

**FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA  
BACHARELADO EM MÚSICA**

**GIOVANNI SANTHIAGO LENTI**

**O ESTUDO DO DESENVOLVIMENTO FRASEOLÓGICO DE EDU RIBEIRO:  
ANÁLISE COMPARATIVA DE SOLOS DO TEMA CEBOLA NO FREVO COM  
FORMAÇÕES DIFERENTES**

**SÃO PAULO**

**2022**

GIOVANNI SANTHIAGO LENTI

**O ESTUDO DO DESENVOLVIMENTO FRASEOLÓGICO DE EDU RIBEIRO:  
ANÁLISE COMPARATIVA DO SOLO DO TEMA CEBOLA NO FREVO COM  
FORMAÇÕES DIFERENTES**

Monografia apresentada à Faculdade de  
Música Souza Lima como parte dos  
requisitos para conclusão do curso de  
bacharelado em música

Orientador: Me Gilberto Alves Favery

**SÃO PAULO**

**2022**

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar os solos do baterista Edu Ribeiro comparando duas versões do mesmo tema executadas com formações instrumentais diferentes. Trata-se da composição de sua autoria, “Cebola no Frevo”, sendo a primeira versão com o Trio Corrente e Jazz Sinfônica (2014) e a segunda versão com o seu Quinteto instrumental (2018).

Com o intuito de entendermos fraseologicamente de que forma Ribeiro concebe, organiza e conecta suas ideias em seus solos, adotaremos a metodologia de classificação de ferramentas de desenvolvimento motivico, elencadas pelo autor Terry O`Mahoney em seu livro *Motivic Drumset Soloing* (2004). Nesse estudo, utilizaremos transcrições para a análise comparativa dos referidos solos, buscando encontrar similaridades e diferenças em aspectos como: fraseologia, dinâmica (intensidade), densidade musical, desenvolvimentos motivicos, entre outros. Os dados obtidos através dos procedimentos metodológicos adotados para essa investigação nos fornecerão elementos para entendermos de que forma as diferentes situações musicais como, por exemplo: formação instrumental, arranjo, a ocasião, o espaço físico, podem ou não, influenciar e até modificar a performance no que tange a concepção de construção de solos de bateria de Edu Ribeiro em sua composição.

**Palavras-chave:** Edu Ribeiro, bateria, solo, música instrumental brasileira.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze the solos of the drummer Edu Ribeiro comparing two versions of the same theme performed with different instrumental lineups. It refers to the composition of his authorship, "Cebola no Frevo", being the first version with the Trio Corrente and Jazz Sinfônica (2014) and the second version with his instrumental Quintet (2018).

In order to understand phraseologically how Ribeiro conceives, organizes and connects his ideas in his solos, we will adopt the methodology of classification of motivic development tools listed by author Terry O`Mahoney in his book *Motivic Drumset Soloing* (2004). In this study, we will use transcriptions for the comparative analysis of these solos, trying to find similarities and differences in aspects such as: phrasing, dynamics (intensity), musical density, motivic developments, among others. The data obtained through the methodological procedures adopted for this investigation will provide us with elements to understand how the different musical situations, such as instrumental lineup, arrangement, the occasion, and the physical space, may or may not influence and even modify the performance in terms of the conception of Edu Ribeiro's solo construction in his composition.

**Keywords:** Edu Ribeiro, drums, solo, Brazilian instrumental music.

## Índice de Ilustrações

Figura 1 - Exemplo de frase com utilização da técnica de repetição exata .....	16
Figura 2 - Exemplo de frase com utilização da técnica de repetição com alteração melódica .....	16
Figura 3 - Exemplo de frase com utilização da técnica de repetição com alteração rítmica .....	16
Figura 4 - Exemplo de frase com utilização da técnica de repetição com alteração rítmica e melódica .....	17
Figura 5 - Exemplo de frase com utilização da técnica de sequência .....	17
Figura 6 - Exemplo de frase com utilização da técnica de fragmentação .....	17
Figura 7 - Exemplo de frase com utilização da técnica de extensão .....	18
Figura 8 - Exemplo de frase com utilização da técnica de aumento 1-para-2 .....	18
Figura 9 - Exemplo de frase com utilização da técnica de deslocamento rítmico. ....	18
Figura 10 - Exemplo de frase com utilização da técnica de pergunta e resposta .....	19
Figura 11 - exemplo da utilização do formato de pergunta e resposta apresentado por John Riley .....	20
Figura 12 - Primeiros 16 compassos do solo na versão de quinteto .....	22
Figura 13 - Primeiros 16 compassos do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	22
Figura 14 - Seção B do primeiro chorus do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	23
Figura 15 - Trecho do compasso 17 ao 24 do solo na versão de quinteto .....	23
Figura 16 - Trecho do compasso 25 ao 32 do solo na versão de quinteto .....	24
Figura 17 - Seção A do segundo chorus do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	24
Figura 18 - Trecho do compasso 33 ao 40 do solo na versão de quinteto .....	25
Figura 19 - Trecho do compasso 41 ao 48 do solo na versão de quinteto .....	25
Figura 20 - Primeiros quatro compassos da seção B do segundo chorus do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica .....	26
Figura 21 - Trecho do compasso 53 ao 56 na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	26
Figura 22 - Seção B do segundo chorus do solo na versão de quinteto .....	27
Figura 23 - Trecho do compasso 60 ao 68 do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	27
Figura 24 - Trecho do compasso 69 ao 66 do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	28
Figura 25 - Seção A do terceiro chorus no solo da versão de quinteto .....	28
Figura 26 - Trecho do compasso 77 ao 86 do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	29
Figura 27 - Trecho do compasso 87 ao 106 do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica .....	30
Figura 28 - Seção B do terceiro chorus no solo da versão de quinteto .....	31
Figura 29 - Seção A do quarto chorus no solo da versão de quinteto.....	32
Figura 30 - Seção B do quarto chorus no solo da versão de quinteto.....	33

Figura 31 - Seção A do quinto chorus no solo da versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	34
Figura 32 - Ostinato formado por meio do rudimento Swiss Army Triplet .....	34
Figura 33 - Trecho do compasso 151 ao 159 na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	35
Figura 34 - Seção A do sexto chorus do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	35
Figura 35 - Seção B do sexto chorus do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	36
Figura 36 - Frase utilizada do compasso 193 ao 200 na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica .....	36
Figura 37 - Trecho do compasso 201 ao 208 no solo da versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica .....	37
Figura 38 - seção B do penúltimo chorus do solo na versão de quinteto .....	38
Figura 39 - Seção A do último chorus no solo da versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica.....	38

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	5
<b>1 BIOGRAFIA</b> .....	9
<b>2 METODOLOGIA</b> .....	14
<b>2.1 Conceitos</b> .....	15
2.1.1 Repetição.....	15
2.1.2 Repetição alterada .....	16
2.1.3 Sequência .....	17
2.1.4 Fragmentação .....	17
2.1.5 Extensão .....	17
2.1.6 Aumentação .....	18
2.1.7 Deslocamento rítmico .....	18
2.1.8 Pergunta e resposta.....	18
<b>3 ANÁLISE</b> .....	21
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	39
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	40
<b>LISTA DE ENDEREÇOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS</b> .....	42
<b>ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DOS SOLOS</b> .....	43
<b>ANEXO II – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA</b> .....	56

## INTRODUÇÃO

Conforme o Dicio, dicionário online da língua portuguesa, o significado da palavra música é: “Combinação harmoniosa de sons” ou, melhor: “Ação de se expressar através de sons, pautando-se em normas que variam de acordo com a cultura, sociedade etc.” É exatamente esta conotação cultural que nos remete à música popular, ou seja, aquela que emana do povo de forma espontânea (mesmo que como reinterpretação de outros gêneros já existentes, como veremos adiante) e que, de fato, está ao alcance do mesmo.

Dessa música que emana do povo, ou Música Popular, podemos identificar vários gêneros que são fundamentais para sua constante reinvenção e ramificação, entre os quais a música popular urbana<sup>1</sup> e a música folclórica<sup>2</sup> ou regional. No Brasil, este conceito pode ser facilmente identificado dentro de um vasto espectro cultural que decorre da extensão continental do nosso território e das vicissitudes históricas que acometeram cada região do país. É claro que, num Brasil cada vez mais interligado e nesse sentido, culturalmente miscigenado, tais gêneros musicais podem sofrer intensa influência de gêneros externos como a polka, a valsa, a mazurca, o jazz, entre outros. Neste contexto, Mario de Andrade em seu livro *Ensaio sobre Música Brasileira* comenta (ANDRADE, 1928, p.9):

Embora chegada ao povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso, a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influência europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsas, polcas, mazurcas, *schottish*) como na formação da modinha.

A este propósito é interessante enumerar alguns fenômenos que estão na origem dos surgimentos destes gêneros e que, em grande parte dos casos tem os próprios músicos como agentes de transformação:

---

<sup>1</sup> Conforme a definição de Vicente Samy Ribeiro, em sua dissertação *Modalismo na Música Popular Urbana do Brasil*, trata-se de música popular produzida nas cidades, de autoria conhecida e normalmente direcionada ao consumo através dos meios de comunicação.

<sup>2</sup> Como mencionado por Oneyda Alvarenga no Congresso Internacional de São Paulo de 1954, o termo Música Folclórica se refere a música de tradição oral.

Choro: Tinhorão J.R., em sua *Pequena história da música popular: da modinha à lambada* cita o Maestro Batista Siqueira, estudioso da música erudita do século XIX na descrição de como o estudo de certas modulações partindo das notas graves, que eram utilizadas como prática entre os estudantes foi se convertendo, à medida que a ênfase num tom triste e plangente se fazia presente com cada vez mais constância, no gênero hoje conhecido como “choro” (TINHORÃO, 1991, p.103).

Frevo: surge como interação entre música e dança. Esta interação foi tão umbilical que é difícil determinar se foi a dança que gerou a música ou vice-versa. Este processo foi lindamente descrito pelo estudioso pernambucano Valdemar de Oliveira:

“Se o frevo, que é a música, trouxe o passo ou se o passo, que é a dança, trouxe o frevo”. O certo é que o novo gênero se beneficiou do aporte de músicos advindos de bandas militares que conformavam os grupos de rua que divulgaram o estilo (Ibidem, p.138).

Baião: Sempre Tinhorão J.R. situa a batida do baião na levada do Lundu (dança derivada dos escravos de Angola e Congo) que foi divinamente desenvolvido pelo exímio sanfoneiro Luiz Gonzaga e por Humberto Teixeira. (Ibidem, p. 219)

Bossa nova: Surge nos anos 1940 como reinterpretação do samba por parte de jovens da classe média branca urbana. Assimila nesta transformação a harmonia do Jazz e atenua a forte acentuação em 2/4 típica da música negra brasileira (Ibidem, p.230).

A criação dos gêneros que fazem parte da ampla gama de estilos e tendências da música popular brasileira e o seu desenvolvimento até os dias de hoje, é, em grande parte, mérito de músicos e suas explorações em territórios inovadores. Podemos citar inúmeros destes como: Pixinguinha, Luizão Maia, Hélio Delmiro, Hermeto Pascoal, Roberto Menescal, Egberto Gismonti, Heraldo do Monte, Toninho Horta, Cesar Camargo Mariano, Luiz Eça, Marcio Montarroyos, Nivaldo Ornelas, entre outros.

Dentre estes músicos notáveis, destacam-se bateristas/percussionistas que inovaram na execução dos ritmos brasileiros em suas respectivas épocas: Luciano Perrone<sup>3</sup> adaptou para a bateria, as vozes dos instrumentos de percussão de samba;

---

<sup>3</sup> O trabalho de Luciano Perrone pode ser apreciado em seus álbuns enumerados no link <https://dicionariompb.com.br/artista/luciano-perrone/>.

Edison Machado que nos anos 40 inovou ao executar a condução do samba no prato da bateria; já Milton Banana com uma sólida condução rítmica de samba envolvendo chimbal, aro de caixa e bumbo, mostra arrojo técnico na sua mão ao executar semicolcheias em andamentos acima de 120 bpm's;<sup>4</sup> Dom Um Romão, foi contemporâneo da consolidação do samba como linguagem musical indentitária nacional nas décadas de 30 e 40”<sup>5</sup>(VIANNA, 1995, apud FAVERY, 2018, p.17). A este propósito, pode-se mencionar a criação da técnica da raspadeira que consiste em uma apoiatura no aro do tambor com a nota principal executada no aro de caixa resultando em um timbre similar a um naipe de tamborim (FAVERY, 2018, p.22).

A fama dos percussionistas/bateristas brasileiros foi ganhando espaço no mercado internacional graças a alguns expoentes que se colocaram em evidência, sobretudo nos E.U.A. Nos anos 60/70 a repercussão nomes como Airto Moreira (1941), que foi convidado a participar de gravações com os ícones do jazz como Miles Davis e Chick Corea<sup>6</sup>, além de Naná Vasconcelos (1944-2016) que também participou de projetos tanto nos EUA quanto com artistas do selo ECM Records (Miles Davis, Don Cherry, Arlid Andersen, Jan Garbarek, Pat Metheny, etc).<sup>7</sup> Dom Um Romão (1925-2005) que gravou com músicos renomados como Frank Sinatra, Tom Jobim, Cannonbal Aderley, Sergio Mendes, Tony Bennet, Bloody Sweet and Tears, além de ter substituído Airto Moreira no grupo de fusion americano que marcou a música mundial Weather Report (FAVERY, 2018, p.17).

Esses músicos influenciaram gerações de bateristas, das quais Edu Ribeiro é um dos expoentes mais recentes. De fato, na sua carreira já acumula dois prêmios Grammy's Awards com o álbum *Song For Maura* (2013), do Trio Corrente e Paquito D'Rivera. Com efeito, o Trio Corrente, que une tradição do sambajazz da década de 60 com a linguagem do jazz moderno, já lançou sete álbuns, todos aclamados pela crítica.<sup>8</sup>

Uma das músicas em que Edu Ribeiro se sobressai como solista, é em sua composição intitulada “Cebola no Frevo”, lançada pela primeira vez em seu disco solo

---

<sup>4</sup> Segundo o Collins Dictionary, BPM é a abreviatura de *beats per minute* (batidas por minuto).

<sup>5</sup> Conforme mencionado na dissertação de mestrado de Gilberto Favery: “O Idiomatismo Musical de Dom Um Romão: Um dos Alicerces da Linguagem do Sambajazz na Bateria” (2018).

<sup>6</sup> Informação citada pelo site: <<https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/o-drama-de-um-dos-maiores-percussionistas-brasileiros/>> Acesso em 22/11/2022.

<sup>7</sup> Informação citada pelo site: <<https://dicionariompb.com.br/artista/nana-vasconcelos/>> Acesso em 28/11/2022.

<sup>8</sup> Informação citada pelo site: <<https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/trio-corrente>> Acesso em 28/11/2022.

*Já Tô Te Esperando* (2007). Desta composição existem várias versões e foram escolhidas duas performances ao vivo com formações musicais diferentes: a primeira se refere à apresentação do Trio Corrente junto à Jazz Sinfônica no Auditório do Ibirapuera em 2014. A segunda é uma apresentação do seu quinteto<sup>9</sup> no POA Jazz Festival em 2018.

Diante de situações distintas, pretende-se descobrir se Edu Ribeiro, como solista, possui algum tipo de conduta, e, como diferentes formações instrumentais podem tê-lo influenciado no desenvolvimento de seus solos.

---

<sup>9</sup> Edu Ribeiro Quinteto é formado por Fernando Corrêa (guitarra), Daniel D'Alcântara (trompete), Bruno Migotto (baixo) e Guilherme Ribeiro (acordeón).

## 1 BIOGRAFIA

Eduardo José Nunes Ribeiro nasceu em 13 de janeiro de 1975 em Florianópolis, Santa Catarina. Aos 5 anos de idade, se interessou por bateria ao observar seus irmãos mais velhos tocando instrumentos musicais. Seu pai era profissional da música, liderava uma banda que se apresentava em bailes semanalmente além de possuir um estúdio de ensaios. Nesse contexto, Ribeiro utilizava o estúdio para ensaiar com seus irmãos (RIBEIRO, 2022).<sup>10</sup>

Após o falecimento de sua mãe, Edu Ribeiro começou a acompanhar seu pai nas viagens com a banda, realizando a partir desse momento, pequenas participações nos shows. Aos 13 anos, acabou assumindo oficialmente o posto das baquetas na banda, passando a tocar o repertório do baile na íntegra. Podemos entender que Edu Ribeiro, de certa forma, deu início a sua vida profissional ao mesmo tempo em que ainda vivenciava a fase de aprendizagem e desenvolvimento no instrumento. Acerca desse aspecto, Edu Ribeiro em entrevista para a extinta revista *Modern Drummer* (2009) contextualizou essa fase musical ligada à banda do seu pai:

Comecei a tocar em bailes após a morte de minha mãe, acompanhando meus irmãos e meu pai em sua banda. Eu tinha 9 anos quando comecei, e, portanto, não tinha técnica ou conhecimentos teóricos, mas uma imensa vontade de aprender e uma enorme responsabilidade. Acho que a experiência dos bailes me ajudou a ter intimidade com a profissão e segurança quanto à resistência física e à capacidade de levar vários ritmos, embora não houvesse nenhum espaço para sutilezas. No baile há uma ampla variedade de estilos a serem tocados, e é claro que sua função ali, como músico, é garantir a execução das músicas. Estabelecer essa relação com a música, para quem está começando uma carreira, exerce um impacto enorme na postura profissional. Essa experiência foi fundamental, pois permitiu um contato com a música e com a profissão que não sei se poderia adquirir de outra forma (RIBEIRO, 2009).<sup>11</sup>

O “baile” sempre foi uma importante “escola” para os músicos se desenvolverem, praticar e evoluir, apesar do sentido da palavra nos remeter a uma conotação de educação formal, na verdade o aprendizado no palco do “baile”, se dá mais por vias práticas do que formais, pois envolvem a percepção musical através da

---

<sup>10</sup> Entrevista concedida ao autor em outubro de 2022.

<sup>11</sup> Entrevista com Edu Ribeiro concedida para a extinta revista *Modern Drummer Brasileira* no ano de 2009. [http://www.maritaca.art.br/news/0911\\_moder\\_drummer.html](http://www.maritaca.art.br/news/0911_moder_drummer.html).

escuta e da observação através da visão. Entretanto, existe um momento que para o músico se desenvolver é necessário ir adiante, pois o repertório do “baile” é limitado, e nesse sentido, o espírito de busca, da vontade de evoluir, de conhecer o novo de Edu Ribeiro prevaleceu. Foi em sua adolescência que Ribeiro começou a ampliar suas referências musicais ao se interessar pela música instrumental improvisada, e com isso, a vontade de estudar cada vez mais.

Em 1988, Edu Ribeiro tomou conhecimento da existência do curso de música popular oferecido pela UNICAMP em Campinas, praticamente a única instituição acadêmica da época que possuía graduação nesse formato com grade curricular que contemplava o estudo de bateria como opção para a escolha do instrumento principal. Começava dessa forma uma nova etapa na vida pessoal e musical de Edu Ribeiro, após se formar pela Unicamp em 1996, estabeleceu residência em São Paulo e logo apareceram as primeiras oportunidades profissionais na capital, como a do trabalho no hotel Sheraton Mofarrej, onde Ribeiro tocava todos os dias da semana, garantindo um ganho satisfatório para o seu sustento nessa fase inicial da carreira. A partir desse momento, seu nome começou a circular no meio musical ampliando o seu raio de atuação em diferentes frentes de trabalho. Ainda no mesmo ano (1996), Ribeiro fez a sua primeira gravação com o renomado contrabaixista Sizão Machado que passou a indicá-lo para artistas como o compositor Celso Viáfara e a cantora Vânia Bastos. Entre os anos de 1999 e 2005, ao lado do baixista Thiago do Espírito Santo, Edu Ribeiro fez parte do trio do violonista virtuoso Yamandu Costa. Com o Yamandu Trio, Ribeiro foi além, obteve maior projeção no cenário musical nacional e despertou a atenção da comunidade musical internacional, fruto de um trabalho diferenciado do trio que obteve na época o reconhecimento da crítica especializada em todo o mundo.<sup>12</sup> Com o Yamandu Trio, Edu Ribeiro realizou várias turnês pelo Brasil e duas turnês mundiais, com performances em palcos de teatros, casas de show, praças e festivais de jazz importantes em todo o mundo. A produção musical do trio de 1999 a 2005, reúne gravações de três CD's e dois DVD's.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Informações obtidas no site do portal Terra através da entrevista realizada pelo jornalista Guilherme Coura com Yamandu Costa: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/violonista-de-sucesso-yamandu-costa-une-trio-classico-em-sp,a6c727b4820f7954e65a8b2a67209e0eyq0dy3vr.html>> Acesso em 12/10/2022.

<sup>13</sup> CDs *Yamandú Ao Vivo* (2003), *Tokyo Sessions* (2006), *DVD Yamandú Costa Ao Vivo* (2005).

Informações respectivamente obtidas nos sites:

<<https://discografia.discosdobrasil.com.br/compositor/yamandu-costa>> e

<[https://www.discogs.com/pt\\_BR/artist/2856881-Yamand%C3%BA-Costa](https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2856881-Yamand%C3%BA-Costa)> Acesso em 21/10/2022.

De 1999 até os dias de hoje, Ribeiro vem aumentando seu currículo musical de forma progressiva, foram inúmeros trabalhos representativos entre gravações e shows com os diversos artistas da cena instrumental e da música popular brasileira, nesse sentido, vale destacar a sua parceria musical com o violonista Chico Pinheiro que resultou no registro fonográfico de quatro CD's e shows por todo Brasil e também no exterior.

Vale mencionar que o estilo musical característico de Edu Ribeiro, veio sendo moldado ao longo dos anos como consequência das interações musicais com artistas de várias procedências, chegando a uma mistura depurada de tradição rítmica regional brasileira, onde são abordados gêneros que fazem parte do rico panorama cultural local, (em que notadamente os ritmos têm uma voz de destaque) interpretados com toda a tecnicidade e fluência de quem conhece profundamente a linguagem característica do jazz.

Com efeito, vemos em Edu Ribeiro a mesma centelha criativa que notabilizou em âmbito internacional, outros percussionistas/bateristas brasileiros tais como: Airto Moreira, Naná Vasconcelos e Dom Um Romão, onde o diferencial é justamente o idiomatismo musical característico que só uma imersão na diversidade rítmica do nosso país pode aportar.

No Trio Corrente, Edu Ribeiro definiu essencialmente um modelo interpretativo de performance sob viés musical que também é observado nos outros integrantes do trio: Fabio Torres (piano) e Paulo Paulelli (contrabaixo acústico e elétrico). Vale contextualizar um aspecto diferenciado que salta aos ouvidos quando examinamos a discografia do trio, os ritmos de: frevo, maracatu, baião, samba, choro, enfim, gêneros tipicamente brasileiros, que são na maioria das vezes tratados através do formato e rigor idiomático do jazz no que diz respeito a aspectos técnicos, fraseológicos, dinâmicos, sonoros, em uma abordagem musical que permite muitas vezes a desconstrução do ritmo através de suas inversões.<sup>14</sup> Com sete CD's lançados<sup>15</sup> pelo

---

<sup>14</sup> Conceito vem da escola do Jabor, que, em relação a bateria, consiste em tocar alguma batida característica (ex. samba), de forma mais solta, porém mantendo sua essência (BERGAMINI, 2014, p.55).

<sup>15</sup> Informação obtida no site oficial do Trio Corrente: <<https://triocorrente.com/discografia/>>. Acesso em 15/15/2022.

trio, suas composições coletivas e individuais, as releituras de *standards*<sup>16</sup> nacionais e internacionais em arranjos bem elaborados e de difícil execução, o Trio Corrente estabeleceu no cenário musical uma referência de grupo artisticamente consistente, criativo, conceitual, diferenciado, de um patamar elevado ao ser recorrentemente valorizado pela crítica especializada.<sup>17</sup>

Nesses últimos anos, o Trio Corrente adotou um modelo de proposta de trabalho utilizando as “parcerias musicais”, tal formato está vinculado sempre ao lançamento de fonogramas em associação com os “discos” de carreira do grupo. Esse processo musical favorece a produção constante de um material sonoro novo, distinto do anterior e que pode atrair novos ouvintes, ou ainda manter o interesse da audiência já conquistada. É notório que nesse processo, existe uma renovação natural da sonoridade do trio, já que cada músico participante possui seu próprio universo com suas respectivas características idiomáticas, as quais quando postas em contato com as de outro músico, sofrem o fenômeno descrito por Canclini (2003) sob um viés amplo de contextualização de “hibridismo cultural”; e por Piedade (2011), mais especificamente no âmbito da música, adotando o termo “hibridismo musical”. O pesquisador Dos Santos (2020) em seu trabalho sobre o saxofonista Cacá Malaquias abordou o conceito de hibridismo musical na música popular brasileira instrumental e colocou em perspectiva tais conceitos:

O hibridismo musical, que, por sua vez, faz parte do hibridismo cultural, apresenta-se de duas maneiras, de acordo com Piedade (2011): o hibridismo homeostático, no qual dois elementos distintos se somam para formar um elemento novo, em que  $A+B=C$ ; e o hibridismo contrastivo, cuja soma de dois elementos não gera algo novo, por exemplo,  $A+B=AB$ . Dessa forma, na música, a maioria do hibridismo é contrastivo, devido à coexistência de elementos distintos, sem que um afete diretamente o outro, segundo esse autor. Para Piedade, a ideia da interação entre diferentes musicalidades gera fricção. Assim, na fricção, diferentes elementos musicais advindos de diversos contextos coexistem e podem entrar até em atrito, porém seus núcleos permanecem intactos (DOS SANTOS, 2020 Apud, PIEDADE, 2011, Apud).

O Trio Corrente em parceria com o notável músico cubano Paquito D’Rivera<sup>18</sup>, conquistou em 2014 o Grammy de melhor álbum de jazz latino com *Song for Maura*,

---

<sup>16</sup> Segundo Christian McBride em uma entrevista para a NPR em 21/05/2018, uma música se torna um standard quando possui muitas versões dela gravadas e quando é interpretada por um(a) cantor(a) renomado(a).

<sup>17</sup> Como constatada no artigo de Irineu Franco Perpétuo no caderno *acontece* da *Folha de São Paulo* em 06/07/2011.

<sup>18</sup> Informações obtidas através do site oficial do músico: <<https://paquitodrivera.com/bio/>> Acesso em 21/10/2022.

o que contribuiu para alavancar a carreira internacional do trio. Tal formato de trabalho, conforme já mencionamos anteriormente, em que um grupo já consolidado no cenário musical convida diferentes artistas, têm sido frequentes na carreira do trio nos últimos 8 anos. Parcerias de grande êxito foram estabelecidas com músicos, cantores e grupos musicais, para citar alguns: Mônica Salmaso, Leny Andrade, Leila Pinheiro, Stacey Kent, New York Voices e Mike Stern.

Como *sideman*, ou seja, como músico acompanhante de um trabalho artístico musical que não seja o seu autoral, Edu Ribeiro tem atuado com: Hamilton de Holanda, João Bosco, Rosa Passos, Ivan Lins, Maria Schneider, Brad Melhdau, Joyce, Anthony Wilson, Randy Brecker, Eliane Elias entre outros.

Na área didática, Ribeiro é professor de bateria, percussão e prática de conjunto na Faculdade Santa Marcelina desde 2006; coordenador da área de Música Popular na EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo) desde 2013; possui seu curso online de bateria e também ministra workshops, clinics e palestras no Brasil e no exterior.

## 2 METODOLOGIA

Para analisar os dois solos mencionados, objetos de nosso estudo, nos balizamos nos conceitos de desenvolvimento motivico abordados nos estudos dos autores e suas respectivas pesquisas: *Motivic Drumset Soloing: A Guide to Creative Phrasing and Improvisation* (2004) de Terry O'Mahoney, *The Art of Bop Drumming* (1994), de John Riley e *Fundamentos da Composição Musical de Arnold Schoenberg* (1967).

Entretanto, antes de apresentarmos tais conceitos, deve-se dizer que solos de bateria executados em um contexto de música popular podem aparecer de diferentes formas. Steve Houghton, baterista e educador norte americano, elenca em seu livro *The Drumset Soloist* (1996), as diferentes modalidades de solos de bateria aplicados em contextos musicais: 1. *trades* - intercâmbio de ideias entre o solista melódico e o baterista, que ocorre em intervalos regulares ao longo da forma; 2 - solos em *vamps* e *ostinatos* - progressões rítmicas/melódicas que tendem a aparecer em determinado número de compassos não muito extensos, criando um padrão fixo e repetitivo em que o baterista improvisa sobre esse ciclo; 3. solos sobre *kicks figures*<sup>19</sup> – o baterista improvisa sobre determinado número de compassos articulando as figuras rítmicas notadas no arranjo com a obrigação de executá-las, geralmente os *kicks figures* são tocados por todos ou no mínimo pela sessão rítmica de um grupo musical; 4 solos sem acompanhamento, mas respeitando a forma da música ou então solos acompanhados por um ritmo harmônico ou somente pela melodia; 5. solos livres, formato em que o baterista através de sua capacidade de improvisar estabelece uma estrutura de composição em seu solo, com introdução, apresentação de tema, desenvolvimento, “improvisação”, volta do tema e finalização; nessa categoria de improvisação não existe relação da forma do solo de bateria com a forma da música apresentada inicialmente (HOUGHTON, 1996, p.4).

Em nosso estudo de caso, temos dois solos de bateria executados em uma mesma música, entretanto em contextos diferentes. Observamos que Edu Ribeiro criou uma parte especialmente para os solistas improvisarem e que não possui relação com a forma da exposição do tema.

---

<sup>19</sup> Robert Doezema, na apostila *Arranging I* (1986) da Berklee College of Music, define *kick figures* como pequenas notas com haste para cima, que são colocadas acima da pauta, usadas para indicar acentuações que precisam ser incorporadas em cima da levada indicada pelo arranjador. Essas acentuações são tocadas nas peças de escolha do baterista (DOEZEMA, 1986, p.24).

O'Mahoney descreve o conceito de desenvolvimento motivico como o processo de adotar uma ideia (motivo) e desenvolvê-la (restabelecendo-a ou alterando-a de algumas maneiras), de forma que ela retenha ainda alguma relação identificável com o motivo original (O'MAHONEY, 2004, p.4).

Esta é a razão pela qual alguns bateristas soam mais musicais do que outros. Eles empregam as técnicas para construir melodias que os compositores utilizam ao longo de séculos. Se um solo é considerado uma composição espontânea, a conexão de ideias musicais de uma forma clara deveria ser o objetivo mais importante (Ibidem, p.4).

Segundo Schoenberg, o motivo, se usado de maneira consciente, deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Se quase todas as figuras de uma peça indicarem algum tipo de afinidade para com ele, o motivo inicial é frequentemente considerado a menor célula da ideia (SCHOENBERG, 1967, p.35).

## **2.1 Conceitos**

Para analisar os dois solos de bateria em *Cebola no Frevo*, executados por Ribeiro em diferentes situações de performance, adotamos como modelo de análise das transcrições os conceitos de ferramentas de desenvolvimento motivico descritos por Terry O'Mahoney (2004) e, em parte, por John Riley (1994). Dessa forma, a seguir, elencamos e definimos brevemente tais conceitos, identificados em ambos os solos de bateria de Edu Ribeiro.

### **2.1.1 Repetição**

Ferramenta de desenvolvimento motivico que tem a função de tocar a ideia musical ou frase completa novamente. É uma das ferramentas de desenvolvimento motivico mais efetivas, pois ajuda o ouvinte a identificar algo que ouviu anteriormente. Existem dois tipos de repetição: a exata e a alterada. A utilização por muito tempo da repetição exata pode causar previsibilidade e desinteresse, gerando monotonia, o que só pode ser evitado pela variação, ou seja, uma nova frase que seja articulada com

melodia e rítmica ainda orbitando em relação ao motivo original, entretanto desempenhando a função de variação (SCHOENBERG, 1967, p.36).

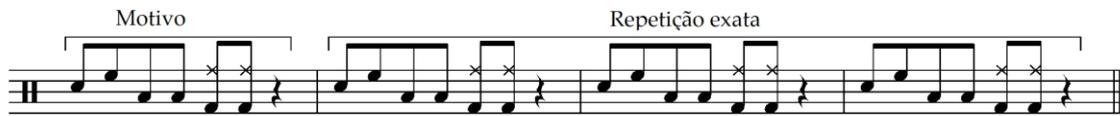


Figura 1 - Exemplo de frase com utilização da técnica de repetição exata

### 2.1.2 Repetição alterada

Como forma de aprimorar o vocabulário de improvisação, é possível repetir o motivo com alguma alteração. Há três formas principais de realizar essa modificação: com alteração melódica, rítmicas ou ambas (O'MAHONEY, 2004, p.9).

- a) Repetição alterada melodicamente - consiste em manter a rítmica do motivo modificando somente a altura das notas (Ibidem, p.9).



Figura 2 - Exemplo de frase com utilização da técnica de repetição com alteração melódica

- b) Repetição alterada ritmicamente - consiste em preservar a altura das notas enquanto a rítmica variação.



Figura 3 - Exemplo de frase com utilização da técnica de repetição com alteração rítmica

- c) Repetição alterada pelo ritmo/melodia - a terceira forma consiste em alterar sutilmente o motivo tanto melodicamente quanto ritmicamente. A variação precisa ainda manter alguma relação com o motivo original (Ibidem, p.10).



Figura 4 - Exemplo de frase com utilização da técnica de repetição com alteração rítmica e melódica

### 2.1.3 Sequência

É o conceito no qual o motivo original é repetido em outra altura com a preservação da mesma rítmica (O'MAHONEY, 2004, p.14).



Figura 5 - Exemplo de frase com utilização da técnica de sequência

### 2.1.4 Fragmentação

Consiste em repetir um fragmento do motivo ou parte dele. É preciso que o fragmento tenha uma característica de fácil identificação que o conecte ao motivo original (O'MAHONEY, 2004, p. 16).



Figura 6 - Exemplo de frase com utilização da técnica de fragmentação

### 2.1.5 Extensão

Consiste em adicionar material ao final do solo que não seja relacionado ao motivo original, funciona como um recurso para alongar o improviso (Ibidem, p.19).



Figura 7 - Exemplo de frase com utilização da técnica de extensão

### 2.1.6 Aumentação

Consiste em encompridar um motivo pelo acréscimo no valor das notas em variadas proporções. O tipo mais comum de aumentação envolve dobrar o valor das notas. Sendo que esta técnica acresce a quantidade de tempo gasto por um motivo, é particularmente útil para solos longos (O'MAHONEY, 2004, p.41).



Figura 8 - Exemplo de frase com utilização da técnica de aumentação 1-para-2

### 2.1.7 Deslocamento rítmico

Conceito no qual a repetição do motivo ocorre em um tempo do compasso diferente ao apresentado originalmente, gerando dessa forma a sensação de alteração da fórmula de compasso ou mudança do tempo forte do compasso. Recorrentemente encontramos motivos que tem ciclo rítmico que ocupam três tempos de um compasso quaternário, conforme o exemplo abaixo mostra (O'MAHONEY, 2004, p.22):



Figura 9 - Exemplo de frase com utilização da técnica de deslocamento rítmico.

### 2.1.8 Pergunta e resposta

Consiste em apresentar uma frase motívica articulada no primeiro compasso de um trecho musical, relacionando-a a uma conotação de “pergunta” e, no compasso seguinte, outro motivo, articulado em contraposição ao material anterior, caracterizando dessa maneira uma conotação de “resposta”. Tal associação de “sentido”, atribuído a ideias fraseológicas, com o objetivo de estabelecer um discurso musical equilibrado, organizado, lógico e interessante aos improvisos, é umas das ferramentas de desenvolvimento motívico mais utilizadas pelos músicos em seus solos. Outra “associação de sentido” que vale mencionar acerca desse conceito é o emprego dos termos: “tensão” e “relaxamento” (Ibidem, p.57).



Figura 10 - Exemplo de frase com utilização da técnica de pergunta e resposta

John Riley, em seu livro *The Art of Bop Drumming* (1994), apresenta esse mesmo conceito motívico como uma ferramenta muito útil para o desenvolvimento de ideias em solos longos, pois força o baterista a lembrar do que tocou anteriormente, e com isso, o improviso poderá soar mais organizado, lógico e musical. Riley vai além quando apresenta mais uma possibilidade de aplicação desse conceito ao inverter o sentido de conotação aplicados aos compassos iniciais (pergunta/resposta), ou seja, estabelecer em um novo trecho seguinte, com o mesmo número de compassos do trecho já apresentado, entretanto aplicando uma inversão das conotações; o compasso caracterizado como “resposta” entra no lugar do compasso “pergunta” e vice versa, conforme demonstrado na figura 11 abaixo (RILEY, 1994, p.44):

The image displays two staves of musical notation illustrating the concept of question and answer in rhythm. The notation uses eighth notes and rests, with brackets and accents (>) indicating the structure of each phrase. The first staff shows a sequence of four measures: 'Pergunta 1' (four eighth notes), 'Resposta 1' (quarter rest followed by four eighth notes), 'Pergunta 1' (four eighth notes), and 'Resposta 2' (quarter rest followed by a triplet of eighth notes). The second staff shows a sequence of four measures: 'Resposta 1 como pergunta' (quarter rest followed by four eighth notes), 'Resposta 2' (quarter rest followed by a triplet of eighth notes), 'Resposta 1 como pergunta' (quarter rest followed by four eighth notes), and 'Pergunta 1 como resposta' (four eighth notes).

Figura 11 - exemplo da utilização do formato de pergunta e resposta apresentado por John Riley

### 3 ANÁLISE

A composição *Cebola No Frevo* possui a seguinte forma: Intro A/A/B/A/A Intro. As seções A e B são de 16 compassos enquanto que a Intro possui 18 compassos pelo fato de que na melodia do A se inicia em uma anacruse de dois compassos. A seção de improvisos não contém relação com a melodia e está na forma AB, sendo que cada parte contém 16 compassos. Toda seção A é tocada com acompanhamento mais livre e aberta, enquanto que toda seção B é tocada com ritmo de frevo.

Na versão de *Cebola no Frevo* com seu quinteto, Edu Ribeiro executa um solo com duração de sete *chorus*.<sup>20</sup> Durante seu solo, há a presença de acompanhamento harmônico em toda seção A da música. Na versão com o Trio Corrente & Jazz Sinfônica, Ribeiro também sola por sete *chorus*, contudo, apenas os dois primeiros possuem um acompanhamento orquestral.

Nas primeiras seções A dos dois solos, não existe a presença de material solístico, pelo fato de que é o momento em que ocorre a transição de solistas. Edu Ribeiro descreve:

Quando você está tocando ao vivo, acaba um solo, tem um tempo de transição entre o outro solista. Principalmente se é o solo de bateria, porque se você é um trompetista, se você é um saxofonista, vai acabar o solo e a cozinha vai continuar te acompanhando e você vai entrar na hora que você quiser. Para um solo de bateria, eu sempre gosto de botar a bola no chão, assim, deixar o *chorus* bem claro, tudo bem ajustado. Então, esse é o motivo que nesses 8 primeiros compassos eu geralmente, quando estou tocando essa música, faço pouquíssimos elementos. É uma transição sim, não é uma transição pensada, mas acaba soando como uma transição por esse motivo (RIBEIRO, 2022).<sup>21</sup>

Na versão de quinteto, há majoritariamente semínimas no chimal com acentuações no compasso 8 em tercinas de semínima, com uma frase iniciando no compasso 13 para introduzir o solo na seção B, no compasso 17, conforme transcrito na figura 12 abaixo:

<sup>20</sup> Paul Berliner define *chorus* como “Uma convenção para os músicos performarem a melodia e seu acompanhamento no início e no fim da performance. No meio, eles fazem solos improvisados dentro da forma cíclica da peça” (BERLINER, 1994, apud FAVERY, 2018, p.135).

<sup>21</sup> Entrevista concedida ao autor no dia 14/11/22 às 18h23

Figura 12 - Primeiros 16 compassos do solo na versão de quinteto

Enquanto na versão com o Trio Corrente & Jazz Sinfônica, há a presença de pouca densidade de notas nos tambores com semínimas no chimbau. Do compasso 9 ao 14, temos a apresentação de um motivo em subdivisão de tercina de colcheia que é desenvolvido por deslocamento rítmico e variações melódicas, com uma extensão nos últimos dois compassos.

Figura 13 - Primeiros 16 compassos do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na versão com o Trio Corrente & Jazz Sinfônica, no início do primeiro B, é apresentada uma frase de duração de dois compassos formada por toques duplos entre a mão direita, distribuindo entre os tambores, e o bumbo, o qual é repetido por três vezes.

**B**  
17 Frase de dois compassos formada por toques duplos

21

25

29

Figura 14 - Seção B do primeiro *chorus* do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na versão em quinteto, o solo é iniciado com um motivo desenvolvido por meio de um deslocamento rítmico que é seguido de uma resposta. Esse primeiro motivo é repetido de forma exata nos quatro próximos compassos.

Motivo 1 Deslocamento Rítmico

17

Resposta

Repetição exata mot 1

21

Resposta

Figura 15 - Trecho do compasso 17 ao 24 do solo na versão de quinteto

No compasso 25, é apresentado um novo motivo que possui um fragmento do motivo anterior, que é acompanhado de uma frase de conclusão que é iniciada no compasso 32 para indicar a mudança de seção.

Figura 16 - Trecho do compasso 25 ao 32 do solo na versão de quinteto

Na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica, durante os primeiros doze compassos da parte A do segundo *chorus*, Edu Ribeiro faz acentuações a cada quatro compassos adicionando frases com duração de dois compassos em tercinas de semicolcheia antes de cada acentuação. Nos últimos quatro compassos, é feita uma frase conclusiva, como forma de indicar a próxima seção.

Figura 17 - Seção A do segundo *chorus* do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na versão com o quinteto, a frase anterior é concluída no tempo 1 do compasso 33. Em seguida, há um material de preenchimento dividido em figura rítmica de semicolcheia que se inicia no tempo 2 do compasso 35. Na sequência, temos uma frase no compasso 40 articulada em tercina de semicolcheia, exercendo uma função de conclusão no compasso 41.



Figura 18 - Trecho do compasso 33 ao 40 do solo na versão de quinteto

Este mesmo material de preenchimento é repetido no tempo 1 do compasso 43 até o compasso 46, onde ocorre uma variação melódica. No compasso seguinte, há uma apresentação fragmentada de um motivo que será utilizado nos próximos compassos.



Figura 19 - Trecho do compasso 41 ao 48 do solo na versão de quinteto

Na outra versão, o segundo *chorus* é iniciado com um motivo formado apenas com semicolcheias em grupos de cinco, com a utilização de *press*<sup>22</sup> e *stick-shot*.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Rudimento que compõe a lista dos sete rudimentos essenciais, listados e editados pela *Percussive Arts Society*, e que consiste em aplicar toques alternados em forma de *downstroke* na pele da caixa, pressionando a baqueta contra a mesma, produzindo com isso múltiplos toques pela ação do rebote da baqueta. (FAVERY, 2018, p.200)

<sup>23</sup> *Stickshot* consiste em um som curto e agudo. Para executá-lo,

Esse motivo, ao possuir intensão de pergunta, é seguido de uma resposta que se inicia a partir do segundo tempo do terceiro compasso.



Figura 20 - Primeiros quatro compassos da seção B do segundo *chorus* do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na figura 21 abaixo, conforme a chave indicada a partir do primeiro tempo do compasso 53 até a última semicolcheia do primeiro tempo do compasso 55, temos uma repetição do motivo 1 que possui uma estrutura de desenvolvimento fraseológico constituída através de um ciclo rítmico de cinco semicolcheias. Esse motivo é seguido de uma segunda resposta no segundo tempo do compasso 55 até o final do compasso 56, determinando um desenvolvimento da primeira resposta por meio da técnica de fragmentação.



Figura 21 - Trecho do compasso 53 ao 56 na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na versão de quinteto, do compasso 49 até o 64, há a presença da utilização da técnica de pergunta e resposta. O motivo 3 (o mesmo apresentado na outra versão, que possui a utilização de *press* e *stick-shot*) é sempre apresentado com deslocamento rítmico e nas três últimas vezes, acompanhado também de uma extensão, exercendo sempre uma função de pergunta.

---

primeiramente, encosta-se a baqueta da mão esquerda na pele da caixa. Em seguida, toca-se com a baqueta da mão direita, em cima da baqueta da mão esquerda (GONÇALVES, 2013, p.45).

[B] Motivo 3 com deslocamento rítmico Resposta 1  
 49  
 Motivo 3 com deslocamento rítmico + extensão Resposta 2  
 53  
 Motivo 3 com deslocamento rítmico + extensão Resposta 3  
 57  
 Motivo 3 com deslocamento rítmico + extensão Resposta 4  
 61

Figura 22 - Seção B do segundo *chorus* do solo na versão de quinteto

Na versão da Jazz Sinfônica, a partir do compasso 60, há a apresentação de um novo material motivico com predominância de tercinas de semicolcheias, que é desenvolvido com a utilização de deslocamento rítmico. Este motivo é repetido com o deslocamento de uma semínima no compasso 65, seguido de uma extensão.

Motivo 2 com Deslocamento rítmico  
 60  
 Repetição do motivo 2 com deslocamento de uma semínima Extensão  
 65

Figura 23 - Trecho do compasso 60 ao 68 do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

O motivo e a extensão são repetidos com alteração melódica no compasso 70, dessa vez deslocados em uma colcheia. Após dois compassos de pausa, o motivo 2 é repetido de forma exata e concluído no tempo 1 do compasso 77.

Repetição do motivo 2 e extensão com deslocamento de uma colcheia

69

73

Repetição do motivo 2

Figura 24 - Trecho do compasso 69 ao 66 do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na versão de quinteto, na parte A do terceiro *chorus*, mais precisamente no compasso 68, há a apresentação de uma frase que é utilizada como motivo na próxima seção. No compasso 70, temos outro motivo desenvolvido com o uso de sequência e deslocamento rítmico. Em seguida, observamos um fragmento desse motivo, no caso, a figura rítmica de sextina de semicolcheia que é repetida a partir da segunda seminima do compasso 72 até o compasso 80, utilizando nesse trecho a sequência como técnica de desenvolvimento motivico:

Motivo 4

65

Motivo 5

69

Frag Motivo 5

73

77

Figura 25 - Seção A do terceiro *chorus* no solo da versão de quinteto

Na versão com a Jazz Sinfônica, o motivo 1 (com *press* e *stick-shot*) é apresentado com deslocamento rítmico e variação melódica, ou seja, com distribuição

nos tons a cada repetição entre os compassos 80 e 82. Do compasso 79 até a primeira metade do compasso 80, há a presença de uma frase melódica formada por semicolcheias, que é repetida de forma modificada a partir da segunda semínima do compasso 85.

The image displays three staves of musical notation for a snare drum solo. The first staff, labeled '77', shows a melodic phrase of eighth notes, with a bracket above it labeled 'Frase melódica'. The second staff, labeled '81', shows a rhythmic displacement with melodic variation, indicated by a box labeled 'B' and the text 'Deslocamento rítmico com motivo 1 com variação melódica'. The third staff, labeled '84', shows a modified melodic phrase, with a bracket above it labeled 'Frase melódica modificada'. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like accents and breath marks.

Figura 26 - Trecho do compasso 77 ao 86 do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Do compasso 87 até o 106, há uma extensa seção caracterizada pelo uso de deslocamento rítmico. Esse trecho é iniciado com a apresentação de um motivo de duração de sete colcheias essencialmente formada pela subdivisão de tercina de semicolcheia. Isso acaba resultando em uma sobreposição de um padrão em 7/8 sobre o compasso de 2/4 (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2009, p.16). Este ciclo é concluído no compasso 94, mas o motivo é repetido mais duas vezes. Em seguida, na segunda semínima do compasso 97, é apresentado um motivo de duração de cinco colcheias com a subdivisão de semínima de semicolcheia. O ciclo é concluído no compasso 105, onde ocorre uma repetição do motivo de sete pulsos.

Deslocamento rítmico com motivo 3  
(de duração de sete colcheias)

87  *mf*

91  *ff*

95  *A* Deslocamento rítmico com motivo 4  
(de duração de cinco colcheias)

99 

103  Repetição do motivo 3

Figura 27 - Trecho do compasso 87 ao 106 do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na versão de quinteto, na parte B do terceiro *chorus*, temos no compasso 80 uma repetição de uma frase alterada que é proveniente do compasso 68 (motivo 4) e que aqui nesse compasso ela aparece modificada melodicamente e com uma fragmentação do motivo 3. Em seguida, na segunda semínima do compasso 84, o motivo 4 é repetido de forma exata. No compasso 87 é apresentado o motivo 6 que é repetido de forma exata no compasso 88. No compasso 89, temos um novo motivo desenvolvido por deslocamento rítmico e no compasso 93 outro motivo desenvolvido por fragmentação e também pela repetição exata de uma de suas figuras rítmicas. Como forma de conclusão dessa seção, nos últimos dois compassos, há uma extensão da frase final com predomínio da subdivisão de tercina de colcheia.

The image displays four staves of musical notation for a solo section. The first staff (measures 81-84) features 'Motivo 4 com variação melódica' and 'Fragmentação Mot 3'. The second staff (measures 85-88) shows 'Motivo 4' and 'Motivo 6'. The third staff (measures 89-92) is labeled 'Motivo 7 (Deslocamento rítmico)'. The fourth staff (measures 93-96) is labeled 'Frag Motivo 7'. The notation includes various rhythmic values, accents, and articulation marks such as slurs and breath marks.

Figura 28 - Seção B do terceiro chorus no solo da versão de quinteto

Nos doze primeiros compassos da seção A do quarto chorus, é executado um padrão rítmico com subdivisão de tercina de colcheia, utilizando como base o rudimento *double paradiddle*<sup>24</sup> que foi distribuído nos tambores com a mão esquerda e no prato de condução com a mão direita. Com isso, a figura rítmica executada no prato de condução se assemelha à clave afro-cubana em 6/8 (MALABE, WEINNER, p.9). Nos últimos quatro compassos desse trecho, temos uma frase conclusiva contendo o motivo 4 que foi modificado rítmica e melodicamente.

<sup>24</sup> *Double paradiddle* é um rudimento presente na lista *International Drum Rudiments* publicado pela *Percussive Arts Society* que consiste em uma variação do paradiddle e é formado por quatro toques simples e um toque duplo (ex. DEDEDEDEDEE).

Figura 29 - Seção A do quarto chorus no solo da versão de quinteto

Na figura 30 a seguir, temos a transcrição da seção B do solo; do compasso 113 ao 119, observamos a ocorrência de um padrão rítmico de três tempos sobre o compasso original de dois tempos (2/4). Considerando a mesma unidade de tempo, ciclos rítmicos que atravessam a linha do compasso vigente, gerando um deslocamento de seu tempo forte, caracteriza a ocorrência do fenômeno rítmico que o baterista e educador Christiano Rocha descreve em seu livro *Bateria Brasileira* (2007) como ritmos cruzados.<sup>25</sup> Vale ainda ressaltar que a rítmica estabelecida nesse trecho (compassos 113 ao 119) é uma discreta variação do ritmo afro-cubano mozambique. (MALABE, WEINNER, 1990, p.47). A partir do compasso 120, temos material de preenchimento até o final dessa seção, sendo que os últimos dois compassos possuem função de conclusão.

<sup>25</sup> "Ritmo cruzado (*cross-rhythm*) é um recurso rítmico em que um ou mais pulsos ocorrem simultaneamente ao pulso principal. Esses pulsos podem se iniciar - ou não - na "cabeça" do primeiro tempo do compasso." (ROCHA, 2007, p.36)

Figura 30 - Seção B do quarto *chorus* no solo da versão de quinteto

Na seção A do quinto *chorus* da versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica, é apresentado um novo motivo formado pelo rudimento Swiss Army Triplets<sup>26</sup> em semicolcheia, sem acentuação, com as mãos distribuídas entre o tom e o surdo, com o bumbo e chimbal acentuando na subdivisão de colcheia pontuada. Esse motivo é desenvolvido por meio da técnica de pergunta e resposta, sendo utilizado nesse trecho como função de pergunta. As duas primeiras respostas possuem duração de dois compassos, enquanto que a terceira possui duração de seis compassos, com uma fragmentação do motivo 1 entre os compassos 141 e 142.

<sup>26</sup>Swiss Army Triplets é um rudimento que possui a mesma “manulação” de um rulo duplo (DDEEDDEEDD...), mas os toques são deslocados e desiguais em dinâmica, pois a segunda nota do toque duplo da mão esquerda cria um “flam” com o primeiro toque com a mão direita (WOOTON, 1992, p.113).

Figura 31 - Seção A do quinto *chorus* no solo da versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

No compasso 145, o rudimento Swiss Army Triplets é distribuído de outra forma pelos tambores com adição da caixa, formando, assim, uma variação melódica do motivo 6. Esse motivo é repetido formando um ciclo rítmico que se conclui a cada três compassos, que é utilizado como um ostinato.

Figura 32 - Ostinato formado por meio do rudimento *Swiss Army Triplet*

A partir do compasso 151, inicia-se um trecho do solo em que segundo Edu Ribeiro, são feitas melodias com o bumbo e chimal sobre três tipos de ostinatos. O primeiro deles é o formado pelo rudimento Swiss Army Triplets em semicolcheia, apresentado anteriormente, este ostinato é utilizado até o compasso 160, acompanhado por melodias formadas por semínimas e colcheias.

Figura 33 - Trecho do compasso 151 ao 159 na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na seção A do sexto chorus, é utilizado o segundo ostinato que é composto por toques duplos na caixa e nos tons na subdivisão de tercina de semicolcheia acompanhado por combinações de semínimas, tercinas de semínima e colcheias no bumbo e chimbau.

Figura 34 - Seção A do sexto chorus do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na seção B, é apresentado o terceiro ostinato que é considerado uma variação do segundo, pois também é formado por toques duplos em tercina de semicolcheia, mas com outra distribuição nos tambores. É possível constatar que dos compassos 177 ao 183, as figuras rítmicas no bumbo e chimbau são compostas por colcheias e

semínimas, enquanto que dos compassos 184 ao 192, são compostas essencialmente por tercinas de semínima.

The image shows a musical score for a drum solo, specifically measures 177 through 189. It consists of four staves of music. Each staff begins with a measure number (177, 181, 185, 189) and contains sixteenth-note patterns. Above many of these notes is the number '6', indicating sextuplets. There are also trills and triplets, with '3' and '7' markings below the notes. The notation is dense and rhythmic, typical of a complex drum solo.

Figura 35 - Seção B do sexto chorus do solo na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

A utilização de tercinas de semínima nos últimos compassos do trecho anterior, possui como finalidade criar uma transição para a frase seguinte, que consiste em acentuações no prato de ataque em tercinas de semínima aplicadas com toques duplos distribuídos nos tambores. Segundo Edu Ribeiro, em entrevista concedida ao autor, esta frase é utilizada para indicar que o solo está chegando ao fim.

The image shows a single staff of music for measure 193. It contains sixteenth-note patterns with '6' above them, indicating sextuplets. Asterisks (\*) are placed above the notes, indicating accents. The notation is rhythmic and serves as a transition for the following phrase.

Figura 36 - Frase utilizada do compasso 193 ao 200 na versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Em relação a essas seções do solo, Edu Ribeiro afirma que as preparou inspirado em uma música do Brad Mehldau:

Nesse solo de *Cebola no Frevo* com a Jazz Sinfônica, ele deve ser provavelmente de 2013 ou 2014, e ali eu comecei a fazer aquelas coisas onde você faz os toques de tambores com o bumbo como se tivesse, mexendo, tocando uma melodia. Eu acho que quando teve esse concerto da Jazz Sinfônica, foi a primeira vez que eu toquei isso. Eu me lembro de que foi uma coisa que me chamou atenção. Primeira vez que ouvi alguma coisa parecida

como essa, eu não sei se você conhece uma gravação do Brad Mehldau Trio que se chama *Unrequited* que é de um disco que se chama “The Art of the Trio, vol. 3”. O Brad Mehldau é um cara interessante com isso porque ele faz muitas coisas de ostinato com a mão esquerda e toca umas melodias com a mão direita. (RIBEIRO, 2022).<sup>27</sup>

Após essa seção, há a execução de uma frase conclusiva de oito compassos. É possível observar que no compasso 203, há a presença da frase melódica que foi apresentada no terceiro *chorus*.

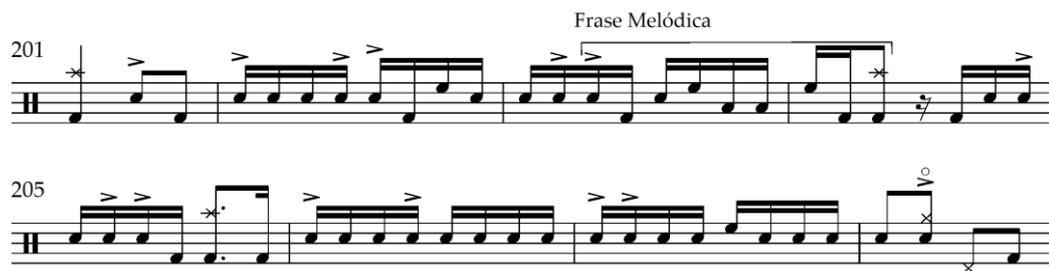


Figura 37 - Trecho do compasso 201 ao 208 no solo da versão do Trio Corrente & Jazz Sinfônica

Na versão de quinteto, o trecho em que há ostinatos nos tons com bumbo fazendo melodia possui uma duração menor em relação a outra versão. É iniciado no compasso 145 com dezesseis compassos do segundo ostinato. O terceiro é utilizado a partir do compasso 161 até o 165. A frase final ocorre a partir do compasso 166 até o 176.

Após esse trecho, na seção B do penúltimo *chorus*, há uma fragmentação do motivo 4 no compasso 178 e nos compassos 181 e 182 o motivo completo. Dos compassos 184 ao 190, as frases passam a ter a subdivisão de tercina de colcheia, com isso, ocorre uma aumento não exata dos motivos 3 e 4 nos compassos 185 e 190, respectivamente.

<sup>27</sup> Entrevista concedida ao autor no dia 09/11/22 às 18h25.



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise realizada, podemos contextualizar alguns aspectos: a versão do solo de bateria com o Trio Corrente e Jazz Sinfônica (que não possui acompanhamento harmônico) poderia até ter um desenvolvimento fora do contexto da forma pré-estabelecida, entretanto, constata-se que a duração dos dois solos em número de compassos é idêntica. Esta questão demonstra certa premeditação no desenvolvimento fraseológico, independente do ambiente circunstante.

Apesar de Edu Ribeiro afirmar que se sente mais à vontade em um solo acompanhado pela banda, por uma questão de volume, execução e interação com os demais músicos, foi possível observar que, ao tocar sem acompanhamento, há uma menor preocupação em mostrar a forma e uma maior amplitude de dinâmica.

Na abordagem de Edu Ribeiro, há necessariamente uma preparação para os solos que transitam pela utilização de frases próprias e que, nesse sentido, “funcionam” em determinadas situações. Há, sem dúvida, uma depuração dessas frases que, em um movimento de sofisticação, se tornam um vocabulário pessoal de Eduardo Ribeiro. Ele as conhece tão profundamente que sabe como adaptá-las a cada situação musical. Como ele próprio comenta:

Isso é uma coisa que eu acho muito comum e muito saudável que qualquer baterista ou qualquer improvisador faça que é não preparar um solo 100%, mas é preparar alguma situação de vocabulário. E eu gosto de fazer isso porque quando você toca duas músicas e tem um solo de bateria, tudo bem, você pode colocar ali tudo que você quiser e tudo vai funcionar. Quando você acaba sendo um pouco mais ativo na questão da improvisação, você precisa tomar o cuidado para não fazer todos os improvisos iguais. Então, quanto mais possibilidades eu tiver dentro das minhas gavetas, assim de coisas que eu puder usar pra andamentos diferentes e pra músicas diferentes, melhor (RIBEIRO, 2022).<sup>28</sup>

Nesta ótica, o improviso é um exercício de desenvolvimento e conexão de frases cuja exploração e modificação fazem parte da sua identidade/repertório musical, deixando pouca margem ao acaso.

De fato, a abordagem desse estudo se fundamenta no processo de trabalho com transcrições que é um elemento fundamental do desenvolvimento do baterista em seu instrumento. Deseja-se que, esta monografia contribua para futuras pesquisas acadêmicas sobre a construção motívica e fraseológica no instrumento.

---

<sup>28</sup> Entrevista concedida ao autor no dia 09/11/22 às 18h25

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES FAVERY, Gilberto. O Idiomatismo Musical de Dom Um Romão: Um dos Alicerces da Linguagem do Sambajazz na Bateria. 2018. Dissertação (mestrado em música) - UNICAMP, Campinas, 2018.
- BERGAMINI, Fabio. Marcio Bahia e a “Escola do Jabour”, 2014. Dissertação (Pós-graduação em música) – UNICAMP, Campinas, 2014.
- GONÇALVES, Raphael Marcondes da Silva. As Influências de Bill Stewart na Bateria, 2013. Dissertação (mestrado em música) – UNICAMP, Campinas, 2018.
- HOENIG, Ari; WEIDENMUELLER, Johannes. Metric Modulations: Contracting and Expanding Time Within Form, Mel Bay Publications Inc., 2011.
- O'MAHONEY, Terry. Motivic Drum Soloing: Guide to Creative Phrasing and Improvisation. Australia: Hal Leonard, 2004.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, p. 103- 112, 2011.
- RILEY, John. The Art of Bop Drumming, Manhattan Music Inc., 1994.
- SAMY RIBEIRO, Vicente. O Modalismo na Música Popular Urbana do Brasil, 2014. Dissertação (Pós-graduação em Música) – UFPR, Curitiba, 2014.
- SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. (Trad. Eduardo Seincman). São Paulo: Edusp, 1993.
- SANTOS, Ayrton Ferreira Costa dos. Hibridismo musical na música popular brasileira instrumental: um estudo documental de um solo improvisado do saxofonista Cacá Malaquias / Ayrton Ferreira Costa dos Santos. – 2020. 39 f.: il.
- TINHORÃO, J. R. Pequena história da música popular: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991.
- WOOTON, John. The Drummer's Rudimental Reference Book, Rudimental Percussion Publications, 1992.
- ROCHA, Christiano. Bateria Brasileira. São Paulo: Ed. Do Autor, 2007

MALABE, Frank; WEINER, Bob. Afro-cuban Rhythms for Drumset. Miami: Manhattan Music Inc., 1994.

## LISTA DE ENDEREÇOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

[https://www.youtube.com/watch?v=Ook6Tz\\_OaWM&ab\\_channel=JacquesFigueras](https://www.youtube.com/watch?v=Ook6Tz_OaWM&ab_channel=JacquesFigueras)

<https://paquitodrivera.com/bio/>

<https://triocorrente.com/discografia/>

<https://dicionariompb.com.br/artista/luciano-perrone/>

[http://www.maritaca.art.br/news/0911\\_moder\\_drummer.html](http://www.maritaca.art.br/news/0911_moder_drummer.html)

<https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/o-drama-de-um-dos-maiores-percussionistas-brasileiros/>

<https://dicionariompb.com.br/artista/nana-vasconcelos>

<https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/trio-corrente>

<https://www.terra.com.br/diversao/musica/violonista-de-sucesso-yamandu-costa-une-trio-classico-em-sp,a6c727b4820f7954e65a8b2a67209e0eyq0dy3vr.html>

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/compositor/yamandu-costa>

[https://www.discogs.com/pt\\_BR/artist/2856881-Yamand%C3%BA-Costa](https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2856881-Yamand%C3%BA-Costa)

# ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DOS SOLOS

Trio Corrente &  
Orquestra Jazz Sinfônica  
de São Paulo

## Cebola no Frevo

Edu Ribeiro  
Transc. Giovanni Lenti

**A**

5

9

13

**B** Frase de dois compassos formada por toques duplos

17

21

25

29

**A**

33

2 37



41



45

Conclusão



[B] Cross-rhythm com motivo 1  
(motivo de cinco semicolcheias  
utilizando stickshot)

49

Resposta



53

Repetição exata Mot 1

Resposta 2 Mot 1 (Ext / Frag causando deslocamento rítmico)



57

Motivo 2 com Deslocamento rítmico



61



[A] Repetição do motivo 2 com deslocamento de  
uma seminima

65

Extensão



69

Repetição do motivo 2 e extensão  
com deslocamento de uma colcheia



73 Repetição do motivo 2

77 Frase melódica

B Deslocamento rítmico com motivo 1  
com variação melódica

81

85 Deslocamento rítmico com motivo 3 (de  
duração de sete colcheias)

Frase melódica modificada

*mf*

89

*ff*

93

A Deslocamento rítmico com motivo 4  
(de duração de cinco colcheias)

97

101

105 Repetição do motivo 3

108 Deslocamento rítmico com motivo 5

4 B

113

*p* *f*

117

*p* *mf* *p*

121

*mf*

125

*mf*

A

129

Pergunta (motivo 6) Resposta

133

Pergunta Resposta 2

137

Pergunta Resposta 3

141

Fragmento do motivo 1

B Cross-Rhythm do motivo 6 com variação melódica

145

149

153

Musical staff 153: Four measures of music. Each measure contains eighth notes and rests. The first measure has a quarter rest followed by eighth notes. The second measure has eighth notes and a quarter rest. The third and fourth measures have eighth notes.

157

Musical staff 157: Four measures of music. Each measure contains eighth notes and rests. The first measure has eighth notes and a quarter rest. The second measure has eighth notes and a quarter rest. The third measure has eighth notes and a quarter rest. The fourth measure has eighth notes.

A

161

Musical staff 161: Four measures of music. Each measure contains sixteenth notes and rests. The first measure has a triplet of sixteenth notes. The second measure has a triplet of sixteenth notes. The third measure has a triplet of sixteenth notes. The fourth measure has a triplet of sixteenth notes.

165

Musical staff 165: Four measures of music. Each measure contains sixteenth notes and rests. The first measure has a triplet of sixteenth notes. The second measure has a triplet of sixteenth notes. The third measure has a triplet of sixteenth notes. The fourth measure has a triplet of sixteenth notes.

169

Musical staff 169: Four measures of music. Each measure contains sixteenth notes and rests. The first measure has a triplet of sixteenth notes. The second measure has a triplet of sixteenth notes. The third measure has a triplet of sixteenth notes. The fourth measure has a triplet of sixteenth notes.

173

Musical staff 173: Four measures of music. Each measure contains sixteenth notes and rests. The first measure has a triplet of sixteenth notes. The second measure has a triplet of sixteenth notes. The third measure has a triplet of sixteenth notes. The fourth measure has a triplet of sixteenth notes.

B

177

Musical staff 177: Four measures of music. Each measure contains sixteenth notes and rests. The first measure has a triplet of sixteenth notes. The second measure has a triplet of sixteenth notes. The third measure has a triplet of sixteenth notes. The fourth measure has a triplet of sixteenth notes.

181

Musical staff 181: Four measures of music. Each measure contains sixteenth notes and rests. The first measure has a triplet of sixteenth notes. The second measure has a triplet of sixteenth notes. The third measure has a triplet of sixteenth notes. The fourth measure has a triplet of sixteenth notes.

185

Musical staff 185: Four measures of music. Each measure contains sixteenth notes and rests. The first measure has a triplet of sixteenth notes. The second measure has a triplet of sixteenth notes. The third measure has a triplet of sixteenth notes. The fourth measure has a triplet of sixteenth notes.

6

189

A

193

197

201

Frase Melódica

205

B

209

213

*p*

217

221

# Cebola no Frevo

Edu Ribeiro Quinteto

Edu Ribeiro  
Transc. Giovanni Lenti

**A**

5

9

13

**B**

Motivo 1 Deslocamento Rítmico

Resposta

17

Repetição exata mot 1

Resposta

21

Mot 2 (pergunta)

Mot 2 alteração melódica

25

Mot 2 alteração rítmica

29

Conclusão

2 [A]

Musical staff 33-36. Measure 33 starts with a rest and a fermata. Measures 34-36 contain a melodic line of eighth notes.

Musical staff 37-40. Measures 37-39 are labeled "Material de preenchimento" and contain eighth notes. Measures 40-41 are labeled "Conclusão (Resposta)" and contain sixteenth notes with a fermata.

Musical staff 41-44. Measures 41-42 have rests with fermatas. Measures 43-44 contain eighth notes, labeled "Material de preenchimento".

Musical staff 45-48. Measures 45-47 contain eighth notes, labeled "Frag Motivo 3". Measure 48 contains a quarter note and a half note.

Musical staff 49-52. Measures 49-51 are labeled "Motivo 3 com deslocamento rítmico" and contain eighth notes with plus signs. Measure 52 is labeled "Resposta 1" and contains eighth notes with accents.

Musical staff 53-56. Measures 53-55 are labeled "Motivo 3 com deslocamento rítmico + extensão" and contain eighth notes with plus signs. Measure 56 is labeled "Resposta 2" and contains sixteenth notes with a fermata.

Musical staff 57-60. Measures 57-59 are labeled "Motivo 3 com deslocamento rítmico + extensão" and contain eighth notes with plus signs. Measure 60 is labeled "Resposta 3" and contains sixteenth notes with a fermata.

Musical staff 61-64. Measures 61-63 are labeled "Motivo 3 com deslocamento rítmico + extensão" and contain eighth notes with plus signs. Measure 64 is labeled "Resposta 4" and contains sixteenth notes with a fermata.

Musical staff 65-68. Measures 65-68 contain eighth notes, labeled "Motivo 4".

69 Motivo 5 3



73 Frag Motivo 5



77



B

81 Motivo 4 com variação melódica Fragmentação Mot 3



85 Motivo 4 Motivo 6



89 Motivo 7 (Deslocamento rítmico)



93 Frag Motivo 7



A

97



101



4

105

109

Conclusão

Motivo 4 modificado

**B**

113

117

121

Material de preenchimento

125

Conclusão

**A**

129

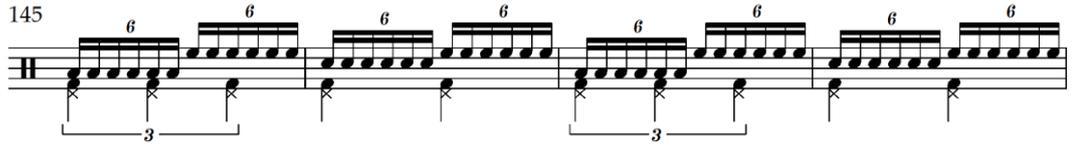
133

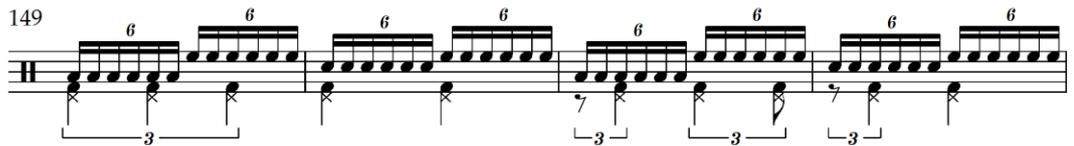
Repetição exata

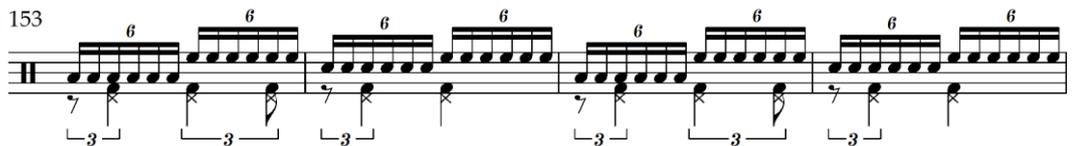
137

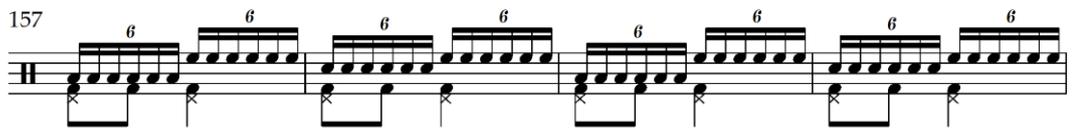
141 

**B**

145 

149 

153 

157 

**A**

161 

165 

169 

173 

6 [B] 177 fragmento Mot 4

Musical staff 177-180. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first two measures feature eighth-note patterns with accents. The third measure is labeled 'fragmento Mot 4' and contains a sixteenth-note pattern. The fourth measure features a sixteenth-note pattern with a '6' above it, indicating a sextuplet.

181 Motivo 4

Musical staff 181-184. It contains four measures of music. The first measure is labeled 'Motivo 4' and features a sixteenth-note pattern. The second measure contains a sixteenth-note pattern with an 'x' above it. The third measure features a sixteenth-note pattern with a '6' above it. The fourth measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it and an accent.

185 Aumentação Mot 3

Musical staff 185-188. It contains four measures of music. The first two measures feature eighth-note patterns with a '3' above them, indicating a triplet. The third measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it. The fourth measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it and an accent.

189 Fragmentação aumento Mot 4 Conclusão

Musical staff 189-192. It contains four measures of music. The first measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it. The second measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it. The third measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it. The fourth measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it and an accent.

[A] 193 Material de preenchimento

Musical staff 193-196. It contains four measures of music. The first measure features a sixteenth-note pattern with an 'x' above it. The second measure features a sixteenth-note pattern with an 'x' above it. The third measure features a sixteenth-note pattern with an 'x' above it. The fourth measure features a sixteenth-note pattern with an 'x' above it.

197 6

Musical staff 197-200. It contains four measures of music. The first three measures feature a sixteenth-note pattern with an 'x' above it. The fourth measure features a sixteenth-note pattern with a '6' above it and an accent.

201 3 3 3 3 3 3

Musical staff 201-204. It contains four measures of music. The first measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it and an accent. The second measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it. The third measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it. The fourth measure features a sixteenth-note pattern with a '3' above it.

205 6

Musical staff 205-208. It contains four measures of music. The first measure features a sixteenth-note pattern with an 'x' above it. The second measure features a sixteenth-note pattern with a '6' above it and an accent. The third measure features a sixteenth-note pattern with an 'x' above it. The fourth measure features a sixteenth-note pattern with an 'x' above it.

[B] 209

Musical staff 209-212. It contains four measures of music. Each measure features a sixteenth-note pattern with an 'x' above it.

213 7

217

221

## ANEXO II – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

Realizada em 9 de novembro de 2022

ER: Edu Ribeiro

GF: Gilberto Favery

GL: Giovanni Lenti

GL: Na análise dos solos, constatei trechos idênticos. Pode-se considerar que são fraseados do seu repertório ou foram compostos especificamente para essa música?

ER: Claro que tem seções que a gente planeja, em especial Giovani, não sei se você vê aqui nesse solo do cebola no frevo, eu acho que aquele solo da Jazz Sinfônica deve ser provavelmente de 2013 ou 2014, e ali eu comecei a fazer aquelas coisas onde você faz os toques de tambores com bumbo, como se tivesse mexendo, tocando uma melodia. Um ostinato dos tambores e o bumbo da melodia. Você transcreveu uma parte dessa lembra? Eu acho que quando teve esse concerto da Jazz Sinfônica, foi a primeira vez que eu toquei isso. Eu me lembro que foi uma coisa que me chamou atenção. Primeira vez que ouvi alguma coisa parecida com essa, eu não sei se você conhece uma gravação do Brad Mehldau Trio que se chama *Unrequited* que é dum disco que se chama *The Art of the Trio, vol. 3*. Brad Mehldau é um cara interessante com isso porque ele faz muitas coisas de ostinato com a mão esquerda e toca umas melodias com a mão direita. Na verdade, ele traz isso muito. Será que que é do Chopin? mas é um compositor pianista que tem muitos estudos, acho que é do Chopin mesmo, que tem muitos estudos disso né?... que fica um ostinato de mão esquerda e uma melodia com as outras mãos. Isso é muito comum no estudo de bateria o ostinato, principalmente de um ritmo ou de alguma coisa que a gente fica fazendo ali uma levada, alguma coisa. E eu não sei porque eu comecei a fazer esses ostinatos com os tambores, deixando então que o bumbo fizesse uma espécie de melodia. Então, essa foi a primeira vez que eu pensei nesses ostinatos pra botar principalmente na segunda parte do solo né, que a primeira parte do solo fica naquela parte toda desdobrada no acorde Dsus, depois vem o Csus que eu penso nele desdobrado. E isso foi sim a primeira vez que eu fiz principalmente esses dois com esse *swiss triplet* que ao invés de pensar no flam, eu ponho ele aqui. Então ele sempre vai dar com essa combinação como se ele fosse uma coisa pontuada. E o outro acaba virando um

duplo com tercinas. Então, assim, essa vez que a gente tocou isso lá na sala São Paulo, que foi o primeiro concerto que a gente fez.... não isso foi no Ibirapuera. Foi o primeiro concerto que a gente fez com a Jazz Sinfônica com o trio, eu confesso que eu preparei essa seção pros solos. E isso é uma coisa que eu acho muito comum e muito saudável que qualquer baterista ou qualquer improvisador faça... que é não preparar um solo 100%, mas preparar alguma situação de vocabulário. E eu gosto de fazer isso porque quando você toca duas músicas e tem um solo de bateria, tudo bem, você pode colocar ali tudo que você quiser e tudo vai funcionar. Quando você acaba sendo um pouco mais ativo na questão da improvisação em um show seu ou de um grupo seu que você tem que improvisar sei lá. Tem oito músicas no show e você tem que improvisar em sete delas ou talvez em nove delas, você precisa tomar o cuidado para não fazer todos os improvisos iguais. Então, o quanto mais possibilidades eu tiver dentro das minhas gavetas assim de coisas que eu puder usar pra andamentos diferentes e pra músicas diferentes, melhor. Eu falei um monte, mas a sua resposta é sim e não. É um solo que eu preparei partes dele. Mas, no momento em que eu vou tocar eu uso partes dele. Eu não tenho uma maneira certa de conectar ele em um pedaço ou no outro. Claro que eles vão acabar se repetindo e eu acho que com o tempo você vai vendo quais coisas funcionam em tais andamentos, quais coisas funcionam em certas músicas e até um aspecto que eu acho que não deveria ser levado em consideração musicalmente mas que ele também se encaixa no tamanho da apresentação que você está fazendo. Geralmente, esse é um solo que a gente deixa pra fazer como talvez a última música do show e ele é super explosivo e eu guardo ele um pouco pra isso.

GF: Maravilha, então existe toda uma coisa apropriada, um contexto pra você tocar né?

ER: Sim, claro que isso vai combinar com outras situações. Claro que isso vira um vocabulário que você acaba usando em uma série de coisas. Eu acabo usando esse tipo de coisa esse tipo de vamos chamar isso de um ostinato onde você tem as frases com o bumbo, né, bumbo só citando uma frase rítmica, alguma coisa assim, ou com o *hihat* aberto né? eu acabo usando isso a torto e a direito várias vezes. Queria ter tido mais tempo, mais tempo não, menos preguiça porque tempo eu tive né o que eu tive realmente foi preguiça né para desenvolver mais isso para ter outras

possibilidades disso. Mas, é como vai um pouco a vida. Eu achei duas ou três ali que funcionam e eu uso elas a torto e à direito. E geralmente elas têm um espaço na construção de um solo, elas podem ser uma frase como pergunta e resposta, elas podem ser um motivo para eu ficar desenvolvendo ou elas podem ser lá para o motivo maior de final de solo. Mas isso que que você pergunta é uma coisa que eu gosto de preparar se eu preparo as coisas para fazer o solo eu não gosto de deixar um solo pronto e fazer exatamente o mesmo solo daquele jeito duas ou três vezes na vida né mas eu gosto de ter elemento preparados que eu vou usar, faz parte do meu vocabulário e eu acho que muita gente tem isso né como a gente falar sobre o assunto e você pensar por onde você vai buscar né como é que você lida com esse assunto não é qual que é a sua perspectiva sobre isso né então Tem sim muita coisa preparada mas não é muita coisa preparada para aquele momento específico sabe?

GF: Nesse sentido, quando você falou desenvolver pergunta e resposta, a gente observa bastante essas questões que são ferramentas de desenvolvimento motivico que justamente está no livro do Terry O'Mahoney, acho que você conhece. Mas, você estudou algo formal para entender solos, desenvolver para você amadurecer no desenvolvimento de um solo? Isso fez parte do seu estudo?

ER: Faz parte até hoje eu acho que eu mais gosto de estudar a gente não precisa nem ter a palavra estudar como uma coisa importante, mas de praticar né? Eu acho que o Giba é um cúmplice disso. Quando comecei a tocar bateria comecei a improvisar, eu lembro que a primeira vez que isso me chamou atenção foi vendo um show no Cama de Gato lá em Florianópolis. Cama de Gato era um grupo de música instrumental não sei se você conhece, mas era um dos poucos grupos de música instrumental que conseguiram algum sucesso na música brasileira nos anos 80 e o baterista era o Pascoal Meirelles. E me chamou atenção que eles tocavam músicas e chegava nos solos de bateria é igual um show de rock, saia todo mundo do palco fechava a luz na bateria e virava um solo de bateria. Aí eu fui vendo que é aquilo comum tanto no show de rock como nos shows de jazz e aquilo me intrigava um pouco e quando eu ia tocar no início eu achava aquilo meio sacal assim né Quando eu entrei na UNICAMP eu nem gostava tanto de fazer solos porque achava meio desconectado da música né E com o tempo que a primeira pessoa que me mostrou isso na verdade, Daniel D'Alcântara é um trompetista muito amigo meu e eu me lembro que

provavelmente ele 92 a gente se conheceu e o Daniel me deu um monte de álbum de jazz que eu pedi para ele para ele mostrar um negócio no MD que ele tinha um monte de CD eu ia na casa dele copiava um monte de daqueles CDs para ouvir CD raros né que tinha o Philly Joe Jones tocando né... E tinha também alguma coisa do Max Roach e tinha um baterista que ele me deu um monte de coisa que eu cheguei esquecer o nome dele, que não foi um baterista tão conhecido, tão influente no *bebop* para chegar aqui no Brasil desse jeito né, me impressionou o tanto que as pessoas solavam improvisavam em cima da forma, como ficava claro aquela coisa deles improvisarem em cima de uma forma de *standard*. Max Roach, se você pegar aqueles Clifford Brown e Max Roach, você não precisa ficar pensando aonde tá o solo, ninguém conta quatro compassos para voltar, é super melódico aquilo, é super musical, aquilo me chamou atenção, foi como baixar um terreno que eu estava procurando, o quê mesmo tendo uma super professora que foi a Lillian, durante todo o tempo da faculdade eu acho que ela nunca tinha falado sobre isso comigo, foi uma coisa que eu vi depois. Claro porque provavelmente no momento que ela deu aula para mim, eu tinha muitas coisas a se resolver que não dava para a gente pensar ainda naquele assunto, foi uma coisa que eu fui tratar depois. Mas, na hora que eu ouvi isso eu entendi que todos solavam em cima de uma forma. O meu pai já tinha me falado um pouco a questão dos improvisos, mas eu nunca tinha conseguido jogar isso para o meu instrumento. E desde aquilo eu comecei a fazer transcrições e aí eu cheguei num livro que aquele livro do John Riley *The Art of Bop Drumming*, lá tem aquelas frases de um compasso e dentro daquelas frases de um compasso ele coloca várias maneiras, eu tenho uma que eu sempre digo aos meus os alunos: nem olhem! que são as distribuições... porque eu vejo que eles olham as frases, então, geralmente eles aprendem as quatro primeiras frases, se for muito.... aprendem 2 ou 3 ou só a primeira. E aí cai naquele negócio de várias distribuições e ficam ali que logo depois daquilo tem coisas interessantes que ele (Riley) fala que é como colocar pausa daquelas frases, como fazer aquelas frases em  $\frac{3}{4}$ , então uma série de maneira de se improvisar em cima da forma. Eu sempre estudei aquilo colocando as minhas frases pensando daquela maneira e ele fala ali um pouco de como fazer frases, trabalhar com pergunta e resposta e depois eu tive a oportunidade de conhecer o próprio Riley, da gente ter amizade, conversar e falar um pouco sobre isso. Mas, assim, a única coisa que eu estudei de bateria sobre isso foi aquilo de improvisação, não que aquele seja o único material que eu tenho, mas a maneira como ele colocou de se improvisar em cima de

forma, de criar estruturas diferentes com a mesma frase, de espremer a frase ou de diminuir a frase, eu passei para as minhas frases, então fui começando a ter mais controle do meu vocabulário. Hoje em dia uma coisa que eu faço com os meus alunos que eu vejo que tem pouco vocabulário, é trabalhar esse material que é um material que eu conheço bem, e eu peço que em algum momento eles decorem essas frases de memória mesmo, que é uma coisa que faz falta um pouco, até os acompanhamentos eu peço. E depois que eles decoram sei lá, 16 dessas frases, oito dessas frases, eles escolhem algumas daquelas que vão fazer parte da vida deles. Antes disso, todo material que eu estudei com os professores que tive, que foram o: Jaime, Lilian, Zé Eduardo Nazário e Bob Wyatt, cheguei a fazer alguma coisa com o Bob, em nenhum momento se falou sobre essa questão de forma, de improvisação, dessas coisas né, tudo em cima de exercícios e *Syncopation* e das maneiras. Uma coisa que foi muito importante para mim foi uma única vez eu fui na casa do Giba, eu lembro até hoje, eu acho que você morava com a sua mãe, e eu me lembro de um exercício que você me passou, Giba, que provavelmente você deve ter pego com aquele outro que eu acho que você teve aula com ele que você me deu um livro Como é o nome daquele livro lá? John Ramsay com o Alan Dawson, exatamente. você me deu esse livro aí eu me lembro que você fazia o *Stick Control* cantando um tema e aquilo me chamou muito a atenção em como eu poderia desenvolver aquilo cantando o tema misturando coordenações. Aquilo abriu muito minha cabeça, aquilo foi muito importante para mim, aquele encontro que a gente teve na sua casa, sei lá de uma hora de 2 horas né, de uma maneira quase informal, era uma aula, mas a gente foi lá ter uma conversa de amigo e ali eu acho que foi a primeira vez que eu realmente, isso foi antes do Riley na verdade. E depois que você me deu esse livro, depois que eu comecei a estudar esse livro e ver essas coisas do Alan Dawson, que eu entendi que realmente tudo que eles faziam era em cima dessa questão das formas. Então a única coisa formal de estudo de improvisação que eu fiz foi isso, e tem uma coisa que eu acho muito importante para um baterista para qualquer música que eu faço conceito de improvisação que é: eu fui estudar um pouquinho de violão, de piano para entender um pouquinho como funcionaria essa questão da improvisação para outros instrumentos. Acho que isso me ajuda muito a entender como importar com o meu instrumento numa situação, entende? Eu não sou improvisador de guitarra, eu não sou um pianista improvisador, mas foi muito importante ver como é que os guitarristas pensam na hora que eles começam a estudar que eles pensam nas escalas. E aí eu

comecei ouvir vários guitarristas que eu falava p\*\*\*\* tá tudo certo que esse cara tá tocando, mas não me emociona em nada porque eles tocavam só em cima das escalas, eles não criavam nenhuma melodia com aqueles negócios, eu pude passar isso para bateria. A gente tem uma série de rudimentos, você pode pensar numa forma e tocar uma série de rudimentos, mas o que que você tá criando ali em cima? O que é diferente do que todas as outras pessoas que estudam os rudimentos, as condenações podem fazer né? E aí você começa a reconhecer o estilo de cada baterista, eu acho que isso é uma coisa que não é um estudo de improvisação formal, mas eu me lembro que eu fiz não durante muito tempo viu, mas que eu fiz bastante que era assim: quando eu entendi que existia bateristas que faziam isso de uma forma que me chamava muita atenção, eu tentei começar a querer entender como eles tocavam, então eu pegava, sei lá, dois meses e só ouvia o Art Blakey, transcrevia algumas coisas dele e entendia como que ele improvisava. Pegava outros dois meses e só ouvia o Bill Stewart, pegava e ficava em cima dele. E aí nessa busca, foi difícil para mim achar improvisadores brasileiros que improvisavam dessa maneira com a forma. O que mais me chamou atenção foi o Airto Moreira, porque todos os outros eles trabalhavam muito em cima de 4 e 4, em cima de solo livre. Ai eu pergunto até o Giba aqui, se existe uma outra pessoa que trabalhou muito em cima disso, brasileiro né, que eu senti falta disso, mesmo o próprio Tutty Moreno que foi um dos bateristas que mais me chamou atenção para ter uma voz dentro de instrumentos, os solos deles eram sempre solos livres muito raro ter um solo em cima da forma inteira, que não fosse um *trade*. Eu lembrei do nome do baterista que Daniel me mostrava, era o Charlie Persip que eu nunca tinha ouvido falar dele e era um baterista que improvisava de uma maneira incrível, eu acho que ele faleceu a pouco tempo até, deve ter ficado vivo até bastante idade. Eu acho que o Airto, aquele disco do *À Vontade Mesmo*, do Raulzinho, aquele lá em cima da forma né? Falei, “Opa, aqui tem um cara”, aí eu fui vendo vários outros que tinham esse vocabulário e era muito melódico a maneira de colocar, mas ainda muito na raça, tecnicamente quase sujo, seria uma heresia dizer que é sujo, mas muito em cima da forma, muito dialogando com a estrutura que estava ali. Aí os outros todos que eu fui pesquisar, eu não achei. Pesquisar não, eu sempre ouvi o Edson Machado, sempre ouvi o Tutty, sempre ouvi o Milton Banana, Dom Um Romão, mas eu não achei tanta coisa dentro dessa questão da improvisação em cima de uma forma, que a gente pudesse realmente achar ali uma estrutura de pergunta e resposta, uma estrutura da maneira que eles improvisavam, né?

GF: Eu acho que o Nenê é o que mais se aproxima, mas também não é muito isso que você falou, né?

ER: o Nenê eu já coloquei numa outra geração né porque a gente tem muito contato com o Nenê. Mas eu concordo com você, também, se a gente for ouvir as coisas que ele sempre tocou, mesmo nas coisas do Hermeto, do Egberto, os solos são livres, um pouco naquilo que eu ia falando lá do que me chamou atenção do Cama de Gato do Pascoal Meirelles. Aí eu lembro que o Duda Neves tinha um solo super preparado que ele tocava em todos os shows assim né?

GF: Duda Neves é o cara que mais consegue fazer as perguntas e respostas no Brasil.

ER: Ele tinha isso, eu falava esse aqui tem um solo estruturado e foi coisa que me chamou atenção. Eu acho que a gente já tem uma outra geração muito preocupada com isso, ouvindo isso. O Ezequiel lançou um livro sobre motivos, motivos melódicos de bateria que era um livro legal que tinha um pouco sobre isso não falava muito da estrutura, mas opções de motivos né?

GF: Perfeito Edu, é isso aí. O Pascoal era o cara daquela época que mais a gente pode estabelecer uma conexão com bateristas que tocam outros instrumentos né? O Pascoal toca vibrafone, estudou... enfim. Eu acho que talvez essa ligação, essa propriedade de tocar outro instrumento confere a eles a pensarem de uma forma talvez mas talvez perto de uma forma.

ER: Aí é uma coisa que é mais uma pergunta que eu tenho do que uma resposta né, mas assim, em que momento que se foi permitido né, nem quer que foi possível. Em que momento que se foi permitido estudar e tocar bateria sem pensar em música? Porque isso aconteceu na nossa geração. Através das vídeo aulas, através da questão da chegada dos conhecimentos sobre a chegada dos rudimentos né então, pronto, temos várias escolas de bateria que a gente vai aprender todos os rudimentos e coordenações, mas cadê a música dentro disso né? Então assim, qual foi a geração que permitiu isso? Porque quando a gente olha para trás mesmo, por mais que a gente não ache improvisadores, em nenhum momento era desconectado da música, em

nenhum momento tinha o estudo de bateria por si só. Eu acho que agora a gente conseguiu ajustar, a gente colocou aí uma geração que segue isso com uma importância que quer botar o baterista no lugar diferente, e, tá fazendo isso né?

GF: Perfeito Edu, acho que os anos 90, com a chegada das videoaulas as pessoas se perderam um pouco.

ER: Juntou com a coisa do visual né. E é engraçado porque se você for olhar o próprio VSOP que tinha o Tony Williams tocando bateria, tem gravações ao vivo que a hora que ele começa a fazer o solo de bateria é uma catarse, parece um show do U2, parece um show do Neil Peart fazendo solo, dá para ver que aquilo é um show de Rock, teve um momento que fez um pouco da fusão do jazz para o rock na bateria né, acho que o Tony Williams era um cara que fez isso muito. Os solos de bateria do Tony Williams era um solo, sai todo mundo, tem um solo de bateria agora... um tratado de bateria, se você pegar o que ele tocava antes, começou ali dentro de um uma estrutura musical, né?

GF: E é da escola do Alan Dawson. O Alan Dawson que indicou ele para o Miles Davis, aí vem toda a escola do Alan Dawson de tocar a forma.

ER: Tem aquele vídeo dele tocando com Sonny Rollins e o Neils Pedersen que é de trio e é incrível o solo de bateria, é uma das únicas gravações que eu tenho do Alan Dawson, mas é uma coisa super musical.

GF: Que legal, a gente desconfiava de tudo isso que você tá falando para nós, obviamente você falando, eu comentava com Giovanni, o Edu estuda essas coisas, ele tem na manga, e ele organiza do jeito que ele quer, na hora, como ele sente pelo viés do coração. Que nem você falou, você não tá com o negócio decorado, mas você sabe arrumar os jogos na sala de jantar, entendeu?

ER: eu falei um pouco do Brad Mehldau né, ele foi uma pessoa que eu ouvi bastante assim. Por acaso eu tive um pouco de contato e tive a oportunidade de ver ele estudando né, não de ficar na mesma sala que eles estudando, mas, de conversar um pouquinho sobre porque que ele estudava né, eu vi que é isso. Eles preparam

caminhos. Eu vou ter esse caminho aqui, depois eu vou apagar a luz, eu vou começar tatear para ver por onde eu vou né? Mas eles preparam coisas que eles vão desenvolvendo aquele momento. Eu acho muito chato, chato que eu digo como executante e como ouvinte, quando você começa a improvisar e você começa a ser aquela pessoa como eu falando aqui que esquece tudo sabe? É um pouco disso que acontece se você não tem um vocabulário claro, né? Você fala uma frase ela fica desconectada com a outra, você não sabe como é que a resposta que você faz para aquela outra, de repente você esquece o que você está fazendo. Acho que uma das coisas que eu mais pergunto pros meus alunos da escola na aula de prática de conjunto, eu me lembro que eu fiz essa pergunta, não sei se vocês conhecem o Igor que a filho do Fernando Corrêa que é um super guitarrista. O Igor chegou para tocar na prática de conjunto para professor de prática de conjunto da FASM que eu ainda sou mais eu estou de licença esse ano que eu pedi licença da disciplina de prática de conjunto mas eu me lembro que o Igor fez um solo lindo e eu falei: “não tenho absolutamente nada para falar para essa pessoa, os elementos já estão claros ali, sedimentados, não tinha erro de harmonia, não tinha erro de fraseado”. Mas aí na hora que acabou o solo dele eu perguntei: “Igor, canta uma frase do seu solo para mim.” Ele falou: “Não lembro de nenhuma”. Então a gente tem que ter um pouco de memória do que a gente faz. Sobre o que que você tá falando? Que discute acho que você tem que você pode falar qualquer coisa qualquer momento que você não lembra o que você tá falando? E ele acolheu o desafio. Então eu acho que é um pouco o papel de professor, de você achar onde você pode ajustar o aluno. E da onde veio isso para mim né? Eu me lembro uma coisa que me chamou muita atenção uma vez.. eu estava fazendo uma gravação que o pianista era o André Mehmari, já tinha gravado muita coisa com André, muita coisa, mas nunca uma situação de escolher um *take* junto né, de escolher os *takes* de improvisação. E aí eu me lembro que a gente estava gravando lá no Na Cena e a gente gravava três *takes* e ia ouvir. E quando chegava os solos do André não eram solos fáceis, mas ele cantava todos os solos, ele lembrava de memória tudo, todos os caminhos que tinha seguido. E eu falei assim: “André, isso tá tudo pronto?” e ele falou: “Não, eu me lembro do que eu falei”, é como se a gente conversasse aqui agora, a gente quisesse depois de ter conversado lembrar um pouquinho das coisas que a gente falou né? Eu acho que a gente lembra muito do sentido da coisa, mas não de cada palavra de cada entonação, e o André me impressionou porque ele lembrava de cada palavra entonação. E depois daquilo e

fiquei um pouco mais atento com a minha memória das coisas que eu toco. Eu acho que isso é importante até para repetir aquilo que a gente estava falando aquilo lá do início. Por que um show é chato às vezes? Porque o primeiro solo ele fez igual segundo, o segundo ele fez igual o terceiro... as músicas são diferentes, mas ele sempre chega no mesmo lugar. Então acho que é um exercício que a gente tem que tentar fazer sempre. Fazer o solo de acordo com a forma, até porque, se a gente for pensar não só na forma, mas as melodias, já nos dá um pouco essa noção sobre o que que a gente vai falar. Então, o que me aborreceu quando eu fui estudar, e que eu fui entender como que os guitarristas, os pianistas, ou qualquer instrumentista improvisa estudando improvisação da seguinte forma: você tem as escalas, se você trocar essa escala vai dar tudo certo. Então eu posso tocar qualquer música e tocar a mesma coisa para qualquer música, mas as músicas têm melodias, tem sentidos diferentes, tem uma série de coisas diferentes.

GL: Na versão em quinteto, percebi que as frases, geralmente, são concluídas no final de cada sessão. Enquanto na versão da Jazz Sinfônica, você sola de uma forma mais livre.

ER: Então o que acontece, o último trabalho que eu fiz, que eu faço de trio, não com o Trio Corrente, com o Vinícius e com o Bruno Migotto, todos os solos de bateria tem acompanhamento. Isso é uma coisa que eu via o Max Roach fazendo bastante. Ouvia um pouco o Jack Dejohnette fazendo com o Charlie Haden. O baixo normal e isso faz com que você fique muito mais atento a sua clareza de dicção, de articulação, então sempre gosto de ter um acompanhamento porque me dá um pouco mais a sensação de estar tocando junto com alguém. Outra coisa que é legal esse teu acompanhamento: questão do volume. Solo de bateria não é uma terra de ninguém onde você toca com aquele volume que você estudou, igual um louco e agora é o seu momento né? Então quando você toca com um contrabaixo te acompanhando fazendo *walking* ou levada de samba, ou com o piano te acompanhando, você tem que tocar num volume que aquilo faça sentido. Uma época que eu estudava com fone, tinha que tocar em cima de um *vamp* com Trio Corrente, era uma música do Paulelli que tinha um *vamp* e a bateria ficava solando em cima disso. Aí eu pegava o metrônomo botava no sequenciador e ficar estudando horas aqui na minha salinha. Aí todas as vezes que eu ia tocar eu corria ou atrasava não dava certo eu falava p\*\*\*\*

mas eu estudo tanto com isso, o que tá acontecendo, né? Será que eles estão correndo? será que eles estão atrasando, né? Na verdade, era eu que não estava ouvindo. O fone eu escuto sempre, mas eu tenho que escutar as pessoas tocando comigo durante meu solo. Então acho que esse é um exercício que a gente tem que fazer também. No seu solo, você precisa ouvir os outros, o que eles tão fazendo enquanto estão te acompanhando. E acho que essa coisa de acompanhar me dá essa sensação, me dá uma sensação de estar tocando junto. Então é claro que eu vou acabar as frases, eu vou começar as frases, eu já vou pensar na próxima sequência de frase de acordo com essa estrutura que a gente tá solando, pode ser uma forma de uma música normal ou pode ser uma estrutura para solo como tem nessa música aí.