

PALHETA E ARTICULAÇÃO NO BANDOLIM: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO PARA COMPOSITORES, ARRANJADORES E INSTRUMENTISTAS

Paulo Sá

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

paulo_sa@musica.ufrj.br

Resumo: No Brasil o timbre do bandolim é típico, sobretudo, no Choro, onde é ricamente trabalhado. Contudo, sua utilização na produção musical brasileira vem sendo ampliada para além das texturas dos gêneros populares, consolidando uma prática já bastante comum na Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão. A busca por novas combinações sonoras na crescente diversidade musical do século XXI tem enriquecido bastante o repertório para bandolim, seja através de composições contemporâneas, arranjos ou adaptações. Este artigo tem como objetivo oferecer alguns suportes históricos e técnicos para compositores, arranjadores e instrumentistas, especialmente brasileiros, que têm procurado trabalhar com a sonoridade do bandolim no Choro e também nos diversos seguimentos musicais que a contemporaneidade constantemente nos apresenta.

Palavras-chave: bandolim; palheta; articulação; composição; arranjo.

PICK AND ARTICULATION ON THE MANDOLIN: A CONTEXT FOR COMPOSERS, ARRANGERS AND MANDOLIN PLAYERS

Abstract: In Brazil, the mandolin's timber is specially typical to Choro music, where it is richly worked. However, the utilization of mandolin in Brazilian music production has been enlarged beyond the texture of popular genres, setting a practice that has become very usual in Europe, United States, Australia and Japan.

The search for new combinations of sounds at the crescent diversity of music on the 21st century has been enriching the mandolin's repertory through contemporary compositions, arrangements and adaptations. The goal of this article is to offer some historical and technical support to composers, arrangers and players, specially Brazilian ones who have been working with Choro music and also with the many musical streams that contemporaneity constantly presents us.

Keywords: mandolin; pick; articulation; composition; arrangements.

Introdução

Na formalidade do meio acadêmico ou na informalidade das manifestações musicais espontâneas, o bandolim no Brasil tem sido sinônimo de Choro. Mergulhado na riqueza musical deste gênero, todo o conjunto de fatores que envolvem o instrumento (técnicas e maneiras de tocar) é trabalhado pelos diversos músicos dedicados ao Choro. No entanto, esta realidade começa a ser transformada a partir da necessidade de compositores e arranjadores, bem como de instrumentistas de bandolim, na busca por novas possibilidades sonoras. Sendo assim, no Brasil o bandolim é um dos instrumentos redescobertos por compositores como Hans-Joachim Koellreutter e mais recentemente por Roberto Victorio, Jorge Antunes, Sérgio Di Sabbato, Ricardo Tacuchian, David Korenchandler, apenas citando alguns. No entanto, apesar do interesse, é fácil constatar que a maioria dos profissionais brasileiros na área de música possui um conhecimento superficial acerca da história e da técnica do bandolim. Neste artigo procuramos focalizar o contexto histórico e técnico da articulação porque a partir destes fundamentos podemos chegar a um melhor entendimento das características do bandolim, favorecendo as possibilidades de trabalho para compositores, arranjadores e instrumentistas.

O universo do Choro apresenta muitas informações sobre o

instrumento, mas no campo da chamada composição erudita (ou de concerto), além das contemporâneas, ainda há muito a ser percorrido. Países como Itália, Alemanha, França, Estados Unidos, Austrália e Japão estão bem mais adiantados neste processo. Porém, no passado, uma realidade próxima ao que passamos hoje no Brasil chegou a ser referida por Berlioz em seu tratado de composição, referindo-se a uma das óperas de Mozart, Don Giovanni, onde o bandolim é utilizado na *canzonetta* na Serenata do II Ato, *Deh, vienni alla finestra*:

[...] O bandolim é tão negligenciado hoje em dia que, em teatros onde Don Giovanni é encenado é sempre um problema executar a Serenata. Embora, depois de poucos dias de estudo um violonista ou um violinista pode se familiarizar mais ou menos com o espelho do bandolim, em geral há tão pouco respeito pelas intenções dos grandes mestres, pois sendo isto uma questão de abandono de velhos hábitos, tornou-se permitido em toda a parte, até na ópera (o último, lugar do mundo onde alguém poderia tomar tal liberdade) tocar a parte do bandolim em Don Giovanni com pizzicato de violinos ou com um violão. O timbre destes instrumentos não possui a penetrante delicadeza daquele que eles substituem, e Mozart sabia bem o que estava fazendo quando escolheu o bandolim para acompanhar a canção erótica de seu herói. (Hector Berlioz, Paris, 1843 citado em Paul Sparks, 1995, 4) ¹

Em consonância com Berlioz, Rossini atestava que o bandolim (e o violão), apesar de apresentarem em geral uma sonoridade incompatível com orquestras ou instrumentos de maior volume, poderiam ser bem trabalhados por músicos mais conscientes: “O guitarrista [Fernando] Sor e o bandolinista [Pietro] Vimercati (1779-1850) provaram que é possível

¹ *“The mandoline is today so neglected that, in the theaters where Don Giovanni is staged, it is always a problem to execute the Serenade. Although after a few day’s study a guitarist or a violinist can ordinarily familiarize himself with the finger-board of the mandoline, there is so little respect in general for the intention of the Great Masters, when it is a question of the least departure from old habits, that it has become allowable almost everywhere, even at the Opera (the last place in the world where one should take a liberty) to play the mandoline part in Don Giovanni on pizzicato violins or guitars. The timbre of these instruments does not have the piercing delicacy of that for which they substitute, and Mozart knew well what he was doing when he chose the mandoline to accompany the erotic song of his hero.”*

obter grandes resultados artísticos com poucos meios [...]” (Rossini citado por Ignaz Moscheles em Coleridge 1873, 271; em Sparks 1995, 2).²

1 A palheta no tempo e no espaço

Ao contrário do que se possa imaginar, a articulação no bandolim, realizada pela **palheta**, é um assunto vasto. Mas antes de entrarmos no assunto, vejamos brevemente o que se entende por **palheta** (em inglês *pick*, em francês *plectre*, em espanhol *púa*, em alemão *plectrum*, em italiano *pizzico* ou *plettro*). No *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (Editora Fronteira, 2003) “palheta” ou “plectro” (um termo pouco utilizado no meio musical brasileiro) são definidos como “qualquer lâmina ou espátula com aplicação [...] na embocadura de instrumentos de sopro” [...] Espécie de unha de marfim, osso, plástico, com que se faz vibrar as cordas de certos instrumentos (bandolim guitarra).” O *Dicionário Musical Brasileiro* (Mário de Andrade, 1989) apresenta um neologismo empregado por Pereira de Melo: “[...] sobraçando o violão, *palhetando* o cavaquinho [...]” (Pereira de Melo, 1908:238 apud Andrade, 1989:378). Ao adotarmos aqui o termo **palheta**, adotamos também o verbo **palhetar**, que significa as articulações da palheta sobre as cordas, envolvendo a mão, o punho, o antebraço e os dedos que seguram a palheta (**palhetada**: em inglês *picking stroke*, em francês *coup de plume*, em italiano *pennata* e em alemão *mit dem Plektrum schlagen* ou *mit dem Plektrum spielen*).

No Oriente, a utilização de palhetas pode ser observada em diversas culturas. Samuel Adelstein, em seu livro *Mandolin Memories* (1999), menciona o *biwa* japonês e o *samisen* encontrado no Japão e na China, ambos tocados com palheta.

Na cultura ocidental, o uso de uma pequena espátula para tocar instrumentos de corda é uma prática que remonta à Grécia antiga. Fivos Anoyanakis (*Greek Popular Instruments*, 1991) fornece uma série

2 “[...] *The guitarist [Fernando] Sor and the mandoline-player Vimercati proved the possibility of obtaining great artistic results with slender means [...].*”

de gravuras onde se pode observar claramente que a utilização deste pequeno utensílio era bastante comum na música grega antiga. Infelizmente, tratando-se deste assunto não há como afirmar se havia ou não alguma forma de pensamento sistematizado em torno da palhetada entre os músicos. Mas considerando todas as grandes realizações da antiga Grécia, preferimos imaginar que existiram alguns conceitos básicos de direção de palhetada, desenvolvidos por músicos contemporâneos de Homero e Eurípedes (cf. Eric A. Havelock: *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*, 1994). No verbete sobre *plectro* no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), Watson Forbes atesta que as palhetas na Grécia antiga eram feitas de madeira, marfim, osso, casco de tartaruga, pena ou garra de águia, sendo chamada de *pecten* ou *plectron*.

Durante a Idade Média, a utilização de palhetas foi comum na família das guitarras e dos alaúdes. Um vasto material pictográfico fornece importantes informações, entre elas alguns formatos de palhetas (cf. Edmund A. Bowles, *La Pratique Musicale au Moyen Age*, 1983; e Giovanni Antonioni no *Dizionario dei Costruttori di strumenti a pizzico in Italia dal XV al XX secolo*, 1996):

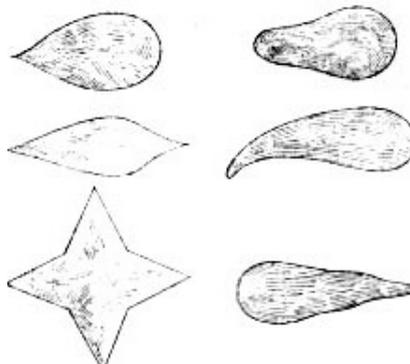


Figura 1 – Formatos de palhetas

A padronização de um material para a fabricação de palhetas surgiu apenas a partir do século XVIII, quando se formalizou o uso da parte central e mais rígida da pena de aves de rapina. Na inexistência de indústrias, cada bandolinista fazia a sua, como se observa nos principais métodos de bandolim daquele período. Giovanni Battista Gervasio (c. 1762-1784), em seu *Méthode Très Facile Pour Apprendre à Jouer de la Mandoline à quatre Cordes – Instrument fait pour les Dames* (1767), adverte que a palheta (*penna*) não deve ser muito rígida. Pietro Leoni (? – c. 1770) em seu *Méthode Raisonnée Pour Passer du Violon à la Mandoline* (1768), sugere a utilização de pena de avestruz para a manufatura da palheta, e acrescenta alguns conselhos práticos:

[...] É preciso que ela [a pena] seja elástica, mas nem muito rígida nem muito flexível, de maneira a poder extrair um som forte e doce. É errado raspar a pena quando a ponta adquire um certo feixe de pontas através do uso; um pouco disto é sempre bom pelo menos para tornar as notas mais solenes e aveludadas. (Méthode Raisonnée pour passer du violon à la Mandoline, Leoni, 1768:3)³

O bandolim passou por diversas mudanças físicas e sonoras ao longo de sua história. O chamado bandolim napolitano que hoje conhecemos, tornou-se referência “moderna” para a construção dos bandolins atuais (sobretudo, escala e afinação). Em 1835, o *luthier* italiano Pasquale Vinaccia (1806-1885) tomou a iniciativa de solucionar as deficiências que se apresentavam no bandolim em face da demanda por maior volume sonoro. Pasquale aumentou a escala e redimensionou a caixa de ressonância dando-lhe maior profundidade; reforçou e alongou o corpo do instrumento tornando-o capaz de suportar a tensão das cordas que passaram a ser de aço e, além disso, introduziu o uso de mecânicas de metal no lugar das tarraxas de madeira. No lugar da

3 *“[...] Il faut qu'elle soit elastique, c'est à dire, qu'elle ne soit ni trop foible ni trop dure; autrement on ne pourroit ni donner de la force, ni adoucir son jeu. C'est à tort que l'on retaille la Plume lors que sa pointe est un peu [...] moussé: un peu de barbe est toujours bonne au moins pour rendre les sons plus grave et plus veloutés.”*

pena, agora então nada recomendável, adotou-se definitivamente a palheta feita de casco de tartaruga (James Tyler & Paul Sparks, *The Early Mandolin*, 1992). Sendo assim, a partir de 1835, os mestres do instrumento aderiram de forma radical a este material, pois a nova estrutura física do instrumento começava a exigir uma combinação diferente entre palheta e corda. Bem mais tarde, com o advento da indústria do plástico e com a crescente campanha de proteção aos animais, a utilização de palhetas feitas de casco de tartaruga tornou-se cada vez menos comum. Sendo assim, a indústria de palhetas encontrou um nicho muito grande no mercado da guitarra elétrica, atendendo também aos bandolinistas. No entanto, dentro e fora do Brasil, hoje a preferência continua sendo o casco de tartaruga, pois proporciona uma qualidade melhor de som. Além disso, as palhetas de plástico gastam mais rapidamente. Outros tipos de palheta têm sido testados com caráter experimental. Materiais como feltro, chifre, osso, ágata, concha e cristal são utilizados na busca de novos timbres e efeitos, produzindo diferentes nuances.

Até aqui, constatamos que desde a Grécia antiga este pequeno utensílio musical tem sofrido diversas variações em torno do nome e da matéria-prima com a qual é fabricado. Além disso, a forma e o grau de flexibilidade da palheta nunca foram constantes ou absolutos, pois têm variado de acordo com a época e com a preferência de cada bandolinista. Sendo assim, ao se falar em palheta, estaremos quase sempre caminhando sobre um campo genérico, a menos que a referência seja a chamada escola italiana, que atualmente apresenta mais ou menos o mesmo padrão adotado pelo bandolinista italiano Carlo Munier (1859-1911) descrito em seu método intitulado *Scuola del Mandolino* (editado pela primeira vez em 1891; edição consultada: 1903): palhetas pequenas (cerca de 3 cm de comprimento) feitas de plásticos de textura lisa, com espessura aproximada de 1,5 mm, e um grau de flexibilidade equilibrado, ou seja, nem demasiadamente flexível, nem muito rígida.

2 Articulação no bandolim

Por natureza, os instrumentos de corda propagam som a partir da vibração do tampo e das cordas. Sendo assim, geralmente as diversas escolas de instrumentos de corda, têm entre as suas características um determinado tipo de sonoridade, definida a partir da maneira como se articula. No caso das escolas de violão, por exemplo, a articulação inclui a angulação dos dedos em relação às cordas e a maneira como se deve cortar as unhas. No universo do violino, Paganini teria dito que a mão que trabalha no braço do instrumento necessita de um aperfeiçoamento técnico durante toda uma vida, enquanto a mão que articula precisa de uma eternidade. Grandes bandolinistas do século XIX até os dias de hoje têm demonstrado uma preocupação maior pela mão que realiza a articulação Samuel Siegel (1875-1948), bandolinista norte-americano, dedicava entre duas e cinco horas diárias ao estudo da palhetada. Quando lecionava, sugeria que seus alunos ficassem estudando única e exclusivamente a articulação durante quatro meses (Samuel Siegel in *The banjo World* 1900:38 apud Paul Sparks, in *Mandolin Quarterly*, vol. 8, n 2, 2003:29-32).

O dois itens que concorrem para a definição e para o aprimoramento da articulação no bandolim são a palheta e a forma como ela é articulada. A dimensão e o grau de flexibilidade desta pequena ferramenta determinam o tipo de sonoridade do instrumentista, e também a angulação, a pressão e o ponto onde a palheta incide sobre as cordas. Na figura abaixo, Leoni, mencionado anteriormente, apontava em seu trabalho três tipos de som que poderiam ser produzidos de acordo com a localização da palheta nas cordas: perto do cavalete som metálico, entre a boca do instrumento e o cavalete som natural e depois da boca em direção ao braço do bandolim, som mais aveludado. Chamamos a atenção também para o desenho de uma palheta feita de pena (geralmente de aves de rapina), localizada no lado esquerdo, perto do bandolim.



Figura 2 – Tipos de sonoridade apontados por Pietro Leoni

Vejamos também o que disse acerca deste assunto numa entrevista para o *site Mandozine*, o bandolinista norte-americano Mike Marshall:

[...] muitas vezes as pessoas se concentram na mão esquerda, pensando que é de lá que saem as notas, mas na realidade é da mão direita... É como os lábios do trompista, ou como o arco do violino... É de onde o som vem e é criado a partir daí. Muitos bandolinistas adotam este conceito [...] Seguram a palheta [...] e situam a mão direita em algum ponto das cordas do bandolim para tirar este ou aquele tipo de som. Mas o que eu tenho tentado enfatizar é que há

tantas cores a serem descobertas fora do instrumento tocando em diferentes ambientes, e tocando de maneiras diferentes com a mão direita. É como abrir todo um mundo quando você ensina a alguém a ouvir isto. E isso pode melhorar todos os estilos de música [tocados no bandolim]. (Marshall 1996, 3)⁴

Estes relatos dizem muito acerca da relevância da mão direita no bandolim. Não obstante, não se pode atribuir à ela todo o mérito numa execução musical. Gerhard Mantel (1975, 21) diz que “os dedos ditam como o resto do corpo deve se mover” e que “a polaridade entre os dedos das duas mãos produz o movimento total do corpo.” O autor prossegue citando a máxima que prega: “a mão direita não deveria saber o que a esquerda está fazendo.” Mas para Mantel (ibid.), “no tocar do virtuoso [...] nos deparamos com a situação oposta. Não há movimentos pela separação das metades do corpo, mas apenas movimentos homogêneos determinados pelos dedos de ambas as mãos.”

A articulação no bandolim funciona basicamente a partir de palhetadas para cima e para baixo. No bandolim, em trechos musicais onde se exige grande velocidade, é praticamente impossível realizar palhetadas só para baixo ou só para cima, e por esta razão nestas passagens a palhetada é alternada. A maioria dos mestres italianos de bandolim, incluindo Munier, chama de “meia palhetada”⁵ a articulação para baixo e “palhetada inteira”⁶ o movimento completo definido pela articulação da palheta para baixo e para cima. Neste artigo adotamos os sinais Λ e V , que representam respectivamente a palhetada para baixo e para cima. O simples ato de manejar a palheta pode parecer muitas vezes de pou-

4 “[...] a lot of times people will be focused on the left hand, thinking that's where the notes are coming from, but in reality it's the right hand... It's like the lips of the horn player, or the bow of the violin... that's where the sounds being created from. A lot of mandolin players get into this concept of... you hold your pick like this, and you put your hand right here, and you get this type of sound. But, what I've tried to stress is that there's so many different colors to be gotten out of the instrument by playing in different places, and playing in different ways with your right hand. It's like opening up this whole world when you teach someone to hear that. And it's just going to improve all styles of music and everything you do.” Disponível em: <http://www.mandozine.com/index.php/artists/artistinfo/mikemarshall/>

5 *Mezza pennata*.

6 *Pennata intera*.

ca importância para tanger o bandolim. Contudo, seja qual for o nível do estudante ou do solista já experiente, um estudo bem orientado da palhetada é fundamental para o desenvolvimento adequado da prática técnico-interpretativa, e isto inclui o que se chama de “direção de palhetada.” Scott Tichenor (2002) começa seu artigo da seguinte forma, no site norte-americano intitulado *Mandolin Café*: “Direção de palhetada [...]. Estamos falando sobre o quê? Será mesmo importante?...”⁷ De forma bem simples, Tichenor expõe uma regra geral onde se diz que nos tempos fortes a palhetada deve ser para baixo, e o contrário nos tempos fracos. Vejamos alguns exemplos:

Exemplo 1 – articulação em início acéfalo



Exemplo 2 – articulação em início tético



Figura 3 - direção de palhetadas

Se por um lado, não se pode ter certeza de que os gregos desenvolveram algum tipo mais sofisticado de palhetada, pelo menos sabemos com segurança que os mestres italianos de bandolim do século XVIII adquiriram uma técnica significativamente apurada desta prática. Leoni adverte que há duas maneiras de se realizar a palhetada:

[...] Há dois tipos principais de palhetada [...]. O primeiro, que eu chamo de superior porque é o mais rico e mais usado, se faz de cima para baixo [...] O segundo, que denomino inferior, porque depende do anterior, se faz de baixo para cima [...] este é menos doce [...] [e] não

7 “Pick direction. Huh? What are we talking about here? Is this really important? [...]” (Scott Tichenor, <http://www.mandolincafe.com/pick.html>).

deve ser empregado exceto quando se exige velocidade [quando se deve alternar os dois tipos]; [a palhetada para cima] deve sobretudo ser evitada em passagens em que a palheta toque um par de cordas que esteja acima e se dirija para um par de cordas que esteja abaixo, porque é uma das maiores dificuldades. (Leoni, 1768:4-5)⁸

Em consonância com Leoni, Tichenor (2002, 2) afirma em seu artigo que a palhetada para baixo soa diferente daquela realizada para cima, e de forma irreverente acrescenta que “isto não é maluquice.”⁹ Os dois autores, apesar de pertencerem a épocas distintas, postulam que a direção de palhetada pode determinar o bom resultado na interpretação. Tichenor (Ibid.) resume bem a questão ao declarar que “boa técnica ajuda você a fazer boa música.”¹⁰ O autor norte-americano adverte também que depois de quinze anos lecionando bandolim, sua preocupação inicial é sempre observar em seus alunos a mão que articula, pois em geral muitos problemas são resolvidos a partir do uso adequado.

Além de Leoni e Gervasio, verifica-se que os demais mestres de bandolim do século XVIII também chamaram a atenção para este assunto em seus respectivos métodos (cf. Giovanni Fouchetti, *Méthode Pour Apprendre Facilement à Jouer de la Mandoline à 4 et à 6 Cordes*, 1771), Michel Corrette, *Nouvelle Méthode Pour Apprendre à Jouer en très peu de tems [sic] de la Mandoline [sic]*, 1772 e Pietro Denis, *Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Mandoline*, 1768). Por conta disto, todos eles adotaram sinais que, ao serem colocados sobre as notas musicais, designavam a direção da palhetada para auxiliar os estudantes. Vejamos o esquema geral abaixo:

8 *“Il y a deux coups de plume principaux [...] Le premier que j'appelle supérieur parce qu'il est le plus riche et le plus usité se fait de haut en bas [...] Le second que je nomme inférieur, parce qu'il dépend du premier, se fait de bas en haut. [...] Celui ci moins doux, [...] ne doit être employé que lors que la vitesse l'exige, il faut surtout l'éviter dans les passages d'une corde inférieure à la supérieure parce qu'il y est de la plus grande difficulté [...]”*

9 *“[...] Down strokes sound different than up strokes. I'm not crazy here [...]”*

10 *“[...] Good technique helps you make good music [...]”*

Tabela única – O século XVIII e a direção de palhetadas

Mestres	Palhetada para baixo	Palhetada para cima
Leoni (1768)	\	/
Denis (1768)	Sem notação	
Gervasio (1767)	Sem notação	
Fouchetti (1771)	B (bas)* 1	H (haut)* 2
Corrette (1772)	B	H

*1) [para] baixo

*2) [para] cima

Interessante observar que Denis e Gervasio preocuparam-se em chamar a atenção apenas sobre as palhetadas para cima, pois a palhetada para baixo estava implícita por conta da melhor qualidade sonora resultante. Sobre este assunto, nas palavras de Philip Rasch (*Cinesiologia e Anatomia Aplicada à Ciência do Movimento*, 1977, 58), “a força da gravidade é suficiente para ativar o movimento [...]” Ou seja, o peso e a força da mão atuam com maior ênfase na palhetada para baixo.

Johann Joachim Quantz, o famoso flautista alemão, dedicou no capítulo seis de seu *“Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen”* editado em Berlim no ano de 1752 (edição consultada: *On Playing the Flute*, 1985), uma extensa explicação acerca da relação entre a língua e o sopro. Inicia o assunto dizendo o seguinte:

A língua é o meio com o qual nós damos animação à execução de notas na flauta. É indispensável para a articulação musical e tem o mesmo propósito da arcada no violino. O seu uso distingue um flautista do outro [...] A expressividade da execução [...] depende menos dos dedos do que da língua [...]. (Quantz, 1985:71-86)¹¹

11 *“The tongue is the means by which we give animation to the execution of the notes upon the flute. It is indispensable for musical articulation, and serves the same purpose as the bow-stroke upon the violin. Its use so distinguishes one flute player from another [...] The liveliness of the execution [...] depends less upon the fingers than upon the tongue [...].”*

Ora, a analogia entre a descrição de Quantz e a relação entre palheta e bandolim é perfeitamente exequível. André Saint-Clivier em sua obra *L'Art Contemporain du Plectre* (1980), o disse de forma veemente:

[...]Pode-se pensar que, sendo o plectro pequeno, tenha-se acreditado que fosse de fácil manejo, e que por esta razão sempre se atribuiu à mão esquerda a parte mais importante dos estudos. Em decorrência, a técnica do plectro tornou-se resultante dos exercícios dos dedos [da mão esquerda] e atribuiu-se à mão esquerda até mesmo a tarefa de resolver os problemas da mão direita. As duas mãos certamente são complementares, mas cada uma tem a sua função: os dedos representam as notas, como as cordas soltas representam o plectro. Este não é somente um mecanismo a aprender, mas fiel servo do pensamento musical. Coulé,¹² expressividade, legato, aveludado, martelado, etc, não podem ser obtidos senão através do plectro. O plectro é técnico e artístico, é a alma do instrumento. (André Saint-Clivier 1980, 4)¹³

Citando mais uma vez Rasch (1977, 58-221), há diversas formas de movimento, desde aqueles considerados mais “grosseiros” até os “fundamentais.” Nas palavras do autor, a mão humana:

[...] é um órgão altamente especializado na sensibilidade tátil, através do qual o homem conhece a consistência superficial, a forma, as dimensões, o peso, a dureza e outras qualidades dos objetos. Em consequência, os movimentos da mão correspondem a uma área comparativamente grande no córtex cerebral [...]. (Rasch 1977, 229)

12 Ornamento que consiste em tocar 3 notas musicais com apenas uma palhetada para baixo, quando estas notas podem ser agrupadas em um acorde.

13 *"Il se peut penser que le plectre étant petit on a cru qu'il était facile de s'en servir ... et que pour cette raison, la main gauche a pris la part plus importante des études. De ce fait, la technique du plectre est devenue la résultante des exercices des doigts et on demande même à la main gauche de résoudre les problèmes de la main droite! Les deux mains son certes complémentaires, mais chacune à sa propre fonction: les doigts représentent les notes comme les cordes à vide, le plectre, lui, n'est seulement un mécanisme à apprendre, mais le fidèle servent de la pensée musicale. Couler, expression, legato, velouté, martellement, etc, ne peuvent s'obtenir que par le plectre. Le plectre est à la fois technique et artistique. Il est la vie, l'éloquence, l'âme de l'instrument."*

Levando em conta que as palhetadas são realizadas num espaço muito pequeno, a movimentação da mão deve ser muito precisa e bem adequada. Por conta disto, são previstos dois tipos básicos de movimento para a palheta, ou seja, o principal, que é realizado pelo punho quando este se move lateralmente e cuja amplitude é de cerca de 45 graus; e um outro utilizado esporadicamente, que é definido pelo movimento oscilatório da palheta através dos dedos indicador e polegar que a seguram. Leoni, mais do que qualquer outro mestre de bandolim de seu tempo, aponta para esta importante maneira de palhetar em seu método. Ao descrever uma técnica que consiste em girar a palheta esticando e recolhendo os dedos,¹⁴ se refere a um movimento giratório que resulta num ataque da palheta sobre as cordas de forma longitudinal. Desta forma a palheta não forma um ângulo perpendicular com as cordas e com o movimento giratório dos dedos ela passa a atingi-las obliquamente. Leoni criou então o seguinte símbolo para designar este tipo de movimento:



Figura 4

Curiosamente, este tipo de palhetada foi bem mais tarde adotado por Jacob do Bandolim com o objetivo de reduzir o ruído da palheta ao tanger as cordas em suas gravações. Leoni destacava tal procedimento apenas como um recurso interpretativo casual, sobretudo, quando se pretende extrair um som mais suave do instrumento. Por outro lado, o bandolinista italiano Ugo Orlandi atesta que este recurso pode ser utilizado com dois objetivos distintos, ou seja, por questões interpretativas, quando se pretende obter um som mais doce, ou quando o bandolinista se encontra inseguro numa passagem. Este tipo de movimento exige menos destreza do punho, e facilita a execução de certas melodias “sinuosas” onde é necessário realizar saltos com a

14 Dedos: indicador e médio.

palheta entre os pares de cordas.

A direção de palhetada muitas vezes facilita a execução de uma melodia, além de proporcionar efeitos interessantes na prática interpretativa. Alguns trechos melódicos com características de arpejos sugerem articulações como estas:

Exemplo 3



Exemplo 4



Figura 5 - palhetada em arpejos

Nos casos acima, extraídos do método de Denis (1768, 10), a mão esquerda é posicionada formando um acorde, enquanto a mão direita se ocupa da articulação. O segundo exemplo [ex. 4] mostra mais um arpejo onde desta vez cada grupo de semicolcheias deve ser tocado com articulação toda para baixo e depois toda para cima, alternadamente.

Normalmente, grupos de colcheias ou de semicolcheias são tocados com palhetadas para baixo e para cima, alternadamente. Mas Munier (1903, 28), além desta opção apresenta também a seguinte sugestão:

Exemplo 5



Figura 6 - palhetada alternativa para grupos de colcheias ou semi-colcheias

A última colcheia de cada grupo é reforçada, apesar de ser tocada num tempo fraco e com a palheta para cima.

Munier (Ibid., 33) postula que a regra fixa para as quiálteras de três semicolcheias deve obedecer a seguinte direção de palhetada: a primeira para baixo, a segunda para cima e a terceira para baixo. Conseqüentemente, o próximo grupo é iniciado com palhetada também para baixo:

Exemplo 6



O que é este processo a que chamamos de articulação? Trata-se de como as notas são conectadas, seja por som ou por silêncio. Sim, também por silêncio. Uma ligadura é o som que conecta notas de alturas diferentes. Silêncio é mais difícil de definir; não é suficiente dizer 'ausência de música', porque o silêncio entre as notas é tão importante para a expressão quanto o som das próprias notas; silêncio e notas são parceiros. Uma pausa é uma notação para o silêncio. Mas todas as notas não conectadas por som (i.e. detaché), notas legato e staccato, são conectadas por silêncio: o problema é 'quanto silêncio.' (Schlueter, s.d., citado em Rónai 2003, 109)

A partir, sobretudo, do século XVIII, as características sonoras do bandolim atenderam às tendências estilísticas de cada época. Mas com as crescentes demandas composicionais por grandes contrastes melódicos, expressados através do *legato* e do *staccato*, o *tremolo* no bandolim foi o recurso adotado para amenizar a sensação auditiva do *staccato*. Durante o século XVIII era utilizado de forma econômica, pois era somente uma ornamentação. Na Itália do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, este recurso técnico virou uma característica dos grandes *virtuosi*, que utilizavam o *tremolo* como meio de sustentar o som e agradar ao público, pois esta peculiaridade do instrumento era bastante apreciada naquele período. Com o passar do tempo, este recurso tornou-se uma regra na música italiana em todas as notas longas (semibreves e mínimas) e em alguns casos também em semínimas.

Aos poucos, o bandolim passou a ser para muitos compositores de óperas (e hoje em dia para os profissionais que trabalham com música incidental no cinema ou no teatro), um recurso de evocação às imagens pitorescas da Itália. A este respeito, Linda Brouillard, na introdução do seu trabalho *La flute à bec – instrument polyvalent* (1982), comenta que certos instrumentos suscitam algum contexto cultural ou uma época determinada. Como exemplo cita o bandolim, que ao ser tocado [com *tremolo*] evoca, sobretudo, Nápoles. Alexandre Caldi

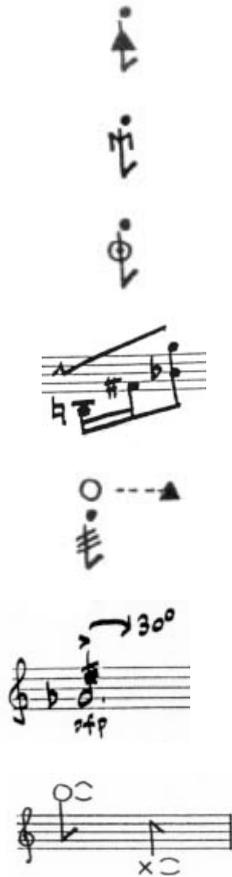
Magalhães, em sua dissertação de mestrado *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições Históricas e Analíticas para a Caracterização do Estilo* (2000), comenta que:

As especificidades técnicas de cada instrumento podem influir na escolha dos procedimentos a serem utilizados, além de permitirem a utilização de efeitos timbrísticos particulares, como o frulato na flauta e o tremolo no bandolim. (Caldi Magalhães 2000, 31)

Sparks (1995, 189), por sua vez, afirma que o *tremolo* é inegavelmente a maior característica deste instrumento e acrescenta que para alguns, é a alma do bandolim, sendo para outros um recurso chato e afetado que o impede de ser levado a sério pelos estabelecimentos musicais. No entanto, prefere pensar de uma forma mais construtiva, como se refere, e assume que o *tremolo* é uma forma legítima de prolongar as notas no bandolim, reconhecendo que o exagero pode transformá-lo em um recurso pouco musical e desagradável.

Conclusão

A articulação no bandolim, quando trabalhada de forma adequada, define a fraseologia melódica, as intenções do compositor ou do arranjadador, bem como as nuances do intérprete. Na prática interpretativa ao bandolim, experiências interessantes vêm demonstrando bons resultados em diversos países. Concluindo, a título de amostra, destacamos aqui uma delas, utilizada no curso de Doutorado em bandolim na Universidade de Sidnei, Austrália, que é a criação de símbolos específicos para o bandolim, com o fim de orientar o intérprete.



- a) – articular a palheta perto do cavalete;
- b) – articular as notas abafando levemente as cordas;
- c) – realizar as palhetadas no centro da roseta, onde as cordas vibram mais;
- d) – articular a palheta somente para baixo, pois a ordem delas permite posicionar a mão esquerda fazendo um acorde;
- e) – durante o tremolo, mudar a posição da mão direita para obter outros timbres;
- f) – atingir as cordas com a palheta em ângulo de 30 graus;
- g) – efeitos timbrísticos, realizados pela mão que articula: o primeiro, no pequeno segmento de cordas que fica na “mão” do bandolim, perto das tarraxas; o segundo, atrás do cavalete.

Figura 9 - símbolos para palhetadas, Universidade de Sidnei, Austrália.

Referências

Adelstein, Samuel. *Mandolin Memories*. Cremona: Turrís Editrice, 1999.

Andrade, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Oneyda de Alvarenga e Flávia Camargo Toni, coord. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

Anoyanakis, Fivos. *Greek Popular Instruments*. Athens: Melissa Publishing House, 1991.

Antonioni, Giovanni. *Dizionario dei Costruttori di Strumenti a Pizzico in Italia dal XV al XX secolo*. Cremona: Turrís Editrice, 1996.

Bowles, Edmund A. *La Pratique Musicale au Moyen Age*. Genève: Editions Minkoff & Lattès, 1966.

Brouillard, Linda. *La flute à bec: Instrument polyvalent*. Bruxelas: Institut de Musique d'Église et de Pédagogie Musicale Namur, 1982.

Corrette, Michel. *Nouvelle Méthode Pour Apprendre à Jouer en très peu de tems [sic] de la Mandoline [sic]*. Paris: 1772 (Edição fac-símile Minkoff, 1983).

Denis, Pietro. *Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Mandoline*. Paris: 1768 (Edição fac-símile Minkoff, 1983).

Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Fronteira, 2003.

Forbes, Watson. "Plectro." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: 1980.

Fouchetti, Giovanni. *Méthode Pour Apprendre Facilement à Jouer de la Mandoline à 4 et à 6 Cordes*. Paris: 1771 (Edição fac-símile Minkoff, 1983).

Gervasio, Giovanni Battista. *Méthode Très Facile Pour Apprendre à Jouer de la Mandoline à quatre Cordes – Instrument fait pour les Dames*. Paris: 1767 (Edição fac-símile Minkoff, 1983).

Havelock, Eric A. *A Revolução da Escrita na Grécia e Suas Conseqüências Culturais*. São Paulo: Editora UNESP-Paz e Terra, 1994.

Leoni, Pietro. *Méthode Raisonnée Pour Passer du Violon à la Mandoline* Paris: 1768 (Edição fac-símile Minkoff, 1983).

Magalhães, Alexandre Caldi. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições Históricas e Analíticas para a Caracterização do Estilo*. Dissertação de mestrado (UNIRIO), 2000.

Mantel, Gerhard. *Cello Technique: Principles and forms of movement*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.

Marshall, Mike. "The Mike Marshall interview." *Mandozine* (1996): 3, <http://www.mandozine.com/artists/profiles/marshall.php>

Munier, Carlo. *Scuola del Mandolino*. Firenze: Stabilimento A. Lapini, 1903.

Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. New York: Schirmer Books. A Division of Macmillan Inc, 1985.

Rasch, Philip. *Cinesiologia e Anatomia Aplicada à Ciência do Movimento*. Rio de Janeiro: Guanabara. Koogan, 1977.

Rónai, Laura. *Em busca de um mundo perdido: Métodos de flauta do barroco ao século XX*. Tese de doutorado (UNIRIO), 2003.

Saint-Clivier, André. *L'Art Contemporain du Plectre*. Paris: edição independente do autor, 1981.

Sparks, Paul. *The Classical Mandolin*. Oxford: Clarendon Press. Oxford University Press, 1995.

_____. "Samuel Siegel: a biography." *Mandolin Quarterly*, Vol. 8. No. 2 (Junho 2003): 29-32.

Tyler, James e Paul Sparks. *The Early Mandolin*. Oxford: Clarendon Press. Oxford University Press, 1992.

Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. New York: Schirmer Books. A Division of Macmillan Inc, 1985.

Rasch, Philip. *Cinesiologia e Anatomia Aplicada à Ciência do Movimento*. Rio de Janeiro: Guanabara. Koogan, 1977.

Rónai, Laura. *Em busca de um mundo perdido: Métodos de flauta do barroco ao século XX*. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2003.

Saint-Clivier, André. *L'Art Contemporain du Plectre*. Paris: edição independente do autor, 1981.

Sparks, Paul. *The Classical Mandolin*. Oxford: Clarendon Press. Oxford University Press, 1995.

_____. *Samuel Siegel: a biography*. *Mandolin Quarterly*. Kensigton. Volume 8. No. 2. p.29-32. Junho, 2003.

Tyler, James & SPARKS, Paul. *The Early Mandolin*. Oxford: Clarendon Press. Oxford University Press, 1992.