eISSN 2317-6377

|:PER MUSI:|

A performance dos bateristas na música de Hermeto Pascoal: práticas e diálogo criativo

The performance of drummers in Hermeto Pascoal's music: practices and creative dialogue.

Victor Rocha Polo [1] https://orcid.org/0009-0007-8503-4988
victor.polo@fames.es.gov.br

Luiz Renato da Silva Rocha [2] https://orcid.org/0000-0002-0900-9576
luiz.rocha@fames.es.gov.br

Rafael Henrique Ribeiro Teixeira [3] https://orcid.org/0009-0006-2079-5930
rribeiro.rafael@pm.es.gov.br

[1] *FAMES, Núcleo de Ensino de Canto, Piano e Cordas Dedilhadas, Vitória, ES, Brasil*
[2] *FAMES, Núcleo de Ensino de Sopros, Percussão, Cordas Friccionadas e Regência, Vitória, ES, Brasil*
[3] *FAMES, Graduando Bacharelado em Música, Hab: Música Popular - Bateria, Vitória, ES, Brasil*

ARTIGO CIENTÍFICO
Editor de Seção: Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa
Editor de Layout: **Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa**
License: "CC by 4.0"
Data de Submissão: 30 nov 2025
Data da Aprovação Final: 20 out 2026
Data de Publicação: 15 nov 2026
DOI: http://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.63145

RESUMO: Este artigo analisa as práticas performativas e o diálogo criativo dos bateristas Airto Moreira, Nenê e Márcio Bahia no contexto da música de Hermeto Pascoal. A metodologia articula revisão bibliográfica, escuta analítica e exame de transcrições musicais disponíveis em pesquisas brasileiras recentes que tratam da estética hermetiana e dos ritmos nacionais, especialmente estudos de Pimentel, Galvão, Marques & Hashimoto e Silva. O problema central consiste em compreender de que modo a bateria, nas diferentes formações de Hermeto, participa do processo coletivo de criação musical, assumindo funções estruturantes no arranjo, na improvisação e na condução da forma. Defende-se que o instrumento transcende a noção tradicional de acompanhamento e opera como agente coautor do discurso musical. Ao examinar as abordagens específicas de cada baterista, o estudo evidencia como essas práticas contribuíram para ampliar a linguagem rítmica brasileira e para consolidar uma estética performativa singular no universo da obra de Hermeto Pascoal.
PALAVRAS-CHAVE: Hermeto Pascoal, Bateria, Performance Musical, Música Instrumental Brasileira, Ritmos Brasileiros.

ABSTRACT: This article examines the performative practices and creative dialogue of drummers Airto Moreira, Nenê, and Márcio Bahia within the musical universe of Hermeto Pascoal. The methodology combines a bibliographic review, analytical listening, and an examination of musical transcriptions available in contemporary Brazilian research on Hermeto's aesthetics and national rhythmic traditions, particularly studies by Pimentel, Galvão, Marques & Hashimoto, and Silva. The central question investigates how the drum set, in the various formations led by Hermeto, participates in the collective creative process, assuming structural functions in arrangement, improvisation, and formal development. The study argues that the instrument transcends its conventional role as an accompanist and operates as a coauthor of the musical discourse. By analyzing the distinct approaches of each drummer, the article demonstrates how their practices contributed to the expansion of Brazilian rhythmic language and to the consolidation of a singular performative aesthetic within Hermeto Pascoal's oeuvre.
KEYWORDS: Hermeto Pascoal, Drum Set, Musical Performance, Brazilian Instrumental Music, Brazilian Rhythms.

1. Introdução

A obra de Hermeto Pascoal constitui um dos universos mais inventivos da música brasileira, marcada pela combinação de elementos rítmicos tradicionais, estruturas complexas, experimentação sonora e uma intensa colaboração entre os integrantes de seus grupos. Nesse contexto, a bateria desempenha um papel central: mais do que sustentar o pulso, torna-se elemento estruturante, participando da construção formal, da textura rítmica e do diálogo improvisado que caracteriza a estética hermetiana. A maneira como cada baterista interpreta, reorganiza e amplia essas possibilidades revela dimensões essenciais do processo criativo coletivo que define o trabalho do compositor.

Apesar das contribuições fundamentais dos bateristas que passaram pelos grupos de Hermeto Pascoal, ainda são relativamente escassas as pesquisas que abordam suas práticas como instâncias criativas e não apenas funcionais. Estudos sobre bateria brasileira e sobre ritmos nacionais como os de Pimentel (2019), Galvão (2017, 2023), Marques e Hashimoto (2017, 2020), Silva (2023) e Dias (2013) evidenciam a complexidade técnica e interpretativa do instrumento, mas nem sempre discutem seu papel na obra hermetiana. Assim, permanece aberta a questão central que motiva este artigo: de que modo Airto Moreira (1941), Nenê (1947) e Márcio Bahia (1958) contribuem para a construção da estética de Hermeto Pascoal por meio de escolhas rítmicas, métricas e performativas?

Para responder a essa questão, este estudo parte da compreensão de que a bateria, nos grupos de Hermeto, atua como vetor de invenção e de organização musical, possibilitando diferentes modos de articulação entre acompanhamento, improvisação e expressão coletiva. A análise comparativa das abordagens de Airto, Nenê e Bahia permite observar transformações na linguagem rítmica adotada ao longo das diversas fases do grupo, evidenciando tanto continuidades quanto reinterpretações criativas.

A metodologia adotada articula três procedimentos complementares: revisão crítica da literatura especializada sobre bateria brasileira e sobre os processos de criação no grupo de Hermeto Pascoal; escuta analítica de gravações representativas das fases de Airto Moreira, Nenê e Márcio Bahia; e análise de transcrições musicais previamente publicadas em pesquisas acadêmicas. Esses procedimentos permitem identificar como cada baterista constrói soluções rítmicas e performativas que dialogam com a estética hermetiana, evidenciando práticas de invenção, variação e participação coautoral.

A partir desses fundamentos, o artigo apresenta, em primeiro lugar, um panorama das contribuições de Airto Moreira na fase inicial do grupo; em seguida, discute a abordagem inventiva e textural de Nenê; e, por fim, analisa a maturidade rítmica e a organização estrutural na performance de Márcio Bahia. A comparação entre essas três trajetórias revela não apenas diferenças individuais, mas também a evolução da linguagem da bateria dentro da obra de Hermeto Pascoal.

2. Prática Criativa de Composição e Improvisação na Música de Hermeto

O universo musical de Hermeto Pascoal pode ser compreendido como um laboratório de criação em constante ebulição, no qual composição e improvisação não existiam como esferas separadas, mas como

dimensões complementares de uma mesma lógica criativa. Para compreender a performance dos bateristas que o acompanharam, é fundamental, antes de tudo, imergir na concepção musical do próprio Hermeto,

cuja obra articula um rigor composicional quase arquitetônico com uma liberdade radical nos processos de invenção sonora. Em seu modo de criar, estruturas densas conviviam com um espaço amplo para o inesperado, fazendo com que a música se desenvolvesse como um organismo vivo, sempre aberto a novas direções.

Esse ambiente, simultaneamente estruturado e imprevisível, exigia dos músicos mais do que virtuosismo, requeria escuta atenta, presença e diálogo, elementos que dissolviam as fronteiras entre solista e acompanhante. No contexto de seus grupos, cada instrumentista participava ativamente da construção musical, contribuindo com ideias que podiam redirecionar o percurso das composições e transformar o ensaio e a performance em espaços de invenção contínua, tal como afirmam Garanhão e Barsalini (2025).

Esse panorama torna evidente que a prática criativa de Hermeto não se limitava ao ato de compor, mas incluía também a maneira como orientava seus músicos a se movimentarem dentro de sua estética. Suas diretrizes privilegiavam a invenção, a curiosidade e a exploração, colocando cada integrante em contato direto com as camadas rítmicas, métricas e expressivas que constituem o cerne de sua música. Dessa forma, na observação da atuação dos bateristas em sua obra, como evidenciado por Silva (2023), percebe-se que sua função ultrapassava a ideia convencional de sustentação rítmica, alcançando um papel central na articulação das texturas e na expansão dos limites entre acompanhamento e criação melódica.

Esse conjunto de fatores abre espaço para uma discussão dos elementos que sustentam a aplicação da bateria na prática musical de Hermeto, incluindo a herança nordestina, o conceito de “Música Universal”, o diálogo com seus bateristas e a complexidade rítmica e métrica presente em sua produção.

2.1. A Influência Nordestina e a "Música Universal"

Os ritmos nordestinos, marcados por polirritmia e vitalidade, tornaram-se para Hermeto Pascoal não apenas referências culturais, mas princípios estruturais de sua criação, presentes na maneira de pensar e organizar os sons. Logo, transportou sua bagagem cultural do Nordeste brasileiro, que incluía baião, xote, frevo, maracatu e outros gêneros, para um contexto de vanguarda, combinando-a com elementos do jazz contemporâneo e da música de concerto.

Esse diálogo com o jazz contemporâneo não se deu de maneira abstrata, mas inseriu-se em um contexto histórico específico. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela expansão do jazz modal, do free jazz e, posteriormente, do jazz fusion, movimentos que redefiniram as possibilidades de improvisação coletiva, experimentação com timbres e reorganização formal. Artistas como Miles Davis e John Coltrane ampliaram o protagonismo dos instrumentistas dentro do discurso musical, favorecendo abordagens menos hierárquicas e mais interativas. Inserido nesse ambiente de efervescência estética, Hermeto Pascoal dialogava com tais transformações sem abdicar de suas matrizes brasileiras, convergindo tradições locais com movimentos internacionais contemporâneos. Sua obra, contudo, não se limitou a citar ou estilizar esses ritmos, ela os desconstruiu e os reintegrou em estruturas harmônicas e métricas complexas, dando origem a uma linguagem que ele mesmo denominou como "música universal". Essa junção não se resume à

justaposição de estilos, mas traduz o modo como Hermeto transforma o regional em linguagem universal, partindo da tradição para reinventá-la em novos contextos harmônicos e rítmicos. Pimentel (2019, p. 56) destaca que "Hermeto Pascoal representa um importante ponto de conexão entre a abordagem musical interativa do samba-jazz e os gêneros musicais do baião, maracatu e frevo".

Essa articulação entre musicalidades nordestinas e inovações estilísticas ressalta como sua linguagem criativa oferecia um espaço de expansão rítmica para os instrumentistas ao seu redor, especialmente para os bateristas. A convergência entre baião, maracatu, frevo e os processos interativos do samba-jazz, mencionada por Pimentel, abriu caminho para que esses instrumentistas ultrapassassem a lógica habitual das levadas convencionais e explorassem novos modos de construção rítmica dentro do set de bateria[1]. Galvão (2023, p. 25), ao analisar as composições de Hermeto em interação com seus músicos, observa que essas práticas “[...] consolidaram um modo muito especial de execução de ritmos nordestinos no âmbito da nossa música instrumental”. Portanto, não se tratava apenas de adaptar padrões regionais ao instrumento, mas de compreender como essas matrizes rítmicas poderiam ser transformadas em recursos expressivos, articulados às exigências harmônicas, métricas e texturais da música de Hermeto. Dessa interação emergia uma abordagem ampliada do papel da bateria, que deixava de atuar como simples sustentação para assumir função ativa na estruturação do discurso musical.

No que se refere ao conceito de “Música Universal”, esse mesmo impulso integrador que orienta a prática sonora de Hermeto Pascoal também se manifesta em sua concepção filosófica que permeia sua trajetória musical. Compreender esse conceito é fundamental para entender a essência de seu pensamento artístico, que concebe a música não como produto, mas como um reflexo inerente do universo e da experiência humana em sua totalidade. Em suas palavras, registradas em uma entrevista de 2024, Hermeto Pascoal expressou essa visão ao afirmar:

> “Sinto que foi algo lá do universo mesmo, por isso chamo a música de ‘música universal’, porque foi e é como sinto as coisas: 100%. Eu não premedito nada, se eu premeditar, eu não faço. Sempre fui intuitivo, então tudo o que faço é intuitivo, universal, não fico preparando ou esperando” (DIP 2024)[2].

Nota-se que, como argumentam Borém e Araújo (2010, p. 37), contrário a classificações, Hermeto Pascoal elaborava essa concepção como forma de abarcar a diversidade que orienta sua prática artística. Essa proposta estética expressa uma síntese entre liberdade criativa, sensibilidade e comunhão com os sons da natureza, expandindo a música para além da técnica e afirmando-a como uma experiência existencial e integradora, em que o fazer musical se confunde com o próprio ato de viver.

[1] Do inglês “drum set”, refere-se a um conjunto de instrumentos de percussão (caixa, bumbo, pratos, tons) que um único músico toca com baquetas e pedais.

[2] DIP, Juliano. Hermeto Pascoal fala da relação com a música: 'Foi algo do universo'. Jornal da Band, São Paulo, 18 maio 2024. Atualizado em 20 maio 2024. Disponível em: https://www.band.com.br/noticias/jornal-da-band/ultimas/hermeto-pascoal-fala-da-relacao-com-a-musica-foi-algo-do-universo-16690722. Acesso em: 10/11/2025.

2.2. O Diálogo com os Bateristas

Quando se pensa em Hermeto Pascoal, a imagem que emerge é a de um multi-instrumentista singular, que era capaz de transformar qualquer objeto em som e qualquer som em música. No entanto, sua abordagem à bateria representa um capítulo particular de sua trajetória e revelava uma compreensão profunda sobre o papel do ritmo em sua estética musical, deliberando com propriedade ao preconizar elaborações rítmicas aos bateristas que o acompanhava, tendo em vista que quando ele mesmo assumia as baquetas, buscava extrair do instrumento uma multiplicidade de timbres e dinâmicas que dialogavam diretamente com a concepção de “música universal”. Garanhão e Barsalini (2025), ao investigarem a abordagem de Hermeto Pascoal na bateria, notam que sua interpretação desconstruia as perspectivas tradicionais de performance na bateria, ao adotar uma abordagem mais intuitiva e que enfatizava a melodia. Portanto, Hermeto não tratava a bateria como um simples marcador de tempo, mas como uma extensão melódica e expressiva do conjunto sonoro, uma voz ativa dentro da narrativa musical.

Em consonância com essa concepção, a metodologia que Hermeto aplicava junto aos bateristas privilegiava o estímulo à co-criação e à experimentação sonora. Ele não entregava partes prontas, mas propunha conceitos e desafios que incentivassem o músico a desenvolver autonomia criativa. Em entrevista registrada por Silva (2023), Nenê relembra como Hermeto o ensinava, ilustrando essa abordagem colaborativa e focada na exploração timbrística: “vou te ensinar uma batida e depois você faz outras”. Como fazer outras? “Ué! não está tocando aqui? (tum-tsitumtum) experimenta bater no prato pra ver se não muda! bate ali no outro tambor… tem uma porrada de tambor [...]” (Silva 2023, p. 37).

Essa provocação era um convite para que o instrumentista não apenas replicasse padrões tradicionais, mas os usasse como matéria-prima para criar novas estilizações. Mais do que ensinar um ritmo, Hermeto estimulava o músico a descobrir possibilidades sonoras a partir do próprio instrumento e do diálogo com o grupo (Marques e Hashimoto 2017, p. 6). Sua orientação não seguia um modelo rígido, mas se baseava na experimentação e na escuta mútua, em um processo em que cada integrante contribuía com ideias, timbres e variações, transformando o ensaio em espaço de criação coletiva. Assim, o aprendizado ocorria de modo orgânico, por meio da vivência e da interação, revelando a dimensão intuitiva e colaborativa que caracteriza o fazer musical em torno de Hermeto Pascoal (Dias 2013, p. 107).

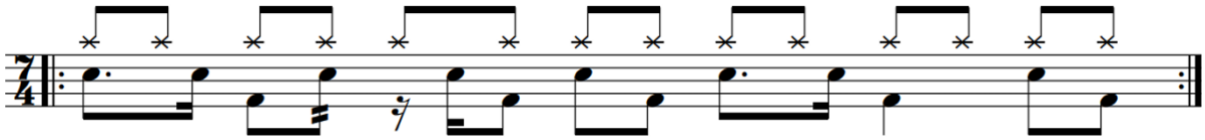
Essa postura criativa e desafiadora igualmente se refletia na maneira como Hermeto orientava seus músicos em contextos performáticos. Dias (2013, p. 156), reforça essa ideia ao notar que Hermeto desafiava os bateristas a construírem seus solos usando material musical característico do samba ou de outros estilos brasileiros, em vez de recorrerem ao vocabulário do jazz norte-americano. Tal atitude evidencia o compromisso de Hermeto com a valorização da linguagem rítmica nacional, promovendo interações entre herança cultural e inovação. Cabe mencionar, nesse sentido, a prévia experiência com o Quarteto Novo, grupo que Hermeto integrou junto a Heraldo do Monte, Théo de Barros e Airto Moreira, que propôs novos caminhos para a música instrumental brasileira, frente à tendência jazzística que imperava naquele momento dos anos 1960.

Ao incentivar seus músicos a explorarem os elementos da cultura brasileira sob novas perspectivas, Hermeto reafirmava a autonomia criativa de sua obra e a identidade coletiva de seu grupo, estimulando a apropriação

de elementos advindos de musicalidades brasileiras para contextos diversos. Galvão (2017, p. 4), ao observar a trajetória de Márcio Bahia, destaca a importância de Hermeto no desenvolvimento de seu vocabulário rítmico, além de outras experiências vivenciadas, como a imersão na cultura nordestina através de viagens e contato com outros artistas locais. Essa diretriz foi fundamental para a consolidação de uma linguagem de improvisação na bateria brasileira, marcada não apenas pela liberdade criativa, mas pelo intenso diálogo entre tradição e modernidade.

2.3. Complexidade Rítmica e Métrica

A complexidade rítmica na música de Hermeto Pascoal não se apresenta como um elemento desvinculado de suas raízes, mas como um desdobramento natural da sólida base construída a partir dos ritmos nordestinos discutidos anteriormente. Trata-se de um dos eixos estruturantes de sua obra, manifestando-se no uso de compassos irregulares, polirritmias e deslocamentos de acentuação que redefinem o papel da bateria na música instrumental brasileira. Um exemplo emblemático dessa abordagem é “Misturada[3]”, registrada pelo Quarteto Novo com Airto Moreira na bateria e estruturada em 7/8 (Dias 2013, p. 116). De modo semelhante, Silva (2023, p. 30) observa que Nenê desenvolveu uma escrita própria em compassos ímpares, como em “Sete na Praça[4]” (Exemplo 1), assimilando as assimetrias características da estética hermetiana.



Exemplo 1 - Estrutura rítmica “Sete na Praça”
Fonte: Silva (2019, p. 52, Fig. 12).

Para os instrumentistas que integraram seus grupos, essa escrita exigia muito mais do que técnica. Era necessário compreender a estrutura rítmica de maneira profunda, sustentando o pulso irregular, improvisando sobre a proposta musical e dialogando com arranjos em constante transformação. Dias (2013, p. 116) observa que essa abordagem desloca a bateria de sua função tradicional para uma atuação contrapontística e arquitetural, na qual o instrumentista comenta, propõe e organiza a forma musical em tempo real.

A inovação rítmica de Hermeto, consequentemente, se apoia na herança musical do nordeste. Galvão (2023, p. 9) identifica gêneros como o baião, o frevo e o maracatu como bases recorrentes de sua produção, utilizadas tanto como matriz quanto como campo de reinterpretação. A combinação entre estruturas reconhecíveis e experimentações métricas produz a tensão entre familiaridade e ruptura que caracteriza sua linguagem.

[3] Misturada. Quarteto Novo. Youtube, 1967. Disponível em: https://youtu.be/_Wd-MZP6-PQ?si=9SyCNX8MD6FodZt8. Acesso em: 04/03/2026.
[4] Sete na Praça. Suíte Curral D'el Rey Álbum. Youtube, 1997. Disponível em: https://youtu.be/BU9M96x8_YE?t=1506. Acesso em: 08/03/2026

As contribuições de Airto Moreira, Nenê e Márcio Bahia foram decisivas para a consolidação desse vocabulário. Airto inaugurou a fusão entre percussão brasileira e métricas não convencionais, ampliando o kit de bateria com instrumentos como triângulo, caxixis e pandeiro.

A projeção internacional de Airto Moreira, especialmente a partir de sua atuação nos Estados Unidos no final da década de 1960, intensifica ainda mais essa dimensão híbrida. Ao integrar formações ligadas ao jazz e ao fusion, colaborando com artistas como Miles Davis, Chick Corea e Weather Report. Airto passa a atuar em um ambiente no qual a bateria assume função estrutural e interativa, característica recorrente em vertentes do jazz modal e do fusion da época. Essa circulação estética estabelece uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que leva elementos rítmicos brasileiros ao cenário internacional, também o reaproxima Hermeto de práticas improvisacionais e concepções formais em que a bateria participa ativamente da construção do discurso musical. Nesse sentido, a presença de Airto nos projetos hermetianos não pode ser compreendida apenas como continuidade regional, mas como um ponto de inflexão que amplia o conceito de bateria na música de Hermeto, aproximando-o dos debates estéticos em curso no jazz das décadas de 1960 e 1970.

Nenê, como demonstra Silva (2023, p. 14), internalizou profundamente essa lógica e a transformou em fundamento de sua produção autoral. Já Márcio Bahia, no período de ensaios intensivos conhecido como Escola Jabour, tornou-se o intérprete capaz de executar arranjos altamente detalhados e estruturalmente exigentes (Casacio 2013, p. 2).

Assim, a complexidade rítmica e métrica na música de Hermeto Pascoal configura um projeto estético que reposiciona a bateria como elemento melódico, estrutural e discursivo. Ao aproximar tradição e inovação, Hermeto e seus colaboradores estabeleceram uma linguagem que ampliou os limites da performance rítmica brasileira e redefiniu o papel do instrumento no contexto de criação coletiva.

3. Os Bateristas no Grupo de Hermeto Pascoal: Perfis e Abordagens Performativas

A compreensão da atuação de Airto Moreira, Nenê e Márcio Bahia é essencial para analisar a evolução da linguagem rítmica nos grupos de Hermeto Pascoal. Embora inseridos em um mesmo universo estético, cada um deles aportou experiências próprias, desenvolvendo abordagens performativas que dialogam tanto com suas trajetórias individuais quanto com as diferentes fases da música de Hermeto. Longe de funcionarem como substitutos eventuais, esses músicos foram agentes decisivos na construção da identidade sonora de cada formação, contribuindo de maneira singular para a consolidação de uma linguagem rítmica que se renovou continuamente ao longo das décadas.

É a partir dessa perspectiva que se torna possível compreender o papel de cada baterista no desenvolvimento da chamada música universal de Hermeto Pascoal. Suas contribuições não apenas refletem momentos distintos da obra do compositor, mas evidenciam trajetórias complementares que, juntas, delineiam uma das evoluções rítmicas mais significativas da música instrumental brasileira. Assim, os próximos tópicos apresentam os perfis individuais desses três instrumentistas, destacando as especificidades de suas abordagens e o impacto de cada um na formação dessa estética singular.

3.1. Airto Moreira: O Inovador e a Ponte com o Samba-Jazz
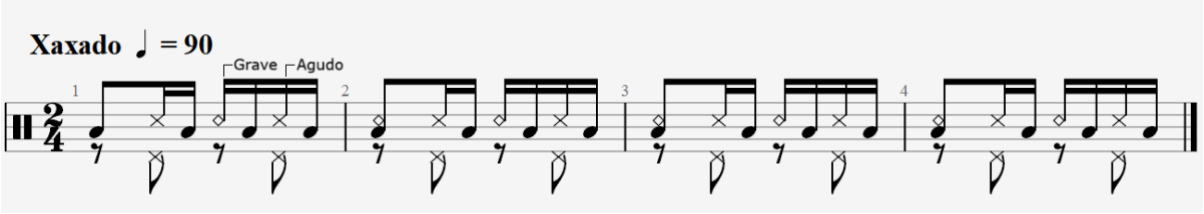
A trajetória de Airto Moreira figura entre as mais influentes da música brasileira e do jazz internacional, marcada por uma busca constante por novas sonoridades e por uma compreensão inventiva do papel da bateria e da percussão. Sua formação plural o estabeleceu como um músico “evolucionário”, na formulação de Dias (2013), alguém cuja trajetória transforma continuamente sua própria prática ao integrar linguagens distintas. Mais do que um virtuose, Airto se tornou, na leitura de Marques e Hashimoto (2020), um elo entre duas gerações de bateristas brasileiros, capaz de conectar o sambajazz dos anos 1960 às experimentações rítmicas que moldariam a música instrumental brasileira a partir da década seguinte.

Nascido em Itaiópolis em 1941 e criado em Ponta Grossa, Airto iniciou-se na música de forma autodidata, tocando pandeiro e cantando ainda jovem (Dias 2013). A mudança para Curitiba por volta de 1955 marcou o primeiro grande salto de sua formação, ao colocá-lo em contato com um ambiente musical diversificado que incluía big bands, ritmos caribenhos, samba e jazz. Ele próprio descreveu essa etapa como o momento em que alcançou sua “formação musicalmente completa”, adquirindo bases sólidas para seu desenvolvimento técnico e conceitual (Dias 2013).

Sua chegada à cena paulistana no início dos anos 1960 consolidou-o como um dos nomes centrais do sambajazz. No Sambalanço Trio[5], ao lado de César Camargo Mariano e Humberto Clayber, Airto refinou uma linguagem marcada pela interação com o piano, pela exploração tímbrica e pelo diálogo rítmico constante com os solistas (Pimentel, 2019). Sua abordagem já anunciava um caminho próprio no qual a bateria deixava de ser mero sustentáculo para participar ativamente da construção discursiva da música.

Esse processo alcançou nova dimensão com o início de sua parceria com Hermeto Pascoal, iniciada no Sambrasa Trio[6], em 1965. Essa colaboração tornou-se o espaço em que Airto aprofundou sua tendência à experimentação e em que surgiram os primeiros gestos que definiriam sua estética madura. No álbum Em Som Maior (1965), o trio sistematiza a incorporação dos ritmos brasileiros no formato jazzístico. Em “Lamento Nortista[7]”, Airto adapta uma variação de xaxado à bateria (Exemplo 2), utilizando surdo, aro da caixa e chimbal para recriar timbres e funções típicas da zabumba (Galvão 2023; Dias 2013). Esse procedimento sintetiza o encontro entre a linguagem de Hermeto e as possibilidades expandidas da bateria moderna.

[5] Sambalanço Trio Álbum. Youtube, 1965. Disponível em: https://youtu.be/lEysyoQniC0?si=ls75xoh6Xv-Oz4TA. Acesso em: 04/03/2026.
[6] Sambrasa Trio Álbum. Youtube, 1965. Disponível em: https://youtu.be/u3C7xykRnqk?si=y19BzdPBFaFXo5Sy. Acesso em: 04/03/2026.
[7] Lamento Nortista. Youtube, 1965. Disponível em: https://youtu.be/bxJ8KukwzVU?si=NbeemFkgvAOdRzx0. Acesso em: 04/03/2026.
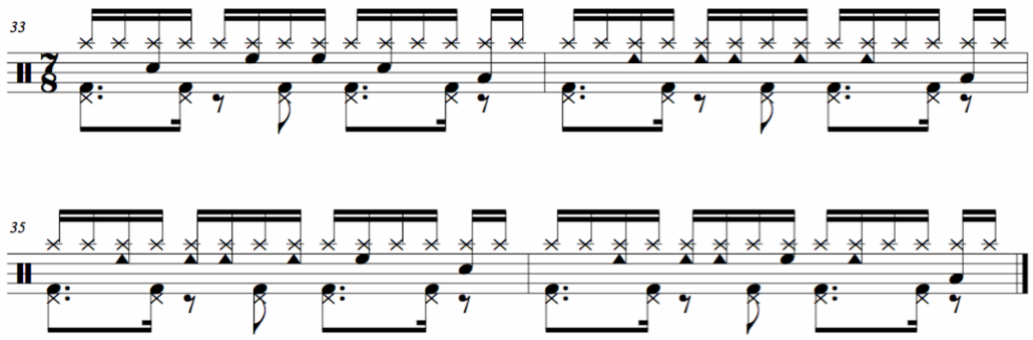


Exemplo 2 - Introdução de Airto Moreira em “Lamento Nortista” (compassos 01-04).
Fonte: Transcrição dos Autores.

O Quarteto Novo[8] (1966–1967) levou essa estética a um patamar ainda mais complexo ao unir música nordestina, improvisação jazzística e estruturas rítmicas sofisticadas. Airto expandiu seu set ao incorporar instrumentos da percussão brasileira, como caxixi, triângulo, pandeiro e queixada de boi, executando bateria e percussão simultaneamente, sem overdubs (Dias, 2013; Pimentel, 2019).

Essa concepção encontra uma de suas formulações mais emblemáticas em “Misturada[9]”, composição estruturada em 7/8. A performance de Airto na faixa evidencia sua capacidade de adaptar vocabulários do samba-jazz a uma métrica irregular, reorganizando-os de modo orgânico. Durante a exposição do tema, ele mantém o bumbo marcando “a dois”, isto é, o bumbo no samba toca no tempo 2e-3, 4e-5 e 6e-7 no compasso de 7/8, retornando ao tempo 1 para o ciclo, e utiliza condução com vassourinha na caixa, procedimentos característicos do samba-jazz, mas reconfigurados para sustentar a assimetria do compasso (Dias 2013, p. 116). O resultado não é a simples transposição de um padrão tradicional para uma métrica ímpar, mas a construção de um novo equilíbrio interno, no qual a fluidez rítmica encobre a complexidade estrutural.

O solo de bateria constitui um dos momentos mais significativos da faixa. Em vez de recorrer ao vocabulário do jazz norte-americano, Airto estrutura sua improvisação sobre um padrão de xaxado executado no bumbo (Exemplo 3), atendendo à orientação estética de Hermeto de desenvolver uma linguagem de solo ancorada em matrizes brasileiras (Pimentel 2019, p. 33). Esse procedimento transforma o ritmo nordestino em material temático para a improvisação, deslocando a bateria da função de exibição técnica para a de elaboração discursiva.

[8] Quarteto Novo Álbum. Youtube, 1967. Disponível em: https://youtu.be/Hl96K_xr9E4?si=l9pRq2OCcbbdXLz-. Acesso em: 04/03/2026.
[9] Misturada. Quartelo Novo Álbum. Youtube, 1967. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n77hXX-siVY. Acesso em: 06/03/2026



Exemplo 3 - Trecho do solo de Airto Moreira em "Misturada" (compassos 33-36)[10].
Fonte: Pimentel (2019, p. 33, Fig. 17).

Como observado, além do aspecto rítmico, sua atuação assume papel decisivo na articulação formal da obra. Por meio de variações, acentuações estratégicas e intervenções pontuais, Airto delineia as seções da composição e orienta as transições internas, funcionando como eixo organizador da forma. A bateria deixa de ser apenas suporte e passa a atuar como elemento estrutural da arquitetura musical.

A mudança para os Estados Unidos, em 1968, ampliou sua projeção internacional sem romper o vínculo estético com Hermeto. Ao participar de Bitches Brew[11], de Miles Davis, e integrar o grupo Return to Forever, de Chick Corea, Airto passou a atuar em um ambiente no qual a bateria desempenhava função estrutural e interativa no contexto do jazz modal e do fusion. Essa circulação estética consolidou uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que difundia ritmos brasileiros no cenário internacional, também reafirmava, em seus projetos com Hermeto, a centralidade da matriz nordestina e da experimentação métrica (Pimentel 2019; Dias 2013).

O legado de Airto Moreira emerge, assim, como o de um artista que transformou a bateria em instrumento de invenção contínua. Sua integração entre ritmos nordestinos, improvisação jazzística e expansão tímbrica constituiu um dos fundamentos sobre os quais se edificou a linguagem rítmica do grupo de Hermeto Pascoal. A organicidade de sua abordagem e sua capacidade de fundir tradição e experimentação estabelecem o ponto inflexão de um processo que seria posteriormente expandido por seus sucessores.

3.2. Nenê (Realcino Lima Filho): O Sucessor e o Desenvolvedor

Realcino Lima Filho, conhecido artisticamente como Nenê, consolidou-se como um dos pilares da bateria moderna brasileira, distinguindo-se pela técnica refinada, pela inventividade composicional e por uma trajetória marcada pelo rigor estético. Sua formação multifacetada e sua relação prolongada com Hermeto Pascoal configuram os dois eixos estruturantes de sua singularidade artística. Inserido na linhagem de instrumentistas que redefiniram o papel da bateria na música instrumental brasileira, Nenê desenvolveu uma contribuição própria, ancorada em um processo profundo de individuação estética que se consolidou no diálogo com Hermeto.

[10] Misturada. Quarteto Novo Álbum. Youtube, 1967. Disponível em: https://youtu.be/n77hXX-siVY?t=106. Acesso em: 06/03/2026
[11] Feio. Bitches Brew. Youtube, 1970. https://youtu.be/YcQtxnhWVM8?si=gWhE0IcccOgRCoIF. Acesso em: 04/03/2026.

Nascido em Porto Alegre em 1947, iniciou-se musicalmente no pandeiro e no acordeão, atuando profissionalmente ainda na adolescência (Pimentel 2019, p. 17; Silva 2023, p. 28). Sua mudança para São Paulo, por volta de 1964, ampliou significativamente seu horizonte profissional. A atuação no circuito de bailes e boates expôs-o a repertórios amplos e estilisticamente diversos, experiência decisiva para o desenvolvimento de sua versatilidade e solidez técnica (Marques & Hashimoto 2017).
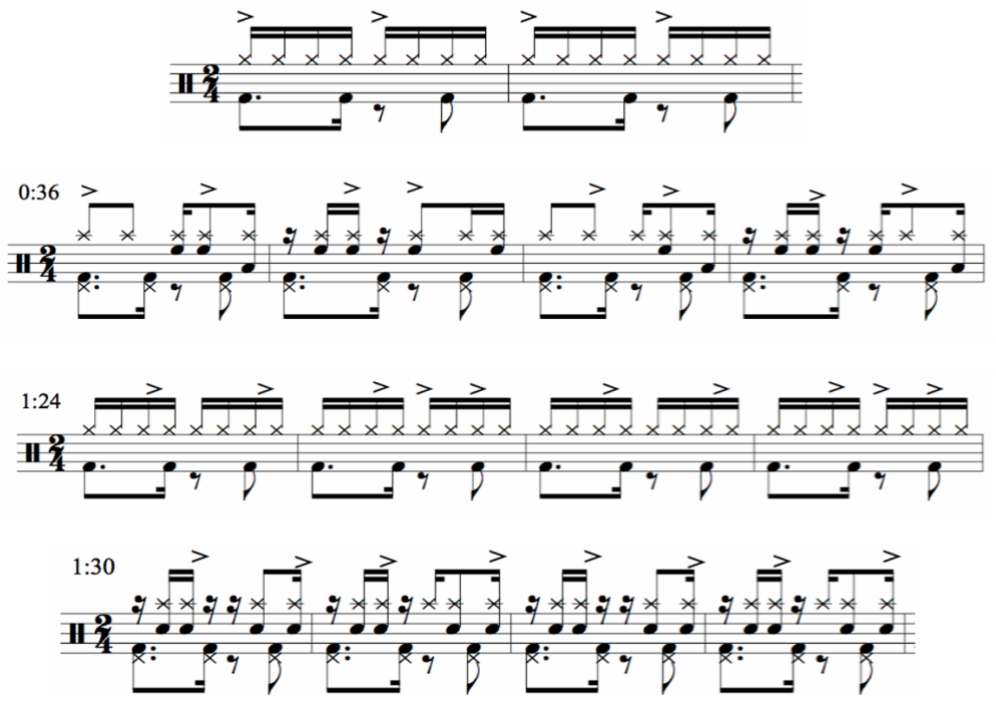
O ponto de inflexão ocorreu ao assistir ao Quarteto Novo com Airto Moreira e Hermeto Pascoal. O impacto dessa performance levou-o a dedicar-se integralmente à bateria, estudando minuciosamente a abordagem de Airto e identificando ali uma via de experimentação que orientaria seu percurso (Pimentel 2019, p. 17). Com a ida de Airto para os Estados Unidos, Nenê assumiu sua posição no grupo, inserindo-se definitivamente no núcleo criativo de Hermeto (Silva 2023, p. 29).

A colaboração entre ambos concentrou-se em dois períodos principais: 1973 e 1977–1979 (Marques & Hashimoto 2017). Desse convívio resultaram álbuns fundamentais como A música livre de Hermeto Pascoal[12] (1973), Zabumbê-Bum-Á[13] (1979) e Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux Jazz Festival [14](1979), registros que revelam a assimilação criativa dos princípios da estética hermetiana (Galvão 2023; Silva 2023).

A orientação de Hermeto estimulava a criação de estilizações próprias a partir das matrizes rítmicas brasileiras. Conforme relatam Silva (2023) e Pimentel (2019), o compositor incentivava a preservação dos acentos característicos dos gêneros, mas com liberdade para reinventar timbres e articulações. A célebre recomendação, “quando você vê que tá parecido comigo, vá pra outro lado” (Lima 2016, citado em Marques & Hashimoto 2017), tornou-se princípio formador de sua autonomia artística.

Essa individuação manifesta-se de modo concreto na suíte “Norte, Sul, Leste, Oeste[15]” (Exemplo 4), do álbum Zabumbê-Bum-Á (1979). Nessa obra, Nenê desenvolve um conjunto de estilizações de baião e xaxado que evidenciam sistematização métrica e refinamento orquestral. Em sua técnica, destaca-se ainda o uso dos pés como base rítmica sólida, que libera as mãos para o desenvolvimento de frases de carater melódico nos tambores e pratos. Mantendo o padrão do bumbo como eixo estabilizador, frequentemente evocando a função da zabumba, redistribuindo as células rítmicas entre caixa, aros, pratos e tom-tons, criando variações sucessivas sobre uma mesma matriz (Pimentel 2019).

[12] A música livre de Hermeto Pascoal Álbum. Youtube, 1973. Disponível em: https://youtu.be/a-S7iJ56VlQ?si=5Tkc31felsG1jV4r. Acesso em: 04/03/2026.
[13] Zabumbê-Bum-Á Álbum. Youtube, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8Xpacmf8Tf4. Acesso em: 04/03/2026.
[14] Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux Jazz Festival Álbum. Youtube, 1979. Disponível em: https://youtu.be/_A1Y5DZVs-o?si=hOpgSOOuAeVwpk_n. Acesso em: 04/03/2026.
[15] Norte, Sul, Leste, Oeste. Zabumbê-Bum-Á Álbum. Youtube, 1979. Disponível em: https://youtu.be/tKhIfaNbpG0?si=PBZlM2FQmoNYXLdR. Acesso em: 04/03/2026.

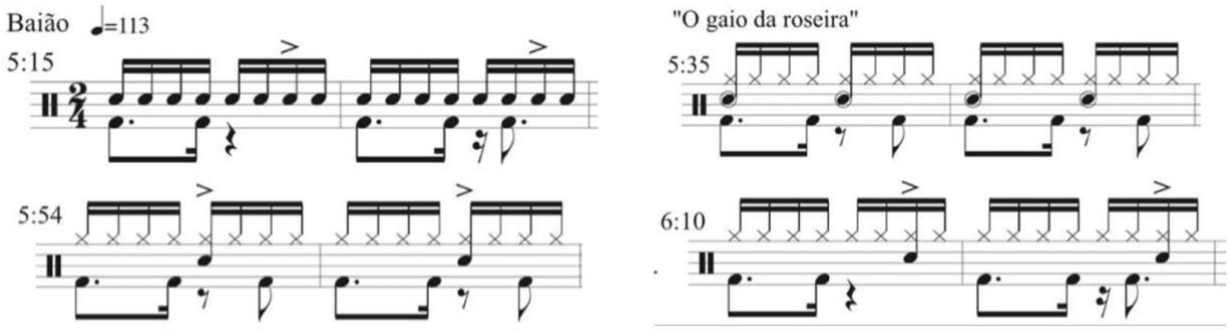


Exemplo 4 - Estilizações de baião por Nenê em "Suite Norte, Sul, Leste, Oeste".
Fonte: Pimentel (2019, p. 39, Fig. 25).

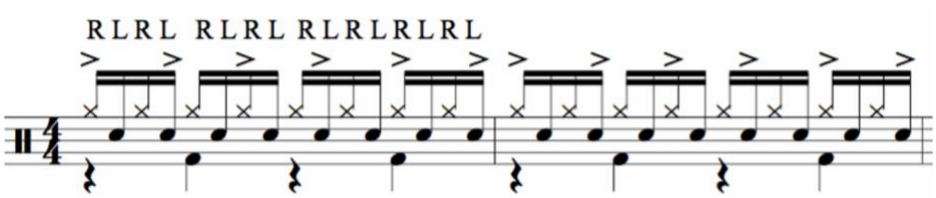
Diferentemente de uma simples reprodução do gênero, observa-se um processo de variação contínua: acentos deslocados, alternância entre toques fechados e abertos, mudanças de dinâmica e reorganização das subdivisões internas. A improvisação não se apoia apenas na fluidez intuitiva, mas em uma arquitetura rítmica claramente estruturada, na qual cada variação preserva a identidade do baião enquanto expande seu campo expressivo.

Em peças como “O Gaio da Roseira[16]” (Exemplo 5), o baião estilizado redistribui as funções tradicionais entre caixa e bumbo, preservando a referência à zabumba, mas alterando significativamente a textura sonora (Galvão 2023). Já em “Alexandre, Marcelo e Pablo[17]” (Exemplo 6), a levada de frevo é reorganizada entre chimbal e caixa, demonstrando controle consciente das articulações e das dinâmicas (Silva 2023; Pimentel 2019).

[16] O Gaio da Roseira. Zabumbê-Bum-Á Álbum. Youtube, 1979. Disponível em: https://youtu.be/HfZXXQvDPYw?si=U_SWmle_O3RBePwJ. Acesso em: 04/03/2026.
[17] Alexandre, Marcelo e Pablo. Zabumbê-Bum-Á Álbum. Youtube, 1979. Disponível em: https://youtu.be/0ZzoZCNN2i4?si=5drsEvEjpEXTN3lF. Acesso em: 04/03/2026.



Exemplo 5 - Variações de Baião na execução do baterista Nenê na faixa “O Gaio da Roseira” (5:15; 5:35; 5:54; 6:10) do álbum A música livre de Hermeto Pascoal (1973)
Fonte: Galvão (2023, p. 18, Fig. 23).



Exemplo 6 - Estilização do frevo por Nenê em “Alexandre, Marcelo e Pablo”.
Fonte: Pimentel (2019, p. 53, Fig. 37).

Sua consolidação estética inclui ainda domínio expressivo da métrica irregular. Embora o interesse por compassos ímpares tenha sido estimulado pela audição de Time Out[18], do Dave Brubeck Quartet, foi no convívio com Hermeto que Nenê desenvolveu naturalidade para compor e improvisar em estruturas assimétricas (Silva 2023). Obras como “Sete na Praça[19]” (7/4) e “Cinco Muito[20]” (5/4) demonstram a integração entre complexidade métrica e fluidez rítmica brasileira.

Na fase madura, desenvolveu o que Marques e Hashimoto (2020) definem como abordagem “assintomática”: os gêneros não aparecem de forma literal, mas sugerida, exigindo do ouvinte uma escuta ativa capaz de reconhecer referências subjacentes. Trata-se de um estágio em que a matriz tradicional permanece como fundamento invisível de uma superfície rítmica sofisticada, como se observa em sua composição e faixa-título “Inverno[21]” (2013), na qual o marcha-rancho, gênero brasileiro de caráter cadenciado, atua como base estrutural do tema, ainda que não se manifeste de forma explícita.

[18] Time Out. Dave Brubeck Quartet Álbum. Youtube, 1959. Disponível em: https://youtu.be/FqPC-BkylxA?si=cjjbg1jAdWdX2v84. Acesso em: 04/03/2026.
[19] Sete na Praça. Suíte Curral d’El Rey. Realcino Lima Filho (*Nenê*). Youtube, 1997. Disponível em: https://youtu.be/JMTUMGGWlPA?si=KJ_YOfKphM4fKf7W. Acesso em: 04/03/2026.
[20] Cinco Muito. Realcino Lima Filho (*Nenê*). Youtube, 2006. Disponível em: https://youtu.be/sRxVKy4Kc8Q?si=CrlnPvL2aKOf2dNY. Acesso em: 04/03/2026.
[21] Inverno. Inverno Álbum. Youtube, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HJTMpyVFeKI. Acesso em: 06/03/2026.

A trajetória de Nenê evidencia a transformação da bateria em instrumento de arquitetura formal e elaboração composicional. Sua contribuição consolida um modelo de sistematização métrica e controle estrutural que amplia os limites da improvisação e redefine o papel do baterista no contexto da música de Hermeto Pascoal.

3.3. Márcio Bahia: O Consolidador de uma Linguagem

A trajetória de Márcio Bahia o posiciona como o baterista que levou à maturidade a linguagem rítmica desenvolvida no grupo de Hermeto Pascoal, consolidando um modo singular de adaptação e reinvenção dos ritmos brasileiros. Nascido em Niterói, em 1958, Bahia teve formação híbrida que combinou escuta autodidata, ensino informal e educação formal. Entre seus referenciais figuram Robertinho Silva e bateristas do jazz norte-americano como Tony Williams, Elvin Jones e Joe Morello, influências que moldaram sua sensibilidade para improvisação, polirritmia e textura sonora (Pimentel 2019; Galvão 2023).
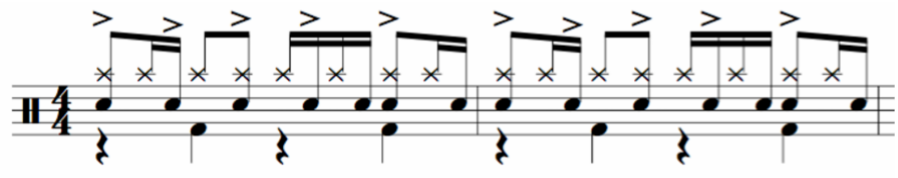
Sua busca por aprofundamento técnico levou-o à Escola de Música Villa-Lobos (1977–1981), onde desenvolveu leitura musical, refinamento técnico e domínio de repertórios sinfônicos e camerísticos (Pimentel, 2019). Paralelamente, realizou viagens ao Nordeste para aprender diretamente com músicos locais, absorvendo gêneros como baião, xaxado, frevo e maracatu (Galvão 2023). Essa combinação entre tradição oral, estudo sistemático e pesquisa de campo formou a base estética de sua produção.

A entrada no grupo de Hermeto, em 1982, marcou período decisivo de amadurecimento artístico. O convívio na chamada “Escola Jabour”, ambiente de ensaios intensivos e experimentação coletiva no Rio de Janeiro, ampliou significativamente seu vocabulário rítmico e consolidou sua capacidade de interpretar arranjos de alta complexidade (Galvão 2023). Participou de álbuns fundamentais como Hermeto Pascoal & Grupo [22](1982), Lagoa da Canoa Município de Arapiraca[23] (1984), Brasil Universo[24] (1986) e Festa dos Deuses [25](1992), registros que documentam a evolução de sua linguagem.

Essa maturidade se evidencia de forma paradigmática em “Frevo em Maceió[26]”, do álbum Lagoa da Canoa (1984). Nessa faixa, Bahia realiza uma estilização refinada do frevo ao redistribuir a célula rítmica tradicional, normalmente executada com ambas as mãos na caixa para uma única mão, enquanto a outra mantém ostinato em colcheias no prato de condução (Exemplo 7). Essa decisão altera significativamente a textura sonora do gênero, conferindo-lhe maior abertura e clareza timbrística.
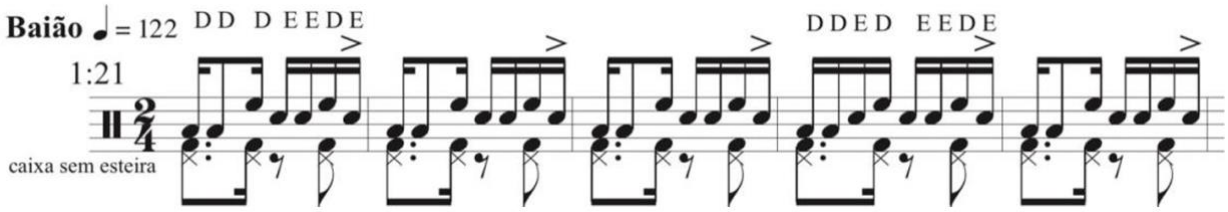
[22] Hermeto Pascoal & Grupo Álbum. Youtube, 1982. Disponível em: https://youtu.be/V5M64Gc1GAA?si=Lu6hJAqiQ8D0yl1f. Acesso em: 04/03/2026.
[23] Lagoa da Canoa Município de Arapiraca Álbum. Hermeto Pascoal & Grupo. Youtube, 1984. Disponível em: https://youtu.be/yfUC7N-qFBs?si=M6fCGHFnUG_S599y . Acesso em: 04/03/2026.
[24] Brasil Universo Álbum. Hermeto Pascoal & Grupo. Youtube, 1986. Disponível em: https://youtu.be/BjsmennFTtk?si=-DbCtZG46UM86WgW. Acesso em: 04/03/2026.
[25] Festa dos Deuses Álbum. Hermeto Pascoal & Grupo. Youtube, 1992. Disponível em: https://youtu.be/52M3y7_604M?si=JBoDM6qnLn31cbva. Acesso em: 04/03/2026.
[26] Frevo Maceió. Lagoa da Canoa Município de Arapiraca Álbum. Hermeto Pascoal & Grupo. Youtube, 1984. Disponível em: https://youtu.be/XONAvZLOhEo?si=PPaJjGkE46BZ1Pkr. Acesso em: 04/03/2026.

Ao mesmo tempo, Bahia estabelece interdependência entre as vozes do instrumento. O bumbo assume função análoga ao surdo ou à alfaia, enquanto a caixa preserva articulações típicas do frevo, reorganizadas dentro da bateria. O resultado é uma textura ritmica integrada que dialoga, na qual cada elemento desempenha papel específico na sustentação do groove. Diferentemente de uma simples adaptação, observa-se verdadeira orquestração interna da bateria, com redistribuição consciente das funções rítmicas.

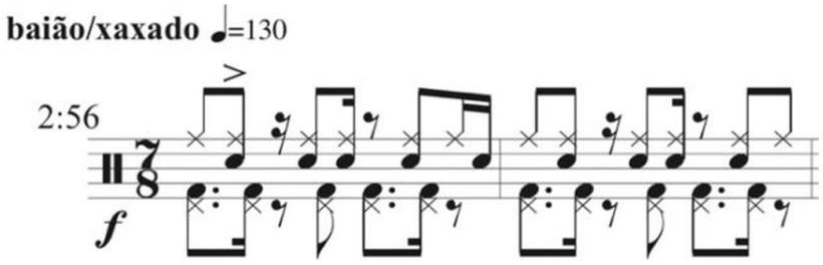


Exemplo 7 - Estilização de frevo por Márcio Bahia em "Frevo em Maceió".
Fonte: Pimentel (2019, p. 54, Fig. 39).

Sua abordagem ao baião também revela essa capacidade estrutural. Em “Magimani Sagei[27]” (1982), articula bumbo e hi-hat com a célula do xaxado enquanto explora tambor agudo, surdo e caixa sem esteira (Exemplo 8) em diálogo com o baixo, criando textura melódica sobre a base rítmica (Galvão, 2023). Em “Depois do Baile” (1992), executa baião/xaxado em 7/8 com fluidez e precisão, estabilizando métrica irregular sem comprometer o balanço característico do gênero (Exemplo 9).



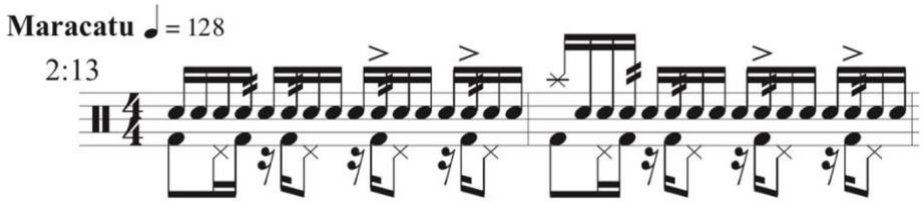
Exemplo 8 - Baião na bateria de Márcio Bahia na faixa “Magimani Sagei” (1:21) do álbum Hermeto Pascoal & Grupo (1982)
Legenda: D = mão direita e E = mão esquerda
Fonte: Galvão (2023, p. 23, Fig. 31).
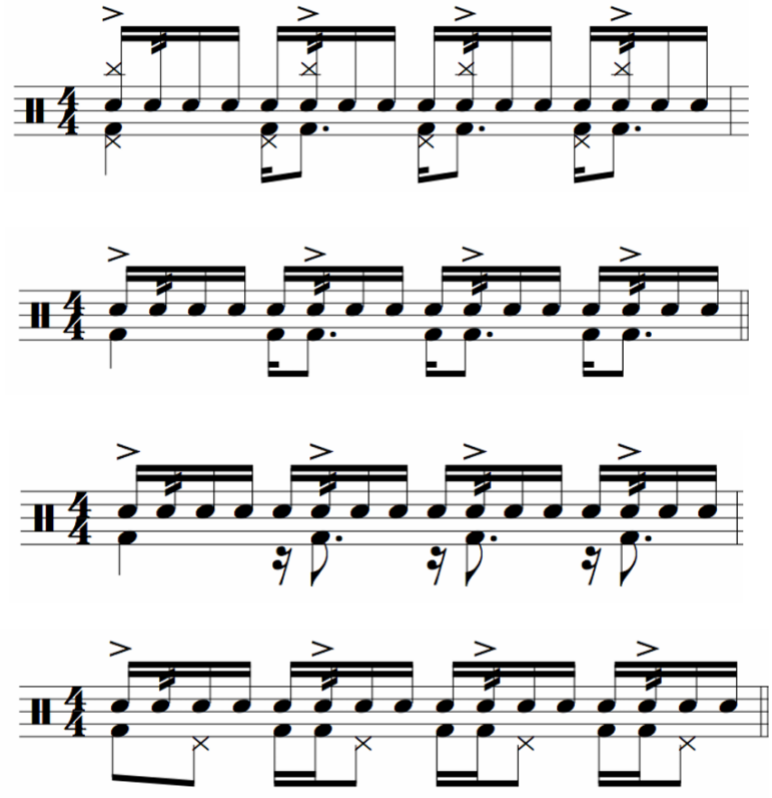


Exemplo 9 - Baião/xaxado em 7/8 por Márcio Bahia na faixa “Depois do Baile” (2:56) do disco Festa dos Deuses (1992)
Fonte: Galvão (2023, p. 24, Fig. 33).

[27] Magimani Sagei. Hermeto Pascoal & Grupo Álbum. Youtube, 1982. Disponível em: https://youtu.be/cSnwg9N900Q?si=zGQgdoV_xVItWsQ3. Acesso em: 04/03/2026.

No maracatu, preserva essência rítmica ao mesmo tempo que adapta funções instrumentais. Em “Mestre Radamés[28]” (1984), alterna acentos na caixa e utiliza o bumbo como equivalente da alfaia (Exemplo 10), mantendo referência clara à tradição mesmo dentro de arranjo complexo (Galvão, 2023). A interação com o gonguê em “Quiabo[29]” (1987) evidencia atenção à formação tradicional do maracatu e sua integração ao contexto do grupo (Exemplo 11).



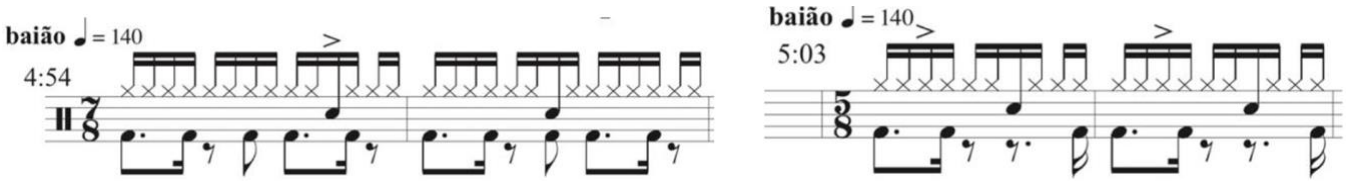
Exemplo 10 - Maracatu por Márcio Bahia na faixa “Mestre Radamés” (2:13) do disco Lagoa da Canoa Município de Arapiraca (1984)
Fonte: Galvão (2023, p. 24, Fig. 32).



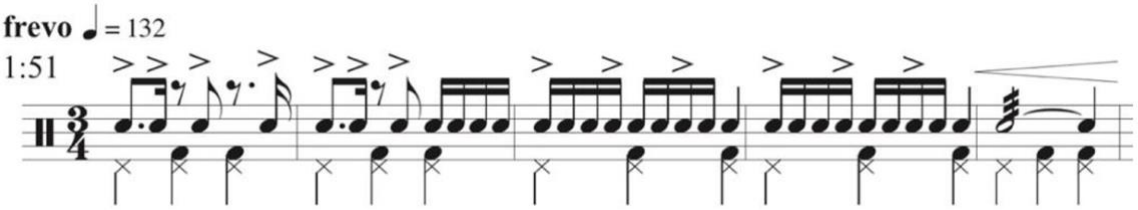
Exemplo 11 - Estilização do maracatu de Marcio Bahia na música “Quiabo”
Fonte: Pimentel (2019, p. 48, Fig. 34).

[29] Quiabo. Só Não Toca Quem Não Quer Álbum. Youtube, 1987. Disponível em: https://youtu.be/2FqUQo3VGCk?si=E_8CWjkp0kXtPaZw. Acesso em: 04/03/2026.

Sua proficiência em métricas irregulares confirma essa centralidade estrutural. Peças como “Ilzinha[30]” (2003), em 7/8 e 5/8 (Exemplo 12), e “Camila[31]” (2003), frevo em 3/4 com subdivisões em semicolcheias (Exemplo 13), demonstram domínio de pulsos assimétricos sustentados com estabilidade e clareza (Galvão, 2023). Em tais contextos, a bateria não apenas acompanha, mas organiza a forma musical.



Exemplo 12 - Baião em 7/8 e 5/8 por Márcio Bahia na faixa “Ilzinha” (4:54 e 5:03) do disco Mundo Verde Esperança (2003)
Fonte: Galvão (2023, p. 24, Fig. 34).



Exemplo 13 - Frevo em 3/4 na bateria de Márcio Bahia na faixa “Camila” (1:51) do disco Mundo Verde Esperança (2003)
Fonte: Galvão (2023, p. 25, Fig. 35).

A prática de Márcio Bahia evidencia, portanto, a consolidação de uma linguagem na qual tradição nordestina, complexidade métrica e consciência arquitetural convergem de modo integrado. Sua bateria opera como sistema orquestral interno capaz de sustentar arranjos densos e estruturalmente exigentes, reafirmando o instrumento como eixo organizador da forma na música de Hermeto Pascoal.

4. Síntese Comparativa

A comparação entre as performances de Airto Moreira, Nenê e Márcio Bahia evidencia não apenas diferenças individuais, mas um processo cumulativo de transformação do papel da bateria na música de Hermeto Pascoal. Observa-se a passagem de uma fase de expansão de timbres pela junção de instrumentos de percussão na bateria e uma experimentação de forma orgânica para um momento de sistematização métrica, culminando em uma etapa de consolidação da linguagem rítmica e sua estrutura.

É importante reconhecer, entretanto, que a integração entre elementos de percussão e bateria já estava presente na prática de bateristas brasileiros anteriores, como Luciano Perrone, Dom Um Romão, Milton Banana, Edson Machado e Hélcio Milito, entre outros. Nesse sentido, a contribuição de Airto Moreira não

[30] Ilzinha. Mundo Verde Esperança Álbum. Hermeto Pascoal & Grupo. Youtube, 2003. Disponível em: https://youtu.be/DcfUukrUt8g?si=yY3DlKJJxlG2LTHa. Acesso em: 04/03/2026.
[31] Camila. Mundo Verde Esperança Álbum. Hermeto Pascoal & Grupo. Youtube, 2003. Disponível em: https://youtu.be/42TknE1Wwl0?si=rYZ33GUwYlCtlspF. Acesso em: 04/03/2026.

deve ser compreendida como origem absoluta dessa prática, mas como momento de afirmação, ampliação tímbrica e projeção internacional dessa integração, especialmente no contexto da estética hermetiana e de sua inserção no cenário do jazz moderno.

A partir dessa base, cada baterista desenvolveu procedimentos específicos de estilização, relação com a improvisação e organização estrutural do instrumento. O quadro a seguir sintetiza esses procedimentos segundo três eixos analíticos: abordagem de estilização dos gêneros brasileiros, relação com a improvisação e papel da bateria como eixo articulador da forma musical.

Tab. 1 – Tabela comparativa

Baterista	Abordagem de Estilização	Relação com a Improvisação	Papel como Eixo Articulador
Airto Moreira	Consolidou e sistematizou a integração entre percussão brasileira e bateria no contexto da música instrumental moderna, dialogando com a tradição da bateria brasileira representada por Luciano Perrone, Edson Machado, Dom Um Romão e Milton Banana e muitos outros, com expansão de timbres e execução simultânea de instrumentos percussão na bateria.	Estabeleceu o paradigma de usar material rítmico brasileiro com âncora nas matrizes nordestinas para construção de solos, superando a dependência do vocabulário jazzístico.	Contribuiu decisivamente para redefinir o papel da bateria como elemento articulador da complexidade rítmica e formal na estética hermetiana.
Nenê	Desenvolvimento criativo e ampliação do vocabulário de matrizes brasileiras com a criação de novas estilizações a partir da tradição e possibilidades de coordenações e variações métricas.	Aprofundou a improvisação sobre o groove, tratando a base rítmica como um tema sobre o qual se compõe em tempo real.	A partir do paradigma inaugurado anteriormente, desenvolveu linguagem mais sistemática, com exploração consistente de métricas ímpares e variações estruturais.
Márcio Bahia	Consolidação e refinamento orquestral. Abordagem focada na interdependência das vozes rítmicas e na orquestração da bateria dentro do arranjo.	Diálogo sutil e consciente. Sua improvisação preenche espaços e interage com os solistas de forma a servir à musicalidade do arranjo como um todo.	Consolidou a linguagem com maturidade orquestral, equilibrando a condução, a interação e a consciência do espaço musical coletivo.

O resumo comparativo evidencia que, na obra de Hermeto Pascoal, a bateria deixa de ocupar função meramente acompanhadora para assumir papel estrutural, composicional e articulador da forma. O percurso desses três bateristas revela não apenas um desenvolvimento técnico, mas a consolidação

progressiva de um pensamento rítmico no qual a bateria se transforma em eixo organizador da arquitetura musical. Se Airto propaga a expansão tímbrica dos instrumentos e a incorporação orgânica das matrizes brasileiras, Nenê aprofunda sua sistematização e individuação estética, e Márcio Bahia consolida essa linguagem em maturidade orquestral. Desse modo, a bateria, no universo hermetiano, passa a operar como instância de síntese entre tradição, invenção e complexidade estrutural.

5. Considerações Finais

A pesquisa das práticas performativas de Airto Moreira, Nenê e Márcio Bahia demonstra que a bateria, na obra de Hermeto Pascoal, ultrapassa a função tradicional de sustentação rítmica e se afirma como um elemento estruturante do processo criativo. Longe de atuar como mero acompanhamento, o instrumento converte-se em agente de invenção, diálogo e transformação estética, participando ativamente da modelagem da forma musical, da tessitura rítmica e do discurso coletivo. A trajetória desses três músicos revela não apenas diferentes abordagens instrumentais, mas uma progressão conceitual que acompanha o próprio conceito de “música universal” hermetiana.

Airto Moreira inaugura um paradigma que integra bateria moderna e matrizes percussivas brasileiras, promovendo uma ampliação do campo sonoro e funcional do instrumento dentro do grupo. Nenê, por sua vez, desenvolve e complexifica essa herança, incorporando métricas irregulares, deslocamentos acentuais e reorganizações internas da configuração instrumental da bateria, consolidando uma concepção autoral da rítmica brasileira como princípio organizador da forma. Márcio Bahia consolida e amplia esse processo, adotando uma abordagem orquestral do instrumento e articulando cada componente da bateria como parte de uma rede sonora interdependente com o grupo. Juntos, esses três instrumentistas delineiam um arco evolutivo que contribui de maneira decisiva para o repertório rítmico e performativo da música instrumental brasileira contemporânea.

Esse arco evolutivo manifesta-se de forma concreta na transformação dos procedimentos performativos: observa-se a passagem da integração simultânea de percussão e bateria como ampliação funcional inicial para a exploração sistemática de métricas assimétricas como fundamento organizador da arquitetura musical, culminando na estabilização de estruturas complexas por meio da interdependência entre as vozes do instrumento. A bateria deixa, assim, de operar apenas como suporte rítmico e passa a exercer função configuradora da forma, influenciando densidade textural, direcionalidade formal e organização do fluxo temporal.

Essa linha de desenvolvimento evidencia um princípio central na estética de Hermeto Pascoal: a integração rigorosa entre técnica, invenção e escuta coletiva. O baterista, nesse contexto, deixa de representar o papel convencional de acompanhante para assumir posição de coautor, intervindo no fluxo musical e reorganizando o discurso em tempo real. Tal postura deriva diretamente das diretrizes estéticas de Hermeto, que estimulava a experimentação sonora, a elaboração de soluções pessoais e a reinvenção permanente das matrizes rítmicas brasileiras. A relação entre compositor e intérprete, em sua obra, fundamenta-se em práticas dialógicas que transformam a performance em ato de pensamento musical, no qual execução e concepção se entrelaçam.

Ao articular improvisação e estrutura de maneira tão estreita, Hermeto reafirma sua filosofia de universalidade: uma música que emerge de tradições locais, mas se projeta como campo expandido de invenção sonora. Nesse sentido, a bateria assume função simultaneamente estrutural e simbólica: território em que gesto, corpo, ritmo e imaginação se convertem em construção arquitetônica do som. Cada intervenção do instrumentista opera como procedimento técnico e como afirmação estética, contribuindo para a permanente atualização do discurso musical.

A contribuição deste estudo consiste em evidenciar que a estética de Hermeto Pascoal não se sustenta apenas em seu gênio composicional, mas também de forma decisiva na força inventiva de seus colaboradores. Ao demonstrar como células rítmicas tradicionais são reconfiguradas, como pulsos assimétricos são estabilizados e como a orquestração interna da bateria é tratada como campo expandido de articulação sonora, esta pesquisa evidencia que a performance não apenas executa a composição: ela participa ativamente de sua constituição estrutural. A análise das práticas de Airto, Nenê e Márcio Bahia permite compreender a performance como dimensão estruturante da criação musical, revelando a música de Hermeto como espaço de coautoria e experimentação coletiva.

Desse modo, investigar a bateria sob essa perspectiva amplia o campo de compreensão da música instrumental brasileira contemporânea e abre caminhos para pesquisas futuras que transcendam a análise técnico-musical, considerando o instrumento como fenômeno cultural, epistemológico e estético. Ao reconhecer a performance como instância constitutiva da criação, reafirma-se que o legado de Hermeto Pascoal não se limita às obras compostas ou gravadas, mas se manifesta continuamente no gesto criativo de cada músico que, ao tocar, reinventa e atualiza o som universal de sua arte.

6. Referências Bibliográficas

Borém, Fausto; Araújo, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 22–43, 2010.

Casacio, Lucas Baptista. "Ilha das Gaivotas – a interpretação de Marcio Bahia no grupo de Hermeto Pascoal." Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal-RN. 2013.

Dias, Guilherme Marques. Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964–1975). 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

Dip, Juliano. Hermeto Pascoal fala da relação com a música: “Foi algo do universo”. Band, 18 maio 2024.

Galvão, Christiano Lima. Reflexões sobre processos de aprendizagem e o desenvolvimento rítmico do baião na bateria no contexto da música instrumental brasileira. Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2017.

Galvão, Christiano Lima. Panorama dos modos de execução do baião, do maracatu e do frevo na bateria em gravações de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre 1965 e 2003. Per Musi, v. 24, 2023.

Garanhão, Carlos Eduardo Sueitt; BARSALINI, Leandro. A inventividade de Hermeto na bateria: as performances em Moreneide e Depois do Baile. Trabalho apresentado no Simpósio de Pesquisa em Música da UNICAMP, 2024.

Marques, Guilherme; Hashimoto, Fernando. A performance singular do baterista Nenê na música Alexandre, Marcelo e Pablo. Anais do I Congresso Brasileiro de Percussão. Campinas: UNICAMP, 2017.

Marques, Guilherme; Hashimoto, Fernando. Escuta imaginária: Nenê e a perspectiva assintomática de aplicação dos ritmos brasileiros para bateria na música instrumental brasileira improvisada. Música Popular em Revista, v. 7, 2020.

Pimentel, Lucas Gomes Maia Tome. Brazilian rhythms on the drum set: stylizations of baiao, frevo and maracatu by drummers Airto Moreira, Nene and Marcio Bahia. 2019. Master Thesis in Music. Louisville University. Electronic Theses and Dissertations. Paper 3151. https://doi.org/10.18297/etd/3151

Silva, Thiago Camargo Rojo. A música em compasso ímpar: Nenê e seu processo de adaptação dos ritmos brasileiros para métricas ímpares. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.