

Suíte para os Orixás: da criação à performance na bateria de Esdra “Neném” Ferreira nas faixas *Xangô* e *Katendê*

*Suíte para os Orixás: from composition to the drumset performance of Esdra “Neném” Ferreira on tracks *Xangô* and *Katendê**

André Machado Queiroz 

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), Brasil
limaoqueiroz@gmail.com

Fernando de Oliveira Rocha 

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), Brasil

SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Ronan Gil de Moraes e Luís Bittencourt

Layout Editor: Edinaldo Medina

License: "CC by 4.0"

Submitted date: 30 oct 2023

Final approval date: 03 dec 2023

Publication date: 20 dec 2023

DOI: 10.35699/2317-6377.2023.48600

RESUMO: Este artigo identifica elementos de performance característicos do estilo do baterista Esdra “Neném” Ferreira. Para isto foram analisadas as faixas *Katendê* e *Xangô* do CD *Suíte para os Orixás*, que é resultado de uma parceria entre Neném e Mauro Rodrigues. Mostramos a maneira com que certos ritmos e melodias, baseados em tradições do candomblé, foram apresentados por Neném a Mauro e, em seguida, como eles foram adaptados na composição da suíte e na performance da bateria e percussão. Por fim, a partir da realização e análise de diversas transcrições da bateria nas duas faixas, foi possível apontar algumas características do estilo de Neném, como a influência da linguagem musical do candomblé, a sua constante interação com o material musical ao seu redor, o seu domínio sobre compassos ímpares e a sua habilidade de usar síncope, deslocamentos de frases de um compasso para o outro e ritmos cruzados, sem perder o sentido da condução rítmica.

PALAVRAS-CHAVE: Suíte para os Orixás; Esdra “Neném” Ferreira; Mauro Rodrigues; Bateria.

ABSTRACT: This paper identifies performance elements characteristic of the style of drummer Esdra “Neném” Ferreira. For this purpose, we analyzed the tracks *Katendê* and *Xangô* from the CD, *Suíte para os Orixás*, which is the result of a partnership between Neném and Mauro Rodrigues. We showed how certain rhythms and melodies, based on candomblé traditions, were presented by Neném to Mauro and then how they were adapted in the composition of the suite and in the performance of drums and percussion. Finally, by transcribing and analyzing several excerpts of the drums in the two tracks, it was possible to point out some characteristics of Neném’s style, such as the influence of the musical language of candomblé, his constant interaction with the musical material around him, his mastery over odd meters, and his ability to use syncopations, upbeats, and cross rhythms without losing the sense of the groove.

KEYWORDS: Suíte para os Orixás; Esdra “Neném” Ferreira; Mauro Rodrigues; Drumset.

1. Introdução

Os estudos sobre os bateristas brasileiros são recentes e cada vez mais comuns nas universidades brasileiras, como podemos atestar em diversas publicações tais como: Aquino (2009), Barsalini (2009, 2014), Bastos (2010), Braga (2011), Cortês (2012), Dias (2013, 2020), Ezequiel (2014), Favery e Hashimoto (2018), Galvão (2022), Queiroz (2006, 2021), Smith (2014), Souza e Schambeck (2012) e outros. Tais estudos buscam, de maneira geral, compreender melhor a linguagem da bateria na música popular brasileira. Neste artigo buscaremos identificar elementos de performance característicos do estilo do baterista Esdra “Neném” Ferreira¹, um dos mais importantes e influentes bateristas do cenário da música popular e instrumental de Belo Horizonte, do Brasil e do mundo desde a década de 1960. Para isto serão analisadas as faixas *Katendê* e *Xangô* do CD *Suíte para os Orixás*. Um estudo mais completo do estilo de Neném, tanto na performance da *Suíte* quanto em outros trabalhos de sua longa carreira, pode ser encontrado em Queiroz (2021).

A *Suíte para os Orixás* (Rodrigues e Ferreira 2006a) é resultado de uma parceria entre Neném e o flautista, compositor e arranjador Mauro Rodrigues². A Figura 1 mostra a capa do CD. Além de flauta e bateria, a gravação inclui percussão, baixo elétrico, vibrafone e orquestra. O CD contém composições escritas com base nos conhecimentos e na formação de Neném no candomblé. Todas as músicas e orquestrações feitas por Mauro Rodrigues se basearam em cantigas e ritmos atribuídos a diferentes orixás e apresentados a ele por Neném, que supervisionou o trabalho de composição de toda a obra com a intenção de não perder características musicais e sentidos atribuídos a cada orixá. Ao lado destes elementos oriundos do candomblé, percebemos também no CD outras influências vindas da improvisação jazzística, da música instrumental brasileira e até da música erudita.

Neste artigo é feito um estudo dos ritmos presentes nas faixas *Xangô* e *Katendê*. Inicialmente mostraremos a maneira com que eles foram apresentados por Neném a Mauro e, em seguida, como eles foram adaptados para a *suíte* na performance de Neném na bateria e também nos arranjos feitos para a percussão. Como metodologia para a análise do estilo de Neném, realizamos diversas transcrições de sua performance nas duas faixas aqui analisadas. A escolha das duas músicas se fez primeiramente pelo fato dos seus ritmos originais estarem na fonte primária aqui utilizada e que tivemos acesso, isto é, uma gravação que Mauro fez, em 1992, de Neném tocando no atabaque ritmos e cantigas de candomblé (Rodrigues 1992). Além disso,

¹ Adotaremos Neném para nos referirmos a ele neste texto.

² Mauro Rodrigues é graduado em flauta pela Escola de Música da UFMG, mestre em musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM – RJ) e doutor em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da UFMG. Foi Pesquisador Visitante pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) desenvolvendo pesquisa para a introdução de conteúdos de música popular no curso de graduação em música na UFMG. Atualmente é professor na Escola de Música da UFMG. Iniciou-se profissionalmente na década de 70 tocando guitarra, violão e flauta transversal em diversos grupos musicais. Formou, na década de 80, com Juarez Moreira, Yuri Popoff e Neném o grupo Vera Cruz, desenvolvendo um trabalho autoral. Gravou os discos autorais, “Lua – Edição Brasileira”, “*Suíte para os Orixás*”, “Um Sopro de Brasil”, “Tom de Adélia” e “O Sempre Amor”, estes dois últimos em parceria com a poetisa Adélia Prado. Tem atuado como compositor, arranjador e instrumentista em apresentações e gravações de artistas como: Nivaldo Ornelas, Maria Schneider, Adélia Prado, Beto Guedes, Edição Brasileira, Juarez Moreira, Gilvan de Oliveira, Hermeto Paschoal, Milton Nascimento, Nelson Aires, Paulinho Pedra Azul, Amaranto, Babaya, Benjamim Taubkin, Rudi Berger, Toninho Horta e Misturada Orquestra, dentre outros.

elas apresentam características rítmicas (como fórmulas de compasso não tão usuais) e momentos de improvisação que acabam dando destaque ao papel da bateria. Por fim elas fazem parte deste CD que tem uma relação muito forte com a musicalidade de Neném, muito influenciada pela sua ligação com o candomblé.



Figura 1 – Capa do CD Suíte para os Orixás

A presença da música nos rituais de candomblé é essencial. Ângelo Nonato Cardoso, em sua tese "A Linguagem dos Tambores" (Cardoso 2006), menciona o quanto é presente e fundamental a música nos rituais do candomblé.

No uso corrente, atual, candomblé pode ser compreendido como um termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham de certas características. Em comum, estas religiões apresentam, por exemplo, o fenômeno da possessão e da importância da música em seus rituais. Isto é, a divindades cultuadas nestas religiões, ao incorporarem no corpo de seus filhos, mostram-se presentes aos olhos do fiel, por assim dizer também fisicamente. Sobre a música no candomblé, ela não exerce um papel simplesmente ornamental. Ela tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõe os rituais desta religião. Tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos onde a ausência da música é inconcebível. (Cardoso 2006, 1)

No caso de Neném, que é um ogã no candomblé, é visível a influência e impacto desta música e dos ritmos dos orixás na sua performance na bateria.

No meu caso, graças a Deus, é o seguinte: Ogã, numa casa de candomblé em que se pratica iorubá, é o responsável pelo toque de chamado dos orixás, é o coração do candomblé, daquele momento de transe. Ele canta as cantigas em dialeto iorubá para a manifestação dos orixás. É uma pessoa muito responsável. Existe uma hierarquia: ogã alabê é o que canta, que tira a "zuela". O ogã rumpi e o lé são os tambores médio e menor, respectivamente. Todos com funções independentes, cada um faz uma coisa para o todo da orquestra de tambores. Ogã é uma espécie de sacerdote, ligado ao dono do candomblé. Tudo dele é com o ogã, responsável pelo toque; se está bom, se é regular, se está mal

tocado ou cantado. É complexa a coisa [...] (Ferreira 2009)

Para Mauro Rodrigues a principal e primeira formação musical de Neném vem de sua formação religiosa e esta música, que ele aprendeu desde criança, é totalmente refletida na bateria.

A experiência dele, de ogã, de tocar estes ritmos, de tocar percussão no candomblé, neste terreiro que ele se fundamentou, é completamente presente na forma que ele toca bateria. A originalidade desta concepção do Neném vem deste berço de percussão onde ele vê na bateria os tambores do candomblé... Muito antes de vir a influência do jazz, do clube da esquina, antes de tudo... Isto é a raiz da originalidade da forma dele tocar... Além disso o ogã toca para o santo, quando baixa o santo, ele toca para o santo dançar. Então tem uma conexão entre o toque e a dança... ele não faz o santo dançar ele toca o que o santo está pedindo para ele com o corpo... então tem uma conexão muito estreita entre o que deve ser tocado e o que está sendo dançado... e pensando no Neném tocando e sua capacidade de observação com tudo que está acontecendo é um exercício antigo... ele já tem esta conexão com o ambiente e o que está acontecendo ele exercitou isto desde criança... então isto foi o começo. (Rodrigues 2017, n.p.)

A seguir apresentaremos algumas informações sobre a vida e a carreira de Neném. Em seguida faremos uma contextualização da *Suíte para os Orixás* (desde sua concepção até a gravação do CD em 2006). Finalmente, na seção 4, discutiremos questões relacionadas à percussão e à bateria nas duas faixas aqui analisadas, com ênfase na performance de Neném na bateria. É importante salientar que, para a plena compreensão deste estudo, é fundamental a apreciação dos áudios aqui analisados (em links dispostos ao longo do texto).

2. Um breve histórico sobre Esdra “Neném” Ferreira

A música feita em Minas Gerais, dos anos 60 até os dias de hoje, teve e ainda tem diversas influências, informações e fusões de estéticas que serviram de referência e inspiração para compositores e instrumentistas. Destacam-se harmonias soando de formas imprevisíveis, letras e melodias soando e falando de amor, esperança, cultura local, fé e outros. Os ritmos, por sua vez, também reagiram a essa complexidade de novos conceitos na forma de tocar e compor, influenciados pelo regionalismo, música afro/religiosa, samba, jazz, valsa, música dos Beatles, choro, música pop, música contemporânea e erudita (Borges 1996).

Chico Amaral, compositor e instrumentista, fala em seu livro *A Música de Milton Nascimento* sobre o contexto das diversas influências que existiram na música brasileira a partir dos anos 60. Ele afirma que:

[Isto] não se limitou a Luiz Eça + Edu Lobo + Beatles, o que já seria muito. Começam a entrar coisas inesperadas no circuito: Espanha, América Latina (como no Tropicalismo); música rural, indígena, religiosa; música negra dentro e fora do contexto urbano; algum *jazz*, *rock* progressivo, música clássica, música de cinema e experimentalismos. Tudo isto de maneira absolutamente original: África, América Latina, Beatles, música *pop*, samba, música rural – tudo a seu modo. (Amaral 2013, 27)

Esdra Expedito Ferreira, conhecido como “Neném”, nasceu nesse período da história da música de Minas Gerais, em Belo Horizonte, no bairro Barro Preto, no dia 6 de junho de 1954. Sua mãe era compositora e foi fundadora de uma das primeiras escolas de samba de Minas Gerais. Foi com ela que Esdra aprendeu os

primeiros ritmos do samba no tamborim, pandeiro, cuíca, surdo, agogô e tarol. A família de seu pai tinha vários músicos, e todos gostavam de cantar e ouvir o *jazz*. Segundo Neném:

quase todos os tios e primos tocavam alguma coisa. Meu pai cantava muito bem, tinha a voz bonita. Toda a família dele gostava de cantar, de *jazz*, de Nat King Cole, de Frank Sinatra e de Billie Holiday. Já a parte da minha mãe é o povo do samba. São de Diamantina. Ela tocava quase todos os instrumentos de percussão, pois foi fundadora de uma das primeiras escolas de samba de Minas Gerais, a Monte Castelo. Com ela aprendi a parte do samba. Meus tios tocavam trompete. Fui criado nesse meio. (Ferreira 2009)

Aos sete anos de idade, devido a problemas de saúde de sua mãe, Neném passou a viver com sua tia Maria Paulina, babalorixá no terreiro de candomblé Santa Joana D'Arc. Nesse terreiro, ele começou a brincar com o atabaque criando associações ao que já havia ouvido, tocado e aprendido na referida escola de samba. Durante anos, Neném teve profunda formação no candomblé, na função de tocar o atabaque em rituais até chegar ao mais alto posto, isto é, tornar-se um ogã.

Aos dezesseis anos de idade, Neném teve seus primeiros contatos com a bateria, quando se mudou para o bairro Alto dos Pinheiros e começou a frequentar os bailes no Clube Recreativo, onde ia exclusivamente para observar o baterista tocar. Em dado momento, se enturmou e conseguiu autorização para praticar naquela bateria, desde que a banda não estivesse ensaiando e, assim, começou a aprender a tocá-la sozinho.

Nos anos 60, já profissional em Belo Horizonte e tocando em ambientes como a boate Sucata e o bar 890, sentiu a necessidade de se aprimorar. Com essa motivação, Neném fez aulas de técnica com o professor Emílio Gama. Além de Emílio, seu "professor técnico", Neném tinha um grande mentor musical: o baterista Laércio Vilar. Como ele afirma:

No geral meu grande mestre foi o Laércio Vilar. O primeiro que me fez enxergar os outros bateristas do mundo. Ele e outro amigo nosso, o baterista Dinelli, que hoje é advogado. Íamos para a casa do Dinelli, no Padre Eustáquio, ouvir os grandes mestres, pois não tínhamos radiola. Ouvíamos Elvin Jones, meu grande mestre, Art Blakey, Max Roach e Buddy Rich. Os mais novos também, como Jack DeJohnette, meu ídolo maior na atualidade, Billy Cobham, Steve Gadd, Philly Jo Jones e Tony Williams. São caras criativos, inventaram o que o mundo todo copia. Criaram vários estilos. Nessa mesma época, também tive ídolos brasileiros, músicos que ouvi muito lá na casa do Dinelli, como Edson Machado, Airtó Moreira, Dom Um Romão, Paulo Braga e Robertinho Silva. São meus ídolos [...].

Na minha forma de tocar está presente a coisa africana, por causa dos tambores e da escola de samba. Participei disso tudo. Além do toque jazzístico das músicas que ouvia com meus pais, de Nat King Cole e de Count Basie. Então, é tudo misturado: o lado africano com a paixão pelo *jazz* e as coisas brasileiras, pois sou brasileiro, graças a Deus, com baião, xaxado, maracatu, samba e samba de roda [...] (Ferreira 2009)

Nos anos 1970, quando Neném tocava profissionalmente no bar 890 em Belo Horizonte, seus primeiros contatos com músicos e artistas daquela época começaram a se expandir. Certa vez, foi chamado para participar de uma banda, a Arca de Noé, junto com o cantor e compositor Fernando Oly. Então, fizeram uma gravação:

Ele tinha um grupo chamado A Arca de Noé – me chamou pra tocar nesse grupo. Aí eu gravei com ele e o Flávio Venturini ouviu isso e falou: “Que legal, o cara toca legal, vamos chamar ele pra tocar.” (Ferreira, s.d.)

O cantor e compositor Beto Guedes, ao saber daquele jovem baterista, foi ao 890 assisti-lo tocar e o convidou a fazer uma turnê de shows do disco “Sol de Primavera” (1979) junto ao grupo Vera Cruz com o qual também tocava, formado por Juarez Moreira, Mauro Rodrigues, José Namen e Yuri Popoff. Relembra o artista: “Foi com esse grupo que eu fiz a primeira turnê com o Beto” (Ferreira, s.d.).

Do bar 890 Neném foi para o Brasil e o mundo, apresentando sua linguagem e realizando, desde então, shows e gravações com artistas como Milton Nascimento, Toninho Horta, Beto Guedes, Lô Borges, Flávio Venturini, Marku Ribas, Juarez Moreira e feito parte de diversos grupos da cena da música instrumental de Minas Gerais.

3. A construção da *Suíte para os Orixás*: de um sonho de Mauro Rodrigues para a gravação do CD

A idealização da suíte surgiu a partir de um sonho que Mauro Rodrigues teve em 1991. No sonho ele imaginou uma música longa, tocada por flauta, bateria e orquestra de cordas.

Uma noite de novembro de 1991 eu tive um sonho com música. A música era com uma orquestra de cordas, flauta e bateria tocando uma peça de duração longa. Uma música maravilhosa que deixou uma impressão muito forte. Inspirado por ela eu procurei o Neném, o Esdra Exedito Ferreira, e propus a ele uma parceria. Compor juntos uma música para flauta, bateria e orquestra de cordas. Ele apresentaria os ritmos e sobre esse material eu trabalharia. Um projeto meio absurdo e improvável naquele momento. Implicava um trabalho imenso, sem nenhuma perspectiva de produção real. No entanto, ele aceitou a proposta e me devolveu o desafio: compor tendo como base, material gerador, as cantigas e os ritmos dos orixás. (Rodrigues 2012, 81)

Até então Mauro não sabia da ligação de Neném com o candomblé e de todo o conhecimento que ele tinha sobre as cantigas e ritmos desta tradição. A partir desta descoberta, os dois decidiram que as composições do projeto seriam baseadas em ritmos e cantigas do candomblé. Assim nasceu a ideia da *Suíte para os Orixás*. Para auxiliar no seu processo de composição, Mauro gravou Neném explicando a personalidade/arquétipo de cada orixá e também cantando e tocando cantigas e ritmos relacionados a cada orixá. De posse deste material, ele iniciou um demorado e meticuloso processo de composição de obras para flauta, bateria, baixo, percussão, vibrafone e cordas, baseadas nas matrizes gravadas por Neném. Este trabalho contou sempre com a supervisão do próprio Neném, com o intuito de não se perder o sentido original e a característica de cada ritmo e melodia. Mauro relata detalhes deste início do processo:

O primeiro passo foi gravar as cantigas e os ritmos que o Neném ia trazendo. Fizemos isso em três seções. As gravações foram feitas em fita magnética. O local foi sua casa na Rua Itajubá, em um barracão de fundos com um pequeno quintal, onde havia a sombra de um frondoso maracujá. Ele ia gravando as cantigas, a maioria nos dialetos de origem africana e outros apenas vocalizados. Gravava estas cantigas às vezes acompanhando-se ao atabaque e às vezes a capela. Depois tocava os ritmos, em alguns casos, decompondo a

polifonia rítmica, tocando cada padrão rítmico separadamente. É que os toques emergem da superposição de diferentes frases, padrões realizados em diversos instrumentos da orquestra do candomblé. A polifonia rítmica é uma das características destes toques. (Rodrigues 2012, 80)

Do sonho de Mauro Rodrigues em 1991 até a gravação do CD, em 2006, foram quinze anos durante os quais a obra foi sendo modificada, ganhando maturidade e alcançando a forma na qual foi registrada. O primeiro experimento da suíte foi em um ensaio com a Orquestra Sesiminas, cedido pelo maestro Marco Antônio Maia Drummond. Mauro e Neném ensaiaram a música *Oxóssi*, primeira composição pronta da suíte e, após ouvirem a gravação do ensaio, ficaram otimistas com a perspectiva do trabalho. Também perceberam que seria importante agregar um contrabaixo elétrico ao trabalho.

Esse primeiro experimento com orquestra foi muito animador. Tocamos para *Oxóssi* e recordo-me de termos saído do ensaio, eu e o Neném, com a certeza de que o projeto iria vingar. A parte de orquestra era muito parecida com àquela versão que seria registrada anos mais tarde em CD. Também era evidente que estávamos confrontando duas tradições diversas, a erudita representada pela orquestra e a popular, naquele momento representada pela bateria e pelas cantigas e viria a se tornar o “grupo”, com contrabaixo, vibrafone e percussão. Esse grupo e suas ações, não só nessa dança, mas em toda a Suíte, foi surgindo, sendo construído essencialmente durante as performances posteriores. Especialmente as partes de percussão e atabaques e os detalhes de timbres percussivos, foram concebidos, portanto, mais tarde. (Rodrigues 2012, 89)

A primeira audição da *Suíte para os Orixás* ocorreu em 1995 no Primeiro Festival Internacional de Arte Negra, o FAN, em Belo Horizonte. Na preparação para esta apresentação foi decidido agregar ao grupo, além do baixo elétrico, três percussionistas se alternando nos atabaques do candomblé e outras percussões.

Neném escolheu os percussionistas, o Moura, seu primo do terreiro, ogã também, o Bill Lucas também conhecedor de alguns toques tradicionais de candomblé e da tradição caribenha, e a Daniela Rennó, mão boa no atabaque e também na marimba de vidro. Foi dela inclusive a iniciativa de introduzir a sonoridade da marimba de vidro em alguns trechos da suíte, o que mais tarde viria a se desdobrar em partes de vibrafone para toda a peça. (Rodrigues 2012, 96)

Após esta apresentação, consciente de que nem sempre seria viável contar com a orquestra devido a questões econômicas e logísticas, Mauro começou a adaptar as orquestrações para a marimba de vidro (inclusive percebendo possibilidades que a marimba oferecia e que as cordas não tinham), contrabaixo e flauta. No final dos anos 90, Mauro começa a trabalhar com o músico Fernando Rocha em projetos musicais que uniam a flauta ao vibrafone. Com isto ele começa a se aproximar mais do vibrafone e compreender os recursos deste instrumento, passando então a arranjar a suíte com o vibrafone no lugar da marimba de vidro.

Em 2001 a *Suíte para os Orixás* foi selecionada para ser um dos representantes de Minas Gerais no projeto “Rumos Musicais – Tendências e Vertentes” do Itaú Cultural. Cada grupo escolhido iria gravar duas faixas para um CD do projeto. No caso da suíte, a primeira faixa conteve as músicas *Exú*, *Pemba* e *Ogum*, emendadas uma na outra, e a segunda foi *Oxóssi*. As gravações foram feitas por um grupo (formado por

flauta, bateria, vibrafone e marimba, baixo elétrico e percussão) e quinteto de cordas. Após a gravação foram realizadas diversas apresentações da suíte apenas com o grupo que realizou a gravação, formado por Mauro, Neném, Ivan Correa no contrabaixo, Fernando Rocha no vibrafone e Ricardo Cheib na percussão. As orquestrações foram todas distribuídas para a flauta, vibrafone e contrabaixo. Rodrigues (2012, 102) acrescenta que: “Fizemos apresentações em Belo Horizonte, Curitiba e São Paulo que foram muito bem recebidas. Entre nós crescia a confiança e o apreço por esta nova configuração. Nesse momento sentimos que o trabalho estava em outro patamar”. Ele ainda acrescenta que:

Em 2004 o grupo se apresentou com a Orquestra do Sesiminas. Mais uma vez foram feitas revisões das partes da orquestra, agora atualizadas com a forma que havia assumido o grupo. Para esta ocasião Neném convidou mais um percussionista, Guda Coelho, para aumentar a densidade percussiva. Finalmente, em janeiro de 2006, ocorreu a gravação do CD *Suíte para os Orixás* para grupo (com o percussionista Sérgio Aluotto gravando a parte de vibrafone no lugar de Fernando Rocha que estava morando fora do país) e orquestra de cordas.

Para nós foi um processo muito longo, porque nós começamos a trabalhar em 1992 e fomos gravar em 2006, então até o momento da gravação nós estávamos no processo de compor. A primeira coisa que o Neném fez foi uma consulta a mãe de santo para saber o que poderia usar e o que não poderia. Então estava delimitado pela mãe de santo o que poderíamos fazer com aquilo e até onde poderíamos ir... a tia do Neném... Depois de feita esta consulta eu gravei o Neném tocando atabaque cantando e falando sobre os temas... então eu gravei horas do Neném tocando os toques mostrando como era cada um, o que que cada um significa para que serve... ele cantando as letras, muitas delas em yorubá dizendo ali o significado destas letras para que era usado... aí depois eu fiquei um tempo ouvindo, escolhendo alguma coisa para trabalhar. O primeiro que nós trabalhamos foi o Oxossi. Então eu peguei um dos cantos de Oxossi, harmonizei e desenvolvi, criei partes para introduzir... janelas de improvisação, fui criando uma forma, mas mantive o canto na íntegra. O que ouvimos na suíte são os cantos na íntegra com toda esta “arquitetura” em torno. Tem reharmonizações, tem janelas de improvisação, aí tem variações dos cantos. Mas sempre o canto original está lá. (Rodrigues 2017)

4. *Xangô e Katendê*: do original para a *Suíte*

A partir de agora iremos analisar a performance de Neném em duas faixas do CD *Suíte para os Orixás*: *Xangô* e *Katendê*. Em cada uma delas, inicialmente será feita uma comparação entre os ritmos originalmente gravados no atabaque por Neném para Mauro, no início do projeto, com os arranjos de bateria e percussão gravados no CD. Buscaremos identificar também algumas características de performance de Neném, utilizando para isto transcrições da gravação de bateria em diversos momentos nestas duas faixas do CD. As transcrições utilizarão o sistema de notação representado na Figura 2. Por fim iremos relacionar a condução rítmica e fraseado na bateria de Neném com o contexto formal geral de cada uma das músicas, analisando ainda como a bateria se relaciona com os outros instrumentos, sobretudo com as melodias e improvisos da flauta.

Notação para bateria

Notação para percussão

Figura 2 – Legenda das notações de bateria e percussão

4.1. Katendê

O ritmo de *Katendê* é apresentado por Neném na gravação original feita por Mauro em fita magnética em 1992. Neném toca o ritmo no atabaque (rum) e canta a melodia num ciclo de seis compassos que se repete, sendo três compassos de sete tempos seguidos de um de oito tempos e mais dois de sete tempos, como podemos ver na transcrição do primeiro ciclo (Figura 3).

Figura 3 – Transcrição da gravação de Neném tocando no atabaque o primeiro ciclo do ritmo de *Katendê* (consultar <https://youtu.be/KNGeS1-lA9s>)

Observando o fraseado deste primeiro ciclo também podemos perceber que há uma acentuação básica predominante no atabaque, como mostra a Figura 4. Esta ideia rítmica está presente nos ritmos da bateria e das percussões do CD, como mostraremos a diante.

Figura 4 – Divisão rítmica básica e ritmo do atabaque em *Katendê*

A melodia cantada por Neném na gravação também é utilizada como primeiro tema na obra (Figura 5) com a estrutura rítmica, diferentemente da gravação original, se mantendo sempre em compasso de sete tempos.



Figura 5 – Tema principal de *Katendê*

Em termos formais, *Katendê* (com tempo total de 5:18 e consultável em youtu.be/Jfl_PAWM0bU) apresenta inicialmente um solo livre de baixo sobre a rítmica básica em 7/8 dos atabaque da peça; uma introdução de 8 compassos; apresentação do primeiro tema (repetido duas vezes) em Si bemol que chamaremos de seção A; tema apresentado mais duas vezes agora em Mi bemol (seção A'), tema novamente em Si bemol (A); um intermezzo que explora as 3 primeiras notas do primeiro tema criando uma melodia que atravessa o compasso de 7/8; um trecho de improviso de flauta; apresentação de um segundo tema em Si bemol (repetido 2 vezes), que chamaremos de seção B; primeiro tema em Si bemol (A), segundo tema em Mi bemol (B'), primeiro tema em Mi bemol (A'), segundo tema em Si bemol (B) e uma Coda de oito compassos semelhantes à introdução. A Tabela 1 mostra a minutagem de cada parte na gravação e a indicação de número de compassos, de acordo com a numeração da grade da orquestra (Rodrigues e Ferreira 2006b).

Tabela 1 - Representação da forma de *Katendê* com sua minutagem e indicação de número de compasso

Seções de <i>Katendê</i>	Minutagem		Compassos	
	Início	Fim	Início	Fim
Solo de Baixo	0:30	1:14	0	0
Introdução	1:15	1:30	1	8
Seção A	1:29	1:46	9	16
Seção A'	1:46	2:01	17	24
Seção A	2:01	2:16	26	32
Intermezzo	2:16	3:01	33	56
Improviso de flauta	3:02	3:17	57	64
Seção B	3:17	3:40	65	76
Seção A	3:40	3:55	77	84
Seção B'	3:55	4:18	85	96
Seção A'	4:18	4:33	97	104
Seção B	4:33	4:56	105	116
Coda	4:46	5:18	117	225

Ao longo da obra, percebemos diversas variações na performance da bateria, mas sempre lembrando a gravação original tocada no atabaque. Na Figura 6 está a transcrição da bateria no comp. 9, no início da seção A [01:29]. Podemos perceber uma grande aproximação com a divisão básica identificada na Figura 4 e com o que ele tocou na gravação original no atabaque.



Figura 6 – Ritmo básico de *Katendê* na bateria [01:29], comp. 9, seção A, comparado com a divisão rítmica básica e o padrão do atabaque (consultar https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU?t=89)

Uma característica observada no arranjo de *Katendê* (e também de *Xangô*, conforme mostraremos em seguida) é que a percussão tem um comportamento rítmico bem estável, normalmente com poucas variações, servindo de base para a performance da bateria que está sempre fazendo variações. Encontramos aqui uma analogia entre os arranjos de bateria e percussão do CD com as funções dos tambores no candomblé onde o rumpi e o lé fazem a base rítmica (como a percussão no CD) e o rum, tambor tocado por Neném no candomblé na sua função de ogã, é o tambor que faz variações (como a bateria na suíte).

Os atabaques, no candomblé, possuem características musicais e funcionais distintas. Na maioria dos toques, o rumpi e o lé tem o mesmo padrão sonoro. Estes dois atabaques não efetuam frases musicais diferentes ao longo de um toque, ao contrário, eles mantêm o mesmo padrão sonoro o tempo todo. Conseqüentemente, o ostinato efetuado por estes instrumentos os colocam em uma posição de base. [...] De fato, as frases musicais mais complexas cabem ao rum. [...] Ao rum é atribuída a função de dialogar, de apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé. (Cardoso 2006, 57)

A Figura 7 mostra a divisão rítmica básica comparada com os padrões rítmicos das percussões (atabaques, cowbell e triângulo) utilizadas na gravação de *Katendê*. Estes padrões se mantêm os mesmos em toda a música servindo de base para as variações da bateria.

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Div. rít. bás.' and contains a sequence of rhythmic notes in 7/8 time. The second staff is labeled 'Atabaques' and shows a complex rhythmic pattern with many notes and rests. The third staff is labeled 'Cowbel' and shows a simpler rhythmic pattern. The fourth staff is labeled 'Triângulo' and shows a rhythmic pattern with some notes and rests. The score is written in 7/8 time and consists of 14 measures.

Figura 7 – Divisão rítmica básica comparada com os padrões rítmicos de percussão tocados em *Katendê*

A partir de agora iremos mostrar algumas das variações utilizadas por Neném na gravação e como elas se relacionam com a forma da música e com a improvisação da flauta. Neném apresenta, nas partes mais contidas da composição (A, A', B e B') uma tendência a sustentar o padrão mostrado na Figura 7, com variações sutis, tais como acentos no chimbal apoiando a melodia, pequenas aberturas de chimbal, eventuais acentos na cúpula do prato de condução e pequenas variações sobre o padrão rítmico no bumbo e no aro da caixa. Nas mudanças de seção, ele realiza pequenas preparações tais como um acento no prato ou uma frase com uma ou duas notas nos tambores. Nas partes de maior dinâmica e tensão da música (Intermezzo e Improviso de flauta), Neném passa a tocar o ritmo utilizando o prato de condução no lugar do chimbal. As variações são maiores (incorporando os pratos e os tambores) e a condução rítmica e fraseado da bateria interagem ativamente com o arranjo e com o improviso. A Figura 8 mostra a bateria em uma parte do Intermezzo [2:23], onde há uma melodia sincopada que atravessa a barra de compasso. Neném utiliza o prato de condução e os tambores para criar divisões rítmicas correspondendo à linha de baixo e à melodia.

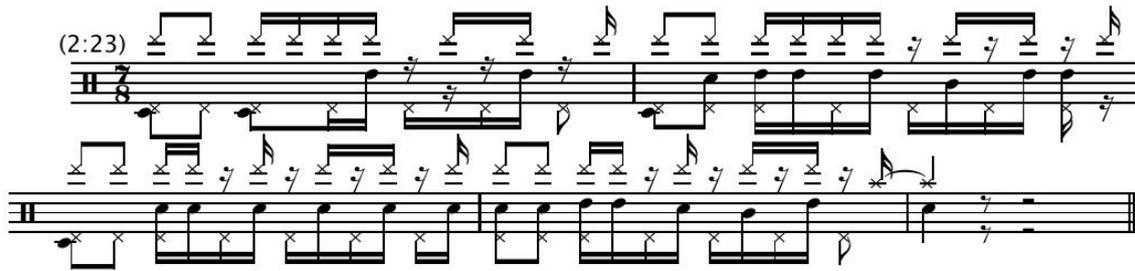


Figura 8 – Transcrição da bateria no Intermezzo de *Katendê* [2:23] (consultar https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU?t=142)

No improviso de flauta percebemos uma grande interação da bateria com o solista; Mauro e Neném parecem sugerir ideias um para o outro. No início da seção há momentos com mais espaço tanto na condução rítmica quanto no fraseado da flauta. No auge da seção, o solo da flauta passa a apresentar maior dinamismo e, em correspondência, a bateria faz variações mais evidentes sobre o ritmo básico, incluindo acentos nos contratempos (tocados na cúpula do prato) e um uso mais constante e variado dos tambores e pratos, como pode ser visto na transcrição da bateria nos quatro últimos compassos do improviso da flauta (Figura 9).

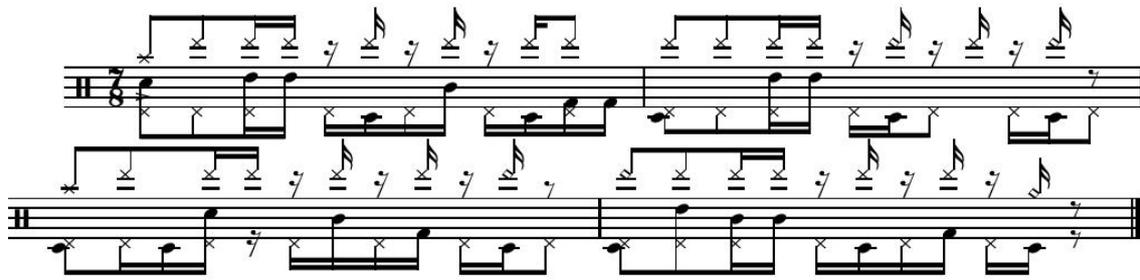


Figura 9 – Transcrição da bateria nos quatro últimos compassos [03:09] do improviso de flauta na faixa *Katendê* (consultar https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU?t=188)

No comp. 82 [3:49] da retomada da Seção A, após o improviso de flauta, podemos encontrar uma outra característica da performance de Neném que é o deslocamento de fraseado de um compasso para o outro (como também veremos em *Xangô*). A transcrição da Figura 10 mostra um fraseado de três semicolcheias (uma no bumbo e duas na caixa) que é repetido seis vezes, se deslocando no tempo e cruzando a barra de compasso até chegar ao terceiro tempo do comp. 83, onde se inicia outro fraseado de tons e bumbo que vai até o quarto tempo do comp. 84.

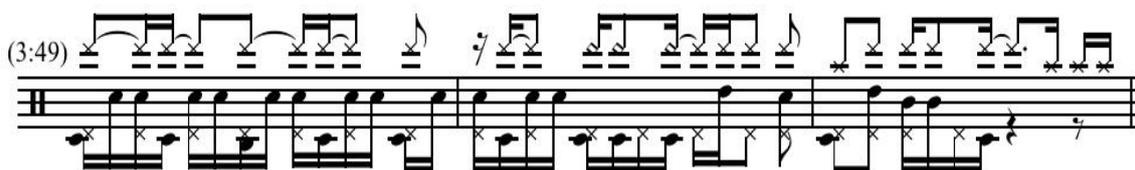


Figura 10 – Transcrição da bateria no trecho de comp. 82-84 [3:49], da faixa *Katendê* (consultar https://youtu.be/Jfl_PAWM0bU?t=228)

4.2. *Xangô*

Assim como aconteceu com o ritmo de *Katendê*, o ritmo na faixa *Xangô* também foi apresentado por Neném na gravação original de 1992. Neném tocou treze compassos de um ritmo de nove tempos, sempre fazendo variações, como mostra a transcrição na Figura 11. Vale ressaltar que este ritmo de *Xangô* (assim como o de

Katendê) foi criado originalmente por Neném baseando-se em toques tradicionais do candomblé, como ele relata em entrevista concedida a Mauro Rodrigues:

[...] por exemplo aquele ritmo de *Xangô*, que a gente fez em nove, aquilo não existe no candomblé. Aquilo foi feito [...] para personalizar o Xangô. Aquilo só me veio, eu só cismeiei de fazer aquilo daquele jeito, eu falei puxa – fazer uma coisa mais interessante em cima de que? Qual que é a sonoridade de Xangô, aí fui lá e fiz. Isso não existe no candomblé, nem em Keto em Jêje, em nada. (Rodrigues 2012, 220)



Figura 11 – Transcrição dos treze compassos do ritmo de *Xangô* tocado no atabaque pelo Neném (consultar <https://youtu.be/Df5YkTIYQmA>)

Na composição de *Xangô* (Rodrigues e Ferreira 2006c) para a *Suíte para os Orixás*, Mauro Rodrigues representa o ritmo de nove tempos por um compasso de três por quatro seguido de um compasso de três por oito como mostra a Figura 12. Nas nossas transcrições estamos utilizando o mesmo agrupamento feito por Mauro, isto é, 3 semínimas seguidas de uma semínima pontuada, mas mantendo a notação em um compasso de 9/8, para representarmos a frase rítmica básica em um compasso.



Figura 12 – Agrupamento da rítmica de *Xangô* feito por Mauro Rodrigues: um compasso de três por quatro mais um três por oito
Fonte: Rodrigues 2012, 220

A gravação de *Xangô* (tempo total de 7:29 e consultável em youtu.be/eTZIUASKeBM) pode ser dividida em dez seções: (1) breve introdução inicialmente apenas com os ritmos básicos da percussão e depois com uma

nota Dó longa tocada por violoncelos e violas; (2) apresentação do primeiro tema pela flauta acompanhada pelos materiais anteriores (chamaremos de Seção A). O tema é apresentado duas vezes e entre cada uma das vezes há 2 compassos³ onde a orquestra sustenta um acorde de Dó maior. Estes mesmos 2 compassos são tocados antes de se seguir para a próxima seção; (3) apresentação do segundo tema com a mesma orquestração da seção anterior (chamaremos de Seção B); (4) reapresentação do primeiro tema agora acompanhado por todas as cordas, baixo, bateria e vibrafone, além da percussão. O tema também é apresentado 2 vezes, mas sem os 2 compassos extras de Dó maior entre cada uma das vezes e no final da seção (chamaremos esta de Seção A'); (5) apresentação do segundo tema com a mesma orquestração de A' (chamaremos de Seção B'); (6) pequena ponte para o solo de flauta, apenas com bateria, percussão e contrabaixo; (7) improviso de flauta sobre uma sequência harmônica de 8 compassos (a mesma de A'). Os dois primeiros *chorus* são tocados apenas com acompanhamento de baixo e bateria e depois são tocados mais 4 *chorus* com o vibrafone também participando do acompanhamento e com a dinâmica do grupo chegando ao ápice e relaxando no último *chorus*; (8) a flauta improvisa por mais dois *chorus*, agora com as cordas se juntando ao acompanhamento, assim como uma voz que canta uma melodia em notas longas. O clima é mais tranquilo do que o da seção anterior e leva à conclusão do improviso de flauta; (9) reapresentação do segundo tema (seção B'). Nesta seção as cordas se juntam ao acompanhamento; (10) Coda, na qual, como na introdução, a bateria e percussão voltam para o ritmo básico. A orquestra inicialmente segura um acorde de dó maior em notas longas e decresce até desaparecer para deixar a percussão e a bateria sozinhas no final. A Tabela 2 mostra um quadro com a representação desta forma.

Tabela 2 – Representação da forma de *Xangô* com sua minutagem

Seções de <i>Xangô</i>	Minutagem	
	Início	Fim
Introdução	0:00	0:27
Seção A	0:27	1:27
Seção B	1:27	1:49
Seção A'	1:49	2:38
Seção B'	2:38	2:58
Ponte	2:58	3:11
Improviso de flauta	3:10	5:40
Conclusão do Improviso	5:40	6:25
Seção B'	6:25	6:46
Coda	6:46	7:29

O arranjo para bateria e percussão inicia-se na introdução com um ostinato em nove tempos tocado pela conga (Figura 13). Em seguida, aparece outro ostinato tocado com baquetas no aro de um tambor (Figura 14). Este segundo padrão representa a principal divisão rítmica encontrada na performance de Neném tanto ao tocar o atabaque na gravação original, quanto a bateria na gravação do CD.



Figura 13 – Padrão rítmico da conga na música *Xangô*

³ Dois compassos, na nossa análise, correspondem a duas células básicas de 9 tempos, isto é, na partitura original são representados por 4 compassos.



Figura 14 – Principal divisão rítmica de *Xangô* no CD tocado com baquetas no aro

Estes dois ostinatos são mantidos, praticamente sem variação, pela percussão durante toda a seção A, B, A' e B'. A bateria, juntamente com o baixo e vibrafone, entra na seção A' [01:49], fazendo um ritmo muito próximo da divisão do ritmo básico tocado nos aros. Percebemos também uma grande aproximação do ritmo da bateria com o que o Neném gravou no atabaque como mostra a Figura 15.



Figura 15 – Ritmo da música *Xangô* tocado na bateria por Neném [01:49] comparado com a rítmica básica tocada no aro da percussão e com o ritmo do atabaque da gravação original (consultar <https://youtu.be/eTZIUASKeBM?t=108>)

Na Figura 16 apresentamos a grade da bateria e percussões da faixa *Xangô* na repetição da seção A' [01:49].

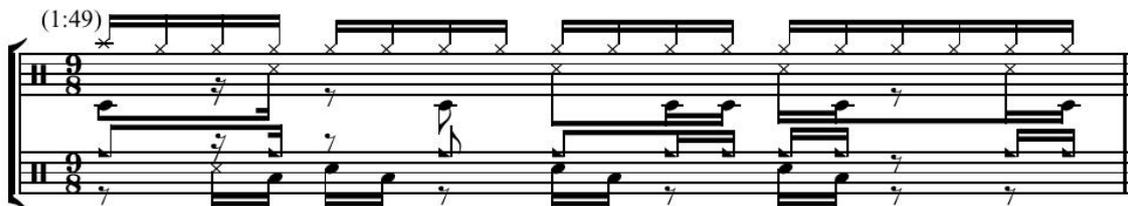


Figura 16 – Grade da bateria e percussões da faixa *Xangô* na repetição da seção A' [01:49] (consultar <https://youtu.be/eTZIUASKeBM?t=108>)

Assim como em *Katendê*, nas partes onde é tocado o tema principal (Seção A, A', B e B'), a performance de Neném é bastante contida. Ele usa o chimbal fechado como condução, fazendo algumas acentuações e pequenas aberturas para apoiar a melodia, realiza pequenas variações rítmicas no bumbo e no aro de caixa, toca, eventualmente, uma nota na caixa e, nas mudanças de seção, faz pequenas preparações e utiliza o prato de ataque. A Figura 17 mostra a transcrição do material em [2:13] na Seção A', no qual ele mantém o mesmo ritmo básico, mas coloca uma caixa no lugar do primeiro aro.

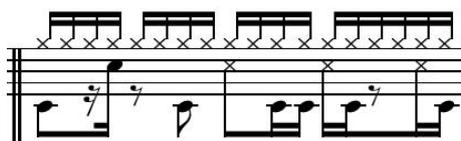


Figura 17 – Transcrição do material em [2:13] na Seção A' de *Xangô* (consultar <https://youtu.be/eTZIUASKeBM?t=132>)

É a partir da ponte e sobretudo no improviso de flauta que as variações da bateria são muito maiores. Estas variações refletem claramente a interação da bateria com o baixo (bastante perceptível na ponte), com a

flauta e com a dinâmica geral da música. Já no início do improviso da flauta [3:10], esta interação pode ser notada. A Figura 18 traz a transcrição de 8 compassos da bateria neste momento. Inicialmente bateria e flauta dialogam preenchendo espaços deixados pelo outro. Ao dialogar com a melodia da flauta, as frases da bateria passam a incorporar pratos e tambores e, em certos momentos, acabam atravessando a barra de compasso tirando a polaridade do primeiro tempo do *groove*, o que pode ser visto nos últimos 3 compassos desta transcrição.

Improviso Flauta

(3:10)

Figura 18 – Transcrição da bateria no início do improviso da flauta em *Xangô* [3:10] (<https://youtu.be/eTZIUASkeBM?t=189>)

No ápice do improviso da flauta [4:47], Neném cresce a dinâmica e realiza variações no bumbo e caixa, conduzindo no prato de condução e incluindo muitos acentos no contratempo na cúpula do prato (comportamento já observado em *Katendê*). A Figura 19 mostra a transcrição deste trecho, no qual ele também utiliza o prato de ataque para apoiar alguns acentos do fraseado da flauta.

(4:47)

Figura 19 – Transcrição da bateria durante o ápice do improviso de flauta [4:47] em *Xangô* (consultar <https://youtu.be/eTZIUASkeBM?t=286>)

5. Considerações finais

A *Suíte para os Orixás* apresenta uma identidade própria vinda dos fundamentos religiosos e musicais da tradição do candomblé de Esdra "Neném" Ferreira combinados com os fundamentos musicais ocidentais (do jazz, da música instrumental brasileira e da música erudita) de Mauro Rodrigues. Esta identidade própria confere um grande valor à obra. A suíte é também o primeiro trabalho autoral de Neném e foi escolhida como foco deste trabalho pois sua análise detalhada nos permitiu perceber e identificar alguns aspectos da musicalidade e da performance deste que é um dos mais influentes bateristas mineiros que impactou e continua impactando músicos de todo o Brasil e também do exterior.

O processo de criação da *Suíte* até a gravação do CD em 2006 passou por várias etapas de performance, arranjos e alguns registros, começando com uma gravação feita de Neném tocando ritmos e cantando cantigas baseados em músicas tradicionais para os orixás por Mauro Rodrigues, em 1992. A partir deste material original Mauro trabalhou na composição dos movimentos da suíte e na elaboração de arranjos. A primeira versão foi apresentada pela orquestra Sesiminas no FAN em 1995. Novas versões foram feitas a partir de 2001, apresentadas diversas vezes por um grupo formado por flauta, bateria, vibrafone, contrabaixo elétrico e percussão. Finalmente a obra foi gravada na íntegra em 2006 para um grupo com esta mesma formação e orquestra de cordas.

A partir da análise das faixas *Xangô* e *Katendê* e de diversas transcrições por nós realizadas, foi possível identificar certas características da performance de Neném na bateria. Percebemos, inicialmente, uma relação direta entre ritmos baseados em tradições do candomblé e a performance de Neném na bateria. Também foi interessante perceber nas gravações que, enquanto a percussão mantinha um ritmo básico, a bateria tinha uma liberdade muito maior, sobretudo nos momentos de improviso. Isto nos sugere um paralelo com a função do ogã no candomblé tocando o rum, o que faz muito sentido pois Neném era ogã no terreiro de candomblé Santa Joana D'Arc.

As audições e transcrições das músicas *Katendê* e *Xangô* também nos mostraram alguns aspectos da refinada musicalidade de Neném. Em ambas as faixas ele interage ativamente com as diferentes seções das músicas e com os outros instrumentos, sobretudo com os improvisos da flauta. Esta interação se dá através de dinâmicas, de criação de ritmos correspondendo a frases melódicas das músicas, do aumento da densidade e da criação de espaços nos *grooves*, do uso de variações rítmicas e tímbricas apoiando certos fraseados e/ou acentos da flauta e do baixo. Também pudemos perceber certos elementos virtuosísticos na performance de Neném como suas variações na condução utilizando figuras sincopadas e/ou mantendo uma acentuação nos contratempos (em geral tocada na cúpula do prato de condução) e também o seu perfeito domínio da execução de compassos ímpares, criando uma gama de variações muito grande de fraseado, inclusive com o uso de frases que se deslocam no tempo e atravessam a barra de compasso.

Esperamos que este artigo tenha contribuído para aspectos da performance e da musicalidade do influente baterista Neném, divulgando a arte deste grande músico e contribuindo para a documentação da linguagem da bateria na música popular brasileira.

6. Referências

- Amaral, Francisco. 2013. *A Música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Ed. Gomes.
- Aquino, Thiago Ferreira. 2009. *Representações da bateria em revistas de música no Brasil: processos de construção da autoridade*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Barsalini, Leandro. 2009. *As sínteses de Edson Machado: um estudo sobre os desenvolvimentos de padrões de samba na bateria*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- _____. 2014. *Modos de execução da bateria no samba*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Bastos, Patricio de Lavevère. 2010. *Trajeto de formação de bateristas no Distrito Federal: um estudo de entrevistas*. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Brasília: Universidade de Brasília.
- Borges, Márcio. 1996. *Os Sonhos não envelhecem*. São Paulo: Geração Editorial.

- Braga, Tarcísio. 2011. *A caixa clara na bateria: Estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia*. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Cardoso, Ângelo. N. N. 2006. *A Linguagem dos Tambores*. Tese (Doutorado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Cortes, Almir. 2012. *Improvisando em música popular*. Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Dias, Guilherme Marques. 2013. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- _____. 2020. *Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Ezequiel, Carlos. 2014. *Aplicando polirritmia e métricas ímpares aos ritmos brasileiros: estudos sobre o samba e o baião*. Dissertação (Mestrado profissional em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Favery, Giba; Hashimoto, Fernando. 2018. "A condução em três camadas rítmicas de Dom Um Romão". In *Anais do I Congresso Brasileiro de Percussão: A pesquisa sobre percussão no Brasil: trajetória e novos desafios*, coordenado por Fernando Hashimoto; Carlos Stasi; Fernando Rocha; Cesar Traldi. Campinas: IA/UNICAMP. www.iar.unicamp.br/wp-content/uploads/2019/11/anais-congresso-percussao-1.pdf
- Ferreira, Esdra Expedito. 2009. Entrevista concedida ao jornalista Eduardo Girão. *Estado de Minas*. 8 jul. 2009.
- _____. s.d. Neném Batera. Belo Horizonte. Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/nenem-batera/>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- Galvão, Christiano Lima. 2022. *A bateria na música instrumental de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti: estudos sobre a performance do baião, do maracatu e do frevo*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Queiroz, André Machado. 2006. *Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado*. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- _____. 2021. *Esdra "Neném" Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria*. Tese (Doutorado em performance). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Rodrigues, Mauro. 1992. Entrevista feita com Esdra "Neném" Ferreira (45 min.).
- _____. 2012. *Performance, Corpo e Ação na Composição Musical*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas – Teóricas e Práticas). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- _____. 2017. Entrevista concedida a André Queiroz (67 min.). 19 ago. 2017.
- Rodrigues, Mauro; Ferreira, Esdra. 2006a. *Suíte para os Orixás*. Criato Brasil. 1 CD (54 min. e 49 seg.).
- _____. 2006b. *Katendê*. 1 partitura (5 p.). Orquestra de cordas, flauta, vibrafone, contra baixo elétrico, bateria e percussão.
- _____. 2006c. *Xangô*. 1 partitura (5 p.). Orquestra de cordas, flauta, vibrafone, contra baixo elétrico e bateria.
- Smith, Andy. 2014. *O baterista: contemporary Brazilian drum-set: Afro-Brazilian roots & current trends in*

contemporary samba-jazz performance practice. Tese (Doutorado em Música). Indiana: Indiana University.

Souza, Henry Raphaely de. Schambeck, Regina Finck. 2012. A pesquisa sobre bateria no Brasil. In: *Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa: ANPPOM.