

# A PERCUSSÃO DE ORIGEM NEGRO-AFRICANA (REFLEXÕES SOBRE SISTEMAS DE NOTAÇÃO A PARTIR DAS PERSPECTIVAS DE LUIZ D'ANUNCIÇÃO E DE JAMES KOETTING)

---

Rodolfo Cardoso de Oliveira

Neste texto pretendo discutir alguns aspectos relacionados com a notação musical para instrumentos de percussão com som de altura indeterminada, tomando como objeto particular de análise a escrita para os tambores<sup>1</sup> que integram o conjunto instrumental presente em manifestações de origem negro-africana.

Como referência para essa discussão, utilizo os trabalhos de James Koetting e de Luiz D'Anunção, que representam visões diametralmente opostas da grafia mais adequada às características dessa categoria de membranofones.

Escrever sobre esse assunto representa também, para mim, a oportunidade de dar prosseguimento a uma discussão que tenho procurado trazer para o meio acadêmico e que me afeta diretamente, em meu ofício de professor e de instrumentista da área da percussão. Os problemas desencadeados pela escrita para a percussão de altura indeterminada não são poucos e ainda parecem estar longe de uma solução satisfatória, seja no âmbito da pesquisa musicológica, seja na esfera didática. Embora sofra, em meu cotidiano de instrumentista profissional, as conseqüências de uma notação muitas vezes confusa e inadequada para o tipo de instrumental a que se destina, focalizo a atenção no ensino; pois sendo a academia, por definição, o local mais apropriado à produção e transmissão de conhecimento, acredito que a possibilidade de padronização de uma notação está ligada, necessariamente, ao confronto de idéias propiciado pela atividade acadêmica. Os resultados a que chegaram Luiz D'Anunção e James Koetting são fruto de vários anos de pesquisa junto aos mestres dos tambores negro-africanos, e de longa experiência didática, ao longo da qual também mantiveram, certamente, uma importante relação de troca com seus respectivos alunos. Pude acompanhar, de perto, parte do processo de desenvolvimento do trabalho de Luiz D'Anunção, de início como aluno e depois como colega de profissão.

<sup>1</sup> Tambor é uma designação genérica dos membranofones, isto é, instrumentos cujo som é produzido por uma membrana em vibração. Nas manifestações de origem negro-africana, o tambor aparece sob várias formas e denominações, apresentando, entretanto, as mesmas características físico-acústicas que são objeto de análise neste texto.

Cabe esclarecer, entretanto, que a notação musical revela-se apenas um, entre os vários problemas que podem surgir na tentativa de compreender um tipo de manifestação popular e de tradição oral a partir de uma perspectiva cultural marcada por uma tradição escrita. Isto não significa, porém, que se deve abrir mão do registro gráfico, mas sim estar ciente de que esse processo implica na relação entre dois universos culturais distintos – o do observador e o do observado – e visa atender, principalmente, às necessidades específicas de quem observa.

O ato de escrever os sons musicais tem se constituído, ao longo do tempo, numa prática rotineira na cultura ocidental. Tal prática tem sido orientada para os mais diversos fins, desde a transmissão de idéias musicais e a aplicação no âmbito pedagógico, até seu emprego como ferramenta analítica, por pesquisadores e estudiosos.

No campo da etnomusicologia, a transcrição adquiriu especial importância a partir do início do século XX, caracterizando-se como um recurso metodológico capaz de fornecer informações quantificáveis e analisáveis, o que, àquela altura, correspondia à necessidade imperiosa de validar a etnomusicologia como disciplina científica.<sup>2</sup> Erich M. von Hornbostel e Otto Abraham, por exemplo, declararam, em 1909, que “escrever as melodias em notação, afinal de contas, é essencial para um estudo científico que possa tornar reais os benefícios do investimento do trabalho de campo”.<sup>3</sup>

George List, setenta anos depois, ratifica esta posição ao afirmar: “para que um estudo seja etnomusicológico, o pesquisador deve transcrever a música”.<sup>4</sup> Todavia, a visão de que notação e transcrição não devem ser consideradas as finalidades últimas da etnomusicologia ganhou considerável espaço no final do século XX, tendo gerado algumas mudanças de ênfase na teoria e metodologia etnomusicológicas, permitindo-nos, assim, perguntar se “o papel da transcrição não terá perdido importância ou até mesmo se tornado um resquício periférico ou anacrônico de idéias e métodos fora de moda”.<sup>5</sup> A necessidade ou não de se transcrever os sons na pesquisa etnomusicológica é, hoje, uma questão polêmica. Pessoalmente, prefiro partir do princípio de que, pelo menos como um dos possíveis instrumentos de análise, a transcrição não deve ser ignorada.

<sup>2</sup> Ellingson, T., “Transcription”, in: Myers, H., ed., *Ethnomusicology: an introduction*, Nova York: W.W. Norton and Company, 1992, p. 110.

<sup>3</sup> “writing down melodies in notation, after all, is essential for the scientific study that would realize the profits of the investment of field work” (Hornbostel, E. M. von e Abraham, O., “Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichend Musikwissenschaft”, *Zeitschrift für Ethnologie*, xxxvi, 1904, apud Ellingson, T., op. cit., p. 110). Todas as traduções para o português são de Rodolfo Cardoso de Oliveira.

<sup>4</sup> “for a study to be ethnomusicological the scholar must transcribe the music” (List, G., “Ethnomusicology: a discipline defined”, *Ethnomusicology*, xxiii/1, 1971, apud Ellingson, op. cit., p. 110).

<sup>5</sup> “transcription has not at least declined in importance, or even become a peripheral or anachronist remnant of outmoded ideas and methods” (Ellingson, op. cit., p. 110).

A pergunta que se faz, então, passa a ser se o tipo de notação empregada numa determinada transcrição é a mais adequada ao objeto e à finalidade da pesquisa. Esta questão torna-se ainda mais complexa quando se estudam as chamadas culturas exóticas – dito de outro modo, todas aquelas que não pertencem à tradição euro-péia (ou ocidental).

“A notação musical, isto é, a representação da música através de meios outros que não o som”,<sup>6</sup> é um recurso da música ocidental a partir de determinado período histórico, no qual repertório musical e grafia partilham a maioria de seus elementos subjacentes. Mesmo assim, é importante não perdermos de vista que, sendo apenas uma representação e não o fenômeno representado em si, toda e qualquer espécie de notação será sempre artificial e, portanto, uma aproximação da realidade. A dificuldade de traduzir graficamente os sons musicais é ainda maior quando se trata de manifestações próprias de culturas ágrafas de origem extra-européia. Ter Ellingson lembra que: “Talvez em nenhum outro lugar, no campo dos estudos da notação, a necessidade de um desenvolvimento teórico se revele mais fortemente do que no estudo dos sistemas de comunicação e representação musical não gráficos ou não escritos”.<sup>7</sup>

Os problemas que afetam a escrita para os tambores de origem negro-africana podem transcender os aspectos – complexos e abrangentes – relativos às diferenças culturais, remetendo a questões mais específicas que dizem respeito às técnicas de notação para a percussão como um todo. Com isso, não pretendo negligenciar a importância de tais aspectos; ao contrário, reconheço as limitações e equívocos de interpretação a que estou sujeito em função de minha condição de observador proveniente de um outro ambiente cultural. Minha intenção, no entanto, é simplesmente trazer o foco da discussão para um terreno técnico que atinge todo o conjunto de instrumentos de percussão com som de altura indeterminada, do qual fazem parte os tambores de origem africana.

É importante frisar que não só no campo dos estudos da notação, como na própria teoria da percussão, esse é um tema que caminha ainda timidamente; como Ellingson, reconheço a urgência de um desenvolvimento teórico da matéria.

Isto posto, passo a descrever alguns pontos que considero importantes para a reflexão sobre o objeto em questão e apresento, em seguida, as propostas de Luiz D’Anunciação e de James Koetting.

<sup>6</sup> “*Musical notation, the representation of music through means other than the sound of music*” (Ibid., p.153).

<sup>7</sup> “*Perhaps nowhere in the field of notation studies does the need for theoretical development reveal itself more strongly than in the study of non-graphic, or unwritten systems of musical communication and representation*” (Ibid.).

Em primeiro lugar, o aspecto melódico aparece como um fato evidente e, ao mesmo tempo, gerador de toda a problemática da escrita para instrumentos com som de altura indeterminada. Historicamente, a notação musical foi desenvolvida de modo a atender às especificidades dos instrumentos que emitem sons de altura determinada, isto é, com um número de vibrações regulares, física e matematicamente mensuráveis. Assim sendo, o parâmetro *altura* encontrou solução gráfica por meio da representação dos sons mais agudos ou mais graves, respectivamente, em posição mais alta ou mais baixa na pauta.

Os instrumentos com som de altura indeterminada, dotados de uma linguagem própria, pautam-se por outros parâmetros, não cabendo, portanto, a utilização de um sistema que, desenhado para atender a instrumental de outra natureza, não se adequa às suas características físico-acústicas. À exceção de algumas propostas, como por exemplo a de James Koetting – que será objeto de comentário –, a escrita tem se limitado à indicação rítmica, mostrando-se deficiente na medida em que é incapaz de traduzir graficamente a riqueza de nuances tímbricas que caracteriza a percussão. Ocorre que as nuances são o cerne de toda a linguagem dessa categoria de instrumentos. O fato de não emitirem sons de altura determinada não significa que não tenham um sentido melódico, uma vez que a relação entre graves e agudos está presente e é nitidamente perceptível. Aliás, a existência dessa relação melódica vem sendo apontada por diversos autores, há algum tempo.

Curt Sachs, por exemplo, já se referia a certos grupos “primitivos” que, ao percutirem seus ritmos nas mais variadas fontes sonoras, produziam algum tipo de melodia: “Por estes meios se produzem ruídos de vários coloridos, *cujos intervalos dominantes formam uma espécie de melodia*” (grifo meu).<sup>8</sup>

André Schaeffner também chama a atenção para uma espécie de linha melódica encontrada nos tambores africanos. Segundo este autor,

a disposição excepcional para a música que se deve reconhecer nos negros africanos, a despeito do mérito dos seus cantos corais, se evidencia pela qualidade dos seus ritmos, raramente igualada por outros, os quais apresentam, ainda que marcado nos tambores, *um desenho e a equivalência de uma linha melódica*” (grifo meu).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> “Por esos medios se producen ruidos de vario colorido, cuyos dominantes intervalos forman una especie de melodía” (Sachs, C., *World history of the dance*, 1937, apud Ortiz, F., *La africania de la música folklórica de Cuba*, Havana: Editorial Letras Cubanas, 1933, p. 333).

<sup>9</sup> “la excepcional disposición para la música que se debe reconocer en los negros africanos, aparte del mérito de sus cantos corales, se evidencia desde luego por las cualidades de su ritmo raramente igualadas por otros, el cual presenta, aunque sea marcado en los tambores, un diseño y la equivalencia de una línea melódica” (Schaeffner, A., *Origines des instruments de musique*, 1936, apud Ortiz, op. cit., p. 267).

Não obstante o fato de vários autores, desde a primeira metade do século XX, admitirem a presença de certas estruturas melódicas na percussão de som indeterminado, pouco se avançou com relação à sua escrita, predominando na maioria dos casos, como já foi dito, a simples indicação da divisão rítmica. Contudo, não se pode buscar a representação dessas estruturas melódicas única e exclusivamente pelo parâmetro da altura, que, por si só, não basta para traduzir graficamente a enorme gama de variedades tímbricas que conferem à percussão características tão peculiares. De acordo com Leonardo Sá, tais características não seriam redutíveis ao sistema gráfico rítmico, nem tampouco ao sistema gráfico das alturas.<sup>10</sup>

No entanto, essa discussão ganha nova perspectiva quando cessamos de associar melodia à idéia pura e simples de variação de alturas. Naturalmente, não se trata de negar a existência dessa variação, mas sim de encontrar um parâmetro que, juntamente com a altura, possa explicar de forma mais precisa o que de fato produz e determina a melodia.

Esse parâmetro está diretamente relacionado com a maneira como os sons são gerados, através de seu modo de articulação nos instrumentos de altura indeterminada. Cabe ressaltar que, na percussão, como freqüentemente ocorre nos tambores, encontramos muitas vezes, em um mesmo instrumento, dois ou mais sons sem diferença de altura que, no entanto, resultam em notas com identidade própria e colorido ou timbre completamente distintos. Essa diferença deve-se à forma de se articular o som e à região da membrana onde o tambor é percutido, seja com as mãos, seja com baquetas.

A percepção de que a articulação está diretamente relacionada ao elemento melódico na percussão é antiga e, apesar de não ter sido desenvolvida uma grafia adequada aos princípios físico-acústicos dos instrumentos com som de altura indeterminada, alguns musicólogos há muito tempo vêm apontando a direção a ser tomada. Hornbostel, neste sentido, assinala que “as diferentes maneiras de se percutir o couro de um tambor em partes distintas, como o centro ou a borda, multiplicam as vozes de sua estrutura polirrítmica”.<sup>11</sup> Herskovits também reconhece que “os tambores africanos de troncos escavados e cobertos com couros são afinados e, conforme golpeados em diferentes partes da membrana, podem produzir até quatro alturas distintas em um só tambor”.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Sá, L., “O atabaque enquanto objeto-instrumento cultural”, in: Lody, R. e Sá, L., *O atabaque no candomblé baiano*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989, p. 19.

<sup>11</sup> “*las diferentes maneras de percutir el cuero de un tambor en distintas partes de este, al centro o al borde multiplica las voces de su polirrítmica estructura*” (Hornbostel, Eric M. von., *African negro music*, apud Ortiz, op. cit., p. 268).

<sup>12</sup> “*los tambores africanos de leños ahuecados y cubiertos con cueros son afinados y según sean golpeados, en diferentes partes del parche, se pueden producir hasta cuatro tonos distintos en un solo tambor*” (Herskovitz, M., *Man and his work*, apud Ortiz, op. cit., p. 268).

Essa percepção é compartilhada por Fernando Ortiz, que chama a atenção para o “melodismo” nos tambores afro-cubanos. Para Ortiz,

Se a melodia é, em essência, uma série de sons sucessivos de tonalidades distintas que agradam o ouvido, nos tambores afro-cubanos comprova-se a realidade de seu “melodismo”, além de seu “ruidismo”. Em qualquer tambor dos negros obtem-se pelo menos duas sonoridades, aguda e grave; às vezes três, grave, média e aguda, e até mais, segundo o lugar que se percute e a maneira como se faça a percussão.<sup>13</sup>

A despeito do indiscutível mérito desses autores, não só pela época em que escreveram sobre o assunto como também por não serem percussionistas, nenhum deles foi tão longe ao ponto de traduzir o “melodismo” dos tambores em uma forma escrita ao mesmo tempo clara e objetiva.

O professor Luiz D’ Anunciação chama de “propriedade de articulação” à “maneira particularizada como o som é produzido nos instrumentos de percussão de altura indeterminada”. Segundo ele, isto equivale a dizer que “o som de altura indeterminada pode ser representado graficamente por sua propriedade de articulação”.<sup>14</sup> Assim sendo,

a clave é substituída pela designação prévia de elementos sonoros utilizados e a pauta é formada por linhas/espacos quantitativamente livres e decorrentes da gama sonora utilizada por cada instrumento.<sup>15</sup>

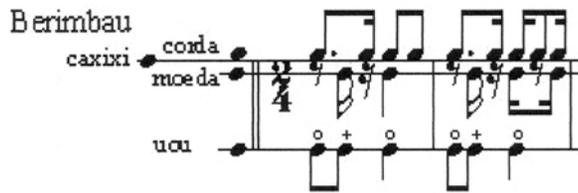
Desse modo, poderíamos dizer que a prévia indicação, na pauta, das diferentes formas de articulação, está para os instrumentos com som de altura indeterminada assim como a clave está para os instrumentos com som determinado.

Com o propósito de tornar mais claro o conceito desenvolvido por D’Anunciação, escolhi dois exemplos que envolvem instrumentos da tradição negro-africana. Inicialmente, vejamos a transcrição para o toque de capoeira São Bento, no berimbau, observando a indicação na pauta de todas as fontes sonoras requeridas para a execução do trecho.

<sup>13</sup> “*Si la melodía es en esencia una serie de sonidos sucesivos de distintas tonalidades que agradan al oído, en los tambores afro-cubanos se comprueba la realidad de su ‘melodismo’ además de su ‘ruidismo’.* A cualquier tambor de los negros les sacan al menos dos sonoridades, aguda y grave; a veces tres, grave, media y aguda, y hasta más, según el lugar que se percute y la manera cómo si haga la percusión” (Ortiz, op. cit., p. 268).

<sup>14</sup> D’Anunciação, L., *A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita*, Manual de percussão, vol. 1, Berimbau, Rio de Janeiro: Europa, 1990, p. 8.

<sup>15</sup> Ibid.



A seguir, um exemplo das várias possibilidades de articulação comuns à técnica dos tambores africanos, nos quais diversos recursos tímbricos são utilizados pelo instrumentista:



Propostas alternativas de escrita têm surgido na tentativa de se encontrar um tipo de notação que melhor se adapte às características dos instrumentos de altura indeterminada. Considerando a notação tradicional absolutamente inadequada e incapaz de atender à demanda da escrita para esses instrumentos, alguns pesquisadores têm optado pela criação e adoção de sistemas radicalmente diferentes, que têm como base modelos de representação gráfica que se afastam completamente das características do sistema herdado da tradição européia. Uma dessas propostas é a que James Koetting sugere para o registro dos tambores negro-africanos.

O sistema proposto por esse autor foi experimentalmente desenvolvido na Universidade da Califórnia (UCLA) a partir do trabalho em conjunto com alguns mestres de tambores (*master drummers*) africanos, especialmente Robert Ayitee (do grupo étnico Ewe) e Kwasi Badu (do grupo Ashanti), e com outros pesquisadores, entre os quais os professores J. K. Nketia e Philip Harland. Na verdade, este último foi o criador do sistema de notação utilizado por Koetting denominado “*Time Unit Box System*” ou, simplesmente, *TUBS*. Antes de passarmos à análise e crítica desse sistema, algumas considerações são necessárias à compreensão do pensamento de James Koetting. Trata-se de um autor cuja perspectiva é orientada por uma visão que dá ênfase à diversidade cultural.

Koetting chama a atenção para o fato de que certos elementos presentes na música africana encontram correspondência na música ocidental, podendo mesmo ser identificados por meio da terminologia musical usada no ocidente (altura, pulsos rítmicos e assim por diante). Já outros elementos não encontram equivalência ou, quando o fazem, freqüentemente ocupam níveis diferentes de importância e significado. Segundo o autor, pesquisadores com uma orientação ocidental devem estar atentos a fim de evitar um enfoque desproporcional nos elementos que têm corres-

pondência na tradição européia.<sup>16</sup> Para James Koetting, a abordagem mais adequada à performance da música negro-africana seria aquela “capaz de lidar com a música estritamente em seus próprios termos estruturais, necessariamente com a ajuda de pessoas que tenham conhecimento de primeira mão tanto da tradição dos tambores quanto do contexto artístico e sócio-cultural”.<sup>17</sup>

Koetting ainda argumenta que “as performances dos conjuntos de tambores não são concertos formais oferecidos para platéias, como no ocidente, mas sim partes integrantes de situações sócio-culturais”.<sup>18</sup>

A íntima relação dos padrões musicais com a dança, com a língua falada e até mesmo com certos fatores externos também é contemplada por Koetting, que dá ênfase especial à reciprocidade entre os dois primeiros. Muitas vezes, é a própria dança que gera e determina o padrão rítmico a ser executado pelos tambores. Como nos lembra o autor: “Freqüentemente, os padrões de dança servem como fundação estrutural a partir da qual certos padrões para os tambores são derivados”.<sup>19</sup>

O conceito de ritmo e, por conseguinte, a maneira como este é percebido pelos executantes, é diferente daquele ao qual estamos habituados em função do nosso condicionamento cultural. Segundo Koetting, o ritmo na música ocidental está ligado à noção de compasso, cuja estrutura impõe limites bem definidos, por meio de suas unidades de tempo e de seu agrupamento em um referencial de tempo maior, que chamamos de unidade de compasso. Essas unidades, de tempo e de compasso, nada mais são do que os chamados “*gross*” *pulses*, conforme a teoria do autor.<sup>20</sup>

De modo oposto, a principal referência rítmica na música africana, que funciona como guia para todos os executantes e pode aparecer tanto de forma explícita quanto subentendida, é o que Koetting chama de “*fasted*” *pulses*. Estes, por sua vez, correspondem a unidades menores e regulares de tempo, cuja função é servir como base para um desempenho coeso e harmônico de todo o grupo. De acordo com o autor, por mais que essas unidades também apareçam na música do ocidente – como de fato acontece –, desempenham um papel menos relevante enquanto pontos de refe-

<sup>16</sup> Koetting, J., “Analysis and notation of West African drum ensemble music”, *Selected reports* vol. I, n° 3, California: Institute of Ethnomusicology (UCLA), 1970, p. 117.

<sup>17</sup> “...deal with the music strictly on its own structural terms, necessarily with the help of persons who have a firsthand familiarity with both the drum ensemble tradition and its artistic and sociocultural context” (Ibid.).

<sup>18</sup> “The drum ensemble performances are not formal concerts given before audiences, as in the West, but rather integrated portions of social cultural occasions” (Ibid., p. 118).

<sup>19</sup> “Often dance patterns even serve as a structural foundation from which certain patterns of a drum ensemble piece are derived” (Ibid., p. 119).

<sup>20</sup> Ibid., p. 122.

rência para os intérpretes, ao passo que, na música dos tambores africanos, os “*fasted*” *pulses* são estruturalmente fundamentais.

Em suma, Koetting procura demonstrar que a música ocidental baseia-se num sistema métrico altamente estruturado e pouco flexível, que dispõe de uma hierarquia precisa entre tempos fortes e fracos; com isso, estabelece um conceito não menos rígido do que denominamos síncope, isto é, o deslocamento dos acentos e dos apoios rítmicos com relação aos pontos que, de acordo com a teoria e a percepção ocidentais, deveriam soar com maior intensidade. Para Koetting, por se apoiar numa base rítmica aparentemente menos estruturada, a música dos tambores negro-africanos é bem mais livre. Os pontos de início e término das frases e dos padrões rítmicos, por exemplo, não obedecem a um critério rígido, podendo variar entre uma execução e outra ou ainda, como não raro acontece, durante uma mesma performance.

Todavia, essa aparente falta de estrutura não pode ser confundida com pobreza musical; muito pelo contrário, uma vez que a música de origem africana é justamente conhecida por sua extrema riqueza e complexidade rítmica. A propósito, é a não-dependência da rigidez de um sistema métrico – baseado nas unidades de tempo e de compasso – que propicia as condições necessárias para a liberdade e a espontaneidade tão características da música africana. Neste sentido, uma observação menos atenta poderia conduzir a equívocos de interpretação. Koetting assinala que

uma pessoa orientada pelo sistema métrico básico da música ocidental poderia facilmente subestimar a importância dos relativamente não estruturados *fasted pulse* ao tomar em consideração os *gross beats* africanos.<sup>21</sup>

O autor ainda acrescenta:

A pessoa metricamente orientada tenderá a definir os padrões dos conjuntos dos tambores africanos como a maioria dos padrões rítmicos, frases melódicas e temas ocidentais, ou seja, como divisões ou múltiplos do compasso.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> “a person oriented toward the basic metrical system of Western music might easily underestimate the importance of the relatively unstructured African *fasted pulse* by considering the African *gross beats*”. (Ibid., p. 122). Prefiro conservar as expressões *fasted pulse* e *gross beats* em inglês.

<sup>22</sup> “The meter-oriented person will then tend to define the African drum ensemble pattern, like most Western rhythm patterns or melody phrases or themes, as a division or multiple of the measure” (Ibid., p. 123).

Esta abordagem, segundo Koetting, é imprópria e ineficiente na medida em que os percussionistas africanos não pensam em termos de metro. O não entendimento da música africana em seus próprios termos estruturais poderia também levar a conclusões precipitadas e enganosas, tais como acreditar que os padrões africanos não tem organização rítmica.

Enfim, para o pesquisador, analisar manifestações provenientes de um sistema cultural diferente do seu não é tarefa fácil, uma vez que envolve perspectivas e condicionamentos culturais distintos. Por mais que se esforce na busca de uma suposta neutralidade e/ou isenção, sabemos que os resultados serão sempre limitados pela própria natureza e circunstâncias da pesquisa.

Ciente dessa dificuldade, James Koetting considera que a análise e a notação só têm sentido se baseadas na convivência com os músicos e na coleta de informações junto aos mesmos. O autor ressalta que um estudo comparativo que busque semelhanças e diferenças a partir de certos parâmetros musicais – como por exemplo ritmo, sonoridade e outros comuns à música ocidental e à música dos tambores africanos – é bem-vindo, desde que não constitua um fim em si mesmo, mas sim o subproduto de um estudo mais amplo cujo objetivo é entender a música africana em seus próprios termos estruturais.<sup>23</sup>

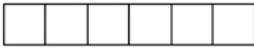
Com esta perspectiva, Koetting deu continuidade ao sistema criado por Harland, ou seja, com a convicção de que por meio do *TUBS* seria possível representar a música africana de modo mais preciso e mais próximo da maneira como ela soa realmente. Segundo Koetting, a notação tradicional “partilha estruturas particulares altamente analíticas e precisas comuns à maioria das peças da tradição ocidental, e tenderá a transmitir estas estruturas à música do conjunto dos tambores”.<sup>24</sup> O *Time Unit Box System* surge como uma tentativa de contornar as deficiências oriundas dessa notação.

O ponto central da argumentação é o fato de que o sistema de compassos – com barras dividindo o tempo em partes iguais, com indicação das unidades de tempo e do próprio metro (*gross pulses*) – enquadra o ritmo de tal forma que somos levados a percebê-lo metricamente, isto é, tal como as estruturas ocidentais. Para James Koetting, a alternativa mais apropriada seria, então, a representação das menores unidades de tempo (os *fasted pulses*) que subjazem aos padrões rítmicos da música africana, abdicando definitivamente do modelo estabelecido pela indicação de figuras rítmicas, pausas, compassos etc. No “sistema de caixas de unidade de tempo” (*TUBS*), cada caixa passa a representar cada uma das unidades regulares básicas (*fasted pulses*), todas, naturalmente, com igual duração de tempo.

<sup>23</sup> Ibid., p. 124.

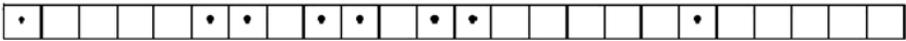
<sup>24</sup> “...shares particular highly analytical and precise structures common across most pieces in the tradition and will tend to transmit these structures to the drum ensemble music” (Ibid., p. 125).

O modelo proposto apresenta-se em sua seqüência horizontal da seguinte maneira:

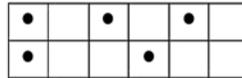


Koetting acredita que o *TUBS* “oferece um quadro da seqüência das relações temporais dentro de e entre os padrões, mais claro do que as notas e pausas de duração variada usadas na notação ocidental”.<sup>25</sup> As subdivisões dentro de cada unidade básica devem ser anotadas por meio de técnicas especiais,<sup>26</sup> as quais, entretanto, o autor não explicita em seu artigo. Evidentemente, na ausência de sons, a caixa correspondente deverá ser deixada em branco.

Como exemplo básico desse tipo de representação, o autor mostra como seria a marcação de um simples tambor tocando o ritmo de *I've Been Working on the Railroad*.<sup>27</sup>



Em seguida, com o objetivo de exemplificar como o sistema representa a verticalidade das vozes, Koetting descreve como as unidades básicas (*fasted pulses*) podem ser ouvidas a partir da combinação dos ritmos de dois ou mais instrumentos, produzindo, nesse caso específico, o ubíquo sentimento de três contra dois tão característico da música africana.



Seguindo este princípio, Koetting considera que

A sobreposição gráfica das vozes permite uma análise efetiva da estrutura horizontal das seqüências rítmico-sonoras em qualquer nível de inter-relação vertical – a totalidade dos sons do conjunto, seus subgrupos pertinentes e suas partes individuais. A notação ocidental, ao tratar os padrões dos conjuntos dos tambores como unidades relativamente auto-suficientes, não consegue representar adequadamente suas inter-relações.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> “...gives a clearer picture of sequential temporal relations within and among patterns than do the notes and rests of varying precise durations used in Western notation” (Ibid., p. 126).

<sup>26</sup> Ibid., p. 127.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> “The stack allows an effective analysis of the horizontal structure of the rhythm-sonority sequences on any level of vertical interrelation - the totality of ensemble sounds, pertinent subgroups, and individual parts. Western notation, in treating the drum ensemble patterns as relatively self-contained units, fails to represent adequately their close interrelation” (Ibid., p. 128).

Com o intuito de expor ao leitor a possibilidade de examinar as duas propostas aqui apresentadas, optei pelo começo de uma das peças dos Ewe denominada *Fast Atsia*. Esta peça foi ensinada pelo mestre Robert Ayitee ao Grupo de Estudos Africanos da Universidade da Califórnia (UCLA) e executada por um conjunto básico constituído por quatro tambores, um sino e um chocalho de cabaça. Esta é uma instrumentação típica das manifestações de origem negro-africana, sendo que o chocalho, em especial, é restrito a algumas formações. No Brasil, o tipo de formação mais comum ao conjunto de percussão inclui três tambores (atabaques) e um sino chamado gan.

Embora o autor não mencione, sabe-se que o *Fast Atsia* pertence ao estilo keto, pelo fato de os tambores serem percutidos com uma espécie de vareta – feita com um galho de árvore – denominada agdavi. À exceção do tambor mais grave (conhecido como rum no Brasil e chamado *atsemiwu* no exemplo em questão), os agdavis são utilizados em ambas as mãos. Todavia, por também ser percutido com a mão, o *atsemiwu* oferece um leque maior de variações de sonoridade que os outros tambores, pois as grandes possibilidades de mudanças tímbricas derivadas do modo de articulação nos instrumentos de altura indeterminada estão justamente associadas à percussão direta.

Na íntegra, o exemplo do início do *Fast Atsia* conforme a notação sugerida por Koetting:

|          |   |  |     |  |     |   |     |   |     |   |     |   |   |   |     |   |     |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----------|---|--|-----|--|-----|---|-----|---|-----|---|-----|---|---|---|-----|---|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| atsemiwu | S |  | S   |  | S   |   | S   |   | S   |   | S   |   | S |   | P   |   | C   |   | P |   | C |   | P |   | C |   |
| gankogui |   |  | (L) |  | (H) |   | H   | H |     | H |     | H |   | H | •   |   | •   |   | • | • |   | • |   | • |   | • |
| sogo     |   |  | (o) |  | o   | ✓ | ✓   | ✓ | (o) |   | o   | ✓ | ✓ | ✓ | (o) |   | o   | ✓ | ✓ | ✓ | o |   | o | ✓ | ✓ | ✓ |
| kaganu   |   |  |     |  | (o) |   | o   |   | o   | o |     | o | o |   | •   | • | (•) | • |   | • | • |   | • | • |   | • |
| kidi     |   |  | (o) |  | (o) |   | (o) |   | (o) |   | (•) |   | • |   | •   |   | •   |   | • |   | • |   | • |   | • |   |
| axhatsi  |   |  | (D) |  | (D) |   | (D) |   | (D) |   | (•) |   | • |   | •   |   | •   |   | • |   | • |   | • |   | • |   |

Segundo Koetting, “cada símbolo é específico da técnica usada pelo instrumentista para produzir a sonoridade requerida”.<sup>29</sup> Dos quatro tambores deste exemplo, apenas o *atsemiwu* e o *sogo* exibem variações de sonoridade. Na parte do *atsemiwu*, o símbolo “S” corresponde a um som aberto produzido pelo agdavi (*the open stick stroke*). A indicação “P/C” significa que a membrana deve ser percutida pela palma e os dedos da mão, de modo a obter um som grave e aberto (*the low-pitched open sound*); simultaneamente o fuste<sup>30</sup> deve ser percutido pelo agdavi “C” produzindo, assim, um som estalado e áspero.

<sup>29</sup> “Each symbol is specific to the technique used by a performer to produce a required sonority” (Ibid., p. 129).

<sup>30</sup> Tecnicamente, a parte do instrumento que corresponde ao seu corpo é denominada “fuste”.

O *sogo* produz duas sonoridades contrastantes, som solto e som preso, respectivamente representados pelos sinais “(o)” ou “o”. Os outros tambores intermediários, o *kaganu* e o *kidi*, executam apenas o som solto, pelo qual recebem uma das indicações utilizadas para o *sogo* “(o)”.<sup>31</sup> O *axhatsi* é representado pelo sinal “(D)”, enquanto o *gankogui*, que funciona como referência de tempo para o resto do grupo, utiliza sons graves, indicados por “(L)”, e agudos, por “(H)”.<sup>32</sup>

O autor esclarece que, como não há mudança de sonoridade em nenhum instrumento – exceto para o *atsemiwu* e para o *sogo* –, após o primeiro padrão do *gankogui* resolveu adotar, por conveniência, um simples ponto (“•”) que funciona como um recurso de indicação de repetição, à semelhança – enquanto conceito – de alguns sinais utilizados na notação tradicional com o mesmo fim.<sup>33</sup>

Nesta breve descrição do *TUBS*, tentei expor de forma resumida e objetiva as informações que considerei essenciais para a compreensão deste sistema. A seguir, apresento a versão para o mesmo *Fast Atsia* segundo o sistema proposto por Luiz D’Anunção:

The image shows a musical score for the ensemble TUBS. It consists of six staves, each representing a different instrument. The instruments and their parts are:

- Gankogui:** Labeled 'agudo' and 'grave'. The notation shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with a dot (•) indicating repetition.
- Axhatsi:** Shows a sequence of notes, some marked with a dot (•).
- Kidi:** Shows a sequence of notes, some marked with a dot (•).
- Kaganu:** Shows a sequence of notes, some marked with a dot (•).
- Sogo:** Labeled 'preso' and 'solto'. The notation shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with a dot (•).
- Atsemiwu:** Labeled 'c/ aguidawi fuste' and 'c/ amão baiko'. The notation shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with a dot (•).

The score is written in 6/8 time and uses a system of notation that includes notes, rests, and dots to indicate repetition.

<sup>31</sup> O autor utiliza dois sinais para indicar o som solto, ou seja, “(o)” e “o”. Em minha opinião, a utilização de diferentes sinais para uma mesma articulação constitui excesso de informação e confunde o leitor.

<sup>32</sup> Koetting, op. cit., p. 129.

<sup>33</sup> Ibid.

Uma vez expostos os dois modelos de representação, passo a tecer alguns comentários sobre o trabalho de ambos os autores. Naturalmente, ao comparar os sistemas de notação de Luiz D'Anunciação e de James Koetting, não pretendo qualificá-los como bons ou ruins, tampouco como melhor e pior. Esta atitude não traria nenhuma contribuição efetiva para um assunto tão complexo. Entretanto, não posso me omitir, deixando de expressar minha posição pessoal em relação à matéria em questão. Neste caso, é importante deixar claro que, por ter trabalhado durante tanto tempo com Luiz D'Anunciação, não só conheço bem sua proposta de notação, como também as razões que o levaram a desenvolvê-la. Como professor, venho adotando o seu sistema há muitos anos, por acreditar que até o momento é a alternativa que, a despeito de suas limitações, oferece os melhores recursos de representação gráfica para os instrumentos de percussão de altura indeterminada. Todavia, como não existem verdades absolutas, outros sistemas podem se mostrar mais eficientes de acordo com os interesses de cada um.

É importante dizer que concordo com diversos pontos da análise de Koetting da rítmica dos tambores africanos, e posso imaginar algumas razões que o teriam motivado a buscar uma alternativa à notação tradicional. Concordo inteiramente com sua argumentação<sup>34</sup> em relação às diferenças de perspectivas e de percepção de certos elementos musicais entre o ocidental e o africano.

No entanto, tenho dúvidas quanto à praticidade da aplicação de seu modelo, tanto no âmbito pedagógico quanto na esfera profissional. Como ferramenta de análise, o *TUBS* me parece perfeitamente viável, e o fato de utilizar um sistema simbólico, tão diferente daquele que aprendemos em nossa formação tradicional, não o torna menos válido como modelo de representação e de explicação da música africana.

Entretanto, se critico este modelo, é porque acredito que, além de tão artificial quanto qualquer outro sistema de representação,<sup>35</sup> o *TUBS* mostra-se ainda menos eficaz do que a notação ocidental para lidar com a ampla possibilidade de variações rítmicas presentes na música africana. Ainda que desejasse demonstrar as vantagens de seu sistema, Koetting admite esta limitação quando diz que

*Embora o TUBS não seja rítmicamente mais preciso do que a notação ocidental, esperamos que se torne evidente, no que segue e na seção final deste artigo, as várias e distintas vantagens que o sistema oferece no tratamento da música dos tambores africanos (grifo meu).*<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Ver Koetting, op. cit., pp. 10-13.

<sup>35</sup> Ver Koetting, op. cit., p. 4.

<sup>36</sup> “Although *TUBS* is no more rhythmically accurate than Western notation, we hope it will become evident in the following and final section of the article that the system has several distinct advantages in dealing with West African drum ensemble music” (Koetting, op. cit., p. 126).

Esta limitação reside, entre outras coisas, no fato de o *TUBS* não permitir indicações de figuras rítmicas cuja duração seja menor que uma colcheia<sup>37</sup> ou, pelo menos, o autor não esclarece as técnicas específicas de que o sistema dispõe para indicar as possíveis subdivisões rítmicas dentro de cada caixa ou unidade básica de tempo. Além disso, como cada caixa equivale a uma colcheia, o instrumentista, ao ler o *Fast Atsia*, deveria contá-las mentalmente, já que, no seu conjunto, são elas que determinam a pulsação rítmica que funciona como base de referência, isto é, os *fasted pulses*.

Ocorre que a contagem mental das subdivisões de tempo é um processo que faz parte do treinamento musical e da leitura rítmica, comum na formação de qualquer estudante de música no ocidente. Na música popular brasileira, por exemplo, a consciência dos *fasted pulses* é fundamental para a precisão rítmica. No caso do samba, supondo que seja escrito no compasso de 2/4, a pulsação básica de referência corresponderia às semicolcheias. Koetting poderia argumentar que este é um raciocínio métrico e, por conseguinte, típico do homem ocidental. Não apenas concordaria com tal afirmação como acrescentaria que, além de tudo, o exemplo citado refere-se a uma manifestação própria de uma sociedade ocidental urbana que, apesar de suas raízes, não pode ser confundida com a música dos tambores negro-africanos que serviu de base para o seu trabalho.

Porém, vejo a questão sob outro ponto de vista, a partir do qual considero pertinente a analogia com o samba. O fato de se tomar como principal referência as unidades básicas e menores de tempo (*fasted pulses*) não significa que as unidades de tempo e de compasso (*gross pulses*) desapareçam e, conseqüentemente, que a noção de metro seja abolida. Tais referências existem tanto no samba quanto na música dos tambores africanos, modificando-se apenas a ênfase e a importância que ocupam do ponto de vista estrutural em cada um dos contextos em que se manifestam. Segundo o próprio Koetting, mesmo que prevaleçam os *fasted pulses* na música dos tambores africanos, os *gross pulses* continuam a existir, ainda que de forma eventual.<sup>38</sup>

Assim sendo, gostaria de propor uma dupla reflexão. Em primeiro lugar, a escrita ocidental, por sua natureza, não evita que o instrumentista conte mentalmente as chamadas unidades regulares básicas de tempo – uma das principais críticas de James Koetting a este sistema –, prevalecendo, assim, exclusivamente as referências de metro. Além do mais, penso que metro e unidades básicas de tempo (*gross pulses* e *fasted pulses*) não são antagônicos e, muito menos, excludentes. Não se pode sentir um e não sentir o outro, pois, na verdade, ambos são referências de tempo que coexistem harmoniosamente, só cabendo tal separação por motivos teóricos e didáticos. É claro que não pretendo estabelecer, com isso, uma identidade absoluta entre o

<sup>37</sup> Tomando-se como referência, é claro, o *Fast Atsia* escrito em 6/8, segundo os princípios da notação ocidental.

<sup>38</sup> Koetting, op. cit., p. 133.

samba e a música dos tambores negro-africanos, pois embora possam ter certos elementos em comum, refletem situações diferentes e com características próprias. Apenas quero enfatizar – discordando de Koetting – que não é a questão em si do sistema de notação empregado que irá determinar a possibilidade de se melhor perceber tanto os *fasted pulses* quanto os *gross pulses*. A meu ver, a percepção do metro e das unidades básicas de tempo está associada a questões de ordem cultural, as quais irão, certamente, determinar diferentes maneiras de sentir entre o ocidental e o africano.

Em segundo lugar – e neste aspecto considero uma forte limitação do *TUBS* no sentido prático da formação do instrumentista –, traduzir as informações musicais expressas nesse sistema parece-me um processo excessivamente lento, visto que sua estrutura não possibilita uma leitura rápida e dinâmica, característica, por definição, da leitura musical. Treinar um estudante a ponto de possibilitá-lo decodificar tais informações numa velocidade compatível com a que a notação tradicional permite – se é que seria possível – demandaria tempo e esforço enormes. Tal esforço se justificaria, creio eu, se o *TUBS* se mostrasse, como um todo, mais eficiente e adequado que o sistema tradicional, o que, pelas razões até aqui expostas, não parece ser.

Outro aspecto fundamental que gostaria de destacar diz respeito à representação gráfica dos modos de articulação típicos da música dos tambores africanos. De acordo com Koetting, os símbolos que aparecem nas caixas correspondem às diferentes técnicas utilizadas pelos instrumentistas para produzir as diversas sonoridades que os tambores oferecem. Em sua opinião, a notação ocidental não tem capacidade efetiva de indicar tantas variações de sonoridade e, se assim o fizesse, teria que acrescentar tantos sinais diacríticos que tornaria a sua leitura impraticável.<sup>39</sup> Ratificando sua crítica, Koetting ainda acrescenta que, para viabilizar uma grafia dentro dos parâmetros tradicionais, os adeptos da notação ocidental teriam que “acrescentar à sua escrita muitas palavras – freqüentemente milhares delas –, explicando as miríades diferenças entre o que a notação diz e o que eles sabem ser a verdade na música”.<sup>40</sup>

É interessante observar como diferentes perspectivas sobre o mesmo objeto podem gerar posições tão díspares e até antagônicas. No meu entendimento, talvez seja esta a principal deficiência do *TUBS*, isto é, o excesso de palavras para indicar os modos de articulação dos instrumentos de altura indeterminada e, conseqüentemente, a falta de clareza para representar as diferentes sonoridades e efeitos que resultam das múltiplas possibilidades de se articular tais instrumentos.

Cito como exemplo o trecho destacado por Koetting para demonstrar uma das variantes típicas executadas pelo *atsemiwu* como preparação da entrada do *gangoki*:

<sup>39</sup> Ibid., p. 127.

<sup>40</sup> “...add to their writing many words - often many thousands - explaining the myriad differences between what the notation says and what they know to be true in the music” (Ibid., p. 125).

|   |   |   |   |   |   |  |  |  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |     |     |
|---|---|---|---|---|---|--|--|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|-----|
| S | h | S | h | S | h |  |  |  | S | h | S | h | S | h | ƒ | ƒ | ƒ | ƒ |     |     |
|   |   |   |   |   |   |  |  |  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   | (L) | (H) |

Neste trecho o *atsemiwu* utiliza três articulações distintas, assim descritas pelo autor:<sup>41</sup>

S = toque solto, ou som aberto, produzido pelo agdavi.

h = toque solto produzido pela mão – a articulação interna da palma da mão que está livre percute o aro, forçando os dedos a percutirem a membrana e a voltarem imediatamente ao ponto de partida. Os toques da mão são, por natureza, menos acentuados que os produzidos pelo agdavi.

ƒ = um tipo de *flam*<sup>42</sup> – a ponta dos dedos da mão livre percute a borda e permanece em contato com a membrana, sendo imediatamente seguido por um som preso, produzido pelo agdavi. É um *flam* normal, com acento no segundo ataque.

Tomando-se como base um modelo dessa natureza, não imagino outra alternativa a não ser o recurso às palavras para a indicação do efeito desejado. Neste sentido, permito-me traçar um paralelo com a notação contemporânea, a qual se vê forçada, muitas vezes, a recorrer a longas explicações a fim de tornar claro para o intérprete a intenção do compositor. Esse procedimento tem sido criticado pelo fato de obrigar o instrumentista, em alguns casos, à leitura de intermináveis bulas, cujo resultado prático nem sempre é satisfatório.

Esse aspecto constitui um desafio para a grafia da música contemporânea. A linguagem musical transformou-se a tal ponto que a notação tradicional viu-se limitada em sua capacidade de transportar o fenômeno sonoro para a linguagem escrita. Não me refiro às limitações inerentes aos sistemas de representação em geral, mas sim, a uma incapacidade específica do sistema tradicional – de traduzir graficamente os sons em função da ausência de parâmetros gráficos que encontrem, de forma objetiva, correspondência com o universo sonoro.

Embora a notação para instrumentos de percussão com som de altura indeterminada tenha raízes históricas distintas, acredito poder estabelecer uma analogia com o que acabo de expor. Pois foi justamente a falta de parâmetros para lidar com sistemas e instrumentos musicais de outra natureza que propiciou o surgimento de grafias que, conforme dito anteriormente, se situam entre dois extremos: de um lado, aquelas que se limitam à indicação única e exclusivamente da divisão rítmica e, de outro, aquelas que propõem a criação de novos sistemas, baseados na utilização de signos extra-musicais.

<sup>41</sup> Ibid., p. 130-31.

<sup>42</sup> O *flam* é um dos rudimentos utilizados no ensino da percussão, especialmente no aprendizado específico da técnica dos tambores. O sistema de rudimentos está baseado numa linguagem onomatopaica. No exemplo em questão, o *flam* corresponde a uma apojatura simples.

Nesse contexto, a proposta de Luiz D’Anunção surge como uma alternativa que vem, a meu ver, preencher uma lacuna e abrir novas perspectivas de notação para instrumentos de altura indeterminada. A prévia designação na pauta dos elementos sonoros utilizados – procedimento baseado no conceito de propriedade de articulação – passa a substituir a necessidade da criação de sinais estranhos à notação tradicional, bem como a de explicar através de palavras como o instrumentista deve proceder para obter esta ou aquela sonoridade. Vejamos a mesma variação do *atsemiwu*, segundo sua concepção:

Atsemiwu  
 c/aguilavi preso  
 solo  
 c/amão preso  
 solo

O sistema de notação tradicional, associado à prévia indicação na pauta dos modos de articulação, possibilita, ao mesmo tempo, uma leitura rápida e uma total inteligibilidade do discurso. Os procedimentos técnicos adotados pelo instrumentista para realizar efeitos tais como a *apojatura (flam)* não necessitam ser literalmente descritos; porém, devem ser aprendidos da mesma maneira como um estudante de qualquer outro instrumento faria. Imaginemos, por exemplo, quão pouco prático resultaria uma parte de violino contendo todas as explicações, passo a passo, de como o músico deveria proceder tecnicamente para executar cada nota da partitura.

O que quero dizer é que o ensino da percussão – incluindo certas práticas não-ocidentais, como por exemplo a percussão dos tambores africanos – pode perfeitamente ser sistematizado dentro dos padrões de escrita tradicionais e, desse modo, submeter-se ao mesmo princípio de transmissão de informação que o sistema didático ocidental utiliza para os demais instrumentos. É neste sentido que Luiz D’Anunção tem orientado o seu trabalho pedagógico, ou seja, na busca de organizar didaticamente o ensino da percussão em um sistema estruturado a partir da notação musical padrão, de modo a permitir o seu acesso e o seu estudo por meio de partitura.

Convém lembrar que o enfoque de Luiz D’Anunção não é direcionado para questões de ordem sócio-cultural que tanto afetam o estudo comparativo das culturas (*cross-cultural*). Embora não desconsidere tal perspectiva, seu interesse é específico e bastante claro: criar as condições necessárias para que qualquer pessoa que se candidate ao estudo da percussão no âmbito do ensino formal – no Ocidente – possa fazê-lo da mesma forma que o faria se desejasse estudar um instrumento de cordas, sopro, ou teclado.

Certamente, D'Anunciação não é o único a defender tal interesse; porém sua metodologia não é partilhada por muitos segmentos da esfera acadêmica, onde se observa, ainda, uma forte convicção de que o estudo da percussão de origem não-ocidental não pode ou não deve basear-se em parâmetros herdados da cultura ocidental. O que se percebe é que esse tipo de percussão ainda é tratado, freqüentemente, como algo exótico, cuja natureza impede qualquer tentativa de sistematização dentro das formas de pensamento de raiz européia.

Todavia, pergunto-me: a quem, finalmente, é direcionado o trabalho didático-pedagógico de todos nós, professores e pesquisadores ocidentais, interessados no estudo da percussão de origem não-ocidental? Quem são os nossos alunos, qual o seu perfil e em que contexto profissional eles vão atuar? O que tenho percebido, em minha experiência como professor e percussionista, é que a procura pelo aprendizado de instrumentos e sistemas musicais oriundos de práticas pertencentes à tradição oral tem crescido significativamente.

A música de origem negro-africana, em especial, é a que mais se destaca neste sentido. Seu instrumental característico (sinos do tipo agogô, *cow-bell*, chocalhos e, principalmente, os atabaques) tem uma aplicação enorme tanto na música popular brasileira quanto na chamada música internacional; no repertório erudito – sinfônico e camerístico – também tem aumentado o número de compositores interessados em escrever para tais instrumentos. Por este motivo, acredito que o emprego da notação tradicional – desde que adaptado às características físico-acústicas dos instrumentos de altura indeterminada – mostra-se mais objetivo, mais funcional e, portanto, mais adequado.

Apesar de defender a manutenção da notação tradicional, considero a concepção de escrita de Luiz D'Anunciação profundamente inovadora. O conceito de propriedade de articulação por ele desenvolvido introduz uma mudança importante dentro do próprio modelo tradicional e, assim sendo, representa um importante avanço teórico no que se refere ao registro gráfico de sistemas musicais de origem não européia.

As críticas que faço ao *TUBS*, volto a afirmar, concentram-se em sua aplicação no processo de formação do instrumentista, tendo em vista, sobretudo, as deficiências de ordem prática aqui discutidas.

Discutir a validade da transcrição, bem como a pertinência da procura de uma escrita supostamente universal para a percussão com som de altura indeterminada, pode tornar-se algo abstrato e pouco produtivo se não definirmos bem porque e para quê estamos nos propondo a transcrever os sons. Deste modo, o modelo de transcrição que adoto reflete um conjunto de interesses e objetivos específicos que, espero, tenham sido explicitados de forma satisfatória. No entanto, ciente de que esse é um tema em aberto, estimo que as questões aqui discutidas possam, pelo menos, servir como estímulo ao debate e à crítica.