início deste tópico.

O momento crucial que transformaria de forma mais radical a abordagem de Airto, no que se refere a esse procedimento musical, seria a experiência junto ao Quarteto Novo.

O contato direto com Hermeto Pascoal e Heraldo do Monte, músicos de origem nordestina, com sólida formação profissional, além das experiências com compositores como Geraldo Vandré e Edu Lobo, que à época manifestavam grande interesse pela transposição da música regional nordestina para formas mais elaboradas de expressão, criaram um ambiente bastante favorável para as experiências de Airto com esses ritmos.

“Síntese”⁸¹, composição de Heraldo do Monte, é um bom exemplo de como a proposta estética inovadora do Quarteto Novo se manifesta na performance de Airto. A estrutura da música se resume a uma parte única de 30 compassos e corresponde ao que Leon Stein (1962, p. 57) denominou como “forma aberta”⁸².

Esse primeiro dado, relativo à forma da música, já coloca uma nova perspectiva, uma vez que traz à tona a busca por novos caminhos expressivos através de composições que extrapolavam formatos convencionais.

O conteúdo que “recheia” tal estrutura é o segundo dado que confirma uma nova abordagem no trabalho do grupo. A execução de Airto é bastante centrada na interpretação da melodia, ora reforçando a superfície rítmica da música (LARUE, op. cit., p. 91), ora preenchendo seus espaços.

⁸¹ MONTE, Heraldo do. “Síntese”. Intérprete: Quarteto Novo. In: QUARTETO NOVO. [SI]: Odeon, p1967. Remasterizado em CD, 2002. CD faixa 6.

⁸² Trad. “*Open form*”. Para Stein, o termo “forma aberta” (“*open form*”) é uma maneira de designar uma estrutura que difere de outras baseadas em padrões composicionais pré-estabelecidos.

A figura 26 apresenta o acompanhamento da bateria junto à melodia⁸³ do tema nos primeiros oito compassos da música, nos quais não há uma definição clara de ritmo na execução de Airto.

Figura 26: compassos 1 a 8 da música “Síntese” (1967): 0’00”-0’11” [CD faixa 20]

Nesses primeiros oito compassos, Airto apenas esboça a marcação rítmica que caracteriza o baião, como apontam as caixas de destaque nos compassos 2, 4 e 6. Mesmo nesses compassos, a ideia que orienta a execução de Airto é o desenho rítmico da melodia e, neste caso, isso pode ser entendido como uma convenção pré-fixada para todos os instrumentistas. Ideia semelhante ocorre nos compassos 1 e 8, nos quais Airto acompanha o desenho rítmico da melodia de forma mais sutil, “orquestrando” sua interpretação ao distribuir suas ideias por diferentes partes da bateria. O compasso 1, por sinal, é mais um exemplo daquela estrutura de agrupamento (LERDAHL e JACKENDOFF, op. cit., p. 36-37) apresentada e discutida no procedimento musical anterior.

⁸³ A partitura (melodia e harmonia) dessa música foi retirada da monografia *Quarteto Novo: um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas*, elaborada por Rodrigo Simões.

O trecho compreendido entre os compassos 9 e 12 pode ser classificado como uma parte transitória (STEIN, op. cit., p. 59), que prepara uma conexão lógica entre duas partes contrastantes do ponto de vista rítmico-melódico, ou seja, a mudança do trecho compreendido entre os compassos 1 e 8, que tem um caráter mais introdutório, para o trecho que vai do compasso 13 ao 20, em que há um caráter de desenvolvimento na melodia. A figura 27 mostra esse momento transitório da interpretação de Airto.

Figura 27: compassos 9 a 12 da música “Síntese” (1967): 0’11”-0’15” [CD faixa 21]

Nesses quatro compassos, ainda não fica clara a caracterização rítmica da música, exceto pelos compassos 10 e 12 nos quais há uma marcação clara no bumbo – todo o resto da execução está atrelado ao preenchimento da melodia. A transição se consolida com a intervenção⁸⁴ realizada no segundo tempo do compasso 12, cuja função corresponde ao que Berliner (1994 p. 622) denomina como “marcação estrutural da música”.

Nesse compasso 12, Airto já anuncia a ideia que irá predominar no trecho compreendido entre os compassos 13 e 20. A marcação se fixa no bumbo junto a uma condução em semicolcheias contínuas realizada com a mão direita na caixa, usando vassoura. Aqui, pela primeira vez, a música ganha uma caracterização rítmica na

⁸⁴ Na linguagem popular, as intervenções de bateria são também conhecidas como “viradas”. No inglês, a palavra usada para descrever tal situação é “*drum fill*”

interpretação de Aírto. Pode-se, enfim, afirmar que o ritmo executado por Aírto na composição é um xaxado (LIMA, op. cit., p. 28), ainda que estilizado e transformado pela abordagem inusitada do quarteto.

A figura 28 mostra o trecho compreendido entre os compassos 13 e 20 da música.

Figura 28: compassos 13 a 20 da música “Síntese” (1967): 0’16”-0’26” [CD faixa 22]

A caixa de destaque no compasso 13 revela o ritmo estabelecido e traz à tona um detalhe interessante da interpretação de Aírto, que é o uso estendido (PADOVANI e FERRAZ, 2011 p. 1) da vassoura.

O uso convencional da vassoura é associado ao movimento horizontal que tem como objetivo produzir som a partir da fricção das cerdas de metal na pele da caixa ou dos tambores (cf. CASACIO, 2012 p. 52-56).

Nessa música, Airto usa a vassoura tanto com as cerdas de metal tocadas na pele, num movimento vertical (compasso 20), quanto com uma técnica estendida⁸⁵, invertendo-a e usando o cabo da mesma para tocar no aro da caixa com a mão esquerda (compasso 13). Esta técnica é aplicada também no prato de condução com a mão direita (todo o trecho exposto no exemplo 21).

Outra característica importante da adaptação que Airto faz do xaxado nesse contexto do Quarteto Novo é a colocação do chimbau de forma simultânea com a marcação do bumbo – ideia que reafirma a discussão desenvolvida no procedimento anterior (o uso melódico do chimbau no pé esquerdo).

A caixa de destaque nos compassos 19 e 20 representa outra marcação estrutural (BERLINER, op. cit., p. 622), que se inicia com Airto reforçando o desenho rítmico da melodia no segundo tempo do compasso 19 e estende-se com a realização de uma nova intervenção na bateria, a qual anuncia a passagem para o trecho final da melodia.

Entre os compassos 21 e 26, Airto alterna as duas perspectivas apresentadas anteriormente, ora deixando clara a marcação rítmica, ora ajustando sua interpretação ao desenho rítmico da melodia, como mostram as caixas de destaque na figura 29.

21

E^bm7 A^b7 D^bmaj7 E maj7 C m7 F 7 B^bmaj7 B^bm7 E^b7 A^bmaj7

⁸⁵ De acordo com PADOVANI e FERRAZ (2011) a técnica estendida “equivale a uma técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural”.

B^bmaj7 B^bmaj7 C7 Fmaj7 B^bmaj7 C7 Fmaj7

Figura 29: compassos 21 a 30 da música “Síntese” (1967): 0’27”-0’39” [CD faixa 23]

Do compasso 27 em diante, a presença da marcação fixa se torna constante, o que funciona como estratégia de preparação para os solos que ocorrem sobre a estrutura harmônica apresentada nesses mesmos compassos.

Todo o trecho representado pela figura 23 é interpretado por Airto com o uso de vassouras e, em boa parte dele, esse uso ocorre de forma estendida, ou seja, o baterista toca usando-as invertidas, de forma que o som produzido aqui resulta do cabo das vassouras, e não somente das cerdas de metal.

Outro exemplo interessante, embora muito mais simples que o material discutido acima, é a música “Frevo”⁸⁶, de Hermeto Pascoal, registrada no primeiro álbum lançado com o nome de Airto nos EUA, *Natural Feelings*, de 1970.

Como o próprio nome da música já diz, trata-se de um frevo, e o ponto de interesse nessa performance de Airto é sua execução sutil, simples e inteiramente baseada na condução de mãos alternadas no chimbau, cujo referencial é a acentuação característica do frevo, usualmente tocada na caixa (ROCCA, 1986 p. 42 e 61), e aqui exposta pela figura 30.

⁸⁶ PASCOAL, Hermeto. “Frevo”. Intérprete: Airto Moreira. In: *NATURAL FEELINGS*. [SI]: Buddah Records, p1970. LP faixa 8.



Figura 30: frevo na bateria (ROCCA, 1986 p. 61).

A figura 31 apresenta um trecho da execução de Airto durante acompanhamento do tema.

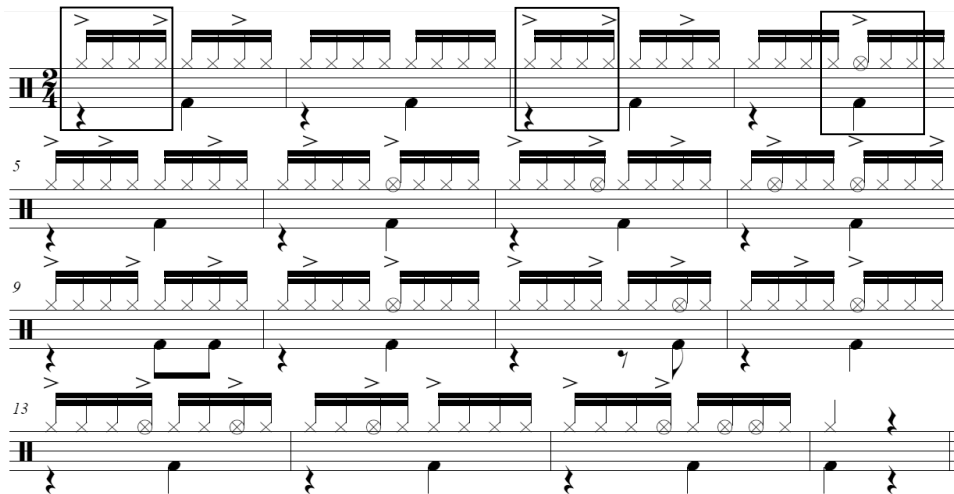


Figura 31: trecho do acompanhamento de bateria na música “Frevo” (1970): 0’21”-0’33” [CD faixa 24]

Ainda que esse fragmento da execução de Airto tenha como base as acentuações realizadas no chimbau, tal qual a ideia apresentada na figura 30, pode-se notar pelas variações de acentuação que, fundamentalmente, Airto preserva apenas os acentos do primeiro tempo do primeiro compasso de cada grupo de dois, como mostram as caixa de destaque nos compassos 1 e 3.

Além dessa acentuação que se prolonga por todo o trecho acima, pode-se notar a acomodação realizada pelo baterista ao substituir o rulo de caixa que aparece no quarto tempo da figura 30 – essa é uma das características fundamentais do frevo quando tocado na caixa – por uma leve acentuação com o chimbau aberto no segundo tempo dos compassos em que ocorreria esse rulo. Tal ideia não aparece de forma

contínua mas, sim, em momentos específicos desse trecho, como destaca a caixa no compasso 4.

Outra ideia interessante é a marcação do bumbo nos tempos 2 e 4, que pode ser associada ao caráter mais percussivo, como se dessa forma Airto simulasse o toque de um percussionista no surdo. Nesse trecho, Airto varia sua marcação no bumbo em apenas dois momentos, os compassos 9 e 11.

O acompanhamento do solo não apresenta grandes mudanças no enfoque de Airto, mas há uma ideia nova que chama atenção. Nos primeiros 16 compassos do solo, há uma presença constante do prato reforçando a acentuação dos tempos 2 e 4, e que aparece combinada com as variações de acentuação que Airto mantém no chimbau, como mostra a figura 32.

The image shows a musical score for a drum solo in 2/4 time, consisting of four staves. The first staff is the snare drum, marked with 'x' symbols and accents (>) on the notes. The second staff is the bass drum, with notes and accents (>) on the 2nd and 4th beats of each measure. The third staff is the hi-hat, with notes and accents (>) on the 2nd and 4th beats. The fourth staff is the cymbal, with notes and accents (>) on the 2nd and 4th beats. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, and 13 indicated on the left side of the staves.

Figura 32: fragmento do acompanhamento de bateria no solo de flauta da música “Frevo” (1970): 0’21”-0’33” [CD faixa 25]

O resultado dessa acentuação dos tempos 2 e 4 no prato é uma diluição daquela acentuação característica do frevo, que estava mais presente no acompanhamento do tema. Dessa forma, Airto cria um caminho alternativo de execução do frevo na bateria, que não é baseado na estratégia da adaptação “*ipsis litteris*” das

células rítmicas que caracterizam o ritmo tocado no seu contexto originário. Tal estratégia tem como contexto um diálogo interativo com o solista, cujo resultado é uma execução relativamente mais livre, com mais elementos improvisados, mas que assim mesmo conserva alguns traços característicos que nos permitem relacionar o conteúdo tocado a um ritmo específico.

Ideia semelhante transcorre na execução da música “O Galho da Roseira”⁸⁷, de Hermeto Pascoal, um baião gravado no disco *Seeds On The Ground*, de 1971. A música dura cerca de 8 minutos, mas a bateria só aparece de forma consolidada por volta dos 5 minutos, pois até então toda execução estava centrada na percussão.

A bateria surge como proposta de acompanhamento para o refrão da música, que, por sua vez, encaminha-se para o solo de piano elétrico. É durante esse solo que se pode notar uma forma de acompanhamento bastante livre do ponto de vista da marcação rítmica.

Novamente, o centro da observação é a liberdade com que Airto aborda o baião, sem a preocupação de reproduzir as células rítmicas que caracterizam e definem o ritmo. Nessa situação, grande parte da interação coletiva é reforçada pelo caráter modal da música, em que uma harmonia estática composta pela repetição de dois acordes (*Vamp*) possibilita aos músicos concentrar parte considerável de sua atenção no diálogo com os demais instrumentistas, sem a preocupação da manutenção de um ciclo harmônico mais complexo.

A figura 33 apresenta os oito primeiros compassos do solo de piano.

⁸⁷ PASCOAL, Hermeto. “O Galho da Roseira”. Intérprete: Airto Moreira. In: *SEEDS ON THE GROUND*. [SI]: Buddah Records, p1971. LP faixa 6.

Figura 33: compassos 1 a 8 do solo de piano em “O Galho da Roseira” (1971): 5’08”-5’18” [CD faixa 26]

Exceto pelos compassos 2 e 7, a célula rítmica que caracteriza o Baião (ROCCA, op. cit., p. 62) está presente em todo o trecho, ainda que de forma diluída, como no compasso 6. Entretanto, a sensação gerada pela audição desse trecho é a de movimento contínuo, e não a de estabilidade como sugeriria a recorrência da marcação rítmica no bumbo. Tal efeito é resultado da atividade rítmica desenvolvida pelos outros membros do baterista, que estão diretamente orientados para o diálogo e a interação com o solista, propondo e respondendo, estimulando e alimentando o discurso musical no desenvolvimento do solo.

Nesse fragmento da performance de Airto, cabe a observação feita anteriormente neste trabalho, na qual foi colocada a ideia de representar dois estados distintos (“sólido” e “líquido”), associados ao conteúdo da execução dos bateristas.

Na discussão desenvolvida anteriormente, o estado “sólido”, mais marcado e definido, foi associado à condução rítmica executada no prato. Aqui nesse exemplo, esse mesmo estado pode ser associado à marcação rítmica executada no bumbo.

Esse seria então o membro que Airto “disponibiliza” para o resto da banda, como aponta Carvin (MONSON, op. cit., p. 55). Nesse sentido, o bumbo fica associado a um aspecto funcional da performance, o de produzir uma base rítmica sólida e consistente, ao passo que todo o resto da execução é “líquida” e “elástica” o suficiente para dialogar com a banda, e em especial com o solista.

Curiosamente, no decorrer dos anos setenta Airto tornaria sua abordagem para os ritmos nordestinos cada vez mais enxuta, de forma que o foco de sua performance seria ajustado para a execução de acompanhamentos cada vez mais centrados na manutenção da base rítmica.

Um exemplo interessante que coloca em perspectiva essa mudança no estilo de Airto é a música “Encontro no Bar”⁸⁸, de Egberto Gismonti e Geraldo Carneiro, gravada no disco *Identity*, de 1975. Nessa, Airto alterna, em momentos distintos da música, três abordagens para outro ritmo nordestino muito próximo do baião, o coco (GOMES, 2008 p. 49). A figura 34 destaca a entrada da bateria no começo da introdução da música.

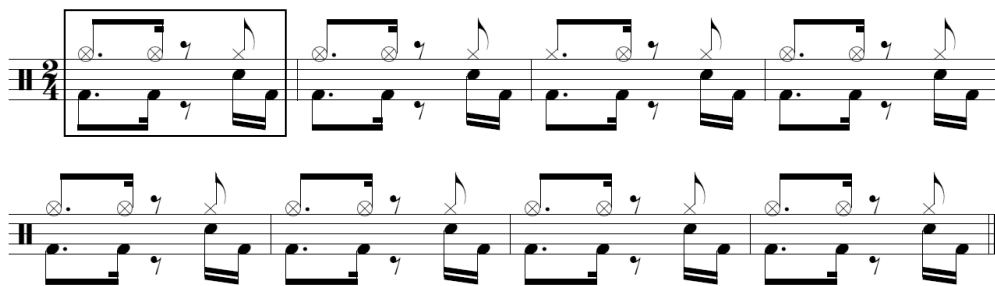


Figura 34: trecho da introdução de “Encontro no Bar” (1975): 0’21”-0’28” [CD faixa 27]

Nesse momento, condução (executada no chimbau) e marcação (executada no bumbo) se fundem reforçando o caráter da célula rítmica que caracteriza o Coco.

⁸⁸ GISMONTI, Egberto; CARNEIRO, Geraldo. “Encontro no Bar” (“Encounter”). Intérprete: Airto Moreira. In: *IDENTITY*. [SI]: Arista Records, p1975. LP faixa 4.



Figura 35: célula rítmica que caracteriza o coco tocado na zabumba (GOMES, 2008 p. 49)

Ainda dentro da introdução, Airto passa a desenvolver essa ideia inicial, chegando a uma expansão da condução executada no chimbal que é independente da marcação executada no bumbo, como mostra a figura 36.



Figura 36: trecho da introdução de “Encontro no Bar” (1975): 0’28”-0’35” [CD faixa 28]

Mantendo a marcação fixa no bumbo, Airto passa a simular na condução do chimbal, com toques abertos e fechados, a execução do triângulo, que por sua vez também combina toques abertos e abafados, como mostra a figura 37⁸⁹.

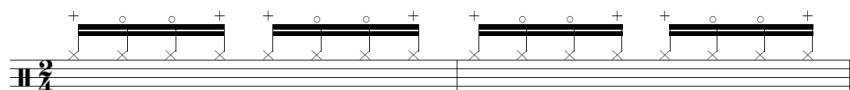


Figura 37: célula rítmica tocada no triângulo (GOMES, 2008 p. 49)

Num momento mais avançado da música, em que há maior movimentação na execução, Airto abre a condução para o prato. Nesse ponto, a mão esquerda, tocada no aro de caixa, torna-se mais presente, como se esta simulasse a figura de resposta da zabumba, o som estalado e agudo do “bacalhau” (SANTOS, 2005 p. 8).

A figura 38 destaca esse trecho da música.

⁸⁹ Na figura 37, o símbolo (+) representa um toque abafado pela mão que segura o triângulo e o símbolo (°) representa um toque aberto, obtido com o movimento de abertura dessa mesma mão.

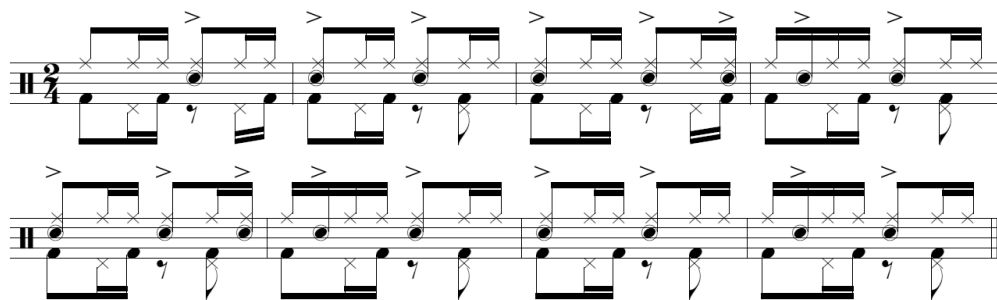


Figura 38: trecho da música “Encontro no Bar” (1975): 1’50”-1’57” [CD faixa 29]

Essa questão da adaptação de ritmos regionais nordestinos para a bateria costuma ser associada ao contato estreito que Airto manteve com Hermeto Pascoal, especialmente a partir do trabalho do Quarteto Novo. Como aponta o baterista Tutty Moreno, “isso tudo [ritmos nordestinos tocados na bateria] é influência do Hermeto, do Théo [de Barros] e do Heraldo [do Monte] que também tem muita influência nordestina, então isso tudo vem deles” (MORENO, 2011).

Pascoal Meirelles situa a questão da mesma forma ao observar que no contexto da transição do sambajazz para o trabalho paradigmático do Quarteto Novo, Airto desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento dos ritmos adaptados para a bateria. Segundo Pascoal:

Eu acho que foi o Airto também. É o cara que fez bastante esta mudança. O Airto, e entre aspas, o Hermeto, por que o Airto era um “servidor” da música do Hermeto. O Airto foi o primeiro cara que colocou o que o Hermeto queria de ritmo dentro das músicas dele. Por que ele era um tradutor da ideia rítmica. Naquela época era o Airto. E o Hermeto é nordestino. Então eu acho que essa combinação Hermeto-Airto é que trouxe essa variedade de ritmo. O Hermeto foi uma “escola” pro Airto dentro do Quarteto Novo (MEIRELLES, 2011).

A visão de outro baterista, o carioca Robertinho Silva, reforça a tese levantada por Tutty e compartilhada por Pascoal, a de que a incorporação dos ritmos

nordestinos na performance de Airto se relaciona principalmente à experiência com o Quarteto Novo. Robertinho vai além, ao situar o espaço ocupado pela música nordestina no repertório comum tocado na época:

Baile aqui no Rio se tocava músicas americanas, se tocava muita música do caribe, chá-chá-chá, bolero e mambo. O povo gostava muito. Eu não lembro de ter ouvido [baião], a não ser as orquestras tipo a Tabajara, que tocava composições do Luiz Gonzaga. Por que é o seguinte: dentro do grupo de baile, vamos dizer, era discriminada a música nordestina. Isso mesmo, era discriminada [...] isso [ritmos nordestinos] é uma coisa que veio do Hermeto Pascoal pra cá. Foi do Hermeto pra cá que as pessoas começaram a prestar atenção nos ritmos nordestinos (SILVA, 2011).

Robertinho coloca um dado novo na discussão, que é uma suposta discriminação em relação aos ritmos nordestinos. Esse dado é confirmado por Nenê, que faz considerações importantes sobre a novidade que representavam os ritmos nordestinos na performance de Airto:

É, naquela época não tinha ninguém que fazia este tipo de coisa [tocar ritmos nordestinos]. Tinha os caras da bossa e os caras do jazz. O povo do Quarteto Novo era muito criticado pelos músicos. Uma grande parte dos músicos chamava o conjunto de “caixinha de música”, por que tinha caxixi, triângulo, essas coisas (LIMA, 2011).

Tutty coloca mais um dado importante para essa discussão ao relacionar a performance de bateristas como Edison Machado e Dom Um Romão (figuras importantes da geração anterior a Airto) a um conteúdo específico, totalmente voltado para a execução do samba. Segundo Moreno, “Edison e Dom Um eram muito cariocas” e estavam muito ligados “ao samba” (MORENO, 2011). Nenê se coloca de forma

semelhante ao afirmar que: “O [Edison] Machado nunca tocou esse negócio [ritmos nordestinos], o negócio dele era samba e tudo bem” (LIMA, 2011).

Nenê vai adiante, ao comentar a relação da geração anterior a essa de Edison Machado e Dom Um – a geração do baterista Luciano Perrone – com os ritmos nordestinos:

Eles tocavam da maneira que eles ouviam na zabumba, por exemplo. O cara fazia aquilo para acompanhar [...] acompanhar o cantor. Então os caras tocavam, mas tocavam o trivial. Quer dizer, a coisa que eles ouviam. Era só isso. Ninguém botava o prato. Isso só mudou a partir do Hermeto. Aí a gente começou a aprender aqueles ritmos e transformar aquilo, tocando de outra maneira, guardando só o acento (LIMA, 2011).

Ainda de acordo com Tutty Moreno:

Foi a partir daí, eu poderia te dizer que a minha visão é essa, foi a partir do Quarteto Novo que essa visão da música brasileira se ampliou, e o músico brasileiro começou a ver manifestação do nordeste, que é fortíssima e muito rica também (MORENO, 2011).

Fica claro a partir dessas duas colocações feitas por Nenê e Tutty Moreno que se abria ali uma nova frente de exploração dos ritmos nordestinos. Nesse ponto, é inegável a importância da colaboração existente entre Airto e Hermeto.

Apesar de todos os bateristas situarem a questão toda em torno do Quarteto Novo e de Hermeto Pascoal, Airto, em depoimento ao programa Ensaio (2003)⁹⁰, coloca uma informação adicional que deve ser levada em consideração. O músico cita uma passagem marcante de sua infância, na qual Luiz Gonzaga teria ido a Ponta Grossa para

⁹⁰ Depoimento ao programa Ensaio da TV Cultura exibido em duas partes no mês de setembro de 2003. Arquivo pessoal do autor.

tocar na rádio e, dessa forma, Airto teria sido exposto pela primeira vez em sua vida a ritmos nordestinos como o xaxado e o baião.

O cruzamento dos dados musicais discutidos acima com os depoimentos colocados aqui nos leva a algumas conclusões: 1) pode-se afirmar que, de fato, Airto desempenhou um papel importante no sentido de transpor matrizes rítmicas nordestinas para a bateria, trabalhando com esses ritmos num contexto de improvisação e interação musical nos moldes daquilo que se praticava com o samba no contexto do sambajazz; 2) o Quarteto Novo e, mais especificamente, as experiências decorrentes da relação com Hermeto Pascoal foram cruciais para a configuração do ambiente no qual Airto passou a realizar tais transposições; 3) como bem situou Pascoal Meirelles, Airto foi um ótimo tradutor das ideias musicais de Hermeto; entretanto, essa tradução vinha carregada de um grande trabalho de elaboração do próprio Airto para reproduzir na bateria as intenções musicais de Hermeto; 4) o processo de adaptação desses ritmos seguiria uma curva interessante entre 1967, ano em que foi gravado o disco do Quarteto Novo, e 1975, ano em que foi gravado o último disco de Airto analisado nesta pesquisa. Durante esse período, pode-se perceber uma variação da forma de aproximação de Airto em relação a esses ritmos: o início de suas adaptações seguindo padrões mais “comportados”, passando pelo momento em que elas recebem um tratamento bastante livre – por volta de 1970/71, quando as matrizes rítmicas nordestinas se tornam mais diluídas no contexto da improvisação coletiva – e, mais adiante, em meados dos anos 70, cedendo lugar novamente ao modelo mais “comportado” de outrora, quando se intensifica o uso da percussão na performance de Airto; e 5) pode-se afirmar que Airto Moreira colocou uma nova perspectiva para os bateristas da geração surgida em fins dos anos sessenta e início dos anos setenta – Robertinho Silva, Nenê, Pascoal Meirelles e

Tutty Moreno, entre outros – ao manipular de forma inédita, na bateria, uma série de ritmos de origem nordestina.

Esse último aspecto fica mais evidente nas declarações de Nenê, para quem “Airto teve uma puta influência por causa disso [ritmos nordestinos]” (LIMA, 2011), e nas palavras de Robertinho Silva:

O Airto tocava um baião moderno. Aliás foi uma coisa que me influenciou muito: tocar o baião na bateria. Muito. Eu peguei aquele lance todinho do Airto e aí comecei a pesquisar e fui explorando do meu jeito, com vassourinha também (SILVA, 2011).

2.4 – Adaptações do samba para métricas ímpares

Nessa seção, serão apresentados casos em que fica evidente uma busca por novos caminhos expressivos nos trabalhos com os quais Airto se envolveu entre 1964 e 1975. Parte dessa busca se deve às experiências realizadas com a adaptação de ritmos que tradicionalmente são associados à métrica binária (em especial o samba) para outras métricas incomuns a tais ritmos, ou mesmo inéditas até então.

Algumas experiências, como veremos adiante, extrapolam os padrões de acentuação que caracterizam e identificam os ritmos brasileiros, de forma que surgem possibilidades expressivas que não se ajustam de maneira direta a nenhum ritmo específico.

Cabe aqui um esclarecimento quanto ao conceito de métrica tomado como referência para todo este trabalho. A noção apresentada por Lerdahl e Jackendoff (1983) nos parece adequada para fins metodológicos: segundo os autores, a estrutura métrica é

“um padrão hierárquico e regular de batidas, ao qual um ouvinte relaciona os eventos musicais”⁹¹ (LERDAHL e JACKENDOFF, op. cit., p. 17).

Os autores ampliam essa definição ao esclarecer a noção de *acento*, identificando três categorias (*fenomenal, estrutural e métrico*), comentadas anteriormente na nota de rodapé 69.

A partir da definição de *acento métrico*, que, segundo os autores, é “um termo relativo” usado para se descrever a relação entre as batidas “dentro de uma estrutura métrica regular”⁹² (LERDAHL e JACKENDOFF, op. cit., p. 18), coloca-se a importância de se descrever o que constitui um padrão métrico.

Um padrão métrico, na visão dos autores, é constituído pelas relações entre três instâncias distintas: a batida, a periodicidade e a hierarquia métrica⁹³. A batida é a própria matéria que compõe um padrão métrico; a periodicidade se refere ao que os autores qualificam como *espaço de tempo*⁹⁴, que se localiza entre as batidas e que é regular. Pode-se, então, inferir que as batidas ocorrem de forma periódica e são igualmente espaçadas. Já a hierarquia métrica é a noção fundamental que entrelaça as outras duas instâncias na definição de métrica. De acordo com os autores, a hierarquia métrica pressupõe uma alternância periódica entre batidas fortes e fracas, que caracterizam, qualificam e compartimentam diferentes níveis métricos.

Tendo em vista a definição acima, pode-se dizer que a fórmula de compasso representa apenas um dos possíveis níveis de organização métrica do conteúdo musical.

⁹¹ Trad. “The regular, hierarchical pattern of beats to which the listener relates musical events”

⁹² Trad. “Metrical accent is nothing but a relative term applied to beats within a regular metrical hierarchy”

⁹³ Trad. “Beat”, “periodicity” e “metrical hierarchy”

⁹⁴ Trad. “Time span”

Tal ideia vai de encontro ao conceito de organização arquitetônica do ritmo em diferentes níveis, defendido por Cooper e Meyer (1960 p. 2).

Assume-se, portanto, neste trabalho, uma noção de métrica que coloca em perspectiva a organização periódica das batidas fortes e fracas em intervalos regulares de tempo, e que a fórmula de compasso é o ponto de partida para a caracterização dos níveis métricos superiores ou inferiores.

Parte das experiências de Airto com novas possibilidades métricas começou a aparecer em sua performance ainda nos trabalhos com os trios Sambalanço e Sambrasa. Esse procedimento tem uma raiz semelhante ao primeiro procedimento analisado neste capítulo, o *uso melódico do chimbal no pé esquerdo*, no que se refere à possibilidade de traçar um paralelo equivalente com a história do jazz.

A relação que se estabelece aqui é entre as experiências dos músicos de jazz com métricas ímpares (5/4, 6/4, 7/4, 9/4, etc) e a prática de experiências semelhantes pelos músicos brasileiros em meados dos anos sessenta. Na música norte-americana, tais experiências já vinham ocorrendo desde fins dos anos 30, mas só se intensificariam nos anos 50 com músicos como Sonny Rollins, Max Roach, Thelonius Monk, Booker Little e Dave Brubeck (BERLINER, op. cit., p. 91).

No Brasil, um movimento importante nesse sentido foram as experiências do pianista paulistano Mario Albanese, que, juntamente com o maestro Cyro Pereira, lançou, em 1965, um disco com músicas em que explorava um ritmo em compasso 5/4, denominado pelos próprios como *jequibau*. Muito parecido com o samba, tocado em andamento mais lento e flertando com a bossa-nova, a invenção do jequibau foi também

impulsionada pelas experiências no jazz, como atesta o próprio Albanese em texto recente:

*Time Further Out*⁹⁵ significa fora do tempo, distanciando-se da dualidade e o do quaternário. Esse trabalho, criativo e inovador, despertou os compositores, motivando-os para a pesquisa e, no meu caso, reafirmando as convicções suscitadas pela influência do jazz e do rico folclore nacional⁹⁶.

Além das experiências de Albanese e Cyro Pereira, cujo foco principal era a composição e execução dentro da métrica ímpar 5/4, é possível perceber outras experiências pontuais de músicos ligados ao sambajazz com métricas distintas da tradicional 2/4.

A música “Arrastão”⁹⁷, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, gravada no primeiro e único disco do Sambrasa Trio, *Em Som Maior*, de 1965, é um bom exemplo das experiências de Airto junto com Hermeto na exploração de métricas inusitadas.

Em seu formato original, “Arrastão” é organizada em dois períodos compostos de duas frases cada (STEIN, op. cit., p. 37), inteiramente baseados na métrica quaternária. O contorno rítmico da melodia é recorrentemente repetido no primeiro período e se baseia no agrupamento de quiálteras de semínima, como mostra a figura 39.

⁹⁵ *Time Further Out* é um dos discos mais importantes da carreira do pianista de jazz Dave Brubeck. Lançado em 1961, o disco tem diversas experiências com métricas distintas das tradicionais 4/4 e 3/4 que predominavam no repertório jazzístico até então.

⁹⁶ Depoimento extraído de texto escrito por Mario Albanese e publicado no endereço eletrônico do pianista. Disponível em: <<http://www.jequibau.com.br>> Acesso em 24/03/2013.

⁹⁷ LOBO, Edu; MORAIS, Vinícius de. “Arrastão”. Intérprete: Sambrasa Trio. In: *EM SOM MAIOR*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2005. CD faixa 7.




Figura 39: 1ª frase do 1º período de “Arrastão”

Em sua versão para “Arrastão”, o Sambrasa Trio cria uma estrutura métrica bastante complexa para a exposição do tema, gerando um contraste interessante entre a melodia, que é bastante simples e repetitiva, e seu acompanhamento. A música começa com uma espécie de introdução independente⁹⁸ (STEIN, 1962 p. 58). Essa introdução, que vai do compasso 2 ao 8 (incluindo aí a repetição), é uma espécie de uma marcha com uma instrumentação inusitada para os trios da época: bateria (Airto), flauta (Hermeto) e harmônica (Clayber), tal qual a introdução de “Lamento Nortista”, discutida anteriormente neste trabalho. Essa instrumentação restringe-se apenas a este trecho da música. A caixa de destaque na figura 40 mostra a performance de Airto nessa introdução.

Figura 40: introdução de “Arrastão” (1965): 0’00”-0’40” [CD faixa 30]

⁹⁸ Trad. “*Independent introduction*”. De acordo com Leon Stein, uma introdução independente pode variar bastante no seu comprimento e ser composta por várias divisões. Deve conter ainda uma melodia própria, cujo caráter rítmico será diferente da parte central da composição. Essa definição se ajusta de forma fluida ao caráter dessa introdução de “Arrastão”.

Entre os compassos 9 e 11, não há uma definição específica quanto ao ritmo executado por Airto, mas há aí uma definição nova de pulso (COOPER e MEYER, op. cit., p. 3), ajustada para a métrica dos compassos 9 (12/8) e 10 (7/8). Piano e baixo “entram” em uníssono no compasso 11, quando há novamente uma mudança na fórmula de compasso (6/4), que, por sua vez, implica numa nova definição de pulso, cuja equivalência com o pulso anterior se dá pela unidade básica, em que temos: 

Todo esse trecho que vai do compasso 9 ao compasso 12, pode ser entendido como uma transição, ou “uma passagem de ligação que conduz uma parte a outra da música”⁹⁹ (STEIN, op. cit., p. 59). Essa transição, que Stein classifica como um componente auxiliar na forma musical, “efetua uma conexão lógica entre duas partes ou temas que são tão contrastantes no contorno ou no ritmo que um não poderia suceder o outro imediatamente”¹⁰⁰, (ibidem).

O trecho que se segue após essa transição é justamente o tema da música, que nesse arranjo é apresentado em três momentos distintos – um para o primeiro período, com uma métrica que se alterna entre 6/8 e 5/8; outro para a primeira frase (antecedente) do segundo período, cuja métrica é binária (2/4); e outro para a segunda frase (consequente) do segundo período, cuja métrica também é binária, porém o tempo não coincide com o da frase anterior.

A figura 41 apresenta o acompanhamento da bateria durante o primeiro período do tema.

⁹⁹ Trad. “Transition is a connecting passage leading from one part or theme to another”

¹⁰⁰ Trad. “...it effects a logical connection or a means of juncture between two parts or themes that are so contrasting in contour or rhythm that one could not immediately succeed the other”



Figura 41: primeira parte do tema em “Arrastão” (1965): 0’41”-0’52” [CD faixa 31]

Não há aqui uma execução específica de um ritmo tipicamente brasileiro, mas pode-se estabelecer uma correlação entre a intenção musical dessa “levada” executada por Airtó, cujo pano de fundo é uma espécie de ritmo afro-cubano, e o ambiente suscitado pela melodia desse trecho da música. Em sua versão original (“Arrastão” foi registrada por Edu Lobo junto com o Tamba Trio no mesmo ano dessa gravação – 1965), esse trecho da música é acompanhado pelo baterista Helcio Milito nas congas, criando um efeito sonoro que remete a uma herança musical africana.

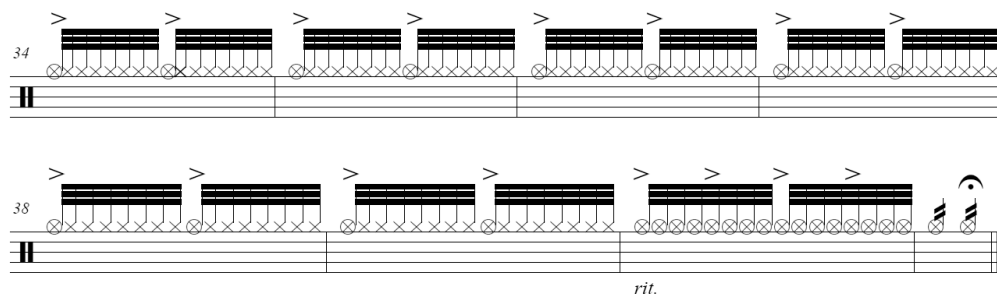
O segundo período da música se inicia com uma mudança brusca tanto na métrica quanto no andamento da música. Essa mudança é anunciada com uma intervenção realizada por Airtó, como mostra a caixa de destaque no compasso 21 da figura acima. Esse segundo período, que se divide em dois momentos, é o ponto em que se define um ritmo específico no arranjo.

A nova métrica 2/4 se ajusta perfeitamente ao ritmo de samba que se segue na composição, como mostra a figura 42.



Figura 42: segunda parte do tema em “Arrastão” (1965): 0’53”-1’04” [CD faixa 32]

A caixa de destaque na figura acima aponta uma nova mudança no andamento da música, cuja métrica permanece a mesma (2/4). Essa variação do andamento tem um caráter estrutural, uma vez que marca o início da segunda frase desse segundo período da estrutura musical. Abaixo, a figura 43 mostra a execução de Airto nesse trecho final do tema. Aqui, sua atuação adquire um caráter mais “melódico”, baseado no efeito sonoro criado pela manipulação do chimbau semiaberto tocado pelas mãos alternadas.



Exemplo 43: trecho final do tema em “Arrastão” (1965): 1’05”-1’18” [CD faixa 33]

Embora em “Arrastão” não fique evidente nenhuma adaptação objetiva de um ritmo brasileiro para uma métrica incomum, o exemplo vale como testemunho de experiências radicais e inovadoras para a época. Deve-se ressaltar que o Sambrasa Trio foi um conjunto de atuação localizada, e isso ocorreu no momento em que os trios de

sambajazz se multiplicaram especialmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

É importante notar que esse trabalho reflete o início das experiências conjuntas entre Airto e Hermeto no campo das métricas ímpares. A consolidação dessas experiências seria registrada dois anos mais tarde no álbum do Quarteto Novo, em que esse recurso aparece com maior frequência.

“Misturada”¹⁰¹, composição de Airto Moreira em parceria com Geraldo Vandré, é um exemplo clássico de adaptação do samba para uma métrica incomum na época, o 7/8.

Em sua execução, Airto faz uso de um recurso muito comum entre os bateristas de bossa-nova. O músico usa uma baqueta na mão esquerda para tocar no aro de caixa e uma vassourinha na mão direita para conduzir na pele da caixa, enquanto o bumbo é tocado “à dois” e o chimbau permanece no contra tempo, ambos adaptados para esse contexto métrico (caixa de destaque no primeiro compasso). A figura 44 mostra a relação entre a execução de Airto e a melodia¹⁰² do tema no trecho que pode ser identificado como a parte (A) da música.

The image displays a musical score for the piece "Misturada". It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 7/8 time signature, containing a melodic line with notes and rests, and is divided into four measures labeled A, G, A, and B/A. The lower staff is a bass clef with a 7/8 time signature, showing a complex drum pattern with various notes and rests, also divided into four measures corresponding to the melody above. The drum pattern features a consistent rhythmic motif in each measure, with accents and dynamic markings.

¹⁰¹ MOREIRA, Airto; VANDRÉ, Geraldo. “Misturada”. Intérprete: Quarteto Novo. In: *QUARTETO NOVO*. [SI]: Odeon, p1967. Remasterizado em CD, 2002. CD faixa 7.

¹⁰² A partitura (melodia e harmonia) dessa música foi retirada da monografia *Quarteto Novo: um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas*, apresentada por Rodrigo Simões. Para fins metodológicos, a métrica da transcrição original encontrada no trabalho citado acima foi modificada de 7/4 para 7/8.

The image shows a musical score for the 'A' section of 'Misturada' (1967). It consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in G major. The accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. Chord symbols are placed above the melody: A, G7, A, A, G, A, B/A, A, G7, A.

Figura 44: parte “A” de “Misturada” (1967): 0’00”-0’15” [CD faixa 34]

A opção de Airto pelo recurso da condução com vassoura na caixa é uma abordagem totalmente ajustada ao contexto do Quarteto Novo, cuja sonoridade se aproxima mais de um grupo de câmara, em função da sua instrumentação. Aqui, a melodia é tocada pela flauta (Hermeto) em uníssono com a guitarra (Heraldo), e o acompanhamento harmônico é executado pelo violão (Théo). Portanto, a sonoridade de Airto nesse trecho da música está intimamente ligada a um ajuste de dinâmica com o resto do conjunto.

A caixa de destaque no compasso 2 mostra um recurso que é usado de forma recorrente nesse trecho, exceto pelo compasso 1. Airto ressalta sempre o primeiro tempo dos compassos com um toque aberto no chibal, executado pelo pé esquerdo –

um tipo de ideia que poderia também ser identificado e discutido dentro do primeiro procedimento musical estudado neste capítulo.

A passagem para a parte (B) do tema é acompanhada por Airtó com dois movimentos que apontam uma nova sonoridade e intensificam a dinâmica de sua performance, sem, no entanto, alterar a relação de equilíbrio estabelecida com os outros instrumentos. A figura 45 mostra esse trecho da música.

9 F/G F Em7 A sus

11 F#7(13) B \flat

13 F/G F Em7 A sus

15 F#m7 B sus E E sus E7

Figura 45: parte “B” de “Misturada” (1975): 0’15”-0’29” [CD faixa 35]

O primeiro movimento na interpretação que modifica a sonoridade da parte (B) é a abertura para o prato de condução. Nesse caso, como a mão direita estava sendo executada com vassoura na caixa, Airto opta por invertê-la e usar o cabo da vassoura para realizar a condução no prato e, portanto, conservar a sonoridade metálica¹⁰³.

A segunda ideia desenvolvida por Airto, e que contribui de forma eficaz para gerar contraste na interpretação dessa parte (B) em relação à parte anterior, é o uso combinado entre o aro de caixa, a caixa e os tambores, já que durante toda a parte (A) Airto manteve a mão esquerda restrita ao aro de caixa.

Outro aspecto interessante da interpretação de Airto é o modo sutil com que o músico reforça o desenho rítmico da melodia desse trecho da música. As caixas de destaque no primeiro compasso de (B) mostram a relação estabelecida entre esse desenho rítmico e os acentos coincidentes que Airto executa na cúpula do prato. No último tempo, Airto simula o desenho da melodia orquestrando uma passagem pelo surdo. Tais ideias predominam por toda a execução da parte (B) da música.

O ponto central dessa discussão é o caráter natural da interpretação de Airto para o samba tocado em 7/8. Apesar de o baterista reforçar constantemente o primeiro tempo do compasso, toda a sua interpretação dialoga de maneira fluida com a melodia da música, de forma que sua performance soa tão espontânea quanto a execução de um samba tradicional em compasso binário.

“Tombo in 7/4”¹⁰⁴, outra composição de Airto, que faria grande sucesso nos anos 70, é um bom exemplo de como o baterista alcança um resultado interessante ao

¹⁰³ Esse mesmo recurso foi discutido anteriormente neste trabalho no item que trata da música “Síntese”.

¹⁰⁴ MOREIRA, Airto. “Tombo in 7/4”. Intérprete: Airto Moreira. In: *FINGERS*. [SI]: CTI Records, p1973. Remasterizado em CD, 2011 CD faixa 7.

adaptar o samba para um formato não convencional – nesse caso, a métrica $7/4$ ¹⁰⁵. Gravada no disco *Fingers*, de 1973, “Tombo in $7/4$ ” é resultado de um contexto bastante distinto daquele observado em “Misturada”.

Fingers foi gravado no auge do *jazz fusion* (BERLINER, op. cit., p. 122), e se tornaria um disco emblemático na carreira de Airto. O nome *Fingers* se refere não só ao disco, mas ao grupo que gravou o disco – formado por Airto, Flora e um trio de músicos uruguaios, o grupo Opa, que na época moravam nos EUA. A presença de elementos jazzísticos e do rock, misturados com os ritmos brasileiros, criam boa parte da ambiência sonora do disco.

Nesse sentido, fica evidente a principal distinção entre o ambiente sonoro de “Misturada”, executada pelo Quarteto Novo com um formação mais camerística – em que Airto ajusta sua performance para o equilíbrio sonoro decorrente dessa formação –, e a sonoridade do grupo *Fingers*, muito baseada nos padrões de instrumentação e execução do *jazz fusion*¹⁰⁶ – em que o equilíbrio sonoro é totalmente diverso daquele observado em “Misturada”.

A figura 46 mostra um trecho da introdução que Airto inicia com a execução de um ritmo em $7/4$, o que remete a uma possível adaptação do samba.

¹⁰⁵ Embora fique claro que o nome é uma referência direta à métrica, chegou-se à conclusão de que “Tombo in $7/4$ ” seria melhor explicada se fosse entendida como um samba em $7/8$. Tal conclusão tem como ponto de partida a relação entre todo o trecho da música que é tocado em 7 e o trecho que é tocado em 2, que é uma espécie de refrão no meio da música. Esse trecho em compasso binário é um samba de batucada. Se a música for entendida a partir da perspectiva de um compasso $7/4$, em que a unidade básica de medida é a semínima, a segunda parte deverá ser escrita na métrica $2/2$ (mantendo-se a equivalência entre as semínimas como unidade básica). Por outro lado, se escrita com a métrica $7/8$ e mantendo-se a equivalência entre essa métrica e a métrica do trecho seguinte, este deverá ser escrito em $2/4$. Nesse segundo caso, a unidade básica de medida será a colcheia de cada métrica. Nessa discussão, optou-se por preservar a visão do artista, que entende a música como um samba em $7/4$. Tendo em vista que a discussão desenvolvida neste trabalho se restringe ao trecho executado em 7, não se torna necessário estabelecer a conexão com o trecho binário, que, por se tratar de um samba, seria melhor esclarecido se escrito em $2/4$.

¹⁰⁶ Paul F. Berliner observa que o *Fusion* é um “blend do rock com o jazz”. Nesse sentido, a instrumentação característica inclui o uso de guitarra elétrica com efeitos, teclados, sintetizadores, baixo elétrico e sets de bateria maiores que a configuração tradicional de jazz.

Entretanto, não aparece aqui nenhum elemento que identifique e classifique com precisão o ritmo de samba. Pode-se entender isso como uma característica da multiplicidade de elementos musicais que caracterizava o *jazz fusion* – e mesmo que esse trabalho de Airto não seja exatamente um disco de *jazz fusion*, é nesse contexto que ele se insere.

Não aparece, por exemplo, o elemento de marcação do bumbo “à dois”. Há apenas uma célula rítmica tocada no aro da caixa que se aproxima de uma célula rítmica de tamborim, adaptada para esse contexto métrico.

Toda a execução de Airto nesse trecho inicial tem como pano de fundo um ostinato tocado pelo baixo¹⁰⁷. A figura 46 mostra os primeiros oito compassos executados por Airto, e sua relação com a melodia do baixo.

Figura 46: introdução de “Tombo in 7/4” (1973): 0’36”-0’50” [CD faixa 36]

¹⁰⁷ Berliner comenta que em grupos de *Fusion* era comum se requisitar aos baixistas a execução de ostinatos rítmicos de rock (BERLINER, 1994 p. 339).

Airto segue o ostinato executado pelo baixo, criando um acompanhamento que mais se parece com outro ostinato, ou com outra figura constante, de forma que fica clara sua opção por manter uma abordagem mais ou menos fixa, sem grandes movimentos de improvisação.

Já a exposição da primeira parte da melodia se dá sob outra perspectiva. A figura 47 mostra os primeiros oito compassos da melodia do tema, na qual Airto toca de forma bastante distinta dessa apresentada acima.

The musical score for 'Tombo in 7/4' (1973) is presented in three systems. Each system contains a melody line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/4. The melody line includes chord symbols: G⁶, E7^{sus}, A^{sus}, A⁶, C^{maj7}, E7^{sus}, A^{sus}, A⁶, G⁶, E7^{sus}, A^{sus}, A⁶, C^{maj7}, E7^{sus}, A^{sus}. The bass line features a complex, rhythmic pattern with many beamed eighth notes and rests, often marked with an accent (>) and a cross (x) above the notes. The first system covers measures 1-3, the second system covers measures 4-6, and the third system covers measures 7-8.

Figura 47: acompanhamento da melodia em “Tombo in 7/4” (1973): 1’15”-1’27” [CD faixa 37]

Nesse ponto, já é possível perceber um caminho mais claro na adaptação do samba para a métrica 7/4. A marcação com o bumbo “à dois” se faz presente e ajustada para esse contexto métrico, como mostra a figura 48.



Figura 48: bumbo “à dois” adaptado para 7/4

Um dado interessante dessa execução de “Tombo in 7/4” é a alternância que Airto faz entre duas perspectivas de execução do samba. Em todo esse trecho, o baterista alterna dois modelos de interpretação. Um mais alinhado ao samba tocado com condução no prato e distribuição da mão esquerda pela caixa e/ou tambores, como mostra a caixa de destaque no compasso 2; e o outro mais alinhado com um tipo de samba de batucada em que o músico basicamente circula com as mãos alternadas pela caixa e os tambores, como mostra a caixa de destaque no compasso 5. Para ambos os casos, o músico sustenta a marcação fixa do bumbo.

O uso de métricas baseadas em 7 tempos (7/4 ou 7/8) se tornaria uma constante da performance de Airto dentro do período de abrangência deste trabalho (1964-1975). Outra métrica que se mostraria recorrente para esse mesmo período é o compasso ternário (3/4), cuja duração temporal é muito próxima do espaço ocupado pelo 7/8. Ambos se diferenciam pelo espaço de tempo ocupado por apenas uma colcheia (3/4 – 6 colcheias; 7/8 – 7 colcheias). Coincidência ou não, o fato é que o uso dessa métrica ternária também se tornaria recorrente na atuação do músico nesse período.

Um exemplo interessante de adaptação do samba para o compasso ternário é a música “Xilaba”¹⁰⁸, gravada no primeiro disco lançado com o nome de Airto nos EUA, *Natural Feelings*, de 1970. Em “Xilaba”, Airto só toca bateria a partir do solo de piano elétrico. Toda a exposição do tema, que é cantado pelo próprio Airto junto com

¹⁰⁸ MOREIRA, Airto. “Xilaba”. Intérprete: Airto Moreira. In: *NATURAL FEELINGS*. [SI]: Buddah Records, p1970. LP faixa 8.

Flora Purim, é acompanhada pela percussão. A figura 49 mostra os primeiros doze compassos do acompanhamento que Airto faz para o solo de piano elétrico.

Figura 49: acompanhamento da bateria em “Xilaba” (1970): 1’34”-1’52” [CD faixa 38]

Como mostra o exemplo acima, Airto opta por estabelecer uma base de marcação “sólida”, mantendo a execução do bumbo e do chimbau fixas. O chimbau passa por uma única mudança que ocorre no compasso 11. Desse ponto em diante, Airto passa a executá-lo na “cabeça” dos tempos e não mais no contra tempo. A caixa de destaque nos compassos 10 e 11 ressalta essa mudança.

É curioso perceber que tal mudança possui uma relação com a estrutura da música. “Xilaba” é organizada sobre uma forma padrão [A] [A] [B] [A], em que (A) e (B) possuem 10 compassos cada. Muito embora o solo não ocorra sobre essa estrutura de apresentação da melodia, Airto pontua, com essa mudança no padrão de marcação do chimbau, a duração exata das duas partes que compõem a música. O solo, por sua vez, desenrola-se sobre uma harmonia estática baseada no modo Lá mixolídio (A7 e Gmaj7).

Outro dado interessante que fica evidente nesse exemplo é a definição de uma célula rítmica padrão sobre a qual ocorrem as interferências da mão esquerda de Airto – assim como no samba tocado em compasso binário é comum os bateristas orientarem sua improvisação a partir de células rítmicas baseadas na execução do tamborim. Nessa música, fica clara uma orientação semelhante por parte de Airto.

A caixa de destaque do compasso 3 ressalta a célula básica usada como pano de fundo na execução de Airto durante esse trecho da música. Essa abordagem, que estabelece uma célula rítmica fixa como pano de fundo para a improvisação e, conseqüentemente, para a interação, tornaria-se uma constante nas adaptações que Airto faria para o samba em 3/4.

Essa ideia reaparece em outro momento nessa mesma música, entretanto, nesse ponto, a célula rítmica que cria o pano de fundo é distinta daquela observada no trecho anterior, como aponta a caixa de destaque na figura 50.

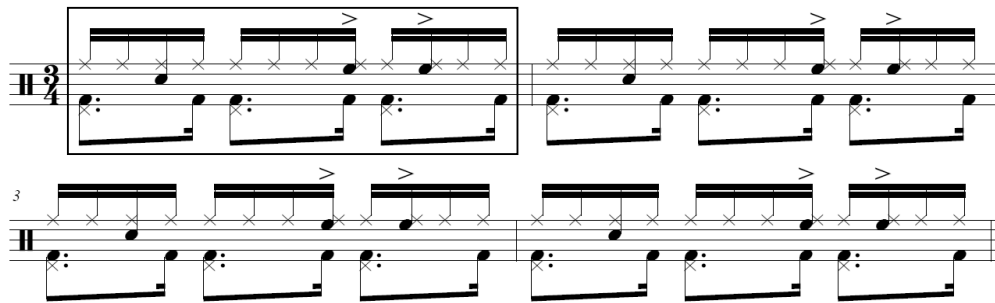


Figura 50: acompanhamento da bateria em “Xilaba” (1970): 3’18”-3’23” [CD faixa 39]

“Return to Forever”¹⁰⁹, composição do pianista norte-americano Chick Corea, foi gravada por Airto em duas ocasiões distintas, entre 1971 e 1972. A versão

¹⁰⁹ COREA, Chick. “Return to Forever”. Intérprete: Airto Moreira. In: *FREE*. [SI]: CTI Records, p1972. 1. Remasterizado em CD, 2004. CD faixa 2.

original integra o disco homônimo do grupo, *Return to Forever*, de 1971; já a segunda versão faz parte do terceiro disco solo de Airto, *Free*, de 1972.

A composição é baseada num fragmento melódico de caráter modal (Mi dórico) com uma estrutura bastante simples. É possível perceber uma abordagem semelhante àquela adotada em “Xilaba”, em que Airto estabelece um padrão rítmico como base para sua interpretação. As figuras 51 e 52 mostram dois momentos distintos da execução de Airto em “Return to Forever”.

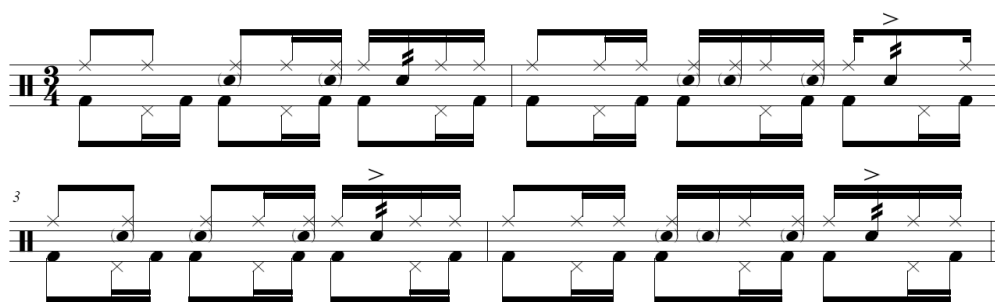


Figura 51: trecho do acompanhamento da bateria na introdução de “Return to Forever” (1972): 1’00”-1’07” [CD faixa 40]

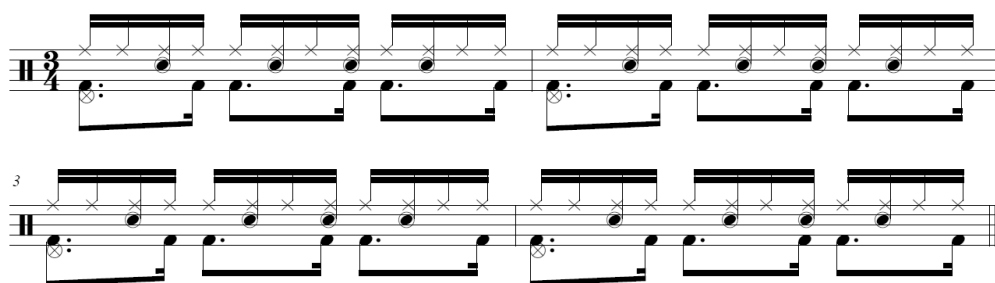


Figura 52: trecho do acompanhamento da bateria no início do solo de piano em “Return to Forever” (1972): 3’06”-3’13” [CD faixa 41]

É interessante discutir alguns aspectos que distinguem a interpretação de Airto nessas duas músicas. “Xilaba” é um samba de andamento rápido ($\text{♩} = 124$) no qual Airto conduz com semicolcheias contínuas no prato, ao passo que “Return to Forever” é um samba de andamento médio ($\text{♩} = 107$) em que Airto conduz de forma “repartida”, também no prato. Do ponto de vista técnico, tal relação parece invertida, uma vez que, a

tendência à condução repartida aumenta na medida em que o andamento se torna mais rápido, o que torna a manutenção do grupo de semicolcheias contínuas uma tarefa mais complexa.

Outro aspecto interessante presente nas interpretações do samba em $\frac{3}{4}$ realizadas por Airto é a relação entre a célula rítmica fundamental (geralmente tocada na caixa ou no aro de caixa), que tem como base as células rítmicas tocadas no tamborim, e as intervenções e variações que o baterista realiza sobre essa mesma célula, quando o foco passa a ser um diálogo mais estreito com os outros instrumentistas. A figura 53, abaixo, destaca o que se entende por célula rítmica fundamental nas figuras 49, 50, 51 e 52.



Figura 53a: célula básica presente na figura 49

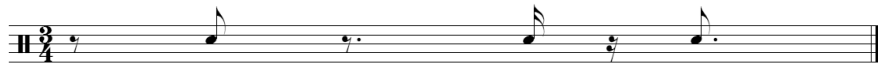


Figura 53b: célula básica presente na figura 50

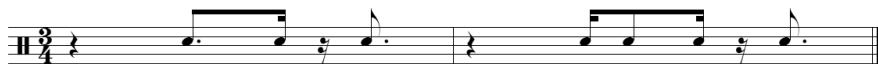


Figura 53c: célula básica presente na figura 51



Figura 53d: célula básica presente na figura 52

Outra situação interessante de adaptação do samba para o compasso ternário é a música “Cravo e Canela”¹¹⁰, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada em

¹¹⁰ NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. “Cravo e Canela”. Intérprete: Flora Purim. In: *500 MILES HIGH*. [SI]: Milestones, p1974. Remasterizado em CD, 1999 CD faixa 4.

1974 no disco *500 Miles High*, de Flora Purim. “Cravo e Canela”¹¹¹ foi registrada originalmente em 1972 no LP *Clube da Esquina*, tendo como baterista nessa gravação o músico Robertinho Silva.

Nessa versão original, a execução de Robertinho é mais centrada nos tambores e possui um caráter mais percussivo, como mostra a figura 54, referente a um fragmento da parte (A) da música.

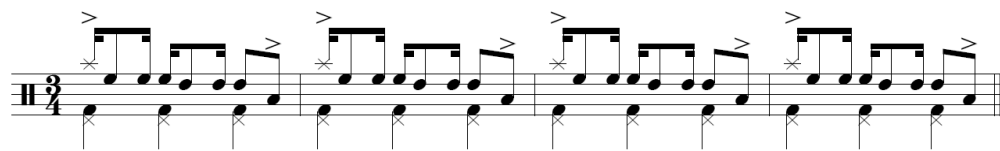


Figura 54: trecho do acompanhamento da bateria de Robertinho Silva na parte “A” de “Cravo e Canela” (1972): 0’31”-0’37” [CD faixa 42]

O disco de Flora conta com Airto e Robertinho se revezando entre a bateria e a percussão. Nessa faixa, quem toca bateria é Airto, como esclarece o próprio Robertinho, “eu preferi que fosse ele, pois eu queria ver o jeito dele tocando *Cravo e Canela*, que era diferente” (SILVA, 2011). A figura 55 mostra um trecho equivalente àquele do exemplo anterior, mas na versão do disco de Flora Purim, esse com Airto na bateria.

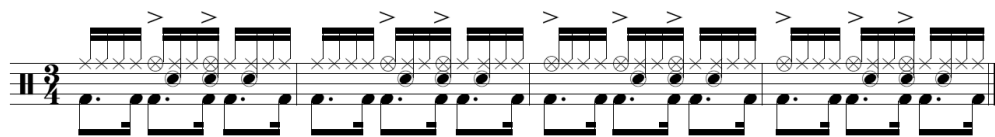


Figura 55: trecho do acompanhamento da bateria de Airto Moreira na parte “A” de “Cravo e Canela” (1974): 1’07”-1’14” [CD faixa 43]

De fato, esses dois primeiros registros são bastante distintos quanto às abordagens de Robertinho e Airto. A versão “ao vivo” tocada por Airto surge como uma adaptação mais explícita para a bateria, na qual Airto emprega elementos característicos

¹¹¹ NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. “Cravo e Canela”. Intérprete: Milton Nascimento. In: *CLUBE DA ESQUINA*. [SI]: Odeon, p1972. Remasterizado em CD, 1989 CD faixa 6.

do samba, como a marcação do bumbo “à dois” combinada com a condução em semicolcheias contínuas no chimbal.

Na parte (B) da gravação original, Robertinho usa esse mesmo recurso da condução em semicolcheias contínuas no chimbal fechado, porém sem a marcação no bumbo, como mostra a figura 56.

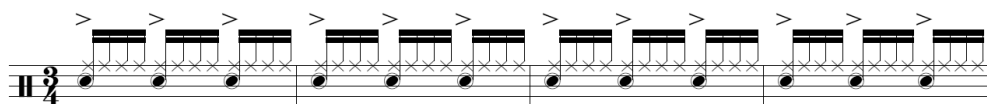


Figura 56: trecho do acompanhamento da bateria de Robertinho Silva na parte “B” de “Cravo e Canela” (1972): 0’43”-0’49” [CD faixa 44]

Para o mesmo trecho, a interpretação de Airto vai numa direção contrária, com o baterista abrindo a condução para o prato, trabalhando com semicolcheias “repartidas”, ou seja, usando subdivisões do agrupamento de quatro semicolcheias.



Figura 57: trecho do acompanhamento da bateria de Airto Moreira na parte “B” de “Cravo e Canela” (1974): 1’20”-1’26” [CD faixa 45]

As diferenças de interpretação entre Airto e Robertinho podem possuir muitas camadas de interpretação, mas a ideia que sobressai desses exemplos é que o caminho escolhido por Airto aponta para uma interpretação mais propositiva e interativa, e isso é reflexo direto do contexto dessa gravação. Ao passo que a interpretação de Robertinho, de enfoque mais percussivo, aponta para um caminho mais fixo de acompanhamento da melodia.

Na ocasião dessa gravação de Flora Purim, Robertinho teria optado por tocar percussão justamente para observar a atuação de Airto num repertório que ele, Robertinho, já dominava:

Eu falei: “Airto toca você por que eu já toquei bastante esta música”. Eu queria, na verdade, ver o jeito dele tocar bateria no Cravo e Canela, e eu gostei muito. Era mais cheio assim o som. O Airto é um baterista bom pra caramba, ele toca com uma precisão danada. Eu toco mais “soltão” assim, mas o jeito dele tocar eu achei assim bem bravo (SILVA, 2011).

Robertinho coloca um dado novo na discussão ao comentar sua experiência com Milton Nascimento e o Clube da Esquina, no início dos anos 1970:

Quando eu fui gravar com os mineiros o tal do clube da esquina era assim: a musica mineira você vem tocando 4 de repente tem um compasso de 2 no meio. “Parará” e tem um compasso de 3 no meio, aí não sei o que e tem um compasso de 5 no meio. A música mineira era toda assim (SILVA, 2011).

Essa observação de uma irregularidade métrica característica da música mineira, em especial no trabalho de Milton Nascimento no início dos anos 70, comentada por Robertinho Silva, é compartilhada pelo próprio Airto:

O “seis” eu ouvi em gravações do Milton Nascimento. O Milton tinha várias coisas em 6 logo no começo da carreira dele. E dava pra tocar direto, sem alterar a marcação em baixo [refere-se a relação bumbo/chimbal]. Então era 3/4 em samba que a gente chamava, ou samba em 3/4. E depois tinha samba em 5 que ele fez também (MOREIRA, 2011).

Assim como o procedimento anterior discutido nesse trabalho, o uso das métricas ímpares na execução dos ritmos brasileiros, em especial do samba, tem também forte conexão com a relação musical Airto-Hermeto.

Entretanto, de acordo com o próprio Airto, o seu interesse pelo “7” data dos tempos de Curitiba, ou seja, antes mesmo de ele conhecer Hermeto Pascoal:

Eu acho que isso [compassos ímpares] veio naturalmente... eu nunca fui assim um cara que tinha muita técnica e tal. [...] mas esse negócio, por exemplo, do 7/4 eu usei esse tipo de coisa andando. Então andava em 7/4 (MOREIRA, 2011).

Airto se refere a uma forma lúdica de entendimento do compasso de sete tempos. No depoimento acima, ele cita o “andar” em sete, que era na realidade uma brincadeira (caminhar pela rua dando um passo irregular a cada três passos regulares), como descreve o músico:

Em Curitiba eu já andava em 7/4. Eu, o Raulzinho [Raul de Souza], tinha uns amigos músicos e a gente começou a caminhar assim à noite quando ia de um lugar pro outro, dando canja e tal. Então ficava: 1 – 2 – 3 – 4/1 – 2 – 3 – 4/1 – 2 – 3 – 4/1... (MOREIRA, 2011).

Tutty Moreno é mais enfático ao ligar o desenvolvimento dos compassos ímpares aplicados aos ritmos brasileiros à convivência com Hermeto, como ponto de partida, mas reconhece, de forma inquestionável, o papel inovador desempenhado por Airto e sua importância para as gerações futuras de bateristas brasileiros:

Hermeto. Isso é Hermeto [compassos ímpares]. Isso não é ele, ele entrou nessa por causa do Hermeto, e acabou que ele ficou fazendo isso, aliás, muito bem. E vou te dizer mais: ele [Airto] foi o primeiro baterista brasileiro a tocar esses ritmos em compassos ímpares. Sem dúvida alguma. Não há registro de nenhum outro baterista fazendo isso. Só a partir dele é que outras gerações futuras foram mexer com isso (MORENO, 2011).

É importante esclarecer o contexto ao qual Tutty se refere. Como vimos no começo deste capítulo, havia experiências como a de Mario Albanese e Cyro Pereira

com o ritmo do jequibau, tocado em 5/4. A principal distinção que se pode fazer entre o contexto de experiências como essa, do jequibau, e o contexto em que ocorrem as experiências com as quais Airto se envolveu, é a questão da improvisação e da interação entre os músicos. Além disso, fica claro que o foco das experiências de Airto era a adaptação de ritmos conhecidos, e reconhecidamente associados à métrica binária, que, uma vez transpostos para as métricas ímpares, criam um deslocamento expressivo significativo – abre-se, portanto, um novo campo de exploração e utilização para tais ritmos.

Nesse sentido, uma consideração importante que faz Tutty Moreno na citação acima é a relevância do trabalho de Airto para as futuras gerações de bateristas. Pode-se considerar que fazem parte dessas gerações (ou “da geração subsequente”) tanto ele, Tutty, quanto os outros bateristas consultados para a realização deste trabalho.

Apesar de Airto situar o embrião de suas experiências com métricas ímpares na fase inicial de sua carreira, ainda em Curitiba, é importante destacarmos o papel fundamental do Quarteto Novo na consolidação de tais experiências, e, principalmente, no fomento de novas experiências possíveis.

Nesse contexto das experiências desenvolvidas pelo Quarteto Novo, Airto pondera que “os compassos mistos era mais ideia do Hermeto”. Apesar de reconhecer que todos no grupo tinham parcelas importantes de contribuição para a elaboração de experiências com métricas ímpares, Airto é enfático ao afirmar que “a alma da coisa, na realidade, era o Hermeto” (MOREIRA, 2011).

Essa posição é compartilhada por Robertinho Silva, para quem a experiência com os compassos ímpares se relaciona diretamente com a figura de Hermeto Pascoal.

Segundo Robertinho, métrica ímpar “é a cabeça do Hermeto, compasso de sete” (SILVA, 2011).

Pascoal Meirelles, por sua vez, situa toda a questão do emprego de métricas ímpares na performance de Airto de forma mais ampla, sem associar a importância de Airto a Hermeto, ou ao Quarteto Novo ou mesmo aos trabalhos do início dos anos 70. Para Pascoal “foi a cabeça de renovação, de mudança, do Airto” que criou condições favoráveis para essas experiências, através das quais “o Airto abriu um horizonte espetacular pra quem gosta de ritmo brasileiro” (MEIRELLES, 2011).

Tendo como apoio os dados musicais e orais discutidos em função deste procedimento musical – o desenvolvimento de métricas ímpares para a execução de ritmos brasileiros, em especial o samba –, pode-se apontar que Airto teve, de fato, relevância crucial nesse campo entre meados dos anos 60 e a primeira metade dos anos 70.

Sua atuação, contudo, não ocorreu de forma isolada. Observamos, durante a discussão deste procedimento musical, que a relevância da performance de Airto se deve principalmente a três fatores que merecem um comentário final: 1) a importância de Hermeto Pascoal como um propositor de experiências e desafios ligados à prática e à incorporação das métricas ímpares no contexto dos ritmos brasileiros; 2) a proximidade desenvolvida com Milton Nascimento na virada dos anos 60 para os 70, fato que teria desempenhado um papel considerável no desenvolvimento do uso de métricas ímpares no contexto da canção; e 3) pode-se destacar uma postura profissional mais aberta para experimentações por parte de Airto, fato este que criou condições favoráveis para a incorporação e o desenvolvimento das métricas ímpares como um interessante recurso expressivo para os ritmos brasileiros.

2.5 – Solos de bateria

A discussão sobre a realização de solos de bateria se dará de forma mais pontual e em torno de três casos específicos. Dos cinco procedimentos musicais detalhados e analisados ao longo deste trabalho, considera-se este o menos “influyente” sobre a geração dos bateristas dos anos 1970. Tal constatação se construiu a partir da análise dos depoimentos colhidos junto aos bateristas desta geração, entrevistados durante a realização desta pesquisa.

Embora se tenha observado que a percepção desses músicos em relação à relevância deste procedimento (solos de bateria) não é colocada no mesmo plano dedicado aos outros procedimentos, consideramos significativo discutir alguns casos emblemáticos nos quais a performance de Airto se mostra bastante original.

Classificam-se como originais os solos discutidos neste item sobretudo pelas constatações relativas ao binômio “forma-conteúdo”. Nesse sentido, o estudo e a observação deste procedimento na performance de Airto coloca em perspectiva três situações que consideramos fundamentais para a discussão de sua performance: 1) quando a ideia de “forma” se destaca como algo original; 2) quando a ideia do “conteúdo” se destaca em relação à “forma” na qual está inserido; e 3) quando ambos, “forma” e “conteúdo”, se mostram igualmente relevantes.

Essa terceira situação é o caso do solo improvisado que Airto executa na música “Misturada”, gravada no disco do Quarteto Novo, em 1967. “Misturada”, que já foi discutida anteriormente como um exemplo de adaptação do samba para o 7/8, é apresentada aqui como um modelo original de “forma” e “conteúdo” na realização de solo de bateria, especialmente por consequência de sua métrica ímpar.

Esse solo, de caráter inédito na época de sua gravação, é o primeiro registro de um solo de bateria em 7/8 no Brasil. Muito de seu caráter original se deve ao fato de Aírto expor durante sua realização ideias inéditas até então, como o uso do samba cruzado, do xaxado e do baião, adaptados para essa métrica.

Outro aspecto relevante quanto ao desenvolvimento do solo é a estrutura sobre a qual Aírto organiza suas ideias. Embora a duração do solo (36 compassos) não corresponda à duração exata da forma da música (26 compassos), toda a sua organização se dá em função da estrutura melódico-harmônica, de modo que é possível associar as partes do solo com suas respectivas correspondentes na forma da música. Tal abordagem realizada pelos bateristas é comentada por Berliner (1994 p. 134) da seguinte maneira:

Embora alguns bateristas mostrem principalmente suas habilidades técnicas durante os solos, outros constroem seus solos em torno da progressão harmônica empregando diferentes ferramentas e padrões. Muitos se concentram no desenvolvimento motivico de figuras rítmico-melódicas precisas, citadas a partir da música¹¹².

O tema de “Misturada” é composto de três frases distintas [A], [B] e [C]. As frases [A] e [B] possuem quatro compassos cada, enquanto a frase [C] possui 6 compassos. A disposição estrutural dessas frases corresponde ao que Leon Stein classifica como uma expansão da forma período (STEIN, 1962 p. 47-54). Em “Misturada”, a apresentação das frases ocorre do seguinte modo:

[A] [A] [B] [B] [A] [C]

¹¹² Trad. “Although some drummers primarily showcase their technical abilities during solos, many, construct solos around the harmonic progression by employing different instruments and patterns. Or they concentrate on the motivic development of precise melodic or rhythmic figures, quoted, in some cases, from the tune”.

De acordo com Stein, pode-se afirmar que no desenho acima a primeira chave corresponde a um padrão baseado na repetição de antecedente e consequente (STEIN, 1962 p. 49), em que (A) representa a frase antecedente e (B) representa a frase consequente. Na segunda chave, (A) e (C) representam, respectivamente, antecedente e consequente.

A figura¹¹³ 58, abaixo, mostra os primeiros oito compassos do solo de Airto, tendo como perspectiva a apresentação e a repetição da frase (A) da melodia, que corresponde ao antecedente do primeiro período.

¹¹³ Nos exemplos musicais referentes à música “Misturada”, optou-se por apresentar sempre o solo acompanhado de seu trecho equivalente na melodia da música. Mesmo que a execução do solo ocorra de forma isolada, ou seja, sem nenhum tipo de acompanhamento melódico-harmônico, tomou-se a decisão de apresentá-lo dessa forma para tornar mais claro o aspecto estrutural que será discutido em relação a esse exemplo. Os dez compassos finais serão apresentados de forma isolada, pois não há relação estrutural entre estes e o material melódico-harmônico da música.

Figura 58: solo de bateria sobre frase “A” em “Misturada” (1967): 0’49”-1’04” [CD faixa 46]

Nos primeiros quatro compassos dessa parte do solo, Airto usa como ideia básica uma adaptação do samba cruzado para a métrica 7/8, deixando claro um componente característico desse tipo de execução do samba, que é a condução na caixa com uma das mãos (nesse caso a direita), junto com variações executadas nos tambores pela outra mão (a esquerda) – tudo isso combinado com um padrão de marcação, que, aqui, é o “bumbo à dois” (PELLON, op. cit., p. 85).

É interessante notar que nos compassos 1, 2 e 3, nos quais o desenho rítmico da melodia se repete, Airto estabelece um padrão de variação para a mão esquerda que é quase recorrente, como mostram as caixas de destaque desses compassos. O quarto compasso dessa parte, que na melodia possui uma nota longa, é interpretado por Airto de forma diversa dos outros três. Pode-se entender essa mudança sutil como uma preparação para a reexposição do material melódico da frase (A) que ocorre na estrutura da música.

Nessa reexposição da frase (A), Airto muda substancialmente sua abordagem ao alterar o padrão de marcação do “bumbo à dois”, característico do samba, para uma adaptação do xaxado à métrica 7/8. Essa mudança no bumbo vem combinada com uma movimentação interessante do chimbau tocado com o pé esquerdo, o qual passa a executar a mesma célula rítmica tocada no bumbo, como mostra a caixa de destaque no compasso 5.

Já em relação à movimentação das mãos, pode-se notar que Airto interrompe a condução em semicolcheias contínuas realizada pela mão direita. Do compasso 5 ao compasso 8, o baterista distribui esta condução pelas duas mãos, que passam a executá-la na caixa, complementando com variações nos tambores, como mostra a caixa de destaque dos compasso 7 e 8.

O nono compasso do solo marca o início do trecho que corresponde à frase (B) da música, apresentado aqui pela figura 59.

Figura 59: solo de bateria sobre a frase “B” em “Misturada” (1967): 1’04”-1’18” [CD faixa 47]

Nesse trecho, é possível perceber com maior clareza como Airto se aproveita do material melódico-harmônico, além das mudanças no desenho rítmico da melodia, para construir seu solo.

Enquanto o trecho compreendido pela frase (A) se desenrola sobre uma harmonia mais estática, que tem como base os acordes de Lá maior (A) e Sol maior (G), esse trecho da frase (B) possui uma progressão harmônica mais dinâmica. Do ponto de vista rítmico, a melodia da frase (A) é baseada num padrão mais denso e preenchido, ao passo que em (B), as colcheias pontuadas criam uma sensação de espaço. As figuras abaixo mostram as diferenças entre as células rítmicas que predominam nas frases (A) e (B).

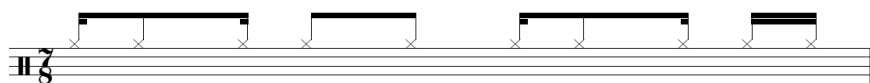


Figura 60a: célula rítmica predominante na frase “A” de “Misturada”



Figura 60b: célula rítmica predominante na frase “B” de “Misturada”

Esses contrastes presentes na melodia da música, manifestam-se de forma direta nas escolhas que Airto faz durante seu solo. A partir do nono compasso, o baterista muda radicalmente a condução, que até então se associava ao samba cruzado e era executada na caixa, passando a orientá-la para o prato de condução, como mostra a caixa de destaque no compasso 9.

Entre os compassos 9 e 11, Airto conserva a figura de marcação baseada na célula rítmica do xaxado adaptada para a métrica 7/8. O compasso 12 é outra evidencia da relação existente entre o solo e a estrutura musical que há por trás dele.

Airto aproveita outro momento em que há uma nota longa na melodia para executar uma ideia que não se associa diretamente ao padrão que vinha sendo executado até então. O compasso 12 marca ainda a reexposição da frase (B), que do compasso 13 em diante é novamente interpretada por Airto tendo como perspectiva a marcação do bumbo “à dois” característico do samba.

O último compasso desse trecho é marcado por uma mudança sutil na execução de Airto, em que a condução baseada em figuras derivadas de semicolcheias dá lugar à condução baseada em semicolcheias contínuas, como mostra a caixa de destaque nesse compasso.

Tal mudança pode ser interpretada como uma espécie de *acentu estrutural* (LERDAHL e JACKENDOFF, op. cit., p. 17), que tem como função delimitar o trecho compreendido pela frase (B) e marcar o retorno à frase (A) da música. Com essa mudança, Airto não só delimita a estrutura da música, como antecipa uma característica de sua interpretação para o trecho seguinte do solo, apresentado pela figura 61.

The image shows a musical score for a drum solo. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 17 and ends at measure 18. The second system starts at measure 19 and ends at measure 25. The melody is written in the treble clef, and the drum part is written in the bass clef. The melody is divided into phrases labeled A, G, and B/A. The drum part consists of a complex pattern of eighth and sixteenth notes, with a specific pattern highlighted in a box at the end of the second system.

Figura 61: solo de bateria na reexposição da frase “A” em “Misturada” (1967): 1’18”-1’25” [CD faixa 48]

Durante o trecho compreendido entre os compassos 17 e 20, o solo passa pelo primeiro momento em que não é possível associar o conteúdo musical desenvolvido (corte) a um ritmo específico. Isso ocorre nos compassos 18 e 19. Essa nova abordagem, que aparece de forma pontual nesses dois compassos, é denominada por Berliner (1994 p. 134) como uma concepção *linear*¹¹⁴ de execução, ao passo que todo o material anterior se ajusta a uma concepção *vertical* de interpretação.

O compasso 20 aparece como uma recorrência interessante no desenvolvimento do solo, pois, além de cumprir uma função estrutural, que é delimitar o trecho equivalente à reexposição da frase (A), repete exatamente a mesma ideia destacada no compasso 12, porém orquestrada de outra forma.

O compasso 21 marca o início do trecho compreendido pela frase (C) de “Misturada”. A figura 62 mostra a relação que se estabelece entre o desenvolvimento do solo de Airtó e esse trecho da melodia da música.

¹¹⁴ Berliner descreve as diferenças entre as abordagens *linear* e *vertical* da seguinte maneira: Os bateristas empregam uma concepção linear quando executam uma figura com um toque por vez, na superfície de um único componente da bateria, ou quando orquestram uma figura dentre as várias vozes pelos diferentes componentes, misturando as vozes em um som nitidamente linear. Eles favorecem uma concepção vertical quando eles tocam em vários componentes simultaneamente para articular uma figura rítmica completa, ou para enfatizar e colorir partes específicas de uma figura. Trad. “Drummers employ a linear concept when they play a figure one stroke at a time on the surface of a single drum component, or orchestrate a figure among the various voices of different components, weaving the voices into linear wash of sound. They favor a vertical concept when they strike various components simultaneously to articulate a complete rhythm figure or to emphasize and color particular portions of the figure”.

Figura 62: solo de bateria sobre a frase “C” em “Misturada” (1967): 1’26”-1’35” [CD faixa 49]

Desse ponto em diante, Airto abandona de vez a associação do solo a ritmos específicos. Aqui, a abordagem *linear* de execução comentada anteriormente se torna predominante. Outro aspecto relevante da performance de Airto nessa parte do solo é a omissão do tempo forte nos compassos 22, 23 e 24. Até esse ponto, todo o solo havia tido sua métrica claramente definida pela marcação constante do primeiro tempo dos compassos.

É interessante notar que essa ideia ocorre justamente no momento em que o desenvolvimento melódico de (C) é mais repetitivo – ou seja, o trecho de quatro compassos entre o 21° e o 24°. É importante ressaltar que todo o tema é estruturado em grupos de quatro compassos, exceto nesse momento, representado pela frase (C), que dura 6 compassos.

Os últimos dois compassos desse trecho apontam para um novo caminho de desenvolvimento do solo, que se inicia a partir do compasso 27, em que não é possível estabelecer conexões com a estrutura da música.

A figura 63 mostra os últimos dez compassos do solo.

Figura 63: trecho final do solo de bateria em “Misturada” (1967): 1’36”-1’52” [CD faixa 50]

Este trecho final do solo de Airto se desenvolve a partir de duas ideias recorrentes. A primeira, destacada nos compassos 28 e 29, é uma reapresentação do material apresentado nos compassos 11 e 20 deste solo. A segunda ideia, destacada pelos compassos 30 e 31, guarda alguma semelhança com os compassos 25 e 26 apresentados anteriormente.

Todo este trecho que vai do compasso 25 ao 31, pode ser entendido como um momento de transição que marca a passagem do trecho ritmicamente mais livre do solo (compassos 22, 23 e 24), onde há aquela suspensão do primeiro tempo, para o ponto em que Airto inicia a reconstrução da condução rítmica mais definida que irá se desenrolar no desfecho do solo. É interessante perceber que este trecho é delimitado em suas extremidades (compassos 24 e 32) por duas ideias que se baseiam numa mesma célula rítmica, destacada pela figura 64.

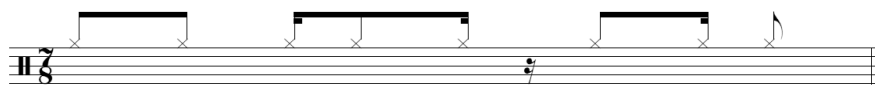


Figura 64: redução rítmica dos compassos 24 e 32 do solo de bateria em “Misturada”

Do compasso 32 em diante Airto retoma o fluxo contínuo da condução rítmica no prato. Aos poucos a base rítmica vai se reconfigurando novamente até se estabelecer de vez no compasso 34, quando o ritmo do xaxado adaptado para o 7/8 se define por completo.

Vale ainda um comentário final sobre a execução de Airto do xaxado, que se tornaria um modelo amplamente desenvolvido pelo baterista Nenê, substituto de Airto no Quarteto Novo.

A adaptação que Airto faz do xaxado é totalmente baseada na ideia de preenchimento e complementaridade entre as mãos (direita e esquerda simultâneas) e os pés (direito e esquerdo simultâneos). As figuras abaixo destacam esta ideia de complementaridade entre as mãos e os pés nas execuções de Airto e Nenê.



Figura 65a: xaxado com preenchimento entre mãos e pés adaptado à métrica 7/8 (execução de Airto)



Figura 65b: xaxado com preenchimento entre mãos e pés em 2/4 por Nenê (LIMA, 2008 p.28)

“Só Pela Noite...”¹¹⁵ é mais uma composição de Airto e foi gravada pelo Sambalanço Trio no LP *Reencontro com Sambalanço Trio* em 1965. Esse é um caso

¹¹⁵ MOREIRA, Airto. Deixa. Intérprete: Sambalanço Trio. In: *REENCONTRO COM SAMBALANÇO TRIO*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2005. CD faixa 9.

onde a estrutura do solo executado por Airto não corresponde à estrutura da música, embora seja possível perceber que não se trata de um solo livre¹¹⁶.

O tema é apresentado sobre um ciclo harmônico de 16 compassos, com uma métrica ternária (3/4) em ritmo de valsa (*jazz waltz*). Essa melodia tem como pulso (COOPER e MEYER, 1960 p. 3) básico o agrupamento de colcheias tercinadas. Essa exposição do tema é seguida de um solo de piano.

O solo de piano por sua vez caracteriza-se por uma mudança nesse pulso básico, que passa a ser orientado pelo agrupamento de quatro semicolcheias por tempo, o padrão de pulsação característico do samba.

Essa variação no pulso básico da música implica numa mudança radical do ritmo harmônico, o que modifica a extensão do chorus (BERLINER op. cit., p. 63), que passa a ter a duração de 8 compassos.

Curiosamente, o solo de bateria não ocorre nem sobre essa estrutura delimitada pelo chorus do solo de piano, e nem dentro da estrutura onde é apresentada a melodia do tema. Sua métrica tampouco tem equivalência com as métricas anteriores. O solo de Airto tem a duração de 12 compassos e é inteiramente baseado na métrica binária (2/4), como mostra a figura 66.

¹¹⁶ É um fato comum os solos de bateria ocorrerem de forma totalmente livre, descompromissados da estrutura musical e dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos que estão presentes em tal estrutura.

The image displays a musical score for a drum solo, consisting of four staves of notation. The music is written in 2/4 time and features a complex, syncopated rhythmic pattern. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamics are indicated by accents (>) and slurs. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The overall style is characteristic of Brazilian samba, specifically the 'samba cruzado' mentioned in the text.

Figura 66: solo de bateria em “Só Pela Noite...” (1965): 2’14”-2’35” [CD faixa 51]

Esse trecho representa um traço importante da performance de Airto ao executar solos de bateria. O uso recorrente do samba cruzado como inspiração para seus solos se mostraria uma prática constante. Tal uso se dava de forma mais ou menos explícita e variava muito em função do desenvolvimento das ideias.

Em muitos casos o uso do samba cruzado se dava apenas como ponto de partida para uma improvisação. Em outras situações o samba cruzado representava o eixo central de desenvolvimento do solo.

É esse o caso do exemplo acima, onde os primeiros seis compassos são inteiramente baseados no “samba cruzado tradicional”, cuja execução se dá “conduzindo-se a caixa com uma das mãos e variando nos tambores com a outra” (PELLON, op. cit., p. 85). Essas “variações” apontadas por Bolão estão diretamente relacionadas ao papel da marcação rítmica do surdo. Usa-se a mão esquerda para tocar o tambor agudo fixando-o no primeiro tempo enquanto o surdo marca o segundo tempo

do compasso. Bolão descreve em seu trabalho uma série de variações possíveis, cujo ponto de partida é a descrição feita pela figura 67, abaixo.



Figura 67: samba cruzado tradicional (PELLON, 2003 p. 86)

Esse é também o ponto de partida das variações que Airto executa em seu solo, como destaca a caixa no primeiro compasso da figura 66. Embora Airto não execute uma condução em semicolcheias contínuas no primeiro compasso do seu solo, tal qual descreve a figura 66, fica clara a marcação dos tempos 1 e 2 do compasso, tocados no tom-tom e no surdo, respectivamente.

Nesse primeiro compasso, Airto opta por uma ideia que irá se desenvolver pelos próximos cinco compassos de seu solo. As variações executadas na mão esquerda adquirem um caráter mais “melódico” em função de sua interação com as variações de acentuação realizadas simultaneamente com a condução pela mão direita.

Essa opção se consolida na medida em que Airto não estabelece um padrão básico de execução para a mão esquerda, o qual possa ser associado a uma função de marcação. As interferências realizadas com a mão esquerda têm um caráter mais fluído, e dialogam com as acentuações realizadas pela mão direita do baterista. Ora preenchendo os espaços entre esses acentos (compasso 3), ora reforçando-os (compasso 2) e em outros momentos completando-os (compasso 5). Assim, o caminho de execução da mão esquerda sugere um movimento contínuo que acompanha a “condução” executada com a mão direita.

Nos compassos 4, 5 e 6 Airto usa um recurso discutido anteriormente neste trabalho, que é a alternância de toques abertos e fechados realizados pela movimentação do pé esquerdo no chimbau.

A partir do sétimo compasso o baterista suspende o uso explícito do samba cruzado que marca os primeiros seis compassos do solo. Deste ponto em diante Airto opta por uma execução que tende a ser mais *linear*, em que mãos e pés passam a se preencher mutuamente, como mostram as caixas de destaque nos compassos 7 a 8, e 10 a 12. Esta abordagem contrasta com o enfoque *vertical* (BERLINER, op. cit., p. 134) mais comum no samba cruzado.

Nesse solo Airto não utiliza elementos estruturais da música, como sua forma e os seus motivos rítmico-melódicos para desenvolver suas ideias. Sua performance se desenrola a partir de um caminho expressivo alternativo, que tem como ponto de partida o ritmo do samba cruzado.

Convém ressaltar que ao usar o samba cruzado num contexto de improvisação de caráter jazzístico, Airto estabelece uma conexão importante com uma geração de bateristas relativamente distante de si. Desta forma, Airto propõe uma reutilização desse padrão de execução, adequando-o para o contexto do sambajazz de meados dos anos 1960.

Outro solo de bateria interessante pode ser observado na gravação da música “Jaqueline K”¹¹⁷ registrada no primeiro LP do Sambalanço Trio, de 1964.

Baseada numa estrutura bastante simples, “Jaqueline K” é um samba de andamento médio/rápido (120 bpm) estruturado em 12 compassos. Nessa gravação, o

¹¹⁷ CORREIA, Heraldo. Jaqueline K. Intérprete: Sambalanço Trio. In: *SAMBALANÇO TRIO*. [SI]: Audio Fidelity, p1964. Faixa 7.

Sambalção expõe a melodia duas vezes e segue para os solos que ocorrem sempre sobre essa estrutura de 12 compassos.

O solo de piano dura três chorus (BERLINER, op. cit., p. 63) e é o primeiro da música. Esse é seguido por dois chorus de solo de baixo, que por sua vez é sucedido por três chorus de solo de bateria. O primeiro destes três chorus é compartilhado com o piano em trocas de 4 compassos como mostra a figura 68.

The figure displays a musical score for a 12-measure passage. It is divided into three systems, each with a piano (piano) staff on top and a drum (bateria) staff on the bottom. The time signature is 2/4. The first system (measures 1-4) features piano chords C7, F7, and C7. The piano part has a melodic line with accents, and the drum part has a steady eighth-note pattern. The second system (measures 5-8) starts with an F7 chord. The piano part has rests, and the drum part continues with eighth notes. The third system (measures 9-12) features piano chords D7, G7, C7, A7, D7, and G7. The piano part has a melodic line with accents, and the drum part continues with eighth notes.

Figura 68: trocas com o piano no 1º chorus do solo de bateria em “Jaqueline K” (1964): 1’24”-1’36” [CD faixa 52]

Na figura acima, a intervenção de Airto nos quatro compassos de solo que lhe cabem (5 a 8) nas trocas com o piano, há uma antecipação da abordagem que irá predominar na execução do baterista pelos dois chorus seguintes: um enfoque totalmente *linear* (BERLINER, op. cit., p. 134).

Durante toda a execução do solo o único elemento de marcação empregado por Airto é a manutenção do chimbal no contra tempo, que é tocado pelo pé esquerdo. Na figura 69 podemos observar o desenvolvimento do segundo chorus do solo de bateria em “Jaqueline K”.

Figura 69: 2º chorus do solo de bateria em “Jaqueline K” (1964): 1’36”-1’46” [CD faixa 53]

Diferentemente dos outros dois solos apresentados e discutidos até aqui, nesse Airto não emprega nenhum elemento de condução rítmica, seja no chimbal, no prato de condução ou mesmo na caixa (como é caso do samba cruzado).

É essa ideia, somada ao fato de não haver uma marcação rítmica presente, exceto pelo chimbal tocado no “e” dos tempos, que caracteriza o enfoque totalmente *linear* da abordagem de Airto nesse solo.

Como ambas as mãos se alternam na execução das figuras que compõem o material musical do solo, praticamente não há o efeito da sobreposição de toques. Só há sobreposição quando as notas executadas no chimbal pelo pé esquerdo coincidem com fragmentos do fraseado executado pelas mãos, mas nesses casos o chimbal não participa do fluxo da improvisação de forma ativa, por exemplo, na construção das frases. Sua

participação é parte de uma marcação rítmica que não se configura de forma alguma num enfoque vertical, o qual se faz presente de forma contundente nos outros dois solos discutidos nesse capítulo.

Embora Airto não desenvolva seu solo a partir de motivos rítmicos presentes na melodia da música, é possível percebermos um senso formal de organização das suas ideias através da apresentação, da repetição e do desenvolvimento de motivos rítmicos distribuídos pelos componentes da bateria. Estes motivos rítmicos são desenvolvidos em blocos compostos por frases de 4 compassos.

A caixa de destaque nos compassos 13 a 16 mostra um primeiro bloco de quatro compassos, que por sua vez é composto por outros dois blocos menores. Esta organização pode ser estendida para os blocos seguintes – compassos 17 a 20 e 21 a 24.

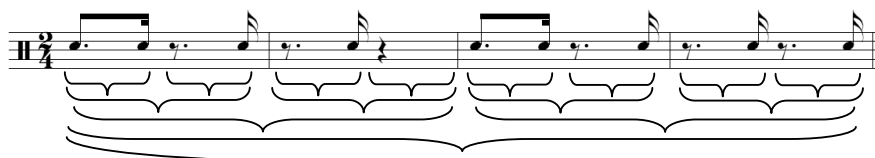
Tais blocos podem ser entendidos a partir da noção de estrutura de agrupamento, segundo a qual “um motivo é ouvido como parte de um tema, um tema é parte de um grupo de temas, e uma seção é parte de uma peça”¹¹⁸ (LERDAHL e JACKENDOFF, op. cit., p. 13), assim, fica evidente uma organização hierárquica da estrutura rítmica na música ocidental, como apontam Lerdahl e Jackendoff.

Uma vez que se entende que a improvisação na música ocidental representa algo que pode ser avaliado nas mesmas linhas da composição (NETTL, 1998 p. 12) e, mais especificamente, que a improvisação de caráter jazzístico pode ser entendida como composição espontânea – improvisação como composição¹¹⁹ (BERLINER, op. cit., p. 492) – é possível avaliarmos a construção formal desse solo de Airto usando-se ferramentas empregadas na observação de composições mais complexas.

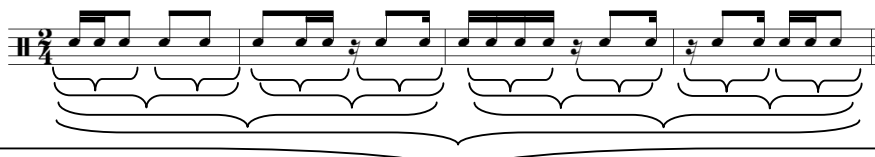
¹¹⁸ Trad. “A motive is heard as part of a theme, a theme as part of a theme-group, and a section as part of a piece”

¹¹⁹ Trad. “Improvisation as composition”

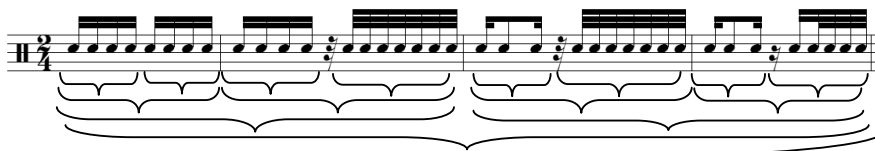
Nas figuras abaixo as chaves representam o caráter hierárquico do segundo chorus do solo de Airto a partir das reduções rítmicas dos compassos 13 a 24, organizadas em blocos de 4 compassos.



A mesma abordagem pode ser utilizada para o segundo bloco, que vai do compasso 17 a 20, como mostra a figura abaixo,



E para o terceiro, que compreende os compassos 21 a 24,



Figuras 70a, 70b e 70c: redução rítmica dos compassos 13 a 24

Ao organizar o solo em grupos de quatro compassos, Airto relaciona suas ideias a uma estrutura ternária que lembra a estrutura harmônica da forma blues. De acordo com Paul Berliner, a forma blues de 12 compassos tem como base uma progressão “na qual, três tríades são arranjadas em três frases de quatro compassos ou blocos harmônicos”¹²⁰ (BERLINER, op. cit., p. 76).

Embora não seja possível afirmar com precisão que Airto tenha se baseado na estrutura harmônica de “Jaqueline K” para desenvolver seu solo, nota-se que o baterista dominava com clareza a extensão da estrutura da música. O terceiro chorus do

¹²⁰ Trad. “One of the simplest blues form is a twelve-bar progression in which three triads are arranged in three four-bar phrases or harmonic chunks”

solo também é construído sobre blocos de quatro compassos, como mostra a figura 71, abaixo.

Figura 71: 3º chorus do solo de bateria em “Jaqueline K” (1964): 1’47”-1’58” [CD faixa 54]

Pode-se observar nesse terceiro chorus que Airto usa o mesmo padrão de organização das ideias em blocos de quatro compassos, como mostram as caixas de destaque no exemplo acima. Embora esse último chorus seja ritmicamente mais denso que o anterior, o enfoque das ideias continua sendo totalmente linear.

Embora seja possível observar esse solo de forma compartimentada, pensando-o a partir desses blocos de quatro compassos, que remetem diretamente à estrutura ternária da forma blues, Airto executa suas ideias de forma bastante fluida. Tanto as passagens de um bloco a outro, quanto as passagens que ocorrem dentro de um mesmo bloco são executadas de forma natural, de modo que o solo tende a ser ouvido como um todo completo.

A realização de solos de bateria de acordo com as estruturas musicais nas quais os solos ocorriam, ou seja, respeitando-se sua forma musical, pode ser vista como uma inovação da parte de Airto.

O baterista Pascoal Meirelles tece uma consideração importante ao observar que “o caminho do Airto para solo sempre foi musical” (MEIRELLES, 2011). Essa colocação de Pascoal Meirelles vai de encontro à observação de Berliner (op. cit., p. 134), comentada anteriormente nesse trabalho, e que coloca em perspectiva diferentes abordagens adotadas pelos bateristas na realização de seus solos: por um lado há os bateristas que se utilizam do momento solo essencialmente para demonstrar suas habilidades técnicas; por outro lado há aqueles bateristas que se utilizam da estrutura musical, das progressões harmônicas e de motivos rítmico-melódicos retirados da própria música para desenvolver suas ideias.

De acordo com a observação dos três solos discutidos anteriormente, podemos situar Airto nesse segundo grupo de bateristas descrito Berliner (1994). Embora grande parte do conteúdo desses solos seja bastante complexo do ponto de vista técnico, a ideia que se destaca é justamente esse “caminho musical”, que é melhor esclarecido por Meirelles da seguinte maneira:

Musical que eu quero dizer, ele pegava um tema e improvisava sobre o tema [...] Ele, o Airto, já pensava na forma musical, e eu vi várias vezes ele fazendo esses solos dele dentro da forma musical [...] É o que eu achava mais importante da característica musical do Airto. Aquela jogada, o ritmo todo, mas dentro da forma. Espetacular (MEIRELLES, 2011).

Pascoal Meirelles contrapõe essa caracterização da abordagem de Airto ao que seria uma espécie de padrão de comportamento dos bateristas durante a execução de solos improvisados, ao colocar que “muitas vezes nesta época [anos 60] o baterista era tipo... o cara saía solando: ‘sola aí... tem uma hora você chama e a banda ataca...’ e não é isso...” (MEIRELLES, 2011). Esse comportamento se aproxima do solo livre,

descompromissado da estrutura musical na qual está inserido, como foi comentado anteriormente na nota de rodapé 116.

Mesmo no solo de *Misturada*, onde há um fator complicador atuando na execução do solo, que é a métrica ímpar, pode-se perceber que a clareza das ideias empregadas por Airto na construção do solo, as quais se baseiam em aspectos retirados do material melódico-harmônico da música, colaboram de forma decisiva para o entendimento do mesmo.

Robertinho Silva comenta outro aspecto relevante do solo de *Misturada* ao afirmar que “esse solo do Airto é bem solto, é um compasso de 7 e em alguns momentos ele estava ‘escondendo’ o ‘um’ [primeiro tempo]. Se você não parar pra ouvir, você não sabe onde está o ‘um’” (SILVA, 2011). Quer dizer, apesar da complexidade de execução, Airto alcança um resultado interessante ao improvisar de maneira fluida e natural sobre uma métrica inusitada para a época, chegando ao ponto de não se sentir obrigado a se “apoiar” no primeiro tempo do compasso.

O baterista Nenê, substituto de Airto no Quarteto Novo, comenta de forma ilustrativa a experiência de estudar esse solo de *Misturada* para executá-lo à sua maneira:

As coisas que ele [Airto] fazia nesse solo, isso me influenciou um pouco, por que eu tinha que fazer este solo. Você não conseguia um solo dentro deste ritmo, dentro do baião. A minha informação era jazzística [...] eu não dominava esse tempo [7/8] e ele [Airto] tocava sempre quebrando... quando eu toquei esse solo eu tentei fazer mais ou menos isso aí [refere-se ao solo original], dentro do estilo (LIMA, 2011).

Nenê toca num ponto crucial para essa discussão, que é a questão do referente. De acordo com o músico, uma das dificuldades em realizar esse solo era justamente o fato de não haver referências suficientes nas quais pudesse se basear.

Ao assumir que sua informação era jazzística, assim como a de grande parte dos bateristas da época, Nenê coloca em pauta uma questão importante, que é o assunto musical desenvolvido nos solos de bateria da época. Segundo o próprio Nenê, “não tinha referência de samba, de solo de samba, por que tinha pouca gravação disso [solo de bateria] no Brasil” (LIMA, 2011).

Nesse ponto Nenê coloca em destaque novamente a figura de Hermeto Pascoal como um incentivador do desenvolvimento de uma linguagem tipicamente brasileira para solar sobre os ritmos brasileiros:

Solo de samba tem um pouco de influência do Hermeto. Pra todos nós. O Hermeto falava: “Olha, você está tocando samba, por que você não faz solo de samba? Tem vergonha de fazer solo de samba? Faz um samba aí, inventa um negócio, toca uma batucada, um negócio diferente”. Então a gente pensava: “tá tocando um baião por que você vai fazer jazz? Faz um solo de baião, tem que ter imaginação”. O Airto fala isso sempre. Quer dizer que o Hermeto influenciou um pouco pra esse lado brasileiro, por que todo mundo tinha aquele negócio do jazz (LIMA, 2011).

O cruzamento desse dado, que coloca novamente Hermeto como uma figura central ao incentivar o desenvolvimento de execuções tipicamente brasileiras, com o referente apontado pelo próprio Airto, para quem o samba cruzado “ainda hoje é uma referência muito importante” (MOREIRA, 2011), coloca em destaque dois caminhos essenciais para o desenvolvimento dos solos de bateria pelo músico.

De um lado, esse referente mais antigo do samba cruzado, que se faz muito presente nos solos de Airto nesse período (meados dos anos 60); de outro, Hermeto Pascoal e seu incentivo à pesquisa e à busca por novas formas de executar solos tendo como base os ritmos brasileiros.

É válido observar que a discussão desse procedimento musical se concentra fundamentalmente na atuação de Airto durante os anos 60, no período em que o artista se envolveu com os trios de sambajazz e na época de sua atuação junto ao Quarteto Novo.

A partir do início dos anos 70, a fase considerada como carreira solo, em que Airto produziria os discos sob seu próprio nome, não há registro de solo de bateria na discografia selecionada, exceto por uma intervenção que mistura bateria e voz na música “Tombo In 7/4”, de 1973. Esse dado nos coloca uma questão central, que possui relação com o próximo procedimento musical a ser discutido – o uso da percussão. Curiosamente, os solos de bateria tornar-se-iam mais raros na medida em que o uso da percussão se faria predominante e Airto passaria a usar de forma recorrente o canto como meio expressivo na sua performance.

2.6 – A percussão combinada com a bateria

O propósito central deste item é descrever de que forma o uso da percussão se tornou predominante na atuação de Airto, especialmente a partir do início dos anos setenta.

Uma vez que o foco desse trabalho é a performance de Airto enquanto baterista, buscou-se discutir aqui, através de alguns exemplos pontuais, o modo como a

utilização da percussão interferiu e modificou de forma decisiva seu jeito de tocar bateria.

Uma pista importante colocada no final da discussão do item anterior, que aponta para uma diminuição da ocorrência de solos de bateria nos discos estudados, é um anúncio de que a atuação de Airto se transformara bastante a partir do início da década de 70.

Muitas das gravações desse período passaram a ser realizadas usando-se um recurso técnico de estúdio que permite ao músico sobrepor camadas de material musical gravado, de forma que um único instrumentista é capaz de realizar a tarefa que, numa situação “ao vivo”, é distribuída entre vários instrumentistas¹²¹.

O uso da percussão já vinha se intensificando bastante desde o disco do Quarteto Novo (1967), mas ali a percussão ainda aparecia compartilhada com a bateria de forma *linear* e não *vertical*¹²².

O próprio Airto comenta sua forma de manipular a percussão combinada com a bateria nessa gravação do Quarteto Novo apontando que, “era tudo sem parar, e não tinha *overdubs*. Quando eu ia tocar só percussão eu até sentava diferente na bateria” (MOREIRA, 2011).

Em entrevistas e artigos sobre sua formação musical, Airto faz questão de ressaltar que seu envolvimento com a percussão se deu *a priori*, ou seja, desde muito

¹²¹ Este recurso técnico de gravação em estúdio é popularmente conhecido como *Overdub*

¹²² Usamos os conceitos de execução *linear* e *vertical* no intuito de ilustrar o uso que Airto faz da percussão em dois momentos: a) no Quarteto Novo e; b) em parte de seus discos solo da primeira metade dos anos setenta. Entendemos como *linear* o uso que Airto faz da percussão no Quarteto Novo, por que ali bateria e percussão são tocados de forma alternada, ou simultânea sem *overdub*. Classificamos como *vertical* o uso que Airto faz da percussão a partir do início dos anos setenta, quando há predominância das sobreposições de camadas distintas de instrumentos de percussão gravados sobre a execução da bateria com o uso do *overdub*.

cedo, antes mesmo de se tornar baterista, “eu comecei a tocar pandeiro quando eu tinha quatro ou cinco anos de idade”¹²³. Por sua vez a iniciação na bateria ocorreria um pouco mais tarde, “eu comecei a tocar bateria quando eu tinha 14 anos”¹²⁴.

Apesar de sua proficiência em ambos, a utilização combinada e o aperfeiçoamento da técnica para executar bateria e percussão de forma simultânea se dariam bem mais tarde, como aponta o próprio músico: “eu passei a combinar bateria e percussão mais tarde, quando eu estava tocando bateria no Quarteto Novo”¹²⁵.

A incorporação de um conjunto de instrumentos de percussão à bateria durante o trabalho do Quarteto Novo veio, de acordo com Airto, sob forte influência do cantor e compositor Geraldo Vandré:

Vandré era muito bom em juntar as coisas com muita sensibilidade; coisa muito brasileira e autêntica. Ele não se importava com o fato de que improvisávamos e tal. Então um dia ele falou para mim, “Eu quero definitivamente que você toque percussão e bateria na maioria das músicas”. Então eu me acostumei a trabalhar com a percussão em torno da bateria, e eu ia lá pegava, tocava e misturava ambos¹²⁶ (ROBINSON, 2000).

Airto descreve de forma interessante o modo como posicionava e quais eram os instrumentos de percussão que completavam seu set de bateria:

Eu deixava as coisas do lado esquerdo da bateria. E não era no alto não, era bem baixinho. E eram poucos instrumentos [...]

¹²³ Entrevista concedida ao percussionista N.Scott Robinson publicada na revista norte americana *Modern Drummer* em junho de 2000. Trad. “I started playing pandeiro when I was four or five”.

¹²⁴ Entrevista concedida ao pesquisador Robert Willey publicada na revista *Percussive Notes* em novembro de 2010. Trad. “I started playing drums when I was 14”.

¹²⁵ Entrevista concedida ao pesquisador Robert Willey publicada na revista *Percussive Notes* em novembro de 2010. Trad. “I started combining drumset with percussion later, when I was playing drums with Quarteto Novo”.

¹²⁶ Trad. “Vandré was very good in putting things together with a lot of soul; very Brazilian and very authentic stuff. He didn’t mind that we improvised and did all these things. So one time he said, “I want you to play, definitely, percussion and drumset in most of the songs”. Then I got used to working with percussion around the drumset, and I would just pick it up, play, and mix them”

Tinha caxixi, tinha pandeiro, tinha triângulo e tinha uns negocinhos que eu fiz com aquela chapinha [platinela] do pandeiro. Eram quatro, cinco [platinelas] e elas tinham uma base onde elas ficavam em pé [...] Então tinha dois blocos de madeira, aquele negócio que eu tocava e pandeiro. Pandeiro tinha com pele e sem pele (MOREIRA, 2011).

Se lançarmos uma observação geral sobre a atuação de Airto nesse disco do Quarteto Novo, pode-se de fato perceber um predomínio no uso da percussão sobre a bateria. Das oito músicas que compõem o disco, Airto toca bateria em apenas 3 faixas – “Síntese”, “Misturada” e “Eu Vim de Sant’Ana”.

Uma das poucas releituras presentes no disco, “Algodão”¹²⁷ é a única onde há alternância entre execução de percussão e bateria. A bateria por sinal só é acionada numa intervenção bastante pontual, que é seguida por uma mudança para o caxixi.

A figura 72 mostra o trecho da música onde ocorre esta alternância, nela estão representados três instrumentos: o piano, que executa uma ideia melódica principal, a bateria, que faz uma intervenção acompanhando o desenho melódico executado pelo piano, e o caxixi, que Airto usa em substituição à bateria.

¹²⁷ GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. Algodão. Intérprete: Quarteto Novo. In: *QUARTETO NOVO*. [SI]: Odeon, p1967. Remasterizado em CD, 2002. CD faixa 4.

The musical score is presented in three systems. The first system includes a piano part with chords $D^{\flat}dim$, $E^{\flat}dim7$, $E^{\flat}dim$, $E^{\flat\sharp}$, and $A^{\flat}m7$, and a guitar part with a specific rhythmic pattern. The second system shows the piano part with chords F/E^{\flat} and E^{\flat} , and a guitar part with a different rhythmic pattern. The third system features the piano part with chords D^{\flat}/E^{\flat} , E^{\flat} , F/E^{\flat} , E^{\flat} , D^{\flat}/E^{\flat} , E^{\flat} , F/E^{\flat} , and E^{\flat} , and a guitar part with a complex rhythmic pattern. The percussion part is indicated by 'x' marks on the guitar staff, showing the alternation between the snare drum and the caixi.

Figura 72: trecho de “Algodão” (1967) onde bateria e caixi se alternam: 1’07”-1’20” [CD faixa 55]

O enfoque nessa intervenção da bateria é totalmente melódico. A caixa de destaque mostra a relação entre esta e a frase executada no piano. A mudança da bateria para o caixi ocorre num intervalo de tempo que se estende por três compassos.

Podemos observar que o uso da percussão nesse momento se dá sob um plano bastante objetivo – Airto toca no caxixi uma pulsação baseada em semicolcheias contínuas com acentos no contra tempo. Essa é a única situação desse tipo encontrada no disco do Quarteto Novo. Nas outras quatro faixas, “O Ovo”, “Fica Mal com Deus”, “Canto Geral” e “Canta Maria”, Airto usa apenas a percussão¹²⁸.

Esse enfoque rítmico da execução de Airto é comentado pelo baterista Pascoal Meirelles de seguinte maneira:

No caso do Airto, se você prestar atenção nas fases dele tocando bateria – a fase dele aqui no Brasil era muito ligada ao ritmo. As gravações que ele fez aqui, as coisas tinham um “lance” de ritmo muito forte, mais forte ainda nesta fase do Sambrasa, do Sambalango e do próprio Quareto Novo (MEIRELLES, 2011)

Pascoal Meirelles coloca em discussão a relação entre bateria e percussão na performance de Airto. Apesar dessa fase do Quarteto Novo ser essencialmente fundada nos ritmos brasileiros e, conseqüentemente, Airto manipular ora bateria e ora instrumentos de percussão para a interpretação desses ritmos, alguns procedimentos se tornariam inovadores para a época e apontam mudanças na sua abordagem, que se consolidariam no início dos anos setenta.

Robertinho Silva comenta o enfoque inovador de Airto da seguinte maneira:

Então o Airto me surpreendeu no Quarteto Novo. Foi o Quarteto Novo [...] quando eu vi o Airto tocando caxixi [...] “por que este instrumento não pode ser tocado fora do berimbau?” Eu falo isso em oficinas pra todo mundo. Quando eu vi o Airto com dois caxixis na mão na televisão... não existia caxixi em loja de

¹²⁸ O conjunto de instrumentos de percussão usado pelo músico coincide com a descrição feita pelo próprio Airto e citada anteriormente neste trabalho. No disco, é possível notarmos um predomínio na utilização de caxixi e triângulo. Esses são complementados por queixada de burro e pandeiro. Em alguns momentos ocorre o uso simultâneo de dois instrumentos, geralmente em combinações que incluem o caxixi: triângulo e caxixi; queixada de burro e caxixi ou; pandeiro e caxixi.

música pra vender, nada disso, só instrumento tradicional. Fui numa loja de artigo de umbanda e vi lá caxixi de cipó, separado do berimbau. Comprei dois e comecei a praticar. Eu tocava só o “e” [contra tempo]. Então eu vi o Airto assim, livre. Eu falei: “Tenho que trabalhar a mão esquerda”. Aí aprendi a fazer todas as levadas de ritmo nordestino com caxixi. Me encantou pra caramba o negócio do caxixi (SILVA, 2011).

Pode-se dizer que o Quarteto Novo representa para Airto um verdadeiro laboratório em que as experiências com instrumentos de percussão abrem um campo vasto de possibilidades. No depoimento acima, Robertinho toca num tema crucial que é a utilização de instrumentos de percussão em situações diversas daquelas que usualmente se projetava para os mesmos. É esse o caso do caxixi, comentado na citação acima.

Essa prática se intensificaria bastante no início dos anos setenta, de forma que as experiências de Airto com a percussão se tornariam cada vez mais radicais. Radicais no sentido de expandir as possibilidades expressivas dos instrumentos tradicionais e criar novos instrumentos a partir de elementos inusitados, conforme aponta Robertinho Silva:

O Airto me influenciou muito por que ele tocava percussão muito livre. Muito livre e eu como carioca, tocava uma percussão mais “amarrada”. Pra encurtar a conversa, uma coisa que eu aprendi com o Airto foi o seguinte: o Airto pegava um instrumento, não importava se o instrumento era agogô ou era tamborim, e ele procurava todos os timbres do instrumento. Aquilo pra ele não tinha nome, não existia nome. Eu achava demais isso. Eu peguei muito essa coisa do Airto. Isso é uma influência minha do Airto. Do Airto (SILVA, 2011).

A mudança de Airto para os Estados Unidos em 1968 representaria uma transformação radical no perfil de sua atuação. O equilíbrio entre bateria e percussão

mudou de forma substancial na medida em que Airto passou a ganhar reconhecimento e distinção como percussionista ao manipular “de novas maneiras instrumentos tradicionais de percussão do Brasil, Cuba, África e China, no jazz e na música popular”¹²⁹ (ROBINSON, 2000).

O ponto de convergência foi o envolvimento de Airto com o trabalho do trompetista Miles Davis, quando sua atuação seria inteiramente centrada na percussão. Apesar de Airto afirmar, como foi exposto anteriormente nesse trabalho, que seu envolvimento com Miles Davis não representa seu trabalho mais importante, é inegável que foi a projeção alcançada por Airto a partir de sua atuação neste grupo que o tornaria a referência de percussão no jazz. Seu envolvimento no grupo duraria cerca de um ano e meio, entre novembro de 1969 e abril de 1971¹³⁰.

Através de sua atuação nesse grupo é possível perceber o tratamento particular que Airto confere a instrumentos como caxixi, berimbau, triângulo e cuíca. Tratamento esse que reforça a descrição feita por Robertinho Silva de que não há ligação alguma entre o contexto musical original desses instrumentos e o ambiente experimental do jazz fusion no qual Airto os empregava. Um bom exemplo desta situação é a música “Feio” de Wayne Shorter, gravada em 20/01/1970, lançada no álbum *Bitches Brew*.

Baseada numa linha de baixo contínua – sol (G), dó (C) e ré (D) – a música é uma improvisação coletiva, ritmicamente bastante livre. Embora a melodia executada na linha de baixo seja constante, não há métrica e nem pulso definidos nesta. Toda a

¹²⁹ Trad. “Use traditional percussion instruments from Brazil, Cuba, Africa, and China, in new ways in jazz and popular music”

¹³⁰ Essas datas são aproximadas e tem como base uma discografia detalhada, onde é possível verificar as datas da primeira e da última gravação que Airto realizou com Miles Davis. Discografia publicada no endereço eletrônico <<http://jazzdisco.org/miles-davis/discography>> Acesso em 14/04/2013.

execução se baseia num clima modal, em que as intervenções dos instrumentistas (trompete, sax soprano, clarone, dois pianos elétricos, guitarra, baixo, duas baterias e a percussão de Airto) criam uma atmosfera interativa direcionada pela exploração das possibilidades timbrísticas, repleta de notas longas, entrecortadas por intervenções pontuais que criam a sensação de flutuação rítmica.

Nessa situação, Airto se limita a usar a cuíca pensando-a como um instrumento melódico, explorando suas múltiplas possibilidades de timbre e efeitos sonoros e ajustando-se perfeitamente ao contexto musical do conjunto.

O tempo passado junto ao grupo de Miles Davis seria o suficiente para Airto ganhar o reconhecimento necessário para despertar interesse na gravadora Buddah Records em lançar seus primeiros dois discos solo – *Natural Feelings* (1970) e *Seeds on The Ground* (1971).

Nesses discos já é possível percebermos o uso de *overdubs* para executar, em estúdio, a sobreposição de instrumentos de percussão, bateria e voz, prática que se tornaria cada vez mais presente em seus trabalhos.

A crescente exposição de seu nome através dos grupos Weather Report e principalmente Return to Forever, no qual Airto atuava intensivamente como baterista e percussionista, o levariam a uma gravadora de grande porte na época, a CTI.

Por esta gravadora Airto lançaria em 1973 o LP *Free*, que possuía em seu repertório a música “Arroio”¹³¹, composição de Vitor Assis Brasil. Esse é um exemplo claro da fluidez alcançada por Airto ao sobrepor camadas de instrumentos de percussão e bateria. A estrutura de “Arroio” corresponde ao que Leon Stein (op. cit., p. 57)

¹³¹ BRASIL, Vitor Assis. Arroio. Intérprete: Airto Moreira. In: *FREE*. [SI]: CTI, p1972. Remasterizado em CD, 1988. CD faixa 5.

denomina música de uma só parte¹³², que é composta de quatro frases que se desenrolam ao longo de 22 compassos.

Nessa gravação o grupo executa duas vezes o tema e segue para os solos. Os solos, por sua vez, ocorrem sobre uma estrutura de 16 compassos. Aos solos de saxofone soprano e piano elétrico segue-se uma nova exposição do tema e um final em *fade out*.

Essa estrutura é precedida de uma introdução executada por Airto simultaneamente com a bateria e alguns instrumentos de percussão (triângulo, bloco de madeira, caxixi e zabumba). Nessa, é possível observarmos com clareza o modo como Airto constrói quatro camadas de instrumentos percussão sobrepostos à bateria.

A figura 73 apresenta os 20 compassos da introdução, em que a entrada de cada instrumento é separada pelo espaço de quatro compassos.

The musical score for the introduction of 'One-part' is presented in a system of five staves, all in 2/4 time. The instruments are: Triângulo (Triangle), Bloco de Maderia (Wood Block), Caxixi (Caxixi), Zabumba (Zabumba), and Bateria (Drum). The score shows a staggered entry of instruments every four measures. The Triângulo starts in measure 1, Bloco de Maderia in measure 4, Caxixi in measure 8, Zabumba in measure 12, and Bateria in measure 16. Each instrument has a distinct rhythmic pattern. The Bateria part is the most complex, featuring a combination of eighth and sixteenth notes.

¹³² Trad. "One-part"

5

This system contains measures 5 through 8. The top staff features a continuous rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The second staff has a melody of quarter notes with rests. The third and fourth staves are empty. The bottom staff has a bass line of quarter notes.

9

This system contains measures 9 through 12. The top staff continues with the eighth-note pattern. The second staff has a melody of quarter notes with rests. The third staff is empty. The fourth staff has a complex rhythmic pattern of eighth notes with '+' marks below them. The bottom staff has a bass line of quarter notes.

13

This system contains measures 13 through 16. The top staff continues with the eighth-note pattern. The second staff has a melody of quarter notes with rests. The third staff has a complex rhythmic pattern of eighth notes with '+' marks below them. The bottom staff has a bass line of quarter notes.

17

Figura 73: grade rítmica da introdução de “Arroio” (1972): 0’00”-0’17” [CD faixa 56]

Esse tipo de situação, onde um ou mais instrumentos de percussão são sobrepostos à bateria, se tornaria uma constante a partir deste disco *Free*. O impacto dessa abordagem na performance de Airto na bateria é um relativo enxugamento na atividade musical desempenhada pela mesma. Conforme aponta Airto, “isso ocorre por que tem que dar mais lugar para os outros instrumentos de percussão e, além disso, [“Arroio”] é uma música bem movimentada” (MOREIRA, 2011).

Mesmo em momentos de maior atividade e interação musical, como no acompanhamento do solo, podemos observarmos um enfoque semelhante à introdução. A figura 74 mostra a relação entre a bateria, o triângulo e o bloco de madeira durante o terceiro chorus do solo de sax soprano.

Figura 74: grade rítmica do acompanhamento do 3ºchorus do solo de sax soprano em “Arroio” (1972): 1’26”-1’40” [CD faixa 57]

Airto mantém nestes 16 compassos uma base rítmica estável, composta de uma marcação fixa tocada no bumbo junto com o chimbal no pé esquerdo e um padrão de condução executado pela mão direita no prato, conforme mostra a figura 75.

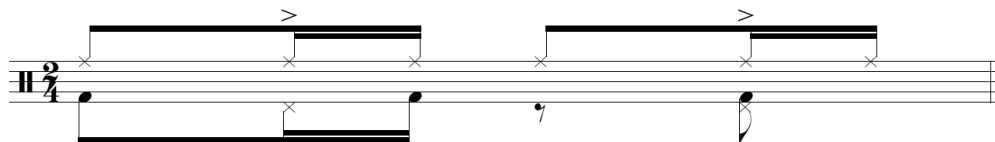


Figura 75: base rítmica (baião) executada por Airto em “Arroio” (1972)

Mesmo quando Airto realiza uma intervenção de caráter estrutural (LERDAHL e JACKENDOFF, op. cit., p. 17), como no compasso 16, que delimita a estrutura do chorus, o baterista mantém a marcação fixa no bumbo, como mostra a caixa de destaque.

Apesar dessa tendência a uma execução mais “enxuta”, fato que se verifica de forma mais intensa a partir de meados dos anos setenta, podemos notar que a fluidez alcançada por Airto, nessas situações onde há sobreposição de camadas gravadas via *overdub*, é tão grande que se pode imaginar tais situações como resultado de um registro direto, ao vivo, onde o número de instrumentos corresponde a quantidade de percussionistas necessários para tocá-los.

Essa ideia de complementar a execução da bateria com dobras de percussão é um ponto crucial também na forma como outros bateristas enxergam o trabalho de Airto desta época (primeira metade dos anos setenta), apesar desse procedimento não se difundir de forma uniforme entre os músicos da época conforme relata Tutty Moreno:

Não são todos os bateristas que entram nessa [trabalhar com overdub]. Não são todos. Eu fiz isso muito. Se você pegar os discos mais prá trás da Joyce, eu fiz isso muito. Influenciado pelo Airto (MORENO, 2011).

Tutty vai além em suas colocações e comenta o impacto dessa situação na sua execução de bateria:

Eu, por exemplo, posso te falar por mim, quando eu fazia isso, a dobra, não é que eu economizasse [na bateria]. Mas eu sabia que como ao dobrar, eu ia ter que interagir não só com a música, quer dizer, com o que estava acontecendo com os outros músicos, mas comigo mesmo. Então eu criava mais espaços. Era uma “economia” criando espaços para que eu pudesse interagir com uma percussão que não viesse a chocar. E os instrumentos que eu usava eram muito mais em cima do Airto, do que dos instrumentos de samba (MORENO, 2011).

O baterista Nenê coloca a questão da percussão como um dado crucial para sua entrada no Quarteto Novo:

Eu quando fui [tocar no Quarteto Novo], foi a mesma coisa. Ele [Hermeto] falou: “Tem que tocar essa parte de percussão”. E muitos bateristas não queriam tocar isso. Eu falei: “Eu to a fim de entrar no grupo”. Porque o meu interesse era entrar no grupo e fazer aquilo que tinha de ser feito lá dentro. Eu sabia que ia render outras coisas junto com o Hermeto. Era o grupo do Hermeto, era a escola. Escola de música (LIMA, 2011).

Nenê vai adiante ao avaliar que o uso da percussão combinada com a bateria representou um diferencial nas suas possibilidades expressivas:

Eu toquei muita percussão com bateria, muito tempo. Fazia solo de percussão com bateria, principalmente no exterior, por que os caras gostam e acham diferente. Você toca caxixi e toca baião junto, e pega o triângulo... No início era uma coisa inovadora para eles. Tu vê que aqui ninguém fazia também. Só quem fazia era o Airto. Depois eu e um montão de gente fez, todo mundo tinha de fazer por que ficou meio na moda (LIMA, 2011).

O reconhecimento e a consolidação de Airto como percussionista no mercado norte-americano o direcionaria cada vez mais para uma prática conjunta de bateria e percussão, de forma que ambas se fundiriam num só instrumento, montado

como uma mesa de percussão, complementada por partes da bateria. Em entrevista à revista norte-americana *Modern Drummer*, Airto afirma que “Desde 1975 ou 1976 eu sempre tive mesas de percussão feitas por Peter Engelhart”¹³³ (ROBINSON, 2000).

Pode-se afirmar que o uso da percussão na performance de Airto representa um dado à parte. Embora, como vimos acima, a percussão sempre tenha sido parte integrante de suas ferramentas expressivas, Airto só viria a incorporá-la de forma mais enfática a partir do Quarteto Novo.

Vale ressaltar que é nesse mesmo momento que ocorrem as transformações mais radicais em sua performance como baterista. Aquelas transformações que contribuíram de forma definitiva para distingui-lo dos bateristas ligados à bossa-nova e, principalmente, ao sambajazz, ou seja, as práticas com ritmos nordestinos, com compassos ímpares e os solos que incorporavam estes elementos.

Entre 1967 (ano de lançamento do disco do Quarteto Novo) e 1971 (ano de lançamento do segundo disco solo do músico), pode-se dizer que o uso feito por Airto da bateria e da percussão se encaixa naquele modelo *linear* de execução, comentado anteriormente. Curiosamente, podemos notar as presenças determinantes de Hermeto Pascoal e Sivuca em importantes registros deste período.

Alguns bateristas se identificam mais com essa fase da carreira de Airto. É esse o caso dos músicos Robertinho Silva, que se diz encantado pela liberdade com que Airto manipulava os instrumentos de percussão, e do baterista Nenê, que incorporou boa parte das elaborações de Airto ao substituí-lo no Quarteto Novo.

¹³³ Trad. “Since 1975 or 1976, I always had percussion tables made by Peter Engelhart”

Em outra direção, Tutty Moreno se diz influenciado por aquela prática *vertical* de bateria e percussão que se manifesta de forma direta a partir de 1972 nos discos solo de Airto. Tutty, por sua vez, coloca de forma decisiva a importância de Airto para os bateristas brasileiros dos anos setenta em diante:

Nesse sentido ele me influenciou um bocado. Como percussionista. Eu vejo sim, que os bateristas que entraram e assumiram isso [uso da percussão], todos sem dúvida alguma têm influência dele. Ele é o ponto de partida disso, daquela música de compassos ímpares. Ninguém da geração dele fez. E se fez não está registrado. Ele é o cara, ele é um cara importantíssimo sim, para toda uma geração. Para divulgação dessa música, de compassos ímpares, da música nordestina, ele é fundamental. Ele é fundamental por ampliar a percussão brasileira, não apenas por demonstrar a riqueza dos ritmos, mas por uma coisa muito mais ampla, por uma visão universal. Mas genuinamente brasileira. Ele abre, mas ele é genuinamente brasileiro¹³⁴. Usa figuras rítmicas brasileiras, cria instrumentos numa visão brasileira. Então ele é fundamental. Ele é um músico importantíssimo mundialmente. E também na divulgação da nossa música fora do Brasil (MORENO, 2011).

¹³⁴ Este depoimento de Tutty Moreno aparece carregado de um discurso que reflete as tensões decorrentes da adaptação e do desenvolvimento do uso da bateria nos diversos contextos da música brasileira. Vale notar como o músico coloca a questão da autenticidade no uso que Airto faz da bateria para executar os ritmos brasileiros. Esta tensão vem à tona em diferentes épocas e estágios do processo de acomodação deste instrumento à cultura musical brasileira. Nesta fala de Moreno fica evidente a importância, para esta geração de bateristas, da preservação de valores culturais da música brasileira, especialmente no contexto de sua divulgação em nível mundial como foi o caso da exposição alcançada por Airto no cenário jazzístico da primeira metade dos anos setenta.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, desenvolvemos uma discussão extensa sobre a expressão artística do músico Airto Moreira, tendo em vista a hipótese de que o mesmo pode ser considerado o principal ponto de contato entre duas gerações distintas de bateristas brasileiros: 1) aqueles anteriores a Airto – e nesse grupo se encaixam os bateristas ligados à bossa-nova, ao sambajazz e até mesmo os mais antigos, como o pioneiro Luciano Perrone; e 2) os contemporâneos de Airto, ou seja, bateristas que regulam de idade ou possuem pouca diferença em relação a ele, cujas atividades profissionais teriam se iniciado junto ao próprio ou pouco tempo depois.

Mas o que significa “ser o principal ponto de contato” entre duas gerações distintas de músicos? Afinal de contas, seus contemporâneos também travaram relações com a geração anterior e muito das elaborações desses músicos teria sido resultado de influências diretas dessa geração, de modo que não haveria a necessidade de um “mediador” entre eles.

Por que, então, considerar Airto como um ponto de contato fundamental, ou seja, diferenciá-lo e classificá-lo como um baterista seminal no desenvolvimento das práticas modernas de execução do instrumento, e não mais um dentre muitos outros de seu tempo?

As reflexões decorrentes do processo de confecção deste trabalho nos conduziram a um ajuste final na definição dessa hipótese. E esse ajuste nos leva a uma conclusão mais objetiva quanto ao papel desempenhado por Airto na história da bateria brasileira no século XX: Airto Moreira pode ser considerado como uma espécie de

baterista “evolucionário”¹³⁵”, cuja atuação transforma de maneira direta as práticas de execução da bateria e, em especial, dos ritmos brasileiros. E é isso que o torna fundamental para a geração de bateristas da qual é contemporâneo.

Como vimos ao longo do trabalho, Airto não rompeu em nenhum momento com as tendências e estilos de execução de bateristas anteriores. Ao longo das discussões, procuramos mostrar quão extenso foi o espectro de suas influências e, conseqüentemente, seu campo de atuação. Airto se envolveu de forma consistente nos mais diversos estilos: das orquestras de baile aos *dancings*; do jazz nas boates à canção de protesto; e da canção popular brasileira ao *fusion* e à música instrumental brasileira – gênero ou estilo, se é que podemos classificar dessa forma, para o qual Airto contribuiu de forma decisiva, especialmente por seu envolvimento junto ao Quarteto Novo.

Classificá-lo, então, como um “evolucionário” na história da bateria brasileira significa dizer que Airto se apropriou dos padrões de execução estabelecidos até então (meados dos anos 1960) e processou-os de forma peculiar, de modo que o produto final, ou melhor, que a sua execução ganhasse requintes de originalidade e se tornasse, na concepção de Schutz (1964), “socialmente aprovado” – nesse caso, social e musicalmente aprovado ao ser “considerado autêntico e portanto mais qualificado para

¹³⁵ Julgamos fundamentais alguns esclarecimentos quanto ao uso dessa expressão. Em primeiro lugar, não é nosso objetivo usá-la com o propósito de criar uma “linha evolutiva” entre os bateristas brasileiros. Embora essa ideia venha à tona com o uso desse termo, afirmamos aqui de modo categórico que essa não é de forma alguma nossa intenção. Em segundo lugar, nosso uso dessa expressão se justifica unicamente para se contrapor à ideia de baterista *revolucionário*, no sentido de que a atuação de Airto no período de observação deste trabalho (1964-1975) é caracterizada essencialmente pela incorporação de múltiplos referentes. Assim, pode-se afirmar que não há, em sua prática, indícios de negação de estilos anteriores. Pelo contrário, Airto incorpora *de tudo e de todos*. Em terceiro lugar, gostaríamos de esclarecer que nosso uso dessa expressão não tem o intuito de polarizar ou fomentar eventual juízo de valor quanto ao papel desempenhado por Airto em relação às gerações de bateristas que o antecederam. Em hipótese alguma usamos essa expressão para comparar estilos e práticas de épocas distintas, para com isso apontar um “melhor”. Por fim, nosso uso dessa palavra é tão somente uma forma de classificar a expressão artística de um músico aberto para a diversidade de seu tempo, que em momento algum negou seu passado.

se tornar um padrão para os outros do que o conhecimento de origem”¹³⁶ (SCHUTZ, 1964 p. 168).

Desse modo, pode-se voltar à afirmação de que o “evolucionário” Airto Moreira representa um importante ponto de contato entre gerações distintas de bateristas brasileiros, uma vez que sua atuação, ainda que em idade precoce, coincide com a daqueles bateristas mais velhos, dos quais incorporou muito de seus padrões de execução, e, ao mesmo tempo, como vimos ao longo deste trabalho, algumas de suas elaborações se tornaram referências fundamentais para seus contemporâneos. Isso tudo num espaço de tempo relativamente curto, ou seja, o período coberto por este trabalho.

Consideramos importante fazer uma reflexão sobre o processo de trabalho com as transcrições, no que se refere ao aspecto prático desta dissertação. Tendo em vista o fato de que esta pesquisa foi realizada dentro de uma linha que trata das práticas interpretativas, pensamos que parte importante de sua realização incluiu reflexões que levaram a transformações em nossa prática no instrumento bateria.

Ao optarmos pela utilização de transcrições de performances de Airto como uma ferramenta para descrever sua prática, definimos também um caminho para *incorporar e processar* a informação contida nessas transcrições. *Incorporar* elementos relativos ao estilo de outrem através da realização de transcrições não é nenhuma novidade, haja visto os trabalhos referenciais de Riley (1994; 1997; 2004). Em nosso entendimento, o *processar* esses elementos é a questão central que emerge de qualquer trabalho ligado à área das práticas interpretativas.

¹³⁶ Trad. “Being regarded as authentic and therefore more qualified to become a pattern for others than knowledge originating elsewhere”

Nesse sentido, consideramos importante pontuar que todas as transcrições contidas nesta dissertação foram executadas pelo autor. Algumas com maior ênfase, e outras como simples forma de conferir, na prática, o conteúdo anotado através da audição. Naturalmente, as transcrições tratadas com maior ênfase na questão da *incorporação* é que geraram conteúdos que efetivamente vieram a ser processados de modo mais consistente.

Ao organizarmos o capítulo que denominamos *estudo interpretativo* em cinco subdivisões que chamamos de *procedimentos musicais*, criamos também uma delimitação em relação a quais aspectos da performance de Airto iríamos efetivamente trabalhar (*incorporar e processar*) em nossa prática. Assim, as transcrições das músicas “Deixa”, “Você e Eu” e “Samba pro Pedrinho” foram amplamente trabalhadas com o intuito de transformar o que denominamos como *uso melódico do chimbal no pé esquerdo* em um traço natural de nossa prática. Ainda em relação a esse procedimento musical, demos especial ênfase à estrutura de agrupamento (LERDAHL e JACKENDOFF, op. cit., p. 36-37) descrita na página 75. Ao incorporá-la ao nosso vocabulário, procuramos desenvolver múltiplas possibilidades de orquestrá-la nas peças da bateria, além de aplicá-la em diferentes contextos musicais – ou seja, não nos restringimos apenas ao samba, tal qual ela aparece neste trabalho.

Em relação às *adaptações de ritmos nordestinos para a bateria*, travamos maior contato com as transcrições das músicas “Lamento Nortista”, “Frevo”, “O Galho da Roseira” e “Encontro no Bar”. Dessas, procuramos extrair os conteúdos das transcrições, trazendo-os para o nosso próprio contexto de atuação. Convém observar aqui que, durante o período de realização desta pesquisa (janeiro de 2011 a meados de março de 2013), estivemos em diversas situações profissionais que envolveram o

registro em estúdio de nossa performance. Dessas, três se consolidaram em trabalhos comerciais efetivamente lançados no mercado.

As mesmas observações feitas em relação às *adaptações de ritmos nordestinos para a bateria* podem ser reproduzidas para o procedimento musical que trata das *adaptações do samba para métricas ímpares*, e, nesse caso, as transcrições estudadas com maior afinco foram as músicas “Misturada”, “Arrastão”, “Xilaba” e “Cravo e Canela”. Nutrimos especial interesse pelas métricas 7/8 e 3/4, sobretudo no que tange à organicidade de suas adaptações para o samba – ou seja, esse ritmo nessas métricas tocado de modo a torná-lo fluido, como se estivéssemos executando um samba em compasso binário.

No procedimento que trata da execução dos *solos de bateria*, demos atenção especial à execução do solo da música “Misturada”. Procuramos *incorporar e processar* à nossa maneira o modo como Airto desenvolve suas ideias a partir de elementos que estão presentes na composição, tais com sua forma, o desenho rítmico da melodia e os contrastes decorrentes do seu caminho harmônico.

Em relação ao *uso combinado da percussão com a bateria*, aproximamo-nos com especial atenção daquela abordagem que denominamos como *linear*. Desse modo, incorporamos de forma efetiva no set de bateria instrumentos como o *cowbell*, blocos de madeira, sinos de efeito, gongos de afinação definida e uma série de objetos, como panelas, pequenas chapas de alumínio, chaves, miscelâneas de madeira, entre outros. Tais elementos passaram a fazer parte de forma constante de nossa atuação, contribuindo para enriquecer nosso vocabulário musical, independentemente do estilo, bem como enriquecendo nossas possibilidades criativas.

Referências bibliográficas*

- FONTES PRIMÁRIAS (entrevistas)

MEIRELLES, Pascoal. Entrevista realizada pelo autor em 15/09/2011. Rio de Janeiro. Registro em áudio transcrito pelo autor.

MOREIRA, Airto. Entrevista realizada por Marília Giller 25/04/2007. Registro em áudio transcrito pelo autor.

MOREIRA, Airto. Entrevista realizada pelo autor em 26/10/2011. Curitiba. Registro em áudio transcrito pelo autor.

MORENO, Tutty. Entrevista realizada pelo autor 20/12/2011. Rio de Janeiro. Registro em áudio transcrito pelo autor.

LIMA, Realcino (Nenê). Entrevista realizada pelo autor em 21/09/2011. São Paulo. Registro em áudio transcrito autor.

SILVA, Robertinho. Entrevista realizada pelo autor em 20/12/2011. Rio de Janeiro. Registro em áudio transcrito pelo autor.

- FONTES SECUNDÁRIAS

BAHIANA, Ana Maria. Música Instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. NOVAES A. (org.). In: **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. 488p
_____. **Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois**. – Ed. Revista – Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006. 392p

BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edison Machado**: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. 172p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BERENDT, Joachin E. **O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 407p

BERLINER, Paul. **Thinking in jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago. The University of Chicago Press, 1994. 883p

BONADIO, Maria Claudia. **O fio sintético é um show!**: moda, política e publicidade (Rhodia S.A. 1960-1970). 2005. 295p. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- BORELLI, Helvio. **Noites Paulistanas**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005. 154p
- CASACIO, Lucas Baptista. **Helcio Milito**: levantamento histórico e estudo interpretativo. 2012. 132p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 457p
 _____ . **A onda que se ergueu no mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 301p
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto. Trad. Fausto Borém. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte, n. 14, p. 05-22, 2006.
 _____ . Fazendo música juntos ou improvisação e seus pares. Trad. Fausto Borém. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte, n. 16, p. 07-20, 2007.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. **The rhythmic structure of music**. Chicago: University of Chicago, 1960. 212p
- GILLER, Marília. **O Jazz Curitibano**: a trajetória musical do pianista Gebran Sabbag (1950 – 1960). 2007. 62p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em música) – Faculdade de Artes do Paraná, 2007.
- GOMES, Sergio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. 108p
- KAHN, Ashley. **Kind of Blue: a história da obra prima de Miles Davis**. Tradução Patrícia de Cia e Marcelo Orozco. São Paulo: Editora Barracuda, 2007. 253p
- LARUE, Jan. **Guidelines for style analyses**. Segunda edição. Michigan: Harmonie Park Press, 1992. 286p
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. **A generative theory of tonal music**. Cambridge: MIT Press, 1983. 368p
- LIMA, Realcino (Nenê). **A bateria brasileira no século XXI**. Edição do autor. São Paulo, 2008. 56p
- MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa**: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira. 2008. 410p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.
- MELLO, Zuzi Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003. 523p
 _____ . **Eis aqui os bossa nova**. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes, 2008. 238p

MONSON, Ingrid T. **Saying something: jazz improvisation and interaction.** Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 253p

Morgenstern, Dan. Weather Report: outlook bright and sunny. **Downbeat Magazine**, 38:11 27 mai. 1971, p. 14-15, 42.

_____. Different Strokes: music is a beautiful game. **Downbeat Magazine**, 40:5 15 mar. 1973, p. 18-21, 31

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e industria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume : Fapesp, 2001. 370p

NETTL, Bruno. An art neglected in scholarship. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (org.). **In The Course of Performance: studies in the world of musical improvisation.** Chicago. The University of Chicago Press, 1998. 413p

PACZYNSKI, Georges. **Une histoire de la batterie de jazz – Tome 3: Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette: les racines de la modernité.** Paris. Outre Mesure, 2005. 352p

José H.P.; Silvio F. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Músicahodie**, v. 11, n. 2, 11-35, 2011.

Palmer, Robert. Another Boost for Pan American Fusion Music. **New York Times**, 31 mar. 1984.

PASCOAL, Hermeto. **Calendário do Som.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo. Instituto Cultural Itaú, 2000. 414p

PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). **Batuque é um privilégio.** Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003. 154p

Pellon, Oscar Luiz Werneck (Bolão). A Bateria. **Músicos do Brasil: uma enciclopédia**, 2009

Robinson, N. Scott. Rhythm Legend Airto: then & now. **Modern Drummer**, 68-72, 74, 76, 78, 80, 82, Jun. 2000

ROCCA, Edgar. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão.** EBM Europa. 1986. 80p

SANTOS, Eder Rocha dos. **Zabumba moderno.** Vol. 1 Nordeste. Funcultura Pernambuco. 2005. 73p

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz:** discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960. 2007. 109p. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução Eduardo Seincman – 3. Ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. 272p

SCHUTZ, Alfred. Making music together: a study in social relationship. In: Avid Brodersen (ed.), **Alfred Schutz: collected papers II (Studies in Social Theory)**. The Hague, Nijhoff. p. 159-178. 1964

SMITH, Chris. A sense of the posible: Miles Davis and the semiotics of improvised performance. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (org.). **In The Course of Performance: studies in the world of musical improvisation**. Chicago. The University of Chicago Press, 1998. 413p

SIMÕES, Rodrigo. **Quarteto Novo**: um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas. 2005. 85p. Monografia (Especialização em Música Popular Brasileira) – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2005.

SOUZA, Tárík de. **Rostos e gostos da música popular brasileira**. Porto Alegre: L&PM, 1979. 270p

STEIN, Leon. **Structure and Style: the study and analysis of musical forms**. Evanston: Summy-Birchard Company. 1962. 266p

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 385p

TROTTA, Felipe C. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In: **Ícone** (on line) v. 10, p. 1- 12, 2008.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica na música popular brasileira**: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. Campinas, 2010. [284f]. [Tese (Doutorado em música)]. Universidade Estadual de Campinas.

Weinberg, Norman. Guidelines for drumset notation. **Percussive Notes (PAS)**, p. 15-26, Jun. 1994

Willey, Robert. Airto Moreira: rhythm and color. **Percussive Notes (PAS)**, p. 54-57, Nov. 2010

Bibliografia Consultada

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978. 360p

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender a música**. Rio de Janeiro: Ed. Art Nova, 1974. 177p

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson Cesar Cardozo de Souza. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. 174p

_____. **Obra Aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. 284p

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. **Variations on two rows for percussion and strings by Eleazar de Carvalho: a critical edition and study**. 2008. 217p. Tese (Doutorado em Música). The City University of New York, New York 2008.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1990. 379p

Lagostera, Ana; Ceccotti, Heloisa Maria; Vicentini Regina Aparecida Blanco. **Teses e Dissertações da Unicamp: diretrizes para normalização do documento impresso e eletrônico**. SBU – Sistema de bibliotecas da Unicamp. Campinas, 2005. 95p

Mammi, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. **Novos Estudos CEBRAP**, n° 34, p. 63-70, 1992.

MONSON, Ingrid T.. George Russel, John Coltrane, and Modal Jazz. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (org.). **In The Course of Performance: studies in the world of musical improvisation**. Chicago. The University of Chicago Press, 1998. 413p

MULLER, Daniel Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente**. Dissertação (Mestrado em Música). 2005. 193p. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

RILEY, John. **The Art of Bop Drumming**. Manhattan Music Inc. 1994. 80p

_____. **Beyond Bop Drumming**. Manhattan Music Inc. 1997. 80p

_____. **The Jazz Drummer's Workshop: advanced concepts for musical development**. USA: Modern Drummer Publications, Inc. 2004. 64p

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 381p

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra brasileira de Heraldo do Monte**. 2005. 259p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

Lista de endereços eletrônicos consultados

www.acervo.estadao.com.br

www.airto.com

www.clubedejazz.com.br

www.cliquemusic.uol.com.br

www.crj-online.org

www.discosdobrasil.com.br

www.dougpayne.com/cti.htm

www.downbeat.com

www.drummagazine.com

www.folha.uol.com.br

www.gazetadopovo.com.br

www.globotv.globo.com/canal-brasil/som-do-vinil/

www.hiphoparchive.org/university/bibliography/down-beat-081974

www.jazzdisco.org

www.jb.com.br

www.jequibau.com.br

www.moderndrummer.com

www.musicosdobrasil.com.br

www.nscottrobinson.com

www.nytimes.com

www.oglobo.com.br

www.tvcultura.com.br

www.veja.abril.com.br/acervodigital

www.weatherreportdiscography.org

Anexo I - discografia selecionada (1964-1975)



Figura 76: capa do LP *Sambalanço Trio* (1964)

“Sambalanço Trio” (1964)

César Camargo Mariano – Piano
Huberto Clayber – Baixo
Airto Moreira – Bateria

Primeiro disco lançado com o *Sambalanço Trio*. Traz algumas das principais gravações do trio no auge do *sambajazz*, como “O Morro Não Tem Vez”, “Consolação” e “Balanço Zona Sul”. Traz uma das poucas experiências do trio com uso da voz como a música “Sambinha”.



Figura 77: capa do LP *Improviso Negro* (1965)

“Improviso Negro” – Sambalanço Trio (1965)

César Camargo Mariano – Piano
Huberto Clayber – Baixo
Airto Moreira – Bateria

Segundo disco do *Sambalanço*. Lançado em 1965, seu repertório lembra um pouco a seleção do primeiro LP – canções brasileiras arranjadas para o formato trio instrumental. Aqui aparecem as primeiras experiências do trio com repertório autoral

inédito. Traz algumas experiências com compasso ímpares, como clássico “Nana” de Moacyr Santos.

reencontro com sambalção trio



Figura 78: capa do LP *Reencontro com Sambalção Trio* (1965)

“**Reencontro com Sambalção Trio**” (1965)

César Camargo Mariano – Piano

Huberto Clayber – Baixo

Airto Moreira – Bateria

Terceiro e último disco somente do *Sambalção*. Também baseado em releituras de canções brasileiras, traz mais algumas composições inéditas do trio como “Tensão” de Huberto Clayber e “Só Pela Noite” de Airto.



Figura 79: capa do LP *À Vontade Mesmo* (1965)

“**À Vontade Mesmo**” (1965) – Raul de Souza e Sambalção Trio

Raul de Souza – Trombone

César Camargo Mariano – Piano

Huberto Clayber – Baixo

Airto Moreira – Bateria

Rubens Bassini e George Arena – Congas

LP gravado junto com o trombonista Raul de Souza. É um disco referencial do sambajazz, contendo músicas originais, versões instrumentais para canções brasileiras e temas de jazz.



Figura 80: capa do LP *Lennie Dale e o Sambalção Trio* (1965)

“Lennie Dale e o Sambalção Trio” (1965)

Lennie Dale – voz
César Camargo Mariano – Piano
Huberto Clayber – Baixo
Airto Moreira – Bateria

LP gravado junto com o bailarino e cantor Lennie Dale. Foi resultado do show montado pelo bailarino que ficou em cartaz uma temporada no Rio e outra em São Paulo no ano de 1965.

sansa trio/vol.2



Figura 81: capa do LP *Vol. 2* (1965)

“Vol. 2” - Sansa Trio (1965)

José Briamonte – Piano
José Ordoñez – Baixo
Airto Moreira - Bateria

Primeiro e único LP gravado por Airto junto ao *Sansa Trio*. O grupo que já tinha um disco gravado, “Sansa Trio”, com outro baterista (Lauro Bonilha), é parte pouco conhecida da discografia de Airto.

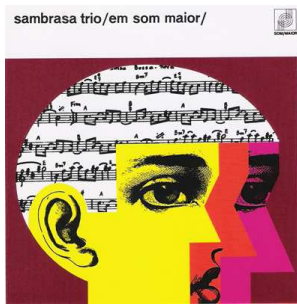


Figura 82: capa do LP *Em Som Maior* (1965)

“**Em Som Maior**” - Sambrasa Trio (1965)

Hermeto Pascoal – Piano
Huberto Clayber – Baixo
Airtto Moreira – Bateria

Primeiro e único LP gravado pelo *Sambrasa Trio*, que é uma extensão do *Sambalanço Trio*. Quando César Camargo Mariano deixou o *Sambalanço Trio*, Airtto e Clayber, os remanescentes, convidaram Hermeto Pascoal para entrar no grupo e mudaram o nome do trio para *Sambrasa Trio*.



Figura 83: capa do LP *Octeto de César Camargo Mariano* (1966)

“**Octeto de César Camargo Mariano**” – César Camargo Mariano (1966)

Maguinho, Felpa e Buda – Trompete
Ditinho - Trombone
César Camargo Mariano – Piano
Heraldo do Monte – Guitarra
Boneca – Guitarra
Humberto Clayber – Baixo
Sabá – Baixo
Airtto Moreira – Bateria
Toninho Pinheiro – Bateria

Neste disco César se alterna com duas seções rítmicas que constituíram dois importantes trios da segunda metade da década de 60 – o *Sambalanço Trio* com Airto e Clayber e o *Som Três* com Sabá e Toninho Pinheiro.



Figura 84: capa do LP *Quarteto Novo* (1967)

“**Quarteto Novo**” – Quarteto Novo (1967)

Hermeto Pascoal – Piano e Flauta
Heraldo do Monte – Viola Caipira e Guitarra
Théo de Barros – Violão e Baixo
Airto Moreira – Bateria e Percussão

Primeiro e único LP gravado pelo Quarteto Novo. Contendo apenas 8 músicas o disco seria um sucesso já em fins dos anos 60, tornando-se um trabalho referencial de música instrumental brasileira para todas as gerações a partir dos anos 1970.



Figura 85: capa do LP *Natural Feelings* (1970)

“**Natural Feelings**” – Airto Moreira (1970)

Flora Purim - Voz
Hermeto Pascoal – Piano e Flauta
Sivuca – Viola Caipira e Violão
Ron Carter – Baixo
Airto Moreira – Voz, Bateria e Percussão

Primeiro LP gravado com o nome de Airto nos EUA. Airto intensifica sua atuação com voz e percussão combinando-as com a bateria. O repertório é inteiramente original, contendo composições de Hermeto Pascoal, Airto e Flora Purim

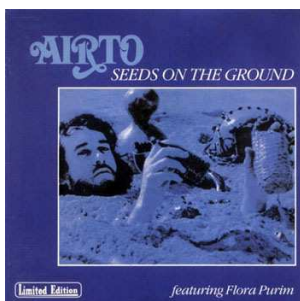


Figura 86: capa do LP *Seeds On The Ground* (1971)

“**Seeds On The Ground**” – Airto Moreira (1971)

Flora Purim - Voz
Hermeto Pascoal – Piano e Flauta
Sivuca – Viola Caipira e Violão
Ron Carter –Baixo
Airto Moreira – Voz, Bateria e Percussão
Dom Um Romão - Percussão

Segundo disco de Airto nos EUA. É a mesma formação do LP anterior acrescida pela participação de Dom Um Romão tocando percussão em algumas faixas. A seleção do repertório por sinal se aproxima muito do primeiro disco de Airto. São composições originais, na sua maioria de autoria de Hermeto.

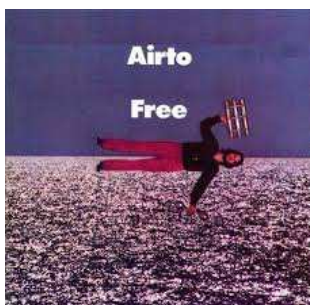


Figura 87: capa do LP *Free* (1972)

“**Free**” – Airto Moreira (1972)

Flora Purim – Voz

Hubert Laws – Flauta
Joe Farrell – sax soprano e flauta
Burt Collins, Mel Davis e Alan Rubin – Trompete e Flugelhorn
Wayne Andre, Garnett Brown e Joe Wallace - Trombone
Chick Corea – Piano elétrico
Keith Jarrett – Piano
Nelson Ayres – Piano elétrico
George Benson – Guitarra
Jay Berliner – Guitarra
Ron Carter – Baixo
Stanley Clarke – Baixo
Airto Moreira – Voz, Bateria e Percussão

Terceiro disco de Airto nos EUA. Primeiro pela gravadora CTI do produtor Creed Taylor. Traz algumas das experiências mais radicais de Airto com o Free Jazz. Não é exatamente um disco de grupo, pois a formação se modifica bastante de música para música.



Figura 88: capa do LP *Return to Forever* (1972)

“**Return to Forever**” – Return to Forever (1972)

Flora Purim – Voz
Joe Farrell – sax soprano e flauta
Chick Corea – Piano elétrico
Stanley Clarke – Baixo
Airto Moreira – Bateria e Percussão

Primeiro disco do grupo Return to Forever. Lançado pela gravadora alemã ECM, esta formação serve de base para o disco de Airto lançado neste mesmo ano, *Free*. Airto toca bateria e percussão em todo o disco.



Figura 89: capa do LP *Light As A Feather* (1973)

“**Light As A Feather**” – Return To Forever (1973)

Flora Purim – Voz
Joe Farrell – sax soprano e flauta
Chick Corea – Piano elétrico
Stanley Clarke – Baixo
Airto Moreira – Bateria e Percussão

Segundo disco do grupo. O álbum tem em seu repertório algumas das músicas mais conhecidas do pianista Chick Corea como “500 Miles High”, “Captain Marvel” e “Spain”.

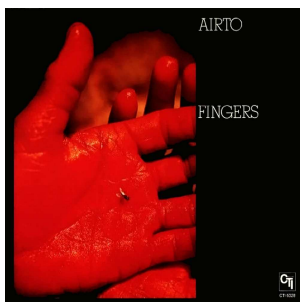


Figura 90: capa do LP *Fingers* (1973)

“**Fingers**” – Airto Moreira (1973)

Flora Purim – Voz e Percussão
David Amaro – Guitarra
Hugo Fattoruso – Piano, Harmonica e Voz
Jorge Fattoruso – Bateria e Voz
Ringo Thielmann – Baixo e Voz
Airto Moreira – Voz, Bateria e Percussão

Fingers era também o nome deste grupo montado por Airto e Flora e que tinha em sua formação os uruguaios do trio *Opa*. É talvez o disco mais conhecido da carreira de

Airto. Inteiramente baseado em repertório original traz a música “Tombo in 7/4” um clássico de Airto.



Figura 91: capa do LP *Virgin Land* (1974)

“**Virgin Land**” – Airto Moreira (1974)

Flora Purim – Voz e Percussão
George Duke – Teclado
Eddie Daniels – Clarinete
Milcho Leviev – Teclado
David Amaro – Guitarra
Gabriel DeLorme – Guitarra
Stanley Clarke – Baixo
Alex Blake – Baixo
Airto Moreira – Voz, Bateria e Percussão

Quinto disco lançado com o nome de Airto. Neste mesmo ano o músico gravaria um disco em parceria com o pianista Eumir Deodato. Ambos foram produzidos pela CTI Records.



Figura 92: capa do LP *500 Miles High* (1974)

“**500 Miles High**” – Flora Purim (1974)

Flora Purim – Voz e Percussão
Milton Nascimento – Voz

David Amaro – Guitarra
Pat Rebillot – Piano Elétrico
Wagner Tiso – Piano Elétrico
Ron Carter – Baixo
Robertinho Silva – Bateria e Percussão
Airto Moreira – Voz, Bateria e Percussão

Disco gravado ao vivo no festival de jazz de Montreux. Embora o disco seja vinculado à cantora Flora Purim, pode-se perceber a importância da participação de Airto no disco, como instrumentista (cantando, tocando bateria e percussão) e arranjador.

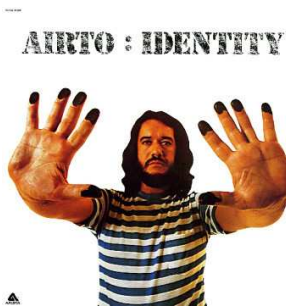


Figura 93: capa do LP *Identity* (1975)

“**Identity**” – Airto Moreira (1975)

Flora Purim – Voz
Wayne Shorter – Sax Soprano
David Amaro – Guitarra
Ted Lo – Órgão
Egberto Gismonti – Piano
Herbie Hancock – Sintetizadores
John Heard, John Williams e Louis Johnson – Baixo
Robertinho Silva – Bateria e Percussão
Airto Moreira – Voz, Bateria e Percussão

Sexto disco com o nome de Airto lançado no mercado norte americano. Produzido por Herbie Hancock, disco conta com repertório original, em que boa parte das composições são de Egberto Gismonti além de algumas músicas do próprio Airto.

Anexo II – DVD Recital de Mestrado

Recital de Mestrado realizado em conjunto com a Defesa no dia 27/06/2013 na sala 34 do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Músicos convidados:

Vinícius Gomes – *Guitarra*

Fábio Leandro – *Piano*

Igor Pimenta - *Baixo*

Anexo III – CD Exemplos de Áudio

Faixa 1: Fig. 2 (*Deixa*)

Faixa 2: Fig. 3 (*Você e Eu*)

Faixa 3: Fig. 4 (*Você e Eu*)

Faixa 4: Fig. 5 (*Você e Eu*)

Faixa 5: Fig. 6 (*Você e Eu*)

Faixa 6: Fig. 7 (*Você e Eu*)

Faixa 7: Fig. 8 (*À Vontade Mesmo*)

Faixa 8: Fig. 9 (*À Vontade Mesmo*)

Faixa 9: Fig. 11 (*Deixa*)

Faixa 10: Fig. 12 (*Deixa*)
Faixa 11: Fig. 13 (*Deixa*)
Faixa 12: Fig. 14 (*Deixa*)
Faixa 13: Fig. 15 (*Deixa*)
Faixa 14: Fig. 16 (*Samba pro Pedrinho*)
Faixa 15: Fig. 17 (*Samba pro Pedrinho*)
Faixa 16: Fig. 19 (*Mar, Amar*)
Faixa 17: Fig. 20 (*Tensão*)
Faixa 18: Fig. 21 (*Lamento Nortista*)
Faixa 19: Fig. 25 (*Lamento Nortista*)
Faixa 20: Fig. 26 (*Síntese*)
Faixa 21: Fig. 27 (*Síntese*)
Faixa 22: Fig. 28 (*Síntese*)
Faixa 23: Fig. 29 (*Síntese*)
Faixa 24: Fig. 31 (*Frevo*)
Faixa 25: Fig. 32 (*Frevo*)
Faixa 26: Fig. 33 (*O Galho da Roseira*)
Faixa 27: Fig. 34 (*Encontro no Bar*)
Faixa 28: Fig. 36 (*Encontro no Bar*)
Faixa 29: Fig. 38 (*Encontro no Bar*)
Faixa 30: Fig. 40 (*Arrastão*)
Faixa 31: Fig. 41 (*Arrastão*)
Faixa 32: Fig. 42 (*Arrastão*)
Faixa 33: Fig. 43 (*Arrastão*)
Faixa 34: Fig. 44 (*Misturada*)
Faixa 35: Fig. 45 (*Misturada*)
Faixa 36: Fig. 46 (*Tombo in 7/4*)
Faixa 37: Fig. 47 (*Tombo in 7/4*)
Faixa 38: Fig. 49 (*Xilaba*)

Faixa 39: Fig. 50 (*Xilaba*)
Faixa 40: Fig. 51 (*Return to Forever*)
Faixa 41: Fig. 52 (*Return to Forever*)
Faixa 42: Fig. 54 (*Cravo e Canela*)
Faixa 42: Fig. 54 (*Cravo e Canela*)
Faixa 43: Fig. 55 (*Cravo e Canela*)
Faixa 44: Fig. 56 (*Cravo e Canela*)
Faixa 45: Fig. 57 (*Cravo e Canela*)
Faixa 46: Fig. 58 (*Misturada*)
Faixa 47: Fig. 59 (*Misturada*)
Faixa 48: Fig. 61 (*Misturada*)
Faixa 49: Fig. 62 (*Misturada*)
Faixa 50: Fig. 63 (*Misturada*)
Faixa 51: Fig. 66 (*Só Pela Noite*)
Faixa 52: Fig. 68 (*Jaqueline K*)
Faixa 53: Fig. 69 (*Jaqueline K*)
Faixa 54: Fig. 71 (*Jaqueline K*)
Faixa 55: Fig. 72 (*Algodão*)
Faixa 56: Fig. 73 (*Arroio*)
Faixa 57: Fig. 74 (*Arroio*)