

A bateria múltipla e suas performances

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: PERFORMANCE

João Casimiro Kahil Cohon
UNICAMP - joaojazz@gmail.com

Resumo: A bateria é uma junção de diferentes instrumentos de percussão que se cristalizou na década de 1930 nos Estados Unidos. Minha pesquisa propõe um estudo exploratório acerca da linguagem musical de bateristas brasileiros que misturam instrumentos de percussão no kit de bateria tradicionalmente americano, a fim de apresentar quais são as principais formas de tocar essa bateria múltipla e quais os recursos técnicos envolvidos em sua execução. Abordarei esta discussão através da análise da música “Ponteio” interpretada por Airto Moreira no álbum Quarteto Novo (1967).

Palavras-chave: Bateria. Percussão. Performance. Bateria múltipla.

The multiple drumset and its performances

Abstract: The drumset is a junction of different percussion instruments that crystallized in the 1930s in the United States. My research proposes an exploratory study about the musical language of Brazilian drummers who mix percussion instruments in the traditional American drumset, in order to present the main ways of playing this multiple drum and what technical resources are involved in its execution. I will approach this matter through the analysis of the song "Ponteio" performed by Airto Moreira in the disc Quarteto Novo (1967).

Keywords: Drumset. Percussion. Performance. Multiple drumset. Open drumset.

1. Introdução

A bateria americana, como era chamada quando chegou ao Brasil (Barsalini, 2014), é uma junção de diferentes instrumentos de percussão que se cristalizou na década de 1930. Segundo Glass (2012), os primeiros sinais de percussionistas que começaram a agrupar tambores, apareceram nos Estados Unidos após o fim da guerra-civil em 1865 e consequente fim da escravidão. Foi “na cidade de Nova Orleães, que as culturas Africanas, Afroamericanas e Europeias, influenciando-se mutuamente, vão integrando nas suas manifestações musicais os rudimentos destas tradições militares” (Hemsworth, 2016, p. 23), dando origem ao que ficou conhecido como “*double drumming*” na década de 1870, que usualmente era um bumbo no chão e uma caixa em uma cadeira, percutidos com baquetas por um único músico.

De acordo com Glass (2012), é possível encontrar registros fotográficos dos primeiros modelos de pedal para bumbo desde a década de 1890. Nesta época também aportaram nos EUA imigrantes de diversas regiões do mundo, trazendo consigo instrumentos de percussão de seus países que logo foram agregados no que podemos chamar de nascimento da bateria, com pratos turcos e chineses, pequenos tambores, sinos e blocos de madeira, o que possibilitou que um único percussionista fizesse o trabalho que antes era realizado por pelo menos três. Porém apenas em 1909 foi patenteado o modelo de pedal de bumbo como conhecemos hoje, por William F. Ludwig.

Já a máquina de chibral passou por um processo evolutivo de vinte anos e somente em 1927 foi possível tocar o chibral com os pés e com as baquetas ao mesmo tempo através da “*Ludwig High Hat Cymbal Pedal*”. Essa novidade abriu caminho para o desenvolvimento da coordenação à quatro membros e, por conseguinte, à consolidação do conceito do *drumset* (Hemsworth, 2016).

Sendo assim, o instrumento bateria, como a conhecemos hoje, só se consolidou na década de 1930 com o sucesso do baterista Gene Krupa junto à Benny Goodman Big Band na era do *swing*. Reimer (2013) nos explica que com a inclusão dos tom-tons com afinação definida, encomendados e idealizados por Krupa para substituir os não afináveis tons chineses, aliado ao sucesso de seus solos na Big Band “ajudaram a padronizar o kit de bateria moderno com 4 peças (bumbo, caixa, tom e surdo)”¹ (Reimer, 2013, p. 21 - tradução livre).

No Brasil a primeira versão da bateria aportou por volta de 1917² (Barsalini, 2010), ainda no formato caixa, bumbo com pedal, prato e percussões variadas. Com o final da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos tornam-se o maior parceiro comercial do Brasil e

o reflexo disso no ambiente cultural do Rio de Janeiro foi a difusão de padrões norte-americanos através da produção cinematográfica e da comercialização de discos de *cake-walks*, *fox-trots*, *charlestons* e similares, deflagrando no Brasil o prenúncio de uma indústria voltada ao consumo de bens culturais (Barsalini 2009, p. 18).

No contexto brasileiro a preocupação crescente em definir e caracterizar perfis sonoros “nacionais” fez com que setores da intelectualidade buscassem manifestações

autênticas de seu povo nos recônditos tanto da história quanto da geografia do país. Assim, no Brasil, as ideias e ações modernistas enxergavam na cultura nacional-popular uma síntese antropofágica entre localismo e cosmopolitismo. Para ser considerada artística, a música deveria expressar a forma erudita, dominada pelo compositor, e o conteúdo popular presente “na inconsciência do povo” (Andrade, 1972, p. 15-16); para ser considerada nacional, ela deveria beber diretamente das canções folclóricas, entoadas por um populário distante dos centros urbanos.

Em outras palavras, a formação de uma autoconsciência nacional – pensada e enunciada por setores específicos da sociedade brasileira – implicou, ao passar pela música, na relação entre a circulação e produção cultural Brasil-Estados Unidos propiciada pela consolidação de uma cultura de massa urbana, e as expectativas acalentadas por grupos sociais em conflito nas primeiras décadas do século XX, sendo neste contexto que se deu a chegada da bateria americana no Brasil.

Fazendo então, uma retrospectiva na história da bateria, é possível notar o crescente uso deste instrumento desde sua chegada no Brasil, tomando lugar do que antes era executado pelos instrumentos de percussão, “a exemplo dos Oito Batutas, que incorpora a bateria em 1923” (Barsalini, 2010, p. 820), e também como podemos ver na gravação do arranjo de Radamés Gnatalli de Aquarela do Brasil (interpretação de Francisco Alves, 1939), “onde a presença da percussão foi reduzida à atuação de [Luciano] Perrone na bateria e mais um pandeirista” (Ide, p. 822-823).

Essa presença da bateria na música brasileira³ se reforça ainda mais na era da bossa-nova, com o *boom* de trios de samba-jazz na década de 1960, formados por piano, baixo e bateria. E foi também nessa década, influenciado por Geraldo Vandré e Lívio Rangan, que Airto Moreira passa a explorar a percussão com a bateria, como é possível notar no disco Quarteto Novo, que consagrou o grupo em 1967. Essa fusão é encontrada na faixa “Algodão”⁴ e nas faixas bônus “O cantador”⁵ e “Ponteio”⁶.

O resultado dessa criação, ou da volta da bateria como um instrumento que é resultante da junção de diversos instrumentos de percussão é que chamarei aqui de bateria múltipla. Neste momento, a fusão acontece com instrumentos de percussão brasileiros na atuação de Airto Moreira, e posteriormente aplicada também por Nenê, Márcio Bahia e Celso de Almeida, e se configura em uma linguagem diferente do que vinha sendo feita pelos bateristas antes dos anos 1970. Segundo Dias,

o viés da percussão de caráter exótico e inovador, explorando o caminho da interação melódica, do “colorido” e das múltiplas “texturas” sonoras criadas a partir de instrumentos absolutamente inusitados para a música improvisada de então, fizeram de Airto o percussionista perfeito para as ambições de Miles Davis naquele momento (Dias, 2013: 35-36).

Podemos dizer assim que, quando começou a tocar com Miles Davis, a maneira melódica como Airto tocava e pensava, reflexo dessa bateria múltipla, ganhou dimensões mundiais.

2. Objetivos

Minha pesquisa de mestrado, em andamento, propõe um estudo exploratório acerca da linguagem musical de bateristas que misturam instrumentos de percussão ao kit de bateria tradicionalmente americano. O objetivo é encontrar quais são as fusões mais recorrentes no repertório brasileiro, quais as técnicas envolvidas nessa união e compreender como os instrumentistas realizam seus acompanhamentos e adaptações de ritmos para a bateria com acréscimo de instrumentos de percussão. É a partir desse material que também pretendo desenvolver um material didático sobre a bateria múltipla.

Na literatura acadêmica não é possível encontrar um número significativo de pesquisas que reflitam acerca da relação aqui explicitada entre a bateria e a percussão, sendo também foco da presente pesquisa minimizar essa lacuna tanto no que diz respeito aos materiais didáticos, quanto aos estudos acadêmicos.

3. Pressupostos teóricos e procedimentos metodológicos

O estudo da bateria brasileira enquanto instrumento múltiplo, sendo definido como um compósito do kit tradicional americano e de instrumentos de percussão agregados, a qual tem sua própria caracterização feita através da mistura desses elementos, mostra uma necessidade de análise que parta da prática interpretativa instrumental, combinando uma

abordagem que seja embasada teórico conceitualmente e que contribua para o desenvolvimento conceitual mas, que também privilegie a performance e possibilite a elaboração de instrumentos educativos.

Por se tratar de uma pesquisa que visa compreender técnicas específicas de músicos que utilizam recursos de orquestração para bateria, a fim de desenvolver também um material didático, os procedimentos a serem utilizados para a realização deste trabalho estendem-se da audição e transcrição de trechos de músicas onde essa performance é encontrada, ao manejo desses elementos técnicos e estilísticos dos bateristas na execução dos ritmos brasileiros. Sabe-se aqui que, apesar de a transcrição ser uma ferramenta incompleta, por ser a escrita mesmo incapaz de representar as nuances mais expressivas e delicadas de uma música ou interpretação, ela ainda é o auxílio visual para o analista e o leitor, ou seja, um sistema de esboço que permite estabelecer um ponto de partida palpável em termos musicais práticos.

Será realizada uma comparação da maneira de tocar os ritmos brasileiros com e sem instrumentos de percussão agregados. Para tanto serão utilizadas as transcrições realizadas por essa pesquisa e publicações que fornecem padrões destas matrizes em música brasileira, como o trabalho “Bateria Contemporânea” de Jayme Pladevall (1994), “Batuque é um privilégio” de Oscar Bolão (2003) e do Nenê: “Ritmos do Brasil para Bateria” (1999).

Além disso se faz importante entender o contexto histórico e político de quando a bateria múltipla ressurgiu e para tanto existem trabalhos que tratam da contextualização histórica da bateria no Brasil e eles serão um ponto de partida para o debate desta temática, entre estes estão Barsalini (2009; 2014), Zan (1997), Alvarenga (1960), Frungillo (2003) e Andrade (1972).

4. Resultados preliminares e contribuições

Tendo em vista que esta é uma pesquisa em andamento, através do levantamento bibliográfico, fonográfico e de vídeos, realizado até o momento, foi possível estabelecer alguns resultados preliminares que contribuirão com o desenvolver da pesquisa. Entre eles destaca-se o fato de que podemos encontrar a utilização da bateria múltipla na performance dos seguintes bateristas: Nenê (Realcino Lima Filho), Dom Um Romão, Celso de Almeida, Marcio Bahia, Rogério Boccato, além do próprio Airto Moreira.

A análise da performance desses bateristas nos mostra quão variada pode ser a bateria múltipla, visto que nos deparamos com diversos instrumentos de percussão sendo tocados simultaneamente ao kit de bateria formado por caixa, bumbo, tons, pratos e chimbau. Os principais instrumentos são: tamborim, cowbell, sinos, triângulo, chocalhos, reco-reco, ganzá, congas e agogôs.

Como exposto na introdução deste trabalho, o desenvolvimento técnico da bateria se construiu primeiramente sobre o uso das baquetas, posteriormente sobre o uso dos pedais e a combinação de ambos. Sendo assim, a linguagem primária da bateria está vinculada à construção do ritmo a partir da combinação entre as peças que compõem o instrumento. Para isto, o musicista tem à sua disposição um vocabulário de combinações que fora consolidado durante toda a história do instrumento, por cada estilo musical do qual a bateria tenha feito parte.

A partir do momento em que os instrumentos de percussão brasileira passam a compor a bateria, as técnicas envolvidas deixam de ser apenas de baquetas e pedais. Na performance da bateria múltipla é preciso lidar com diferentes técnicas estranhas às tradicionalmente usadas pelos baterista.

A fim de ilustrar tal afirmação, apresento uma breve análise sobre a performance de Airto Moreira na música Ponteio, de Edu Lobo e Capinam, que se encontra no álbum Quarteto Novo (1967). No manejo da bateria múltipla nessa música, Airto utiliza três instrumentos de percussão (caxixi, sinos e triângulo) e conseqüentemente três técnicas distintas para as mãos, além dos pés que tocam os pedais de forma tradicional.

Como podemos ver na figura 1, nos oito primeiros compasso Airto toca semicolcheia no caxixi, acentuando o contratempo com o sino, utilizando apenas as mãos neste momento. Nos oito compassos seguintes, o baterista acrescenta o bumbo, e é aqui que a mescla de técnicas aparece pela primeira vez, usando pedais com os pés, agitando o chocalho com uma mão e percutindo o sino com uma baqueta. O caxixi aparece neste trecho na função de condução, o sino faz os acentos e o bumbo apresenta a marcação grave do baião.

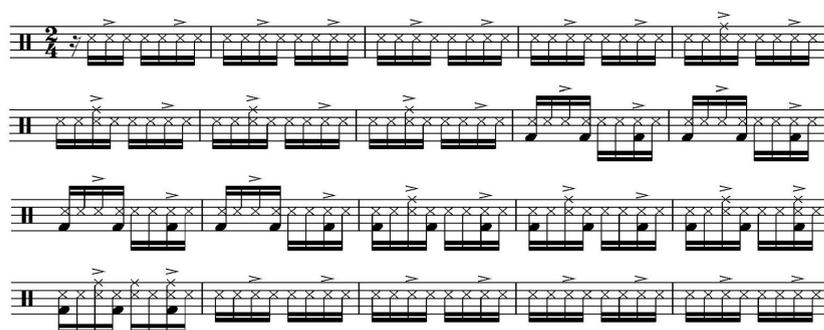


Figura 1: trecho da música Ponteio (1967) onde caxixi, sino e bumbo tocam simultaneamente. 0'30'' - 0'40''

Em um segundo momento da música, Airto faz outra combinação timbrística, utilizando dessa vez o triângulo para condução, caxixi para acentos e o bumbo para marcação do baião. Aqui também estão três diferentes técnicas envolvidas, já que o triângulo é tocado com uma mão através de uma baqueta de metal, enquanto a outra mão abafa e solta o triângulo, o caxixi é chacoalhado com a mão que segura a baqueta de metal e o bumbo soa através do pedal.



Figura 2: trecho da música Ponteio (1967) onde triângulo, caxixi e bumbo tocam simultaneamente. 1'10'' - 1'16''

No trecho final da música o baterista usa a bateria de forma tradicional, executando um ritmo que explora os tambores, caixa sem esteira e o chimbal tocado com o pé.



Figura 3: trecho da música Ponteio (1967) onde a bateria é tocada tradicionalmente. 2'23'' - 2'39''

Esta descrição é um resultado preliminar da pesquisa, cujo qual pretendo, ao longo meu trabalho, aprofundar e relacionar com outras músicas a serem transcritas e analisadas, a fim de entender a bateria múltipla e suas performances. Além disso pretendo fazer uma comparação de alguns ritmos brasileiros executados na bateria múltipla com os mesmos ritmos executados no kit tradicional de bateria.

Assim, através da produção de um trabalho científico que busca sistematizar a interpretação musical de importantes ícones da música popular brasileira contemporânea, pretendo contribuir para construção da ideia do que é a bateria brasileira e a bateria múltipla:

quais suas peculiaridades, técnicas e performances, seu desenvolvimento histórico, e o reconhecimento de seu valor cultural. Portanto, acredita-se que esse material poderá gerar publicações e ainda contribuir para a performance de bateristas que tenham interesse no estudo da bateria e dos ritmos brasileiros.

Referências:

- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Editora Globo: 1960
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2014
- _____. *Suave, bateria, suave!* Artigo publicado nos Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2010.
- _____. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2009
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: A percussão do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2013
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- GLASS, Daniel. *The Century Project: 100 Years of American Music from Behind the Drums (1865-1965)*. Drum Channel, DVD: 2012.
- HEMSWORTH, Brendan Rui. *A bateria aberta: sua representação teórica e aplicação no ensino experimental da percussão*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade de Aveiro, Aveiro: 2016
- PLADEVALL, Jayme. *Bateria Contemporânea: Técnicas, ritmos, conceitos*. Campinas, SP: Trilhas, 1994.
- REIMER, Benjamin N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*. Tese de doutorado defendida na McGill University, Montreal: 2013
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 1997

Notas

¹ Krupa's popularity helped standardize the four-piece (bass drum, snare drum, mounted tom and floor tom) modern drumset (Reimer, 2013, p. 21).

² Segundo Barsalini (2009) apesar da escassez de documentação a respeito, existem diversas teorias sobre a chegada da bateria no Brasil. No entanto estou tomando como referência aqui o primeiro registro documentado, nas "Notas Teatrais" de Revista Fon-Fon (ide, 2009, p. 19).

³ Tomo aqui como música brasileira, a produção realizada majoritariamente no sudeste e que ditava e era produto da indústria cultural.

⁴ GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. Algodão. Intérprete: Quarteto Novo. In: QUARTETO NOVO. [SI]: Odeon, 1967. Remasterizado em CD, 2002. CD faixa 04.

⁵ CAYMMI, Dorival; MOTTA, Nelson. O cantor. Intérprete: Quarteto Novo. In QUARTETO NOVO. [SI] Odeon, 1967. Remasterizado em CD, 2002. CD faixa 10.

⁶ LOBO, Edu; CAPINAN, José Carlos. Ponteio. Intérprete: Quarteto Novo. In QUARTETO NOVO. [SI] Odeon, 1967. Remasterizado em CD, 2002. CD faixa 09.