

O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro

Eduardo F. Giancesella (UNESP, São Paulo, São Paulo, Brasil)
edu.giancesella@terra.com.br

Resumo: Este artigo aborda a questão do uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros e de sua escrita nas composições. Utiliza o pandeiro brasileiro, que é o instrumento de maior projeção desta categoria, para fazer uma análise técnica e comparativa dos dois sistemas notacionais mais difundidos para este instrumento, que são os modelos desenvolvidos por Luiz D’Anunciação e o de Carlos Stasi. Inclui também sugestões para auxiliar no desenvolvimento dessas notações. Inclui ainda uma lista e descrição de vários métodos que podem ajudar percussionistas, compositores e arranjadores a aprofundar os conhecimentos da percussão brasileira.

Palavras-chave: Idiomatismo na percussão brasileira; Notação musical para pandeiro; Sistemas de Anunciação e Stasi.

The Idiomatic Use of Brazilian Percussion Instruments: main notational systems for the Brazilian pandeiro

Abstract: This article adresses the idiomatic use of Brazilian percussion instruments and their notation on compositions. It uses the Brazilian “pandeiro”, which is the principal instrument of this category, to make a technical and comparative analysis of the two main notational systems for this instrument, which are the models developed by Luiz D’Anunciação and the other by Carlos Stasi. It also includes suggestions to help the development of this notation. It gives a list and description of several method books that could help percussionists, composers and arrangers to deepen their knowledge of Brazilian percussion.

Keywords: Idiomatism in Brazilian percussion; Music notation for “pandeiro”; Anunciação and Stasi’s systems.

1. Introdução

Após Villa-Lobos, vários compositores já utilizaram os instrumentos de percussão brasileiros no contexto orquestral, mas poucos ousaram explorar mais profundamente seus recursos. Acreditamos que em virtude de um desconhecimento geral do idiomatismo desses instrumentos, e, portanto, de suas técnicas e possibilidades sonoras, em geral os compositores se limitam a notar uma rítmica básica, deixando por conta dos percussionistas a execução da articulação apropriada, que realmente fará com que aquela notação simplificada soe musicalmente apropriada.¹

Porém, ao fazer isto, o compositor está delegando ao percussionista uma grande responsabilidade, na esperança de que o intérprete tenha o conhecimento empírico necessário para realizar tal tarefa. Sabemos que mesmo no Brasil, a profundidade do conhecimento técnico e estilístico de muitos instrumentos de percussão ditos “populares” como o pandeiro brasileiro, o atabaque, o repinique, o berimbau, a cuíca, a alfaia, o tamborim, etc, varia muito entre os percussionistas.

Os percussionistas orquestrais são, ou deveriam ser, especialistas nos instrumentos “clássicos” da percussão. Portanto, eles já devem ter o domínio de uma grande quantidade de instrumentos, com técnicas e especificidades bastante diferentes, como: tímpanos, caixa-clara, os teclados de percussão (xilofone, glockenspiel, vibrafone, marimba e campanas), bumbo sinfônico, pratos (de choque e suspenso), triângulo, pandeiro, castanholas, apenas para citar aqueles instrumentos que são mais utilizados nas orquestras e que, por isso mesmo são normalmente incluídos nas audições de percussão orquestral. Isso de forma alguma exclui a possibilidade deles também tocarem outros instrumentos – de percussão ou não.

No Brasil, devido a forte herança cultural africana, com uma conseqüente riqueza rítmica, muitos percussionistas orquestrais iniciam seus estudos musicais no meio popular, ou incluem posteriormente essa experiência em algum estágio de seus estudos. Com isso, alguns são excelentes bateristas, e outros também têm uma boa bagagem dessa cultura popular, incluindo o conhecimento da técnica e estilos de vários instrumentos populares de percussão. Porém, esse conhecimento varia muito individualmente e inclusive geograficamente, sofrendo influência da cultura local, já que a princípio, essas habilidades, apesar de úteis e desejáveis ao percussionista orquestral brasileiro, não são prerrogativas normalmente cobradas nas audições orquestrais.

Portanto, confiar apenas na famosa “ginga” do percussionista brasileiro pode ser perigoso, tanto para o compositor, que pode ter sua música tocada de forma inapropriada, quanto para o intérprete, que muitas vezes não tem na partitura os elementos mínimos necessários para compreender a intenção do compositor. Além disso, no caso de uma obra dessa natureza ser tocada no exterior, é grande o risco de que a parte da percussão seja tocada exatamente como escrita, ou seja, apenas a figura rítmica básica sem nenhuma articulação que lembre, mesmo que remotamente, o ritmo pretendido pelo compositor, como já testemunhamos inúmeras vezes.

Como exemplo, pode-se imaginar que o compositor intencione um ritmo de samba no pandeiro e escreva uma seqüência de oito semicolcheias num compasso 2/4, com sinal de repetição de compasso ao longo do trecho representado. Se o percussionista for brasileiro, pode-se supor (mas não garantir) que automaticamente ele compreenderá a intenção do compositor, mesmo que seja tocando um ritmo de condução básico. Já no exterior, poucos percussionistas teriam a compreensão das variações timbrísticas inerentes à interpretação desse ritmo no pandeiro. Aliás, provavelmente os problemas já começariam na escolha do instrumento, uma vez que o nosso pandeiro, que tem apenas uma fileira de platinelas e um som mais seco, difere enormemente do típico pandeiro orquestral, que tem em geral duas fileiras de platinelas e uma sonoridade muito mais cheia, inadequada à execução do samba.

Portanto, a escrita para um naipe de percussão de uma orquestra sinfônica tradicional difere da escrita da bateria e da percussão popular num contexto de *big-band* ou orquestra de música popular, onde os bateristas e percussionistas populares são treinados para reconhecer e tocar os diferentes ritmos que são mencionados nominalmente no início de suas partes. Essas partes normalmente contêm, além da descrição do ritmo, apenas a marcação da quantidade de compassos de condução, as pausas, os “fills” (momentos em que o baterista e/ou percussionista preenche com solos curtos uma frase), além dos eventuais ritmos solo ou em uníssono com a banda/orquestra que o compositor ou arranjador escreveu, deixando por conta dos intérpretes a escolha das articulações nos ritmos e muitas vezes até dos instrumentos. Isso, dentro do estilo, é desejável, pois os intérpretes ficam mais livres para criar e interagir com os outros músicos. Com isso não pretendemos diminuir o valor artístico desses grupos, muito menos de seus integrantes, mas simplesmente apontar as diferenças idiomáticas inerentes a cada tipo de conjunto musical, uma vez que a criatividade, o conhecimento profundo dos vários ritmos, a capacidade de improvisação, entre outros importantes requisitos, são necessários para uma boa performance nesse idioma musical.

Assim, ao escrever uma parte para um instrumento com uma técnica muito específica e que não esteja normalmente inserido no naipe da percussão orquestral tradicional, o compositor corre o risco de não ter quem o toque adequadamente por não ter o domínio técnico e idiomático desse instrumento.

Além das dificuldades técnicas peculiares de cada instrumento típico brasileiro, existe a problemática muito comum de uma notação gráfica deficiente, uma vez que boa

parte do conhecimento técnico e estilístico nesses instrumentos é transmitida tradicionalmente de forma oral, ou seja, através da audição e da imitação. Assim, não existe uma grafia padronizada e boa parte dos compositores acaba escrevendo de uma forma que pode levar a uma compreensão inadequada do texto musical pelo intérprete.

Se já é difícil para os percussionistas conhecerem profundamente tantos instrumentos, pode-se imaginar o desafio para um compositor não percussionista. Ninguém espera que os compositores conheçam todos os instrumentos de percussão, mas que ao menos pesquisem mais profundamente aqueles para os quais escrevem. Da mesma forma que um compositor que compõe para violino deve conhecer a sua extensão, sonoridade, características de arcada, efeitos possíveis como *pizzicatos*, harmônicos, sons possíveis em cordas duplas, etc; ao escolher um instrumento de percussão, ele também deve buscar a maior quantidade de informações a fim de enriquecer o seu vocabulário idiomático para esse instrumento. Certamente o resultado composicional só teria a ganhar.

Uma sugestão de solução intermediária, no caso da percussão estar dentro de um estilo rítmico tradicional, seria inserir uma notação bem detalhada da célula básica do ritmo pretendido, deixando claro que se o intérprete tiver familiaridade com os instrumentos e ritmo mencionado, terá a liberdade para acrescentar variações, dentro do estilo. Dessa forma, os percussionistas que conhecem o ritmo em questão podem contribuir e tocar de forma mais orgânica, o que é sempre desejável em qualquer estilo musical, mas essencial naquelas que remetam a uma música de caráter popular. Ao mesmo tempo, aqueles percussionistas, principalmente os estrangeiros, que porventura não tenham intimidade com esse instrumento e/ou ritmo podem ter um ponto de partida para compreender e tocar dentro do estilo pretendido pelo compositor.

Devido à enorme variedade de instrumentos de percussão, mesmo os mais ecléticos percussionistas têm limitações técnicas em alguns instrumentos. Ninguém consegue dominar todos esses instrumentos com fluência. Todos têm suas predileções e facilidades, assim como o inverso também é verdadeiro. Mas, além disso, o conhecimento do contexto musical é essencial no aprendizado dos instrumentos étnicos, sejam eles brasileiros ou não. Não basta aprender a técnica desses instrumentos se não conhecer também o ambiente musical em que são empregados. A título de exemplificação, percebe-se que um percussionista que conhece bem o samba normalmente tem desenvoltura em quase todos os instrumentos de percussão utilizados nesse estilo, justamente por conhecer o idioma em que esses instrumentos estão inseridos. Os tipos de frases, de acentuações e síncopas características do estilo, os “breques”, as diferentes funções de cada instrumento, o equilíbrio de dinâmica entre eles e suas inter-relações, isso sem entrar no mérito das questões socioculturais envolvidas. A técnica nunca será completa sem o conhecimento apropriado dessa linguagem, que juntas formam o que podemos chamar “idiomatismo” do instrumento.

Quanto à notação, o uso de instruções extras para a indicação dos instrumentos e dos efeitos de articulação e/ou timbrísticos desejados, também conhecidas como “bulas”, é parte do cotidiano do percussionista contemporâneo. O sistema de notação musical tradicional foi eficiente para a notação da música para percussão utilizada até o início do século XX, pois consegue representar bem três parâmetros da música: altura, duração e intensidade. Apesar de também existirem nesse sistema alguns sinais de articulação, eles são insuficientes para representar toda a extensa gama de possibilidades timbrísticas da percussão contemporânea e mesmo dos instrumentos étnicos. Assim, o uso das “bulas” torna-se necessário quando se utiliza muitos instrumentos diferentes e/ou diversos tipos de baquetas, locais de toque, tipos de articulações, etc. Dessa forma, o compositor deve escolher se vai utilizar um pentagrama ou outro tipo de arranjo gráfico e indicar o símbolo para cada instrumento e/ou efeito desejado.

2. O pandeiro brasileiro

Ninguém melhor do que o instrumentista para conhecer profundamente os recursos do seu instrumento – assim é com a percussão. Para exemplificação desse tema será utilizado aqui o pandeiro brasileiro, que é o símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro. Apesar do pandeiro praticamente ser encontrado no mundo todo em vários formatos e tamanhos e existirem citações e gravuras desse instrumento desde a Antiguidade, o pandeiro chegou ao Brasil através da herança árabe na Península Ibérica, que ficou vários séculos sob influência daquela cultura.

Devido a possibilidade de combinação dos vários timbres da membrana, que vão do grave solto até o agudo, obtido com o “tapa” (*slap*), mais a sonoridade metálica e aguda das platinelas (soalhas), ele acabou sendo utilizado para tocar os vários ritmos de origem africana existentes no Brasil, como o ritmo da capoeira, o samba, o chôro, o frevo, etc. Dentro do universo da percussão típica brasileira, é o instrumento que tem maior popularidade e também o que mais evoluiu tecnicamente, devido a sua versatilidade e aplicabilidade em vários ritmos, sendo que os pandeiristas brasileiros já criaram técnicas aplicadas em ritmos que extrapolam até mesmo a esfera nacional, como o funk, o rock, o reggae, etc. Apesar de poder ser utilizado em praticamente todos os ritmos brasileiros, como o maxixe, o frevo, o baião, o maracatú, a marchinha carnavalesca, entre outros, é certamente no samba e no chôro que esse instrumento encontra sua maior identificação.

Outro fator que contribuiu para sua difusão em nossa cultura é sua fácil portabilidade em comparação à maioria dos instrumentos de percussão, o que é sempre desejável, mas foi especialmente útil no início do século XX, se lembrarmos da perseguição sofrida pelos sambistas daquela época. Segundo Pereira:

Cantado e louvado por tantos, ele (o samba) foi e é rejeitado, sendo ainda acusado por tantos outros – música “de negro”, “de pobre”, “cafona”. É bom não esquecer o famoso “é proibido batucar” que aparece em tantos bares – *de portugueses*, dizem os inimigos da proibição – ou a perseguição policial de que foram vítimas, no começo do século, tanto o samba quanto os sambistas. Ainda nos tempos da escravidão, a localização obrigatória do *batuque* ao lado da senzala e sua recusa junto à casa grande parece também apontar para a mesma questão da *rejeição*, por segmentos sociais hegemônicos, do que se poderia chamar de uma das bases rítmicas do samba. (PEREIRA, 2003, p. 18)

O depoimento de um “mulato-escuro” de 87 anos, compositor e músico carioca, ajuda a exemplificar melhor essa questão. Em Pereira:

Minha mãe sempre fazia festa para reunir os meus colegas e amigos de origem. A festa durava às vezes dias e dias. Tinha comes e bebes e não faltava o baile na sala de visita, o samba-raiado na sala dos fundos e a batucada no terreiro. Para fazer a festa, minha mãe ia buscar o alvará na polícia: negro só se reunia para brigar, para fazer malandragem. Mesmo com autorização, a polícia não deixava a gente em paz. Ela aborrecia sempre. Quando a polícia “apertava” a gente num canto, a gente ia para o outro. Nós fazíamos samba na planície. Quando a polícia vinha, nós nos escondíamos no morro. Lá era fácil esconder. É por isso que muita gente pensa que samba nasceu no morro. [...] Um dia de maio do ano de 1918 eu estava na Penha, participando da festa e do samba. A polícia veio, acabou com a nossa festa e ainda quebrou o meu pandeiro. A polícia sempre tomava os nossos instrumentos porque ela achava que preto era briguento, fazia capoeira e o instrumento de percussão servia como arma. Ignorância! (PEREIRA, 2003, p. 18)

No depoimento prestado ao MIS (Museu da Imagem e do Som) por João da Bahiana (João Machado Guedes), nascido no Rio de Janeiro em 1887 e falecido também naquela cidade em 1974, pode-se concluir que ele foi o responsável pela introdução do pandeiro no samba, por volta de 1895. Em Albin:

[na] época o pandeiro era só usado em orquestras. No samba quem introduziu fui eu mesmo. Isto mais ou menos quando eu tinha oito anos de idade e era Porta-machado no “Dois de Ouro” e no “Pedra do Sal”. Até então nas agremiações só tinha tamborim e assim mesmo era tamborim grande e de cabo. O pandeiro não era igual ao atual. O dessa época era bem maior (apud ALBIN, 2012, s.n).

É importante mencionar os nomes de alguns dos mais importantes instrumentistas, muitos deles, também compositores e cantores que, ao longo do tempo, inovaram no estilo e requinte de performance, levando a técnica do pandeiro brasileiro ao elevado estágio de desenvolvimento em que se encontra atualmente: João da Bahiana (1887-1974), Russo do Pandeiro (1913-1945), Jackson do Pandeiro (1919-1982), Mestre Marçal (1930-1994), Jorginho do Pandeiro (1930), Bira Presidente (1937), Airto Moreira (1941), Carlinhos Pandeiro de Ouro (1943), Nereu (1945), Beto Cazes (1955), Celsinho Silva (1957), Guelo (1960), Marcos Suzano (1963). Hoje existe um grande número de excelentes pandeiristas mais jovens que se beneficiaram desse legado. Infelizmente, muitos estudantes de percussão não têm um conhecimento mais profundo da história da música popular brasileira, muito menos da trajetória evolutiva desse instrumento, o que levaria a uma compreensão do estilo dos precursores que abriram caminho ao atual nível técnico de performance a que chegou o pandeiro.

Uma forma de ensino do pandeiro que se tornou popular é a video-aula, uma vez que o sistema tradicional de transmissão desse conhecimento é oral. Felizmente, alguns percussionistas também vêm desenvolvendo e publicando métodos que demonstram as inúmeras formas de execução do pandeiro brasileiro, com todos os recursos timbrísticos inerentes e sistemas de escrita que passam ao leitor/intérprete todas essas variações de articulação. Esses métodos são fontes riquíssimas de informação aos compositores interessados em aprender tanto os recursos técnicos como as notações mais eficientes para representá-los.

Mesmo sendo o instrumento de percussão mais popular no Brasil, é importante frisar que ainda não existe uma padronização da escrita para o pandeiro brasileiro. Existem vários métodos, onde cada autor cria um sistema notacional de acordo com os recursos timbrísticos utilizados. Mas em qualquer sistema será necessário uma descrição ou bula inicial para se indicar a representação gráfica dos sons (timbres e articulações) pretendidos. Isso, apesar de não ser nenhum impedimento definitivo, pode se transformar num obstáculo na interpretação do texto musical, pois, para cada método ou peça o percussionista tem que se adaptar a diferentes grafias. Pensando nisso, alguns percussionistas têm se preocupado em estabelecer um sistema de notação mais universal, a fim de facilitar a compreensão de compositores e intérpretes.

No momento, podemos definir dois modelos de escrita que geraram seguidores que adotaram esses sistemas. O primeiro modelo que citaremos foi desenvolvido por Luiz Almeida da Anunciação em seu livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros (Sua Técnica e Sua Escrita) – O Pandeiro Estilo Brasileiro* (s.d.).

A partir do modelo notacional de Anunciação e, logicamente, utilizado por ele em suas próprias peças e métodos de pandeiro, podemos citar outros trabalhos que seguem esse sistema: o método de percussão de BOLÃO (2003), e duas composições musicais de Rodolfo Cardoso, uma de Luciano Gallet, uma de Nelson Macedo e uma de José Siqueira. Já, a partir do modelo de Carlos Stasi, os seguintes autores adotaram este sistema notacional em seus

métodos de pandeiro: CARVALHO e SAMPAIO (2008), LACERDA (2007), SAMPAIO e BUB (2004) e SAMPAIO (2007).

Anunciação propõe o uso de duas linhas que comportam a representação das cinco articulações básicas produzidas pela mão direita com a seguinte distribuição, contada de baixo para cima:

- Abaixo da primeira linha: polegar
- primeira linha: base da mão
- Espaço entre as linhas: ponta dos dedos
- segunda linha: tapa de mão
- Acima da segunda linha: efeitos (rulo: **tr**, *glissando* na membrana: \ , *rim-shot* de dedo: +)

Anunciação ainda prevê o efeito de *staccato* metálico (toca-se a platinela/soalha com o dedo) com a indicação **cast**. numa linha suplementar inferior. Além disso, é utilizada uma linha suplementar inferior com a indicação **membrana** que traz uma rítmica independente para representar o abafamento da pele com o dedo da mão esquerda. Com esse sistema é possível representar eficazmente o momento do abafamento e a duração exata da ressonância da pele, apesar de dificultar a leitura, uma vez que existem dois sistemas rítmicos paralelos para se interpretar.

Eventualmente pode-se também utilizar essa ou mais uma linha suplementar inferior para notar o movimento independente das platinelas (soalhas) através do movimento de rotação do pulso, enquanto a mão direita toca as outras articulações. Nesse caso, a indicação no início dessa linha é **soalhas**. Anunciação convencionou o símbolo Π sobre a primeira nota para indicar o movimento inicial para a direita, e ∇ para a esquerda. E da mesma forma pode-se notar o efeito de “vai e vem” (para frente e para trás) das soalhas, que obtém um resultado sonoro mais delicado, utilizando-se essa mesma linha com a abreviatura **S. Tg.** (soalhas tangidas).

Outros recursos, chamados pelo autor de “articulações secundárias” também são utilizados mediante símbolos gráficos acrescidos às notas das articulações básicas. São eles: polegar no centro (adição de + sobre a nota correspondente), grave com a ponta dos dedos (adição de ° sobre a nota correspondente), tapa de ponta de dedos (adição de + sobre a nota correspondente).

O outro sistema, desenvolvido pelo percussionista e compositor Carlos Stasi para notar suas próprias peças, propõe uma grafia bastante sintética que facilita a leitura, ao mesmo tempo em que identifica todas as diferentes articulações propostas por ele, utilizando apenas uma linha, onde os sons graves (solto ou abafado) produzidos pelo polegar estão grafados abaixo da linha, e os sons graves produzidos pela ponta dos dedos (abafado e solto) estão grafados acima da linha; e os sons das platinelas sem o grave da pele, produzidos tanto pela ponta dos dedos como pela base da mão, utilizam hastes sem a cabeça da nota, mas o primeiro está grafado acima da linha e o segundo tocando a linha.

Desta forma, estes são os sinais convencionados por Stasi em seu sistema notacional:

- haste acima da linha sem tocá-la: ponta dos dedos na borda (som das platinelas)
- haste acima da linha, mas tocando-a: base da mão na borda (som das platinelas)
- nota abaixo da linha: polegar solto
- Sinal • sobre a nota abaixo da linha: polegar abafado (abafamento realizado pelo polegar ou dedo do meio da mão esquerda)
- x abaixo da linha: tapa de polegar
- nota acima da linha: grave de ponta de dedos

- Sinal • sobre a nota acima da linha: grave de ponta de dedos abafado (abafamento com polegar ou dedo do meio da mão esquerda)
- **x** acima da linha: tapa de mão (*slap*)
- **tr** sobre haste acima da linha: rulo

Como para cada timbre (inclusive abafado ou solto) já existe um sinal correspondente, nesse sistema notacional não é necessário acrescentar uma linha separada para anotar o efeito do abafamento da mão esquerda; o que dinamiza bastante a leitura, apesar de não ter a especificidade da duração do abafamento como no sistema de Anunciação, mas que é bastante eficiente para a representação dos ritmos pretendidos.

Apesar de não se pretender eleger qual sistema notacional é o melhor (mesmo porque existem situações em que uma metodologia é mais apropriada que a outra), são necessárias algumas observações que colaboram no desenvolvimento desse importante tema; deixando claro, entretanto, o respeito por esses dois profissionais e a importância do trabalho realizado por eles.

É importante observar que os autores que se basearam no sistema notacional de Stasi fizeram em seus métodos, uma alteração de sua grafia original: ao invés de utilizarem o sinal *staccato* para indicar as notas de polegar abafado e grave de ponta de dedos abafado, eles modificaram a notação para essas articulações, utilizando o sinal de parênteses () ao redor da cabeça da nota. Mas em nossa opinião, assim como na opinião de Stasi, esse sinal, além de não ser típico da escrita musical, ocupa espaço horizontal, o que pode dificultar tanto a escrita quanto a leitura, principalmente, em passagens mais complexas.

Por outro lado, a utilização das hastes indicativas dos sons de platinelas produzidos pela base da mão e da ponta de dedos, por não utilizarem a cabeça da nota, já denotam uma função de marcação de acompanhamento, tornando mais clara a visualização das articulações principais, produzidas pelos sons graves da membrana solta ou abafada (de polegar ou ponta de dedos), cujas notas representativas são escritas com cabeças. As nove articulações timbrísticas e suas representações gráficas aqui mencionadas foram as adotadas pelos autores que se basearam nessa escrita, mas o sistema de Stasi pode ser acrescido de outros sinais de acordo com a necessidade de suas próprias composições.

Já o sistema de Anunciação, é bastante elaborado e complexo, uma vez que diferencia doze tipos de articulações distintas, além de propor até mesmo, quando necessário, o uso de uma linha suplementar para o efeito de condução das soalhas (platinelas) associadas às articulações executadas pela mão direita, o que é excelente. Uma única observação reside no fato de que sua escrita para se distinguir o som do polegar abafado do solto privilegia o movimento, ao invés do som, o que faz com que o intérprete não consiga, de imediato, visualizar na grafia o som intencionado. Para isso é necessário interpretar a somatória de duas linhas rítmicas independentes para se chegar ao som pretendido. Ou seja, ainda é possível ler, mas com certeza, isto complica bastante a reação e conseqüentemente, a interpretação. Nesse quesito, uma sugestão para facilitar a escrita e leitura, é diferenciar a grafia dos sons do polegar (abafado e solto), como propõe Stasi, mas utilizando-se o sinal ° sobre a nota referente (como Anunciação já utiliza para representar o som solto da ponta de dedos) e incluir, quando necessário, um sinal de travessão do mesmo tipo utilizado para indicar o pedal do vibrafone, de forma que se pode representar a duração da “sonoridade” do pandeiro sem abafamento, ao invés de se utilizar uma linha rítmica independente para se notar o “movimento” do dedo da mão esquerda abafando a pele. Dessa forma, a escrita ficaria vinculada apenas a representação do som, e não do movimento, facilitando bastante a sua compreensão e leitura.




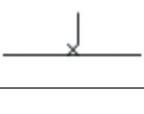

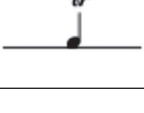



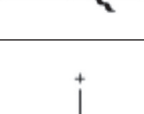
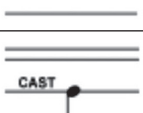

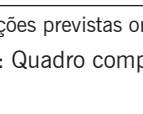
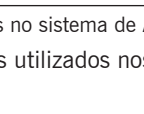
A questão da notação da especificidade da duração da articulação do polegar solto depende muito do grau do controle que o compositor pretende em sua obra. Dentro de uma linguagem baseada no idioma popular, a fluência é importante para a caracterização do estilo, portanto, um sistema que prioriza a anotação dos movimentos das mãos mais do que a sonoridade resultante pretendida, aumenta a complexidade da leitura e pode atrapalhar a performance; mas, se o compositor pretende um rigor profundo no controle timbrístico, o que pode ocorrer principalmente nas obras de caráter mais “erudito”, mesmo se utilizando um instrumento de origem popular, ele pode eleger um sistema notacional que represente fielmente todas essas variações. A nossa proposta vem no sentido de facilitar essa notação, porém, procurando manter as importantes qualidades inerentes a esse sistema.

Como vimos anteriormente, o sistema de Anunciação também prevê a possibilidade da notação do som exclusivo das platinelas na linha suplementar inferior, seja no movimento rotacional (com a indicação *soalhas*), ou no movimento horizontal (com a indicação **S. Tg.** – *soalhas tangidas*). Sem, de forma alguma, tirar o mérito do autor por idealizar essa notação, essa linha pode ser adicionada facilmente em qualquer outro sistema notacional, no caso do compositor pretender incluir esse efeito. O mesmo acontece com os efeitos de “*glissando* na membrana”, “*rim-shot* de dedo” e “*staccato* metálico”.

Dessa forma, para melhor exemplificação das notações, foi elaborado um quadro comparativo com as bulas utilizadas nesses dois sistemas. É importante mencionar que nesse quadro foi feita uma pequena alteração no sistema de Stasi, referente à representação do rulo de dedo, cujo sinal *tr* foi colocado sobre a nota com cabeça acima da linha, ao invés da haste sobre a linha sem tocá-la, de forma a deixar os sinais de hastes sem cabeça representando apenas os sons de condução da platinela, uma vez que o rulo de dedo é tocado sobre a membrana. Também incluímos as outras três articulações do modelo de Anunciação que não estavam previstas nesse sistema, de forma a poder transcrever fielmente as obras que utilizarem todas as articulações previstas por Anunciação:

1. Como símbolo do *glissando* mantivemos o sinal \ à frente da nota
2. Para o efeito da platinela solo (*staccato* metálico) colocamos o sinal + acima da nota, cuja cabeça está sobre a linha
3. Para o efeito do *rim-shot* de dedos (tocar a borda do pandeiro com o dedo indicador ou médio paralelo à pele), utilizamos o sinal + sobre a nota acima da linha.

Anunciação	Stasi	Articulação
		Ponta dos dedos
		Base da mão
		Grave solto - polegar
		Grave abafado - polegar
		Grave solto - ponta de dedos

Anunciação	Stasi	Articulação
		Grave abafado - ponta de dedos
		Tapa (<i>slap</i>)
		Rulo de dedo
		Tapa de polegar
		<i>Glissando</i> *
		<i>Rim-shot</i> de dedos*
		<i>Staccato</i> metálico*

* articulações previstas originalmente apenas no sistema de Anunciação.

Figura 1: Quadro comparativo dos sinais utilizados nos sistemas notacionais de Anunciação e Stasi.

É importante que haja uma compreensão do idiomatismo do instrumento e que o sistema notacional escolhido possa transmitir, da forma mais direta e eficaz possível, todas as variantes timbrísticas pretendidas pelo compositor. Logicamente, no caso de se transcrever um ritmo a partir de uma gravação de áudio – o que é corriqueiro para os etnomusicólogos –, pode existir uma dificuldade em se diferenciar o timbre do som grave de polegar (abafado e solto) do som grave obtido com a ponta dos dedos (abafado e solto); da mesma forma que pode ser difícil diferenciar o timbre da platinela obtida com a ponta dos dedos ou com a base da mão. Nessa situação, para se representar essas variantes, ao invés das seis articulações descritas nos dois sistemas (Anunciação e Stasi), pode-se optar por notar apenas as três sonoridades distintas, representando apenas o som do grave solto, o grave abafado e o som das platinelas, deixando por conta do intérprete a distribuição dessas articulações de acordo com a técnica utilizada. O mesmo se aplica no caso do compositor optar em escrever de forma menos específica para o pandeiro, ou ainda, se em sua composição ele não utilizar elementos timbrísticos tão específicos do pandeiro como o tapa, o rulo de dedo, o *rim-shot* de dedos, o tapa de polegar, o *glissando* e o *staccato* metálico. Então ele pode e deve simplificar sua escrita excluindo esses elementos da bula. Contudo, é importante que essas escolhas sejam opções do compositor, e não a falta delas.

Para o melhor entendimento desses dois sistemas notacionais descritos, foi utilizada a partitura do “*Divertimento para Pandeiro*”, de Luiz D’Anunciação, conforme foi impressa em seu livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros – Sua Técnica e Sua Escrita – O Pandeiro Estilo Brasileiro*. Este livro é acompanhado de um CD que inclui, entre outras, a gravação dessa peça pelo próprio autor. Esta obra tem grande rigor timbrístico e, portanto, necessita de uma escrita que contemple fidedignamente todas essas variantes sonoras.

Na página seguinte, a mesma obra foi reescrita utilizando o sistema notacional de Stasi, mas incluindo a nossa proposta da notação do pedal de sustentação do som sem aba-
famento, de forma a obedecer fielmente todas as especificações timbrísticas do compositor.

Divertimento para Pandeiro

Ao mestre
Guerra Peixe

Luiz D'Anunciação
1992

♩.=184

Pandeiro

Mão — Efeitos
Dedo —
Polegar —
Bastão — Membrana

5

10

15

20

25

30

36

40

Exemplo 1: "Divertimento para Pandeiro", 1992, de Luiz D'Anunciação. ANUNCIÇÃO (s.d.), p. 104.

Ao mestre Guerra Peixe

Divertimento para pandeiro

Pandeiro

Luiz D'Anunciação
1992

Exemplo 2: "Divertimento para Pandeiro", 1992, de Luiz D'Anunciação, reescrita utilizando o sistema notacional de Stasi.

Merecem destaque também outros métodos que, apesar de não terem criado uma corrente no sentido notacional para o pandeiro, trouxeram contribuições no sentido técnico, e que, portanto, também são fontes interessantes de consulta. Dentre estes, citamos o trabalho de CARTIER (2003), que além do pandeiro, também trata do berimbau e o livro de MARCONI (s.d.). Este método, acompanhado de um cd, foi escrito por Fernando Marconi, percussionista brasileiro que reside e atua na Espanha há vários anos, e aborda, além do pandeiro, inúmeros outros instrumentos: afuxê, agogô, apito, atabaque, berimbau, caixa, caxixi, xequerê, xeke-bum, claves, cuíca, frigideira, ganzá, pratos, reco-reco, repinique, repique de mão, surdo, tamborim, timba (timbal e tantã), triângulo, zabumba, utensílios (caixa de fósforos, pratos, garrafa, tamancos), além de mencionar outros instrumentos (caribó, caxambú, chocalho, matraca, preaca, tinideira, efeitos e percussão indígena).

Da mesma forma, os compositores e arranjadores também podem se utilizar dos métodos escritos por percussionistas para se informarem sobre as possibilidades técnicas e as formas de escrita musical desenvolvidas para outros instrumentos típicos brasileiros, como o berimbau, os atabaques, o tamborim, o surdo, o repinique, etc. Nesse aspecto, além dos livros mencionados anteriormente, devemos mencionar novamente o trabalho de BOLÃO (2003) que aborda vários ritmos e instrumentos brasileiros como pandeiro, surdo, tamborim, cuíca, agogô, reco-reco, repique de anel, tantã, repique de mão, caixa, tarol, repinique (repique), chocalho e bateria.

O livro de ROCCA (1985), além de abordar vários instrumentos de percussão, exibe transcrições de vários ritmos com as respectivas funções desses diferentes instrumentos, e posteriormente a adaptação desses ritmos para a bateria. Dentre os ritmos mencionados, existem vários tipos de samba (rural, escola de samba, partido alto, de roda, canção e choro lento), chorinho, maculelê, tambor de crioula, frevo, jongo, caxambú, zé pereira, bossa nova, marcha, marcha rancho, marchinha, maxixe, carimbó, bumba-meu-boi, folia de reis, boi bumbá, boi de matraca, boi de mamão, maracatu de baque virado, maracatu rural, capoeira, caboclinhos, calango, côco, xaxado, xote, baião, toada, ciranda, chimarrita balão, balaio, ile-aiyê, olodum, chula gaúcha e cateretê. Temos ainda SAMPAIO (2009) que aborda o rebolo, o repique de mão, o tan-tan e a percussão múltipla.

Já, um trabalho essencial para quem quiser estudar mais profundamente o maracatu é o livro de RESENDE e SANTOS (2005), que traz o histórico, a partitura e descrição detalhada dos ritmos e formações instrumentais empregadas por seis grupos diferentes de maracatu e é acompanhado de um CD Rom, com trilhas musicais, fotos, partituras e até mesmo pequenos filmes de maracatu.

Resta ainda rememorar a série *A Percussão dos Ritmos Brasileiros – sua técnica e sua escrita* de ANUNCIACÃO, que é dividida em 4 volumes: o *Pandeiro Brasileiro* (s.d.), já mencionado anteriormente, e ainda *Berimbau* (1990), *Repinique* (s.d.) e *Surdo de Samba* (s.d.). Em 2008, esse mesmo autor lançou o livro *Melódica Percussiva*, que aborda a técnica e escrita de quinze instrumentos populares brasileiros de percussão. São eles: tamborim de samba, tambor surdo, reco-reco, pandeiro estilo brasileiro, camisão, tambu-tambi, trocano, prato de louça, agogô, triângulo estilo ferrinho, tarol, zabumba, caxambú, berimbau de barriga e ganzá. Isso não encerra de forma alguma a lista de trabalhos publicados sobre o tema, mas já demonstra a existência de obras de referência que podem ser estudadas.

Apesar de existir uma literatura mais vasta a respeito dos instrumentos convencionais da percussão orquestral, que normalmente estão incluídos nos manuais de instrumentação e orquestração, esse tipo de abordagem, através da leitura de métodos de percussão, é uma excelente forma de compositores, arranjadores e maestros conhecerem mais a fundo a linguagem e as possibilidades técnicas e sonoras também dos instrumentos orquestrais, pois são escritos por percussionistas especialistas no assunto, que conhecem profundamente as suas características idiomáticas. Dessa maneira, um estudo desses métodos pode complementar e enriquecer as informações encontradas nos livros mais genéricos.

Nota

¹ Este trabalho é baseado no 5º movimento da tese de doutorado do autor intitulada “Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos”, concluída em setembro de 2009 na ECA/USP.

Referências bibliográficas

- ALBIN, Ricardo Alves. *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira: João da Bahiana*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/joao-da-bahiana/dados-artisticos>>. Acesso em: 12 mar. 2012.
- ANUNCIACÃO, Luiz Almeida de. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros, sua Técnica e sua Escrita: o berimbau*. Volume 1. Caderno 1. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1990. 138p.
- _____. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros, sua Técnica e sua Escrita: o pandeiro estilo brasileiro*. Volume 1. Caderno 2. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d. 105p.
- _____. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros, sua Técnica e sua Escrita: o repinique*. Volume 1. Caderno 3. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d.
- _____. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros, sua Técnica e sua Escrita: o surdo de samba*. Volume 1. Caderno 4. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d.
- _____. *Melódica Percussiva*. Manual de Percussão. Volume V. Caderno 1. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008. 108p.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003. 161p.
- CARTIER, Sandro. *Ritmos e Grafia Aplicados à Música Brasileira*. 2. ed. Santa Maria: Repercussão, 2003. 54p.
- CARVALHO, Gustavo Vinícius S. de e SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Estudos e Peças para Pandeiro Brasileiro*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2008. 39p.
- GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009. São Paulo: USP, 2009. 237p.
- LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2007. 133p.
- MARCONI, Fernando. *Percusión Brasileña*. Madrid: Mandala Ediciones, s.d. 167p.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: Uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003. 172p.
- RESENDE, Tarcísio Soares e SANTOS, Clímério de Oliveira. *Batuque Book Maracatu: baque virado e baque solto*. v. 1. Recife: Ed. do Autor, 2005. 154p.
- ROCCA, Edgar Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. 2 Ed. Rio de Janeiro: EBM Europa, 1985. 80p.
- SAMPAIO, Luiz Roberto e BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro*. Volume 1. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2004. 68p.
- SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Pandeiro Brasileiro*. Volume 2. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2007. 78p.
- _____. *Tambores do Brasil: rebole, repique de mão, tan-tan e percussão múltipla*. Livro 1. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2009. 69p.

Eduardo Gianesella - Formou-se em percussão no Conservatório de Tatuí, obteve o bacharelado na UNESP, o mestrado na Eastman School of Music (EUA) e doutorado na ECA/USP. É professor de Percussão no Instituto de Artes da UNESP e percussionista na OSESP, além de atuar em vários grupos de música contemporânea. Tem realizado inúmeras gravações e freqüentes turnês pelo Brasil e exterior com os grupos em que atua. Também ministra com freqüência cursos e masterclasses pelo Brasil e exterior.
