

# **Técnicas estendidas no universo musical da bateria: uma sonoridade adequada para a prática da improvisação livre**

*Gilberto Alves Favery*

**Resumo:** O presente artigo discute a utilização de técnicas estendidas no âmbito de sonoridades possíveis ao universo da bateria, na busca da obtenção de uma adequada textura pertinente ao contexto musical que envolve a prática da improvisação livre.

**Palavras-chave:** Improvisação livre, técnica estendida, bateria, efeitos especiais.

**Techniques extended in the musical universe of the battery: a sound suitable for the practice of free improvisation**

**Abstract:** The present article discusses the use of extended techniques in the scope of possible sonorities to the drums universe in the search of obtaining an adequate texture pertinent to the musical context that involves the practice of free improvisation.

**Keywords:** Free improvisation, extended technique, drums, special effects.

## **1. Introdução: Livre improvisação**

O conceito da improvisação livre é fundamentalmente diferente do universo da improvisação idiomática, a qual requer um prévio conhecimento estético com características que afirmam um determinado estilo musical tais como: harmonia, melodia, fraseologia característica, articulação rítmica pertinente ao estilo, enfim, aspectos musicais já conhecidos, estabelecidos e constantemente reafirmados no contexto da improvisação idiomática. Em contrapartida, na improvisação livre, sua prática tem construção a partir das interações instrumentais entre os músicos presentes que se relacionam em tempo real, de forma colaborativa, múltipla e imprevisível, com a ausência de agentes reguladores presentes (VILLAVENCIO, IAZZETA, COSTA, s/d). Talvez a única regra a ser seguida no caso da improvisação livre é a valorização do elemento da “espontaneidade” que atua nesse contexto como um fator imprescindível para a manutenção do fluxo musical (FALLEIROS, 2015).

Para discutirmos qual a seria uma possível sonoridade “adequada” para a prática da improvisação livre, a qual assume características não idiomáticas em sua abordagem, é necessário entendermos sobre sonoridades pertinentes ao contexto idiomático.

Para o pesquisador Felipe Trotta (2008), o conceito de sonoridade como uma ferramenta para a delimitação de gêneros musicais, traduz um aspecto sonoro que possui a preferência para determinar “o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras musicais”. Segundo o autor, um estudo mais específico, focado nas estruturas sonoras, pode “permitir uma compreensão mais precisa dos processos de identificação, classificação e uso que envolve as práticas musicais” (TROTТА, 2008 p. 3). Para Trotta, um estudo mais específico dos parâmetros sonoros pode nos revelar quais elementos “atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros” (IBIDEM). A partir desse enfoque, Trotta aponta o ritmo e a sonoridade como os elementos essenciais para a identificação e a classificação de gêneros musicais. Todos esses aspectos comentados acima e que são intrínsecos da improvisação idiomática, não são considerados na improvisação livre, a qual busca outras posturas musicais em seu processo. Para o pesquisador Manuel Falleiros na improvisação livre, não observamos em termos conceituais “as regras tácitas que se delineiam por um ideal requerido de técnica, experiências e conhecimentos práticos específicos previamente necessários para circunscrever um estilo”. Há uma desautorização do conhecimento e técnicas altamente especializadas que são determinadas pelas regras de estilos (FALLEIROS, 2015). Os pesquisadores Cesar Villavicencio, Fernando Iazzetta e Rogério Luiz M. Costa, em seus estudos acerca da improvisação livre feitas com o próprio grupo *MusicaFicta*, puderam experimentar resultados advindos da investigação prática e teórica na ação da improvisação livre. Acerca dessa experiência, o trio relata no artigo: *Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação*, vários conceitos; sobre a interação musical e processos que se originam a partir disso, os pesquisadores comentam a seguir:

[...] cada membro do grupo age de uma maneira particular buscando expandir o potencial expressivo dos instrumentos. O objetivo é constituir um processo criativo coletivo e consistente baseado nas múltiplas possibilidades de interação entre os músicos. Neste ambiente processual, os membros do grupo atuam, ao mesmo tempo, como compositores, intérpretes e também *luthiers*<sup>1</sup> na medida em que seus instrumentos estão sempre em processo de construção, desconstrução e reconstrução (VILLAVENCIO, IAZZETA, COSTA, s/d).

“A alta densidade de relação musical existente no ato da prática da improvisação livre gera uma condição especial específica que favorece o surgimento de soluções criativas” (SCHAEFFER, Apud. VILLAVENCIO, IAZZETA, COSTA, 1966). Os pesquisadores VILLAVENCIO, IAZZETA e COSTA discutem a prática da livre improvisação, contextualizando as funções dos participantes de um grupo ao enunciar

funções musicais acessadas por eles no ato da improvisação. Os pesquisadores citados comentam os papéis assumidos pelos membros do grupo que acabam exercendo diferentes funções como: interpretes, compositores e até mesmo *luthiers*. Eles estão basicamente falando das sonoridades que provém dos instrumentos, que por sua vez podem ser criados, preparados ou até modificados para atender a finalidade de obter sons que podem ser gerados através de “técnicas estendidas”, e, para que essa sonoridade tenha eficácia no contexto do universo da bateria, é necessário considerarmos a ideia de objeto sonoro de Pierre Schaeffer baseada

[...] em um tipo de escuta que tenta escapar tanto da intenção de compreender um significado (semântico, gestual ou uma ideia de música derivada de um idioma particular), quanto de uma identificação das causas instrumentais. Este tipo de escuta é direcionado para os atributos do som em si, ou segundo Schaeffer, ao objeto sonoro, e se coaduna com as transformações citadas acima a respeito da superação do paradigma abstrato da nota e a adoção de perspectivas composicionais fundamentadas nos dinamismos do som (IBIDEM).

Ou seja, o que realmente importa para nós nessa discussão é a obtenção do som por si próprio, sem nenhum significado pré ou pós-determinado. Focaremos apenas na energia do som, com seu timbre, seu dinamismo, com o objeto sonoro (SCHAEFFER, 1976).

Sob a luz de todos esses conceitos de fatores intrínsecos e extrínsecos, que envolvem a improvisação livre, é que vamos trazer para a nossa discussão especificamente as possibilidades sonoras que o universo da bateria pode gerar, entendendo que a aplicação da técnica estendida é uma ótima ferramenta na busca por texturas não usuais, condizente com o tipo de sonoridade que a prática da improvisação livre busca.

## **2. Técnica estendida X sonoridades especiais**

A bateria oferece uma grande possibilidade de obtenção de sonoridades diferentes devido ao seu amplo espectro de timbres, advindos das diferentes texturas características das peças que compõem o instrumento. Mesmo numa configuração básica de bateria, temos variadas superfícies para a execução de toques numa forma mais “tradicional”, como por exemplo, em: a) pratos de bateria: toques na borda do prato, no corpo ou na cúpula do mesmo, feitos com a ponta ou na parte logo abaixo da baqueta, raspando ou exercendo um toque tradicional; b) tambores: toques com baqueta percutindo direto na pele do tambor ou no respectivo aro (borda); toques com a mão

apoiada na pele atingindo o aro, como usualmente se faz em toques produzidos na caixa da bateria; c) na caixa: toques aplicados com a baqueta direto na pele (com ou sem *rimshot*)<sup>2</sup>; toques aplicados direto no aro com o “pescoço” da baqueta; toques com a mão apoiada na pele da caixa atingindo o aro, também com o pescoço da baqueta. Enfim, mesmo diante dos procedimentos tradicionais de performance, a gama de obtenção de sonoridades é muito grande na bateria e se amplia mais ainda quando algumas técnicas de performance não convencionais executadas por diversos tipos de baquetas (*vassouras, rods, mallets* <sup>3</sup>), em: tambores, caixa, pratos, superfícies metálicas como: estantes de prato ou estantes de chimbau, são incorporadas para ampliação das sonoridades possíveis do instrumento.

O baterista americano, professor e pesquisador Terry O’ Mahoney em seu livro *Motivic Drumset Soloing* (2004), elencou tipos de toques diferenciados possíveis na performance do instrumento, os quais ele chamou de “efeitos especiais” e que estão associados a técnicas não convencionais para a obtenção de sonoridades não usuais na bateria. Tal conceito vem ao encontro à definição de técnica estendida de CHERRY que a conceitua como sendo o emprego de “procedimentos incomuns de performance no instrumento para conseguir determinados sons e efeitos musicais, muitas vezes inesperados” CHERRY (2009). Esse pensamento nos permite estabelecer uma correlação do conceito de “técnica estendida” de CHERRY com essa qualificação de “efeitos especiais” que MAHONEY abordou em seu livro. Para citar alguns exemplos discutidos dos toques classificados como: “efeitos especiais”, o pesquisador os descreve como: a) pressionar com uma das baquetas a pele do tambor e executar o toque com a outra mão usando o pescoço da baqueta em cima da baqueta que está apoiada na pele; b) procedimento de aumentar ou diminuir a pressão exercida com a ponta da baqueta por uma das mãos na pele do tambor, enquanto que com a outra mão aplica-se um toque na pele em forma de *tap*<sup>4</sup>, obtendo notas com diferentes alturas devido à pressão exercida na pele; c) pressionar a baqueta contra a pele depois da execução do toque promovendo um abafamento, isso gera um som “seco” e de curta duração; d) tocar nos aros dos tambores (*rims*<sup>5</sup>) criando uma sonoridade metálica e de curta duração; e) tocar no corpo dos tambores, geralmente na parte lateral do corpo do surdo (bateristas que tocam música latina costumam usar esse procedimento para imitar padrões do estilo da música cubana como os chamados: *cascara* e *guaguanco*); f) tocar nas ferragens: estantes de prato, estantes de chimbau e estantes dos toms. Procedimento comumente usado por bateristas de jazz americanos em contextos de *big band*; g) friccionar a pele

horizontalmente com a baqueta produzindo um som de raspagem; h) friccionar a baqueta nos sulcos dos pratos, produzindo um som com frequência na região de médio para agudo, de caráter não ligado devido às ondulações dos pratos; i) raspar os pratos com a parte metálica das vassourinhas, produzindo um som agudo, bem definido e cintilante; j) tocar com as baquetas no chimbau e variar a pressão exercida pelo pé na máquina de chimbau enquanto o mantém fechado. A resultante sonora pode variar em altura das notas bem como na duração delas; k) tocar com o pescoço da baqueta perpendicular à borda do prato, produzindo um som bem agudo no prato, remetendo a sonoridade de sinos, esse procedimento é efetivo em situações de contextos musicais com dinâmica leve; l) raspar os sulcos dos pratos com a ponta da baqueta provoca um som associado a harmônicos; m) usar *mallets*<sup>6</sup> em uma das mãos enquanto a outra toca com baqueta normalmente: apropriado para situações de transição de partes onde é necessário crescimento de dinâmica com marcação rítmica; n) tocar uma baqueta sobre a outra no ar (fora da pele), cria-se um som de madeira, lembrando a sonoridade produzida pelo estilo de dança chamado de “sapateado”; o) a “raspadeira” faz alusão à sonoridade característica do naipe<sup>7</sup> de tamborim de uma escola de samba quando tocada por vários ritmistas (GONÇALVES, COSTA, 27), e que possui a resultante sonora de um som agudo, executado com o rudimento denominado flam. O próprio nome “raspadeira”, atribuído a esse procedimento de performance, já demonstra de certa forma como ele é feito, pois o movimento da mão esquerda em conjunto com o braço, faz com que a baqueta execute uma espécie de raspagem nos aros, começando pelo aro do tambor e finalizando no aro caixa. Essa demanda, por exploração de novos timbres, pode ser um requisito de compositores ou pode fazer parte da pesquisa do próprio músico (CARINCI, 2012). “As técnicas estendidas podem ser consideradas como um vocabulário adicional do instrumento, para ser usado quando uma ideia não pode ser expressa de nenhuma outra maneira” (HILL apud, CARINCI, 2012: 23-24).

Na verdade, uma questão primordial é levantada acerca desse assunto quando se busca sonoridades diferentes; alguns autores falam de “técnica estendida” e outros conceituam essas sonoridades não usuais como sendo: “efeitos especiais” (MAHONEY, 2004, pág. 51). O que pode ser considerado “técnica estendida” ou “efeitos especiais” no universo da bateria? Os dois tem relação? São conceitos iguais com diferentes nomes? Talvez o resultado sonoro gerado por um “efeito especial” ou pela “técnica estendida” seja o mesmo em termos de objetivo alcançado na busca por uma nova sonoridade a qual não seria alcançada com técnicas convencionais; o que os diferencia, talvez seja o fato do conceito de “efeito especial” especificamente associado à bateria não necessitar, em termos técnicos, de um procedimento de performance muito distante do tradicional, no que tange ao posicionamento das mãos no ato de percutir e a empunhadura da baqueta (*grip*<sup>8</sup>), diferente do que ocorre na técnica estendida, onde conceitualmente os procedimentos técnicos de performance tendem a buscar técnicas alternativas, fora dos padrões comuns (CHERRY, 2009) e que, necessariamente, são acessados na busca de um resultado sonoro inovador.

Uma boa parte dos pesquisadores hoje em dia admite que haja cada vez mais a presença de uma linha tênue entre as fronteiras da técnica tradicional e da técnica estendida. “O que é considerado uma expansão da técnica nos dias de hoje pode vir a ser incorporado com o passar do tempo como técnica convencional no cânone dos instrumentistas” (CARINCI, 2012). Este fato, na verdade, não compromete o processo da improvisação livre, no sentido de exclusão de determinada sonoridade obtida a partir de uma técnica estendida, a qual pode ter ganhado com o passar do tempo um status de técnica convencional, pois não estamos estabelecendo uma correlação de valor no sentido de permissão de qual sonoridade pode ou não ser usada a partir da associação da técnica utilizada, e sim na questão da obtenção de um som que atende os requisitos básicos para utilização do mesmo num processo de improvisação livre, onde o que é levado em conta é uma escuta reduzida (Schaeffer, 1976), que foca nas características sonoras como: qualidade, timbre e na energia do som.

## CONCLUSÃO

O fato mais importante a considerar após a reflexão acerca de todos os conceitos e contextualizações levantados nessa discussão sobre a obtenção de texturas adequadas para a prática da improvisação livre dentro do universo da bateria, é que de acordo com a

minha experiência como baterista profissional praticante de improvisação livre, pude constatar uma melhor associação das sonoridades geradas na bateria através das “técnicas estendidas” ou “efeitos especiais”, propiciando dessa forma a possibilidade do surgimento do elemento surpresa, um som diferente, inovador, não usuais, com boa capacidade interativa, fator importante a considerar numa situação musical de ação colaborativa. Dentre as sonoridades obtidas através das técnicas descritas nesse artigo, e que melhor se encaixaram na prática da improvisação livre, temos sons gerados a partir de texturas criadas pelo ato de percutir em superfícies como:

- madeira (mão esquerda com baqueta) percutindo na madeira (mão direita com baqueta), percutindo-as no ar;
- madeira (mão com baqueta apoiada na pele do tambor) percutindo na madeira (mão oposta com baqueta percutindo sobre a mão esquerda apoiada);
- madeira (mão com a ponta da baqueta) percutindo na pele do tambor enquanto a mão oposta pressiona a mesma pele;
- madeira (mãos com o corpo da baqueta) percutindo na madeira (na superfície do tambor);
- madeira (mãos com o corpo da baqueta) percutindo em metal (aro dos tambores da bateria);
- madeira (mãos com a ponta da baqueta) percutindo em metal (aro dos tambores da bateria);
- madeira (mãos com a ponta da baqueta) percutindo em metal (corpo das ferragens da bateria);
- madeira (mãos com o corpo da baqueta) percutindo em metal (corpo das ferragens da bateria);
- madeira (mãos com a ponta da baqueta) percutindo em metal raspando (superfície dos pratos);
- madeira (mãos com o corpo da baqueta) percutindo em metal (borda do prato)
- madeira (mãos com a ponta da baqueta) percutindo em metal (sulco do corpo do prato);
- madeira (mãos com a ponta da baqueta) percutindo na pele com movimento de raspagem
- madeira (mãos com o corpo da baqueta) percutindo em metal e pele simultâneo *rimshot* (aro do tambor ou da caixa)

- madeira (corpo da baqueta) percutindo em metal (“raspadeira” aro dos tambores) procedimento executado com o rudimento “flam”<sup>9</sup>
- feltro (mãos com baquetas tipo *mallets*) percutindo em metal (superfície do prato)

Na certeza de que a improvisação livre é um campo de atuação musical onde a busca por novas sonoridades é uma constante, fica o pensamento de que enquanto esse artigo está sendo escrito, novas texturas musicais podem estar sendo descobertas para inclusão em sua prática, possibilitando o incremento do repertório técnico e sonoro dentro do universo musical da bateria ligado ao contexto da prática da improvisação livre.

### Referências:

CARINCI, Enrico Joseph. *Técnica estendida na performance de bateristas brasileiros* Goiânia, 2012. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade federal de Goiás.

COSTA, Odilon e GONÇALVES, Guilherme. *O batuque carioca: As baterias de escola de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Groove Produções, 2000.

CHERRY, Amy K. *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy*. Tese de Doutorado. Conservatório de Música da Universidade de Cincinnati. Cincinnati, 2009.

MARQUES, Guilherme Dias. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas, 2013.1. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

O'MAHONEY, Terry. *Motivic Drum Soloing: Guide to Creative Phrasing and Improvisation*. Austrália: Hal Leonard, 2004.

STANYEK, Jason e OLIVEIRA, Fabio. *Nuances of Continual Variation in the Brazilian Pagode Song “Sorriso Aberto”*. TENZER, Michael e ROEDER, John. Analytical and cross-cultural studies in world music. Oxford University Press. Pag. 98-146.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*, Ed Seuil, Paris, (1976).

VILLAVICENCIO, IAZZETA e COSTA. *Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação*. São Paulo, Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo (USP), s/d.



## Notas

- 1 Refere-se a profissionais que sabem a arte de construir instrumentos, no contexto do artigo faz referência a produção ou preparo de instrumentos com sonoridades especiais.
- 2 Termo usado para definir um tipo de toque onde a ação de percutir a caixa da bateria tem incidência simultânea no aro da caixa e na pele da mesma, produzindo um som metálico de característica própria da caixa e bastante usado quando é necessária a presença de uma maior emissão de volume da sonoridade da caixa.
- 3 Diferentes tipos de aparatos (baquetas, vassouras, *rods mallets*) para promover o ato de percutir nas peças da bateria: toques e “raspagem”.
- 4 Nome do rudimento que executa um toque com dinâmica “*p*”(piano), mantendo a baqueta em posição baixa (perto da pele do tambor)
- 5 Nome do aro em Inglês bastante usado na literatura da bateria mesmo com o texto em português.
- 6 Tipo de baquetas que possuem uma “roda” de feltro em toda a ponta, capaz de proporcionar um tipo de toque com um ataque controlado nos pratos. Usado em contextos musicais onde é necessário o efeito sonoro gerado por um “rulo” no prato, com dinâmica em crescendo ou diminuindo dependendo do contexto musical em execução no ato da performance.
- 7 Refere-se a um grupo de ritmistas que tocam um mesmo instrumento caracterizando um setor musical no caso da citação no artigo “*A escola de samba*”.
- 8 Termo em inglês usualmente empregado em textos de literatura de bateria em inglês que se refere ao modo de como segurar a baqueta. A saber: temos dois modos mais tradicionais para segurar a baqueta no contexto da percussão e bateria - tradicional (*traditional grip*) e pegada moderna (*matched grip*).
- 9 Nome do rudimento executado em forma de ornamento com uma apoiatura e uma nota principal em seu corpo de procedimento percussivo e que compõe a lista dos 40 rudimentos publicados pela *Percussive Arts Society*.