

O Prato *Ride*

Mário Negrão Borgonovi¹
UNIRIO /PPGM
SIMPOM: *Musicologia*

Resumo: A inserção do prato *ride* no *kit* da bateria brasileira, assim como a sua utilização nas performances de bateristas, teve impactos relevantes na estética do samba nas décadas de 1950 e de 1960. Foram feitas análises de gravações de sambas e temas de *jazz* com e sem a presença do prato *ride* para mostrar os motivos pelos quais o samba sofreu os impactos citados.

Palavras-chave: Samba; Prato *Ride*; Bateria; *Jazz*; *Performance*; Timbre; Estética.

The *Ride* Cymbal

Abstract: The insertion of the ride cymbal in the Brazilian drum's kit as well as its use in the performances of drummers had relevant impacts on samba aesthetic during the decades of 1950 and 1960. Analyses were made from recordings of samba and jazz themes with and without the presence of the ride cymbal to show the reasons why samba suffered the impacts cited.

Keywords: Samba; Ride Cymbal; Drums And Cymbals; Jazz; Performance; Timbre; Aesthetics.

Introdução

O texto desenvolvido sobre o prato *ride* determinou a necessidade de se justificar os motivos pelos quais o foco da dissertação foi direcionado a esta peça específica da bateria. Por que limitou-se a pesquisa a apenas um componente e não se investigou elementos e características sobre outros instrumentos de percussão que compõem o *kit* da bateria?

Ao se tomar conhecimento da história do instrumento, sua origem, seu desenvolvimento na fabricação dos componentes, verificou-se que o tripé de suporte para caixa clara, os tripés para suspensão dos pratos, enfim, os aperfeiçoamentos de cada peça, sobretudo àquelas relacionados ao trabalho dos pés, como pedais e *hi-hat* foram sendo

¹ Agradeço a orientação do prof. Dr. Silvio Merhy e a bolsa do CNPq.

aperfeiçoados ao longo de anos. Foi o **prato ride que causou grande impacto** nas composições, nas gravações, nos arranjos, nas fábricas de instrumentos, nas *performances* dos bateristas e, particularmente, na estética do samba, entre outros elementos ligados à produção musical.

O prato *ride*² é uma peça de percussão cuja função fundamental é a condução rítmica. Esse prato foi adicionado ao *kit* da bateria no final da década de 1940, por Kenny Clarke³, quando realmente chamou a atenção dos bateristas de *jazz* que adotaram o *ride*, como Art Blakey, Elvin Jones, Max Roach, Tony Willians, Joe Morello, Philly Joe Jones e Jimmy Cobb e Buddy Rich. É uma peça de percussão que apresenta timbres específicos adequados ao *jazz* e *samba-jazz* e, em raras oportunidades, utilizado para condução rítmica de outros gêneros e estilos. Na música erudita, há uma lacuna na utilização do prato *ride*, já que os compositores contemporâneos pouco escrevem para este tipo de prato. A maioria utiliza o prato suspenso para causar algum efeito especial ou para reforçar o colorido tímbrico e/ou dinâmica em um episódio grandioso da peça que esteja sendo executada.

Reporta-se, neste ponto, a informação sobre a pequena história do prato *ride*, graças a um funcionário provador de pratos, aposentado da fábrica Zildjian:

[...] a partir daí, pratos leves, médios, estilos de *rock* e *ping ride* de modelos maiores ficaram mais populares. Buddy Rich não usou um prato *ride* até 1959. Desde então, há agora centenas de pratos *ride* com diferentes configurações disponíveis no mercado. Antes, os pratos não eram de sustentação rítmica e eram muito pequenos e somente ofereceriam acentos. Os pratos de ataque (*crash*) eram frequentemente usados a partir de meados de trinta, e eram muitas vezes chamados *Bop* ou *Be-bop*. Louie Bellson, baterista de *jazz*, começou usando pequenos pratos mais pesados, na década de 1940, para criar padrões de conduções rítmicas, mas não incorporou modelos maiores de pratos *ride* até o início dos anos cinquenta. (Informação prestada ao autor por *e-mail*, por John King, em 2012, E.U.A.)⁴.

² *Ride* – palavra inglesa que significa **condução**.

³ KING, John, informação prestada por *e-mail*, de um aposentado testador de pratos da fábrica Zildjian. E.U.A. 2012.

⁴ “from there, light cymbals, medium, rock styles and ping ride of larger models were more popular. Buddy Rich didn't use a cymbal ride until 1959. Since then, there are now hundreds of cymbals ride with different settings available on the market. Before, the cymbals weren't rhythmic support and were very small and only offer accents. The cymbals of attack (crash) were often used from the mid-thirties, and were often called Bop or Be-bop. Louie Bellson, jazz drummer, began using small heavier cymbals in the 1940, to create rhythmic pattern standards, but not incorporated larger models of ride until the early fifties”.

Esta pesquisa foi motivada pelas alterações e mudanças nas formas e concepções dos bateristas de samba e de *jazz* pela adoção do prato *ride* no *kit* e na arrumação harmoniosa das peças básicas componentes da bateria⁵, nas décadas de 1950 e 1960.

Um trabalho importante, que menciona o prato *ride*, refere-se à dissertação de Mestrado de Leandro Barsalini, da UNICAMP, que trouxe uma visão relacionada aos padrões rítmicos de dois bateristas brasileiros que, segundo o autor, “[...] são considerados referências no desenvolvimento de padrões de execução do samba: Luciano Perrone e Edison Machado” (BARSALINI, 2009, p. 3). O primeiro seria o representante do samba batucado, executado nos tambores, e o segundo, da geração posterior à de Perrone, seria a figura responsável pelo que se chamou de *samba de prato*, pelo fato de a condução rítmica ser feita com ênfase no prato *ride*.

A partir de 1950, já se adotava o *samba de prato*. Era a moda. Os bateristas mais velhos tocavam o samba batucado. A condução no prato era moderna. A dificuldade maior, porém, não se referia aos padrões rítmicos. Estes eram comumente utilizados, procurando-se, principalmente, reproduzir no prato *ride* os padrões executados pelo tamborim.



Figura 1: Padrões rítmicos típicos do tamborim aqui transpostos para o prato *ride* comumente utilizados em andamentos rápidos.

O maior problema referia-se ao timbre adequado para conduzir o samba no prato. As notas deveriam ser curtas para não se misturarem aos outros instrumentos e deveriam produzir um timbre apropriado à acústica do local onde se estivesse tocando. Nesse ponto, entre os jovens bateristas, havia um diálogo cujo escopo continha discussões sobre as técnicas mais apropriadas para se tocar no prato, sobre a dinâmica, sobre a área do corpo do instrumento que melhor respondia às necessidades inerentes a *performance*, entre outros. As apropriações de conceitos e conhecimentos iam se acumulando até chegar a um referencial de concepções que se projetaria na *performance* do músico.

Com exceção das informações técnicas oferecidas pelas diversas fábricas de instrumentos e de pratos, são poucas as informações específicas relacionadas ao prato *ride*,

⁵ Bateria é compreendida neste documento como o instrumento tocado por uma única pessoa, e não um conjunto de instrumentos de percussão como da escola de samba. Ao nos referir a esta formação numerosa, especificaremos “bateria de escola de samba” (BARSALINI, 2009).

principalmente, no que se refere à sua inserção ou adoção como peça de condução rítmica no *kit* da bateria. As referências sobre seus timbres são fundamentais para se compreender o que sucedeu após sua utilização pelos bateristas de *jazz* e de *samba*.

2. Timbres e Estética

A apreciação sobre os timbres do prato *ride* passa por uma informação de um dos mais notáveis compositores brasileiros do século XX, o maestro César Guerra-Peixe: “Desde sua conversão ao nacionalismo, desejava conhecer a fundo as tradições musicais brasileiras” (NEVES, 2008, p. 213). Durante os períodos em que tivemos contato com Guerra-Peixe, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1969 e, mais tarde, na década de 1970, percebemos que o compositor dava uma grande importância à questão dos timbres dos instrumentos, como mostra sua afirmação: “O Maracatu fica descaracterizado se estiver sem o timbre do gonguê⁶ associado ao padrão ritmo típico do gênero” (GUERRA-PEIXE, declaração verbal, feita por ocasião de suas pesquisas de campo em Sergipe, com lápis, papel e um pequeno gravador cassete, no aeroporto de Aracajú, em encontro casual, na década de 1970).

Na região Sudeste, em suas aulas na escola Pró-Arte, na cidade do Rio de Janeiro, Guerra-Peixe tentava introduzir ou adaptar o maracatu à bateria. De acordo com seu entendimento, não se podia abdicar da presença dos timbres do gonguê, motivo pelo qual a estilização pretendida por meio da bateria necessitaria de um percussionista tocando esse instrumento para determinar a estética do maracatu, como se pode constatar na figura 1. “Nos maracatus tradicionais do Recife, utiliza-se o gonguê nesta função, instrumento semelhante ao agogô, porém com uma campana apenas, ao invés de duas” (OLIVEIRA, 2013, p. 127).

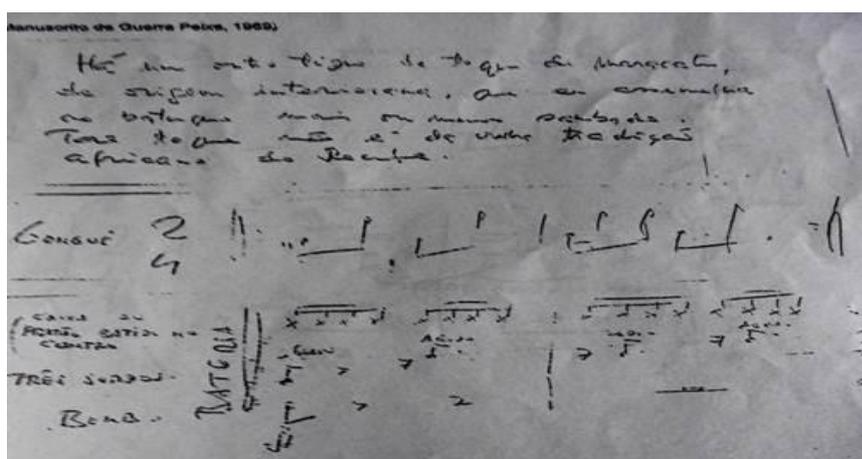


Figura 2 - Manuscrito de Guerra-Peixe.⁷

⁶ Instrumento com uma campanula, mas que pode emitir duas notas, dependendo da *performance* do percussionista, com timbre metálico e com som de altura indeterminada.

⁷ Manuscrito da década de 1970, em que se lê na parte superior: “há um outro tipo de Maracatu de origem interiorana que se assemelha ao batuque mais ou menos sambado. Tal toque não é da velha tradição africana do

Os timbres do prato *ride* induzem o baterista a uma forma específica de padrão rítmico, tanto do samba quanto do *jazz*, talvez por disponibilizar uma bela coloração sonora, (usando-se a sinestesia das tintas de um pintor), o que predispõe facilidade, leveza, alegria e outros elementos importantes para permitir uma boa *performance*. Um timbre que desagrade o músico desviará sua escolha para outra peça da bateria ou mudará seu padrão rítmico e sua dinâmica. Patricia A. Holmes, do *Trinity College of Music, London, UK*, afirma que “o timbre é um dos mais importantes parâmetros da música e que pode ser também um dos recursos fundamentais de inspiração e estruturação de uma composição” (HOLMES, 2012, p. 301).

Foram necessárias as informações relacionadas aos timbres nas considerações feitas pelos arranjadores, compositores e estudiosos pesquisadores, como Guerra-Peixe e Patricia Holmes, bem como os principais tipos de *performances* dos bateristas que gravaram e realizaram *performances* antes de incorporarem o prato *ride* em suas conduções rítmicas, e aqueles que, após haverem assimilado e adotado o *ride*, gravavam e tocavam o chamado samba de prato.

3. Impactos

Ocorreram impactos causados pelo advento do prato *ride*, em diversos aspectos das composições de samba, de gravações e de arranjos do mercado fonográfico. Ao raciocinar sobre as correlações e cognições sobre os impactos advindos das *performances* de bateristas, constatou-se que, durante as gravações, havia vários pontos de conflito entre os músicos e os engenheiros de som sobre o que consideravam desejáveis ou necessários para a obtenção de uma gravação que atendesse aos padrões técnicos e estéticos da prática contemporânea de gravação (SIMON ZAGORSKI-THOMAS, 2007, p. 200-201).

O estudo do prato *ride*, objeto desta dissertação, exigiu a compreensão sobre a importância dos timbres dos instrumentos, a experiência no campo, o conhecimento da história da inserção desta peça da bateria no *kit* do instrumento, os motivos pelos quais os bateristas adotaram as conduções rítmicas neste tipo de prato, os impactos que tal fato causou nas *performances* dos instrumentistas, nas gravações, nos técnicos de estúdio, no mercado fonográfico, na estética do *jazz* e do samba e, enfim, nas concepções dos produtores⁸ de música, no tempo posterior à inserção do prato *ride* e na revolução estética do samba.

Recife”. Abaixo do texto há uma pauta especial para o gonguê e, abaixo, para bateria destrinchada em três pautas para caixa ou pratão batido no centro, três tambores, grave, médio, agudo e mais o bumbo.

⁸ Entenda-se por produtores: músicos, compositores, arranjadores, técnicos de estúdio, regentes, diretores de gravação, entre outros envolvidos nas produções de música.

A alteração da estética do samba foi um dos impactos mais relevantes para a música instrumental e cantada do samba. O samba suave ou bossa-nova, o *samba-jazz* e suas variações, conforme apresentadas resumidamente por meio de espectogramas em duas composições, que mostram os contrastes por meio de uma forte contribuição para presença e ausência do prato *ride*.

4. Samba Batucado

O baterista que adota a performance do samba batucado imprime uma estética muito contrastante àquele que toca o samba de prato. São estilos diferentes de *performances* referentes ao samba, mas não são antagônicos. Este contraste ocorre em grande parte pelo colorido do quadro musical das gravações ou *performances*, ou seja, da combinação dos padrões rítmicos das peças da bateria somados aos timbres dos instrumentos típicos de escola de samba tocados por percussionistas.

A inserção da bateria, desde sua introdução na cidade do Rio de Janeiro, “em meados de 1919” (TINHORÃO, 1998), deve ter provocado uma alteração na forma de tocar e gravar sambas. O aparecimento da bateria pode ter deflagrado uma curiosidade nos arranjadores e músicos da época, motivo pelo qual os bateristas da época começaram a estilizar as baterias de escola de samba, acoplando instrumentos de percussão ao instrumento original. O samba era relacionado àqueles mais comuns que se encontravam nas escolas de samba. Eram eles: o tamborim, agogô, cuíca, pandeiro, reco-reco, chocalho, caixa, surdo e ganzá (informação verbal fornecida por Plínio Araújo, em 19/09/2012).

A bateria era destacada nas *performances* de orquestras pelos arranjadores, como Radamés Gnattali e Guerra-Peixe na Rádio Nacional, atendendo às exigências do mercado da época. Era o que hoje se chama samba batucado⁹ (sem o prato *ride*), com a condução rítmica feita com ênfase nos tambores e com a ajuda de percussionistas para acrescentar os timbres de instrumentos de escola de samba.

5. Samba de Prato¹⁰

Os bateristas profissionais de *jazz* e samba que trabalhavam no Rio de Janeiro e, eventualmente, em outras cidades, como São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife, precisavam tocar bem o que era chamado de *samba* no mercado dos bateristas. Eles referiam-

⁹ O *samba batucado* também foi chamado em alguns momentos de *samba cruzado*.

¹⁰ *Samba de prato* é uma denominação adotada para as *performances* sempre que o baterista utiliza o prato *ride* como a principal peça da bateria para conduzir ritmicamente o grupo musical.

se somente aos instrumentos em que os padrões rítmicos eram tocados no tamborim, no surdo e no ganzá; não se referiam à harmonia, melodia e muito menos às letras das músicas.

Os bateristas de *jazz*, após a época do *swing*, das *big-bands* e do *Be-Bop*, utilizavam timbres com predominância das regiões médias e agudas. Talvez fosse para evitar a superposição de frequências de sons, principalmente, do contrabaixo acústico. A falta de amplificação e as frequências do bumbo da bateria em *overlap*¹¹ ocultavam as notas e o som do contrabaixo. Os bateristas, percebendo esse problema, retiraram o bumbo contínuo da condução, retirando as suas frequências graves. Com isso, obtiveram dois ganhos: primeiro, ocorreu o destaque do contrabaixo, fazendo frases ritmicamente junto ao *ride*, criando uma estética de condução rítmica própria do *jazz* e ganharam mais uma nova função para o bumbo, como apoio e complemento de frases de outros tambores.

No samba, concebido por grande parte dos bateristas, houve a absorção dessa concepção do *jazz*, ao mesmo tempo que assimilaram o *samba de prato*. Nesse tipo de *performance* de bateristas de samba, não se assimilou a retirada total do bumbo na condução como no *jazz*. Apenas os acentos, apoios e ataques no *crash*¹² e eventuais complementos de frases dos tambores, puderam ser assimilados. Isso ocorreu porque no samba de prato, ao contrário do *jazz*, o bumbo ajudava e complementava os padrões rítmicos do *ride*, porém, esse tambor grave da bateria tinha a membrana de ressonância com um furo no centro ou deslocado para as bordas. Pode-se encontrar bateristas que tiram a membrana de ressonância colocada na parte frontal do bumbo, tornando o som do bumbo muito ‘seco’, de forma a não misturar as frequências graves com aquelas do contrabaixo. Nesse caso, o trabalho do pedal se dá com muita eficiência, tanto para complementar a condução do *ride* quanto para calçar os apoios ou marcações periódicas junto aos ataques nos pratos *crash*, ou mesmo, para finalizar frases ao longo da *performance*. Os dois tipos de *performances* de bateristas poderiam ser representados pelos músicos Luciano Perrone, com o samba batucado, e Edison Machado, com o samba de prato (BARSALINI, 2009).

Parece que ainda há uma espécie de tensão entre os dois estilos de *performance*: o samba de prato e o samba batucado. Não creio ser possível haver um atrito entre um e outro estilo já que se trata de adaptar a *performance* ao arranjo.

¹¹ *Overlap* – sobreposição.

¹² *Crash* – modelo de prato impróprio à condução rítmica. Tem uma resposta rápida e deve ser utilizado para marcar um final de frase ou um episódio essencial para a composição.

Esta questão parece existir veladamente, o que se pode verificar-se no depoimento de Oscar Bolão:

Os caras de bossa-nova gostam de samba, mas eles ouviam muito *jazz*, e como eles não sabiam tocar, eles eram jovens da Zona Sul de classe média, eles não sabiam tocar como os caras da gafieira tocavam [...] e “taí” até hoje...o que eu falo, o que eu acho, o que eu lamento é que todo e qualquer samba é tocado só dessa maneira, então se desaprendeu. Se eu tivesse segurado essa bandeira, o samba batucado teria morrido, esse jeito de tocar teria morrido [...] agora, é difícil tocar. A bossa-nova era uma coisa que qualquer um poderia tocar, mas fazer um samba dobrado, um samba cruzado, tocar um surdo, fazer uma caixa como tamborim...”dançou, dançou”, “nego” não faz e não faz mesmo...porque não é uma coisa óbvia, é um ritmo difícil de tocar ... muito embora os ‘bateras’ da bossa-nova instrumental tenham feito coisas muito bacanas ... Edison Machado, Milton Banana [...] enfim, uma porção deles, a gente faz uma lista enorme, mas a questão é que se mudou a maneira de tocar e ficou mais fácil, só um detalhe, ficou mais fácil de executar, mas o samba autêntico mesmo precisa ter [...] e é uma pena, porque com esta influência [...] do jazz, da bateria americana, ninguém grava mais assim (samba batucado).” (Entrevista concedida por Oscar Bolão em 27/09/2012, transcrita na íntegra nos anexos)

Foram feitas análises, sob o ponto de vista do baterista, de duas gravações comparativas com e sem prato *ride* com visualização de espectrograma:

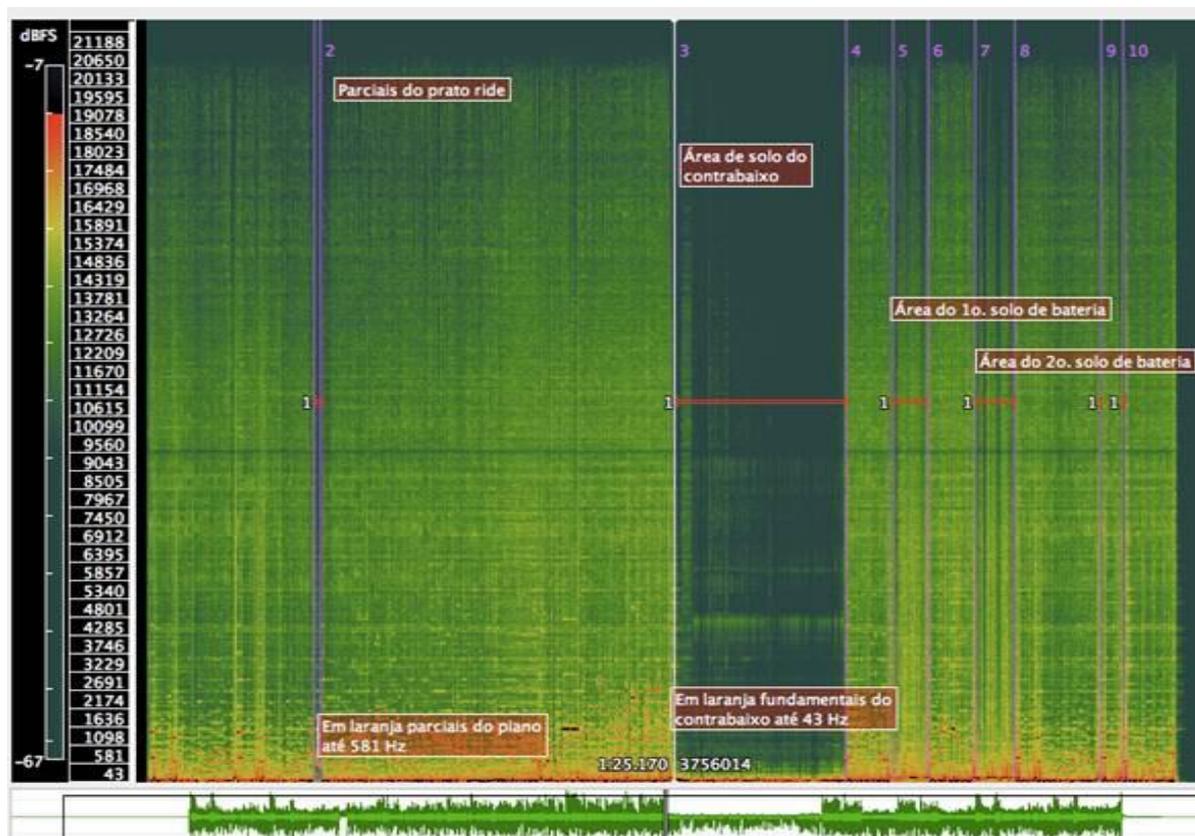


Figura 3: Espectrograma. “Meu Fraco é Café forte” – Rio 65 Trio – Philips, 1965. Piano, contrabaixo e bateria (com o prato *ride*).

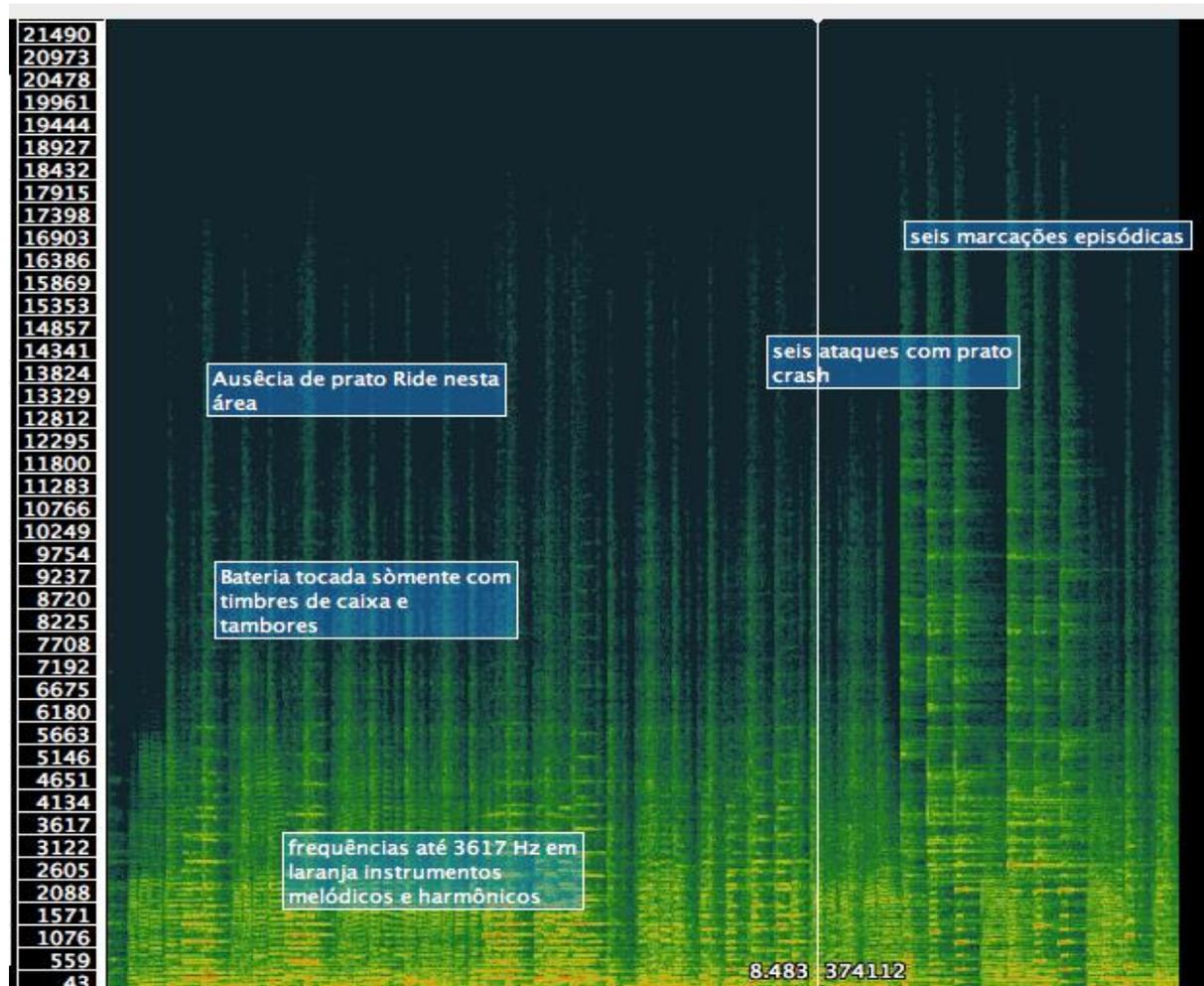


Figura 4: Espectrograma. “Pescando Robalo” – Jadir de Castro – RCA Victor, 1962. Gravação com a bateria conduzindo o ritmo nos tambores e caixa clara (*sem o prato ride*).

Considerações finais

Os bateristas de samba de prato tinham, em sua maioria, conceitos relacionados ao *jazz*. As técnicas, concepções e protocolos estavam presentes nas atuações dos *jazzistas* em suas *jam sections*. Conseqüentemente, a absorção e demandas sobre novos tipos de prato, por parte dos bateristas, abriu um mercado promissor para as fábricas. Os aperfeiçoamentos da bateria fixaram-se, em grande parte, nos novos modelos de pratos *ride*, *crash*, *splash*, *sizzle*, etc., estimulando as fábricas de instrumentos musicais a produzirem uma variedade grande de tipos de prato.

Ao mesmo tempo, as gravadoras, produtores, compositores e demais atores da produção musical alteraram sua maneira de ver o novo samba que estava surgindo, como o que Edison Machado gostava de chamar: o “samba novo”. O que Edison queria dizer, provavelmente, se referia à **nova estética do samba**, ao novo padrão consagrado às *performances*, composições, arranjos e gravações. Igualmente, o mercado assimilou a

produção que foi aprovada pelos consumidores, adquirindo grande quantidade de vinis e comparecendo às apresentações ao vivo.

Esse fato sugere que ocorreu uma dicotomia entre samba batucado e samba de prato. O primeiro foi ligado a uma escola mais antiga, que procurava estilizar a escola de samba tradicional com a presença de muitos instrumentos de percussão tocados junto com o baterista, e o segundo, mais moderno, com uma estética de menos timbres percussivos e, portanto, mais *jazzística*.

A presença do prato *ride* revelou a sua contribuição para a mudança da estética do samba, associada à melodia, à harmonia, ao ritmo, à altura, ao timbre, à intensidade e à duração, e ocorreu também pela inserção de novos timbres na seção rítmica: os timbres do prato *ride*. **As alterações que se sucederam com essa inserção reforçaram e deram relevo às modificações estéticas que se sobreviriam no samba.**

Referências

- ARAÚJO, PLÍNIO. Rio de Janeiro/ RJ, 04/10/2012. Entrevista concedida a Mário Negrão Borgonovi.
- BARSALINI, L. *As Sínteses de Edison Machado*. 2009. Dissertação de mestrado em música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas SP.
- HOLMES, P. A. An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer's perspective. SAGE. *Psychology of Music*, 2012, Vol. 40(3), p. 301-323.
- PELLON, Oscar Luiz Werneck (BOLÃO). Rio de Janeiro /RJ, 27/09/2012. Entrevista concedida a Mário Negrão Borgonovi.
- SIMON ZAGORSKI-THOMAS, The Musicology of Record Production. *Twentieth-century music*, Cambridge. 2007. Volume 4, p. 200-201. Publicado *online* fev. 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editorial Caminho de Lisboa. Ed. 34, 1998; p. 252.