



A notação de bateria no *Concerto Carioca n° 2* de Radamés Gnattali e suas implicações interpretativas.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lucas Casacio

Universidade Estadual de Campinas – lucascasacio@gmail.com

Fernando Hashimoto

Universidade Estadual de Campinas – ferhash@iar.unicamp.br

Resumo: Este artigo descreve um estudo interpretativo acerca do *Concerto Carioca n°2* (1964) de Radamés Gnattali, cujo principal questionamento é a notação de bateria empregada e suas implicações interpretativas. A partir deste estudo, pudemos definir um set de bateria adequado à execução da obra, tanto quanto pode-se compreender melhor o macro-papel da bateria nesta composição. Espera-se que essa pesquisa sirva de material de consulta para músicos em geral, ampliando as possibilidades de composição para bateria no contexto da música escrita.

Palavras-Chave: estudo interpretativo para bateria, Helcio Milito, Radamés Gnattali, Tamba Trio.

The drumset notation on *Concerto Carioca #2* by Radamés Gnattali and its interpretative outcomes.

Abstract: This article proposes an interpretative study on the *Concerto Carioca #2* (1964) by Radamés Gnattali, where the main issue is the drumset notation employed and its interpretative outcomes. From this study, we could define an accurate drumset to fulfill the playability of this work, as well as it was possible to understand the compositional role of the drumset within this composition. It is expected that this research serve as consulting material for musicians in general, widening the compositional possibilities for the drumset in the written music repertoire.

Keywords: interpretative study for drumset, Helcio Milito, Radamés Gnattali, Tamba Trio

1. Introdução

O *Concerto Carioca n°2* foi escrito por Radamés Gnattali em 1964 a pedido do músico Helcio Milito, dedicada ao grupo Tamba Trio. A obra possui três movimentos: *I. Samba, II. Samba-canção, III. Choro*. A instrumentação original é para trio solista (formado de piano, contrabaixo e bateria) e orquestra.

O concerto não chegou a ser tocado pelo Tamba Trio, uma vez que foi composto no mesmo ano em que Milito deixou o trio para trabalhar nos Estados Unidos. Milito relata em entrevista ao autor outros detalhes sobre a história deste concerto:

...o que aconteceu foi o seguinte, o Tamba acabou não tocando e o Radamés me deu uma bronca, porque fui eu que pedi [a composição]. O Radamés, eu o chamava pra gravar quando eu era diretor da CBS, chamava ele pra gravar toda hora...coisinhas. E um dia eu disse: Radamés, escreva alguma coisa pra gente [pro Tamba Trio]. Mas o Luiz [Eça] tinha umas bronquinhas com ele [Radamés] e eu não sabia. Acabou que o Luiz ficou botando isso, botando aquilo, dizendo que o Bebeto [Castilho] não lê (...). E um dia o Radamés encheu o saco. Mas o Radamés sempre foi assim mesmo, ele bronqueia por qualquer coisa (...). Ele depois apresentou este concerto na TV Globo com a orquestra da TV Globo. Depois de apresentar [o concerto], um dia ele

me falou: Você me pediu e eu escrevi pô! Você não quis apresentar então eu fui lá e toquei. Ele bronqueou paca e disse: Não me pede mais nada hein! (MILITO, 2010)

A execução citada acima por Helcio Milito se refere ao registro disponível na internet, gravado pela Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC na TV Globo, em 1970. Esta gravação tem como solistas, Edgard Nunes Rocca ("Bituca") à bateria e Pedro Vidal ao contrabaixo, além do próprio Radamés Gnattali ao piano e regência. A estreia do concerto ocorreu um ano antes, em 1969, no *I Festival de Música da Guanabara*, com o mesmo trio de solistas.

No entanto, a escrita para a bateria no *Concerto Carioca nº 2*, parece demasiadamente resumida, se comparada com a estrutura elaborada da obra, bem como com os outros instrumentos solistas. A notação do piano, por exemplo, é muito mais detalhada que a da bateria, embora ambos estejam entre os instrumentos solistas. Além disso, em alguns momentos a escrita para bateria não é muito clara.

O presente trabalho descreve um estudo interpretativo acerca do *Concerto Carioca nº2*, onde o principal questionamento é a notação de bateria empregada e suas implicações interpretativas. A partir deste estudo, poderemos definir um set de bateria adequado à execução da obra. Poderá ainda auxiliar na compreensão do papel de bateria nesta composição, facilitando o estudo interpretativo do concerto, bem como servir de material de consulta para músicos em geral, ampliando as possibilidades de composição para bateria no contexto da música escrita.

2. A Bateria na Música Escrita

É prática comum na escrita para bateria uma notação bem abreviada e sem muitos detalhes de execução, havendo apenas algumas referências quanto ao estilo que deve ser tocado, com indicações de alguns acentos importantes escritos pelo compositor ou arranjador, dando ao baterista certa liberdade de execução. Radamés segue este modelo de escrita para bateria no *Concerto Carioca nº 2*, mesclando em alguns pontos específicos uma escrita mais detalhada com relação às peças do set que devem ser executadas.

Notadamente, a bateria é um dos instrumentos nos quais tradicionalmente se utiliza pouco a escrita musical. Este fator pode estar relacionado com a pouca prática tanto de quem escreve, quanto dos instrumentistas¹. Cria-se assim certo ciclo vicioso, no qual compositores justificam não escrever para o instrumento pela pouca praticidade da escrita, ao passo que os músicos não desenvolvem a leitura por não haver repertório específico para isso.

Além das dificuldades técnicas referentes à sua notação, a origem da bateria é contemporânea às primeiras manifestações do jazz, gênero paradigmaticamente auditivo-oral. Essa particularidade talvez seja um fator decisivo na criação de uma “linguagem” própria do instrumento e na sua atual consolidação. Embora, a partir da década de 1970, muitos bateristas tiveram sua iniciação no instrumento através de repertórios ligados a outros estilos musicais, como por exemplo o *rock and roll*, o desenvolvimento técnico da bateria sempre esteve intimamente ligado às transformações estilísticas do jazz. (HOBBSAWM, 1989).

No entanto, não faz sentido limitarmos o repertório para bateria a padrões de execução recorrentes e justificarmos o pouco volume de material escrito nos baseando em supostas dificuldades técnicas. Há uma grande quantidade de bateristas que utilizam a leitura, bem como encontramos compositores proficientes na escrita para bateria dentro do repertório escrito. Há também um limitado repertório de composições elaboradas a partir da escrita de bateria, como por exemplo, a música *Mestre Radamés* de Hermeto Pascoal, interpretada por Marcio Bahia no álbum *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (Hermeto Pascoal e Grupo 1983). Podemos especular a relação entre o título da composição de Hermeto e o fato de Radamés Gnattali já escrever para bateria desde a década de 1950 (ou provavelmente antes disso), como pode ser observado em seus *Concertos Cariocas nº 2 e nº 3*, além de peças para grupos menores, como o *Trio para piano, contrabaixo e bateria* de 1966.

A escrita de bateria era uma importante ferramenta para Radamés Gnattali, como pode ser observado no depoimento do músico Helcio Milito:

Em 1959 eu fui para a Rádio Nacional, como empregado (...) E então eles me botavam substituindo o baterista [Luciano] Perrone, do Radamés. Pra mim foi bom, eu tocava com o Radamés, com o Chiquinho [do acordeom], com não sei quem. Sabe, foi uma escola pra mim... isso ai foi bom! (...) Porque o Radamés sempre foi o único cara que escrevia direito para bateria. Sabe ele [Radamés] botava assim estas coisas junto com as palhetas [saxofones] e os dois tom - tons, sabe? Ele escrevia bem paca. Pra mim foi excelente! (MILITO, 2010)

Além de ser uma ferramenta para transmissão de determinado conteúdo musical, a escrita pode também interferir no processo criativo, como aponta Zampronha:

[...] vemos que certas composições só surgiram depois de um código ter sido criado, código este que originalmente servia a outro tipo de música. Isto se dá, por exemplo, na polifonia da *ars antiqua* (século XII-XIII), que surgiu “depois” que a notação da época possibilitou uma escrita tal das durações e altura que permitiu a colocação de uma linha melódica em cima da outra até certo ponto sincronizada (“em cima”, por exemplo, é um termo proveniente da percepção visual e

não sonora). No entanto, tal notação havia sido pensada originalmente para o canto gregoriano, no qual tal polifonia é ausente. (ZAMPRONHA, 2000, p.14, apud MOITA 2012)

Em alguns momentos a escrita do *Concerto Carioca nº 2* não é muito clara quanto à execução da bateria. Isso pode ser resultado da proximidade do compositor com os possíveis interpretes desta obra, uma vez que Radamés era amigo dos músicos para quem escrevia e conhecia muito bem suas características musicais.

3. Notação da Bateria

Um grande desafio para quem pretende escrever uma partitura de bateria, talvez seja a falta de um padrão unificado de notação. Existe uma grande variedade de instrumentos que podem compor um set de bateria e vários modelos de escrita foram criados. Algumas vezes a escrita de bateria pode tornar-se confusa pela falta de domínio de uma notação específica, o que certamente é um dos motivos pelo pouco volume de repertório escrito direcionado à bateria.

Ao longo das análises dos manuscritos de Radamés Gnattali, nos deparamos com algumas ambiguidades quanto à notação da bateria, que no decorrer das pesquisas foram esclarecidas. A fim de evitar novas dúvidas, propusemos uma formatação da notação de bateria para o *Concerto Carioca nº 2* baseada no *Guide to Standardized Drumset Notation* (WEINBERG, 1998).

Para facilitar a visualização, separamos as peças da bateria em três categorias: tambores (Figura 1), pratos (Figura 2) e acessórios (Figura 3).

Tambores:

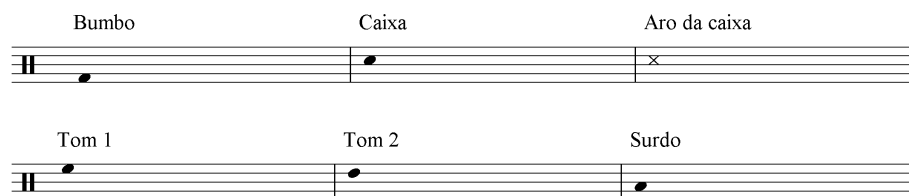


Figura 1. Notação dos tambores da bateria

Pratos:

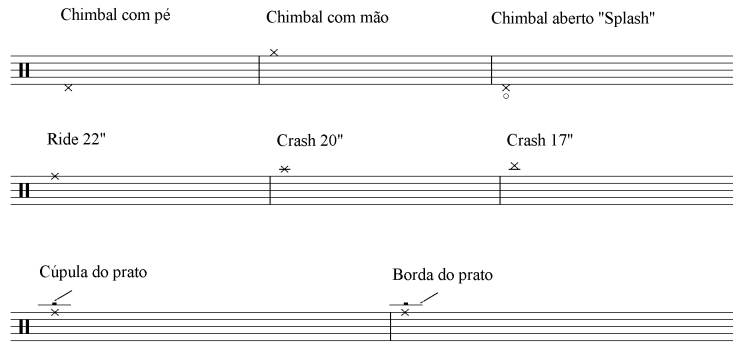


Figura 2. Notação dos pratos da bateria

Acessórios:



Figura 3. Notação dos acessórios da bateria

Helcio Milito, para quem o *Concerto Carioca nº 2* foi escrito, é muito celebrado por seu modo peculiar de tocar com vassourinhas. A partir dos estudos realizados sobre as performances de Milito com este tipo de baquetas (CASACIO, 2012), chegamos a uma possível notação para as vassouras (Figura 4).



Figura 4. Notação de vassouras

Há também uma simbologia para o tipo de baqueta a ser usada durante a execução do concerto, conforme a Figura 5.




-  Baquetas concencionais de caixa com ponta de madeira
-  Vassouras
-  Baqueta de tímpano com ponta de feltro

Figura 5. Simbologia das diferentes baquetas utilizadas no *Concerto Carioca nº 2*

Temos ainda símbolos referentes à maneira que o instrumento deve ser percutido. Utilizaremos o sinal “+” para indicar o toque abafado. Neste toque, a baqueta deve ser pressionada na pele do instrumento a fim de diminuir a ressonância do tambor, alterando seu

timbre. Caso o símbolo esteja relacionado à notação de um prato, o instrumentista deve interromper a vibração do instrumento logo após o ataque. Com relação ao *rimshot*, que consiste em tocar simultaneamente a pele e o aro de um tambor, produzindo um som com maior projeção e com timbre modificado, este toque será representado por um traço transversal na cabeça da nota.

4. Set de Bateria

As preocupações com a qualidade e as características de um instrumento são tão importantes quanto o estudo interpretativo em si. Tais cuidados refletem diretamente no resultado musical e podem ser observadas na fala de grandes músicos, como por exemplo, na abertura do terceiro disco dos DVDs *A Natural Evolution*, de Dave Weckl, em que o autor trata somente de questões referentes ao som da bateria.

Lembre-se, o seu toque é somente cinquenta por cento de sua apresentação. Basicamente, o som de seu instrumento é uma combinação complexa, de seu toque no instrumento, com a escolha de seus tambores e pratos, das peles e a forma como os tambores são afinados. Eu penso que os bateristas são os responsáveis por aprender e, realmente, prestar atenção nos aspectos do som de seu instrumento.

Através das análises realizadas sobre a partitura original do concerto, percebemos algumas especificidades acerca do set de bateria necessário para a execução deste repertório. A escolha do instrumento a ser utilizado, também foi guiada pelas características sonoras analisadas na discografia de Helcio Milito.

Decidimos por utilizar dois tom-tons e um surdo em nosso set, uma vez que Gnattali escreve em alguns momentos trechos para três tambores, além da caixa e do bumbo, como pode ser observado a partir do compasso 11 no terceiro movimento, conforme na Figura 6. A bateria está representada pelo primeiro pentagrama do sistema, seguido pelo piano e contrabaixo.



Figura 6. Trecho escrito para três tambores do terceiro movimento do *Concerto Carioca nº 2* (Radamés Gnattali). Compassos 10 a 14

Radamés adiciona dois acessórios ao set de bateria em sua escrita: uma caixeta²; e um gonguê³ de duas alturas distintas. Tomamos a liberdade de adicionar mais um terceiro acessório, um tamborim.

Frequentemente na trajetória da música popular no Brasil, muitos músicos procuram se desligar de alguma maneira de tradições musicais estrangeiras, ou até mesmo negá-las, a fim de afirmar sua cultura local. É comum encontrar na história da bateria brasileira, instrumentistas que tentaram se descolar da influência norte-americana em busca de uma “linguagem” nacional do instrumento.

No final da década de 1950, em busca de uma sonoridade que se desvinculasse de alguma forma da bateria e de sua ligação com o jazz, Helcio Milito idealizou e desenvolveu um instrumento que batizou de tamba.⁴

Milito já demonstrava interesse por uma sonoridade diferente dos bateristas norte-americanos desde o início de sua carreira. Assim, um importante ponto a ser levantado sobre sua interpretação à bateria, diz respeito à utilização do *cowbell* em suas execuções. Com este instrumento adicionado ao seu set, o músico passou a ter um novo timbre. A forma como Milito utiliza este recurso nas gravações remete à execução de um tamborim, tanto pelo som do instrumento, quanto pelas células rítmicas nele tocadas. Deste modo, optamos por adicionar um tamborim, em substituição ao *cowbell*, em nosso set. Vale ressaltar que a sonoridade do *cowbell* é bem próxima a do gonguê, instrumento este já sugerido por Radamés Gnattali. Em vista disso, optamos por adicionar um tamborim, em substituição ao *cowbell*, ao set de bateria utilizado na execução do *Concerto Carioca n° 2*.

Assim a configuração do set de bateria que pensamos ser adequado à execução do *Concerto Carioca n° 2*, está representada na Figura 7, e é constituída por um bumbo, uma caixa, dois tom-tons, um surdo, um chimbau, três pratos, uma caixeta, um gonguê e um tamborim.



Figura 7. Set de bateria utilizado na gravação do *Concerto Carioca n° 2* (Radamés Gnattali), fevereiro de 2015



Referências:

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.

CASACIO, Lucas. *Helcio Milito – Levantamento Histórico e estudo Interpretativo*. Campinas – SP, 2012. Dissertação mestrado em música - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP, 2003

HOBBSAWM, Eric J.. *História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

MILITO, Helcio. Entrevista de Debora Phill, Revista *Mais Soma*, nº 16, março/abril de 2010a. <http://www.maissoma.com/search?q=soma+16&s=news>. Acessado em 03/09/2010.

MILITO, Helcio. Entrevistado por Lucas Casacio: Rio de Janeiro, junho de 2010b.

MOITA, Pedro. *Considerações sobre notação para instrumentos de percussão com som de altura indeterminada*. In XXII CONGRESSO DA AMPPOM, 2012. João Pessoa – PB.

TIBIRIÇA, Luiz Caldas. *Dicionário Guarani Português*. 2ª ed. São Paulo: Editora Traço, 2009.

WECKL, Dave. *DVD A Natural Evolution - How To Develop Your Own Sound*. Carl Fischer Publishing, 2002.

WEINBERG, Norman. *Guide to standardized drumset notation*. Lawton, Oklahoma, USA: Percussive Arts Society, Inc, 1998.

Áudio:

PASCOAL, Hermeto. LP *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca*. Som da Gente, 1983.

Partituras:

GNATTALI, Radamés. *Concerto Carioca nº 2*, 1964.

Material audiovisual (Imagem em movimento) em meio eletrônico:

YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A0p45mT3NTk>, acessado em 02/04/2015. *Radamés Gnattali: Concerto Carioca n.2 (1964) / Gnattali*

Notas

¹ Carlos Almada (2006) dedica um capítulo sobre a notação de bateria. O autor inicia o capítulo afirmando que a bateria é um dos instrumentos cuja escrita está entre as mais difíceis e, por este motivo, tornou-se um dos instrumentos aos quais menos se utiliza a leitura musical.

² Segundo Frungillo (2003) a *caixeta* é uma caixa de madeira semelhante ao wood-block.

³ O *gonguê* é um instrumento de metal em forma de campana, podendo ser de uma ou duas peças juntas com diferentes alturas. (FRUNGILLO, 2003)

⁴ A tamba, que em tupi-guarani significa concha (TIBIRIÇA, 2009), é um instrumento musical constituído por três tom-tons com pele em somente um dos lados, uma caixa-clara, quatro pedaços de bambu com comprimento e alturas diferentes, quatro frigideiras, dois triângulos e dois sinos.