

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

**O ENSINO DO RITMO NA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA:
PROPOSTA DE UMA METODOLOGIA MESTIÇA
PARA UMA MÚSICA MESTIÇA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do
Título de Doutor em Música: área de
concentração: Práticas Interpretativas
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Goldemberg

CAMPINAS
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

**O ENSINO DO RITMO NA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA:
PROPOSTA DE UMA METODOLOGIA MESTIÇA
PARA UMA MÚSICA MESTIÇA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do
Título de Doutor em Música: área de
concentração: Práticas Interpretativas
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Goldemberg

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C253e Carvalho, José Alexandre Leme Lopes.
 O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de
 uma metodologia mestiça para uma música mestiça / José
 Alexandre Leme Lopes Carvalho – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

 Orientador: Ricardo Goldemberg.
 Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
 Instituto de Artes.

 1. Música - ritmos. 2. Música brasileira. 3. Música popular.
 4. Música - Instrução e ensino. I. Goldemberg, Ricardo.
 II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
 Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Teaching rhythm in brazilian popular music: presentation of
a multifaceted methodology for a multifaceted music.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Music - rhythms

Brazilian music

Popular music

Music - instruction and training

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Ricardo Goldemberg (Orientador)

José Roberto Zan

Claudiney Rodrigues Carrasco

Tânia Mara Lopes Cançado

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Adriana Giarola Kayama

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Maria Eduarda Silva Leme

Data da defesa: 15-12-2011

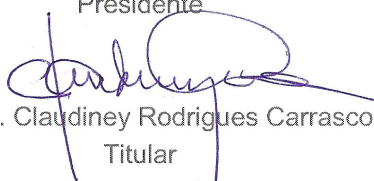
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando José Alexandre Leme Lopes Carvalho - RA 860450 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Presidente



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Titular



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Titular



Profa. Dra. Tânia Mara Lopes Cançado
Titular



Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
Titular

Este trabalho é dedicado ao meu pai Antonio Carlos Carvalho
(in memorian)

Agradecimentos

À minha mulher Bia, e aos meus filhos, Pedro, Chico e Lú – pelo amor, força e alegria.

À minha mãe pelo suporte em tudo que faço

Ao Prof. Dr. Ricardo Goldemberg, meu orientador e amigo de sempre.

Aos membros de minha banca - Prof. Dr. José Roberto Zan, Prof. Dr. Claudiney Carrasco e Prof. Dr. Sérgio Ribeiro de Freitas pelas valiosas dicas e sugestões durante a defesa.

À querida professora Tânia Mara Cançado, também participante da banca, pelas afinidades e positivities.

Aos colegas e novos amigos da Escola do Auditório, gente disposta a ensinar música bem.

Quem foi o influenciador? Quem o influenciado?
Ou se deu apenas coincidências de fórmulas lusas e africanas
que contaminaram-se e deram por isso origem a fórmulas
que por nascerem sob os auspícios da América
podemos chamar de Americanas?

Mário de Andrade, ao falar da síncope.

Resumo

Esta pesquisa parte do estudo de alguns padrões rítmicos organizadores do ritmo de diversos gêneros da música popular, para propor uma metodologia de ensino do ritmo através da análise e sistematização destes padrões. Para o autor as motivações para a execução do presente trabalho surgem da constatação de algumas lacunas frequentemente presentes na elaboração das práticas relacionadas ao ensino da performance na música popular, sobretudo quando se abordam as articulações, acentos e padrões de acompanhamento, que podem ser resumidos no constructo “suingue”. Algumas experiências ocorridas na vida profissional do autor, e os resultados de sua recém concluída dissertação de mestrado indicavam que o estudo desses padrões rítmicos poderia apresentar um caminho na elaboração desses conteúdos e práticas. Havia as seguintes suspeitas: (1) de que a *clave cubana* e a levada de tamborim no samba fossem ocorrências similares do ponto de vista da origem, função e uso; (2) que esta similaridade se explicava pela origem africana comum dessas três ocorrências; (3) de que os músicos e estudiosos cubanos haviam estudado e sistematizado com sucesso o uso da *clave* em sua música; (4) de que a experiência cubana poderia guiar o estudo do mesmo tipo de ocorrência no Brasil. Na primeira parte do trabalho baseado na pesquisa etnomusicológica confirmaram-se as três primeiras suspeitas. Além disso foi possível detectar a importância desta ocorrência na África e o tratamento à ela dispensado, como elemento fundamental à execução e ao aprendizado da música africana. Definiram-se tipologias e terminologia; o padrão rítmico passou a ser denominado na pesquisa de “ritmo guia”. Ainda durante a parte etnomusicológica, diante da constatação de que a nova música surgida nas Américas só passa a existir a partir da combinação de formas africanas e europeias de se estruturar o discurso musical, surge o raciocínio de que qualquer forma de abordagem dessa nova música, dita popular, deve partir da combinação das abordagens africanas e europeias, seja na análise, na performance ou no ensino. Para uma música mestiça, uma metodologia mestiça.

Palavras-chave: ritmos guia, linhas-guia, *time lines*, didática musical, música popular

Abstract

This research begins with the study of certain rhythmic patterns which act as organizers of the rhythm in many styles of popular music, to propose through the analyses and organization of these patterns new forms of teaching rhythm and rhythmic. The reasons that motivate the author in undertaking this enterprise arose with the perception of some gaps frequently found in the organization of practices that leads to performance improvement in popular music. These practices can be resume in “swing improvement”. Some personal experiences that occurred in the author’s career and the last results of a recently concluded Master Research pointed that the study of these rhythm patterns could help in the elaboration of issues and practices related to the swing acquaintance. The work started with the following premises: (1) the Cuban clave and the *tamborim* samba pattern are similar occurrences for they share same origin, function and use; (2) this similarity probably could be explained by their common African roots; (3) that Cuban musicians and researchers had successfully studied and organized the clave pattern in their music; (4) that the Cuban experience could be transposed to some forms of Brazilian music. The first half of the present work based on ethnomusilology methods prove the first three premises were true. Besides the author could perceive the conspicuous use of these types of patterns in Africa and the flagrant importance given to them by the African teachers and performers. It was possible to define terminologies and typologies, and the term “time line” (*ritmo guia*), was chosen by the researcher to nominate the pattern. With the results of the ethnomusicological research in hand, the author could realize that the new music born in the Americas, only comes to life between the combination of African and European traditions, and for this reason any approach of it’s study must combine these two traditions, be it in analyses, performance or teaching. A multifaceted methodology, for a multifaceted music.

Key words: time-lines; claves; music teaching; popular music

Sumário

Introdução	1
PRIMEIRA PARTE – A MÚSICA MESTIÇA	7
1. As Tradições Musicais na África – uma introdução	9
1.1. África ou Áfricas? – A questão Unidade x Diversidade	10
1.2. Conceitos Básicos de Estruturação Rítmica na Música das Percussões Africanas	17
1.2.1. Algumas Considerações Sobre a Música na Vida do Africano	17
1.2.2. O Ritmo na Música – Tambores, Chocalhos e Gongos	19
1.2.3. O Ritmo no Corpo – Som, Drama e Movimento na Dança e no gesto Africano	33
1.2.4. O Ritmo na Voz – A Música Nasce da Fala	35
1.2.5. As Percussões Africanas – Estruturação do Ritmo e Instrumentação	40
1.2.5.1. Pulsação Múltipla (Três contra Dois)	49
1.2.5.2. Senso de Metrônomo	53
1.2.5.3. Time lines	56
1.2.6. Considerações e Comentários Finais sobre este Capítulo	66
2. Fé, Diversão, Resistência – Música Africana no Brasil e em Cuba	71
2.1. Bantos e Sudaneses no Brasil	73
2.2. Time Lines no Brasil – Evidências, Identificação e Utilização	77
2.3. Heranças Africanas na Música de Cuba	97
2.3.1. <i>Clave – A Chave da Conexão África-América</i>	99
2.3.2. <i>Tresillo – A Força do 3 contra 2</i>	115
2.4. Sincopa Característica, <i>Tresillo</i> , Teleco-teco, <i>Clave</i> – Africanismos Brasileiros e Cubanos	117

SEGUNDA PARTE – METODOLOGIA MESTIÇA	125
3. Ensinando Música Popular	127
3.1. Questionamentos de um Professor de Contrabaixo	127
3.2. Em Busca de uma Metodologia Mestiça	133
4. Propostas de Utilização Didática das Heranças Africanas	125
4.1. Ritmos Guia	125
4.2. Reduções	129
4.3. Pulsação Múltipla	142
5. A Escola do Auditório do Ibirapuera – Relato de Experiência	145
5.1. A História da Escola do Auditório	147
5.2. O Projeto Pedagógico Inicial	148
5.3. O projeto Pedagógico Atual	151
5.3.1. O Núcleo Estruturante	153
5.3.2. As Aulas de Laboratório	155
5.3.3. O método d'O Passo – Percepção, Afinação e Batucada	156
6. Conclusão	159
7. Referências	165
7.1. Livros e Artigos	165
7.2. Encartes de CDs	169
8. Discografia	171
9. Anexos	173

Introdução

O objetivo principal desta pesquisa é propor novas ferramentas e conceitos para o ensino do ritmo na música popular brasileira. Observa-se que o ritmo aqui referido não está apenas relacionado aos tempos, valores e compassos, que é normalmente desenvolvido em solfejos e ditados. O ensino do ritmo vai além das relações matemáticas das durações e posições das notas no tempo, e visa a abordagem dos ritmos inseridos em um contexto musical estilístico interpretativo. Desta forma, a abordagem do ritmo nesta pesquisa está relacionada com a base dos ritmos populares, com as levadas, com os acentos, com os sotaques, enfim, com o balanço característico de cada um dos gêneros brasileiros. Neste sentido, pode-se dizer que o que será focado nesta pesquisa é o ensino/aprendizado de alguns aspectos do ritmo e da rítmica brasileira.

Como principal objeto de estudo desta pesquisa, estão alguns padrões rítmicos encontrados em grande parte das músicas africanas ou de origem afro das Américas. Esses padrões são normalmente executados por instrumentos de som seco e penetrante - como agogôs, sinos, tambores agudos ou palmas - e ajudam na marcação e na estruturação do ritmo. São nominados, entendidos e utilizados de diversas maneiras, conforme a região e o grupo social que os utiliza. Em Cuba eles são chamados de *claves* ou *líneas temporales*, na África de *time lines*, *time-keepers* ou *standard patterns*, no Brasil de ritmos guia, de linhas-guia ou de *time lines*. Apesar dos nomes e regiões serem diferentes o objeto nominado é o mesmo. No entanto, a forma como ele é percebido por músicos e estudiosos varia consideravelmente conforme o lugar. Em Cuba o termo *clave* tem uso corrente e não há dúvidas quanto ao seu significado, tanto no meio artístico como no acadêmico, notamos que até mesmo o povo cubano apresenta uma significativa compreensão de sua existência e uso (MAULEÓN, 1993; GRENET, 1995; CARPENTIER, 2001; GREGORIO, 2002; BETANCOURT, 2005). Na África o termo *time line* foi cunhado pelos etnomusicólogos e é encontrado em parte da literatura especializada (NKETIA, 1974; TOUSSAINT, 2003; AROM, 2004), mas pode também ser denominado de *African Signature Tune* ou *Standard Pattern* (JONES, 1961), de *Foundational Pulse* (AGAWU, p. 80), ou de *time-keepers* (CHERNOFF, 1979). Os músicos africanos mostram muitas vezes clara percepção da

importância desses padrões (JONES, 1961; CHERNOFF, 1979), chegando até a nomeá-los, mas nunca com a mesma terminologia dos etnomusicólogos. No Brasil o termo *time line*, é utilizado por alguns pesquisadores para trabalhar padrões rítmicos do maxixe e do samba, como pelo etnomusicólogo austríaco Gehard Kubick (1979), e a pianista e etnomusicóloga mineira Tânia Mara Cançado (1999), ambos escrevendo em inglês, ou traduzido para ritmo guia como no trabalho de Tiago de Oliveira Pinto (2000), ou linha-guia como em Carlos Sandroni (2001). No entanto, não há em nosso meio acadêmico, padronização nesta utilização. No meio artístico brasileiro a prática de isolar e nomear padrões rítmicos tem ainda uso menos frequente, sendo que os músicos brasileiros simplesmente entendem e executam os muitos padrões rítmicos que constituem as levadas.

A razão da opção pelo estudo desta particularidade rítmica parte de uma percepção surgida entre 1998 e 2006, época em que o autor deste trabalho esteve envolvido com bandas e músicos cubanos. Como contrabaixista interessado em executar bem os gêneros cubanos, diversas vezes o autor ouviu a seguinte frase: “Quer aprender a tocar salsa? Comece aprendendo as *claves*”. A efetividade deste conselho foi rapidamente compreendida, pois a percepção e a atenção dispensada às *claves* ajudava na correta interpretação da música. Esta preciosa dica pedagógica, somada as maneiras ocidentais de ensino – solfejo e ditado rítmico, por exemplo – fortalecia e facilitava o aprendizado, na medida que o particularizava.

A esta experiência, somava-se outra ainda anterior, relacionada a interpretação do jazz estadunidense, em que postulava-se que para o *swing* típico do jazz seria necessário que o músico marcasse os tempos 2 e 4 do quaternário, e não o 1 e o 3, tidos como tempos fortes na concepção europeia. Assim, estava claro que a utilização de formas de se marcar o tempo diferenciadas, e portanto específicas a determinados estilos – até aqui no *son* cubano e no jazz - eram fundamentais para uma interpretação balanceada e natural. A correta marcação seria pré-requisito para o *suíngue*.

Completando esse cenário, e finalmente nos impulsionando a realização do atual trabalho, estão algumas discussões entre colegas de palco e de academia, de que no samba há padrões rítmicos que podem ser trabalhados ou entendidos musicalmente da mesma maneira que as *claves* cubanas, e também tipos de marcação ou acentuação que

indicam acentos em lugares diferentes do que os usualmente praticados semelhantes aos do jazz. É importante observar que esta semelhança não é estética, mas sim de ordem estrutural. Suspeitava-se que na estruturação do ritmo, tanto as *claves*, como a marcação do chimbal do jazz, ou os padrões rítmicos tocados por agogôs e tamborins no samba, atuavam de maneira similar. A diferença estava na percepção desses padrões por músicos e estudiosos, já que as *claves* e o 2 e 4 acentuados eram abordados pelos músicos, educadores e musicólogos cubanos e americanos de forma consciente e sistematizada, que podemos resumir em identificação, sistematização e utilização, resultando em comandos do tipo: “bata o pé desse jeito”, “marque assim”.

Desta forma, o estudo aborda até aqui uma particularidade rítmica presente em três gêneros distintos sob três premissas: (1) de que essas particularidades existem; (2) de que podem ser isoladas e nomeadas; (3) de que podem ser utilizadas no ensino/aprendizado da performance.

A estas três premissas acrescenta-se mais uma - a provável origem africana desses padrões rítmicos. Os indícios desta provável origem se encontram nas evidências histórico-musicológicas de que grande parte dos gêneros musicais do Novo Mundo nasceu da mistura entre práticas musicais, danças e instrumentos europeus e africanos. Pesquisadores como Hodeir (1954), Schuller (1968), e Hobsbawm (1990) indicam esta mistura no jazz; na música popular de Cuba, dita afro cubana, temos Mauleón (1993), Grenet (1995), Carpentier (2001), Betancourt (2005); e no samba temos Carneiro (1937), Kubick (1979), Tinhorão (1998), Mukuna (2000), Oliveira Pinto (2000), Sandroni (2001). A esses autores podemos acrescentar muitos outros, estudiosos ou não, já que a mistura África/Europa na música popular das Américas é fato histórico indiscutível. Sem acreditar na visão simplista de que nessa mistura a melodia e harmonia são europeus e o ritmo é africano, é relevante a percepção de que o uso de instrumentos de percussão na marcação e os acentos deslocados são traços africanos, o que aumenta a probabilidade da origem africana dos padrões rítmicos em questão.

O contato com o livro “Feitiço Decente” de Carlos Sandroni (2001) foi o incentivo final para o início de uma pesquisa que visasse primeiramente ligar musicalmente os ritmos guia presentes nas Américas à herança africana, e a partir daí desenvolvesse

análises comparativas entre o uso desses ritmos principalmente entre Brasil e Cuba, com a hipótese de que seria possível desenvolver conceitos e exercícios que ajudassem na aquisição de uma interpretação balanceada.

Sandroni (2001) analisa algumas transformações que o samba do Rio de Janeiro passou entre 1917 e 1933, transformando o samba maxixado em samba batucado, o pesquisador carioca começa seu trabalho apontando as mudanças rítmicas passadas na música carioca, destacando a influência africana e citando o trabalho de alguns etnomusicólogos que estudaram a música da África. Sandroni utiliza o termo *time line* e identifica a presença de padrões ritmos similares no Brasil, que ele chama de linha-guia (SANDRONI, 2001, p.25). Chega-se então de volta a suspeita levantada de que as *claves cubanas*, o 2 e o 4 acentuados do jazz, e o toque dos tamborins e agogôs do samba, eram todas manifestações de uma mesma característica da música africana – as *time lines* – que afloraram nas Américas com diferenças regionais.

Esta tese parte das seguintes hipóteses: (1) podemos encontrar padrões rítmicos tocados por instrumentos de som seco e penetrante, bem como acentos diferenciados em Cuba, nos Estados Unidos e no Brasil; (2) esses padrões e acentos tem origem africana, e por isso podem ser encontrados em diversos outros lugares em gêneros que possuem traços africanos e na própria África; (3) seu uso e função é similar em todas as músicas em que eles ocorrem; (4) nas músicas cubanas e americanas esses padrões e acentos foram isolados, destacados e muitas vezes nomeados; (4) os educadores e músicos cubanos e americanos indicam a importância do entendimento e da utilização desses padrões no ensino/aprendizado da performance; (5) pela origem comum e por terem função similar esses padrões rítmicos podem também ser utilizados no ensino/aprendizado da performance na música brasileira.

O presente trabalho está dividido em duas partes. Na primeira investiga-se a origem africana dos ritmos guia, o que torna possível a confirmação de sua presença nos estilos de música afro pan-americana investigados. Na posse dessas conclusões, realiza-se uma investigação da forma como músicos, didatas e estudiosos cubanos valoravam esta ocorrência, e os motivos para tal. Com a conclusão de que a forma cubana de se tratar a estruturação e o aprendizado do ritmo e da rítmica é bastante efetiva e particular, propõe-se

a adaptação de alguns dos métodos cubanos de abordagem em músicas de culto afro brasileiros e no samba. Com resultados positivos, inicia-se a segunda parte da pesquisa, que foca o processo ensino/aprendizagem, visando: (1) sistematizar padrões rítmicos; (2) definir tipologias; (3) elaborar textos e exercícios para diferentes níveis de aprendizado; (4) aplicar esses textos e exercícios em sala de aula. Cronologicamente esta pesquisa começou pela música de Cuba, foi até a África e chega ao Brasil tendo como objeto de estudo os ritmos guia.

A proposta de uma metodologia mestiça justifica-se no entendimento de que, se na etnomusicologia a análise que separa os traços africanos dos europeus buscando, determinar as origens da música popular é perfeitamente válida, no ensino/aprendizado da performance esta separação não faz sentido, muito pelo contrário. Ao executar qualquer gênero da música popular, não se separa o que é africano do que é europeu, portanto parece ser um contra senso a realização desta separação no ensino. E pode-se acrescentar que no ensino formal da performance em música popular brasileira os conceitos, técnicas e métodos de análise são em sua maioria de origem ocidental, e não refletem ou representam a grande proporção de elementos africanos nesta música. Fica claro a importância do implemento de estudos acerca de metodologias de ensino baseadas nas diferentes tradições historicamente presentes na música brasileira em busca de uma didática mestiça, esta pesquisa pretende apontar alguns caminhos nesse sentido.

PRIMEIRA PARTE

MÚSICA MESTIÇA

1. A Tradições Musicais na África – Uma Introdução

A África é um vasto continente, habitado por diversos povos que apresentam costumes, práticas e tradições muito diversificadas. No entanto, existe um denominador comum: a grande importância da música e da dança na vida dos africanos. Para homens, mulheres e crianças africanas a vida é cercada de sons e gestos, que vão de um simples estalo da língua, à músicas de impressionante complexidade, de um movimento da cabeça à danças de coreografia complicada e exuberante - um vasto universo de sons, gestos, cores e significados. Adentrar nesse universo requer tempo e competência. No entanto, mesmo sem nos aprofundarmos no estudo da música africana, podemos aprender um pouco sobre o jeito de se fazer e ouvir música na África. Para esta pesquisa, que pretende abordar algumas heranças musicais africanas na música brasileira, isto seria muito importante. É o que

pretendemos neste capítulo: apresentar um breve panorama da jeito africano de se fazer música e do papel da música e da dança na vida dos africanos.

Começaremos definindo o que entendemos por “africano” e depois apresentaremos alguns conceitos, ferramentas e terminologia necessários para estudarmos a música africana.

1.1. África ou Áfricas? – A questão unidade x diversidade

Ao entrarmos em contato com a bibliografia especializada em música africana, algo que logo nos chama à atenção é o fato de que, em trabalhos com títulos abrangentes como: “*Studies in African Music*” de A. M. Jones (1961), “*The Music of Africa*” de Kwabena Nketia (1974), “*African Rhythm and African Sensibility*” de John Miller Chernoff (1979), ou “*African Polyphony & Polyrhythm* de Sinha Arom” (2004), o que se encontra na verdade são pesquisas que abordam uma região, um povo, uma época. Chama a atenção esta falta de sintonia, já que os trabalhos citados são resultados de pesquisas muito bem planejadas, realizadas por autores qualificados e reconhecidos no meio científico.

Notamos primeiramente que há uma tendência à generalização em alguns estudos em etnomusicologia africana realizados em meados do século XX, tendência que parece dar lugar a uma abordagem mais ciente das particularidades regionais ou étnicas a partir da década de 1980. Escrevendo em meados do século XX, o etnomusicólogo britânico A. M. Jones (1961), no livro “*Studies in, African Music*”, se mostra adepto da generalização do universo musical africano. Neste trabalho exclusivamente dedicada à música africana, o pesquisador e missionário britânico ao comparar as particularidades musicais de dois povos distintos, os *Ewe* (povo sudanês da costa Oeste da África Equatorial) e os *Lala* (povo banto que habita a região da atual Zâmbia), concluiu que a música desses dois povos é a mesma.

Jones (1961) fez a experiência de sobrepor um padrão rítmico dos *Ewe* – tocado pelo gongo *gankogui* - à uma música *Lala* – tocada na dança *Icila* - e observou que o toque *Ewe* “se encaixava perfeitamente” à rítmica da dança dos *Lala*. A partir desta experiência o autor considerou que este resultado não deveria ser circunscrito apenas a este exemplo, e

sim poderia ser generalizado em outras comparações. Ele diz: “Revendo a percussão na *Icila* como um todo, nós não podemos deixar de concluir que, apesar de mais simples, ela é essencialmente a mesma música do povo *Ewe*”¹ (JONES, 1961, p.197). Jones reforça esta impressão algumas páginas adiante: “Pela evidência deste capítulo só existe uma conclusão. A música do povo *Ewe* de língua sudanesa, habitante do Oeste da África é uma e a mesma música daquela dos *Lala*, povo de língua banta”² (Idem, p.199).

É importante observarmos que Jones se preocupa em confrontar dois grandes grupos étnicos - os bantos e os sudaneses - aos quais são tradicionalmente atribuídas características linguísticas e culturais distintas. O experiente pesquisador faz questão de afirmar que um músico *Ewe* se sentiria plenamente a vontade “no coração da África banta” (ibidem, p.196), e segue dizendo que “qualquer pessoa que seja familiar à música tribal africana sabe que a música de qualquer tribo é extraordinariamente homogênea nos seus princípios”³ (Idem, p.200).

Em 1974 o pesquisador e músico ganense Kwabena Nketia (1974) lança o livro que viria a se tornar um clássico no estudo da música africana: “*The Music of Africa*”. Logo na introdução deste trabalho deparamos com a seguinte afirmação: “O estudo da música Africana é ao mesmo tempo um estudo de unidade e diversidade”⁴ (NKETIA, 1974, p.ix). Lendo o texto, podemos perceber que Nketia, apesar de estar focado na música de Gana, também generaliza definições para toda a África, dando, no entanto, mais importância às variações regionais e culturais.

Ainda utilizando a bibliografia que trata da música Africana, temos Kofi Agawu (1990), também ganense, e focado no grupo dos *Ewe do Norte*. Agawu escrevendo em meados da década de 1990, apresenta maior discernimento e clareza sobre a importância das particularidades. Ele diz na introdução de seu livro intitulado “*African*

¹ Reviewing the drumming in *Icila* as a whole, we cannot but conclude that while simpler, this is essentially the same music of the *Ewe* people.

² To the evidence of this chapter there can be only one conclusion. The music of the Western Sudanic-speaking *Ewe* people is one and the same music as that of the Bantu-speaking *Lala* tribe.

³ Anyone familiar with the tribal music of Africa knows that the music of any tribe is extraordinarily homogeneous in its principles.

⁴ The study of African music is at once a study of unity and diversity.

Rhythm”: “Este livro é sobre o ritmo na música africana. Ele não trata de toda África – uma tarefa impossível em qualquer situação.”⁵ (AGWU, 1995, p.1). E, logo adiante:

“As generalizações sobre ‘música africana’ presentes na literatura da década de 1950, parece que deram lugar à caracterizações regionais menos passíveis de crítica (...) mesmo aonde o termo ‘África’ está incorporado ao título, como no importante livro de John Miller Chernoff ‘*African Rhythm and African Sensibility*’, a ênfase é invariavelmente em um ou dois grupos étnicos ”⁶ (AGWU, 1995, p.1, aspas do autor).

Simha Arom (2004), autor do livro “*African Polyphony and Polyrhythm*”, argumenta que as fronteiras políticas dos países da África não definem de forma alguma “áreas musicais” (AROM, 2004, p. 7). Seu livro é baseado em estudos de campo realizados na República Centro Africana. Porém Arom (2004) observa que migrações e migrantes de todas as épocas contribuíram para misturar as fronteiras étnicas e culturais. E que:

“Por esta razão particularidades listadas aqui como características das músicas tradicionais em uso na África Central, não devem ser tomadas como exclusivas desse país (...) Pelo contrário, um número dessas características (especialmente função social e organização rítmica), se apoiam em princípios gerais que valem para uma área bem maior do que a que está em consideração, algumas delas até se aplicando virtualmente a toda África Subsaariana.”⁷ (ibidem)

Pesquisando esta questão em trabalhos que abordam as tradições africanas nas Américas, encontramos o livro “*La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*” do pesquisador e músico cubano Rolando Antonio Pérez Fernández (1987). No segundo capítulo deste trabalho algumas páginas são dedicadas à questão da homogeneidade, nelas Fernández compara a opinião de alguns autores. O capítulo se inicia com o seguinte parágrafo:

⁵ This book is about rhythm in African music. It does not deal with the role Africa – an impossible undertaking in any event.

⁶ Generalizations about ‘African music’ in the literature of the 1950s seem to have given away to less assailable regional characterizations” ... An even where ‘Africa’ is incorporated into the title, as in John Miller Chernoff’s remarkable *African Rhythm and African Sensibility*, the emphasis is invariably on one or two ethnic groups.

⁷ For that reason the features listed here as characteristics of traditional musics now in use in Central Africa should not be taken to be exclusive to this country (...). On the contrary, a number of these characteristics (especially social function and rhythmic organisation), rest on general principles which hold good for a far wider area than the one in consideration here, some of them even applying to virtually the whole of sub-Saharan Africa

“África, como se sabe, é o local aonde se assentam muitas etnias espalhadas em um âmbito geográfico enorme, no qual existem inumeráveis línguas e grande diversidade de tradições musicais. Por este motivo, poderíamos questionar até que ponto a expressão **música africana** determina um conjunto de culturas musicais realmente homogêneo”⁸ (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1987, p. 47, grifos do autor).

Logo em seguida Pérez Fernández (1987) cita os musicólogos Gilbert Rouget e Paul Collaer que na virada da década de 1960 para 1970 afirmavam que a cultura musical africana apresenta grande diversidade. Pérez Fernández contrapõe o pensamento desses dois musicólogos à opinião da norte-americana Rose Brandel (1961) que afirmava, também no início dos anos 1960, que a música africana, apesar de sua diversidade, apresenta elementos em comum, e também à posição de A. M. Jones, que como vimos, acredita na total homogeneidade das tradições musicais africanas. Segundo Pérez Fernández, o ganhador Nketia é quem manifesta a posição mais acertada, quando afirma “que o estudo da música africana é ao mesmo tempo um estudo de unidade e diversidade”, o que já foi citado anteriormente (p.11).

Pérez Fernández segue acrescentando informações apresentadas por Herskovits e Mintz, comparando-as com as de Collaer e Rouget e traça uma conclusão que acreditamos ser bastante importante e norteadora para trabalhos que abordam as tradições musicais africanas transplantadas e adaptadas nas Américas. De forma concisa o que Pérez Fernández (1987) conclui é que, ainda que haja diferenças entre algumas das tradições musicais do continente africano, essas diferenças são menos presentes quando esta comparação é feita entre os povos habitantes da Costa Ocidental e da parte Central da África, sejam eles de origem banta ou sudanesa, precisamente a região de origem da grande maioria dos negros traficados para as Américas. O autor observa:

“Salta a vista um fato de suma importância para nosso estudo: a zona atlântica de Collaer, coincide, em muitos traços, com a zona que se deu a captura e o tráfico negreiro”, e segue: “Isto significa que a herança musical africana presente em nosso continente, se restringe à uma área cuja pluralidade de tradições musicais

⁸ África – como se sabe – es asiento de muy diversas etnias esparcidas en un ámbito geográfico enorme, en el que existen innumerables lenguas y gran diversidad de tradiciones musicales. Por ello, podría cuestionarse hasta qué punto La expresión **música africana** designa un conjunto de culturas musicales realmente homogéneo.

mostra traços comuns para ser considerada uma unidade dentro do universo das culturas musicais da África”⁹ (ibidem, p. 48-49).

Considero que esta conclusão orienta a discussão no sentido de que, sim existem particularidades na música da África, mas, existem também práticas comuns. Quando fechamos o foco em uma região as afinidades aumentam, justamente o que ocorre quando abordamos a presença africana nas Américas, que apesar de apresentar diversas nações e etnias, no que tange à música, apresenta significativa presença de práticas comuns.

Passaremos agora à outra questão relacionada aos significados de África ou Africano, mas, que ao invés de discutir a unidade regional ou cultural africana, se preocupa com a relação entre o tradicional e o moderno.

Ao pesquisarmos os livros sobre música africana tais como: “*The Music of Africa*” de Kwabena Nketia (1974), “*Studies in African Music*” de A. M. Jones (1961) ou “*African Rhythm*” de Kofi Agawu (1995), “*African Rhythm and African Sensibility*” de John Miller Chernoff (1979) ou “*The Music of Central Africa*” de Rose Brandel (1961), notamos que a África dos etnomusicólogos é invariavelmente tribal, rural, pouco urbanizada; nas fotos de seus livros os africanos estão quase sempre com roupas tradicionais, pintados, mascarados, sem camisa e descalços; o cenário é na maioria das vezes rural, com os músicos tocando em terreiros ou em ruas de terra, cercados de vegetação nativa; algumas vezes estão numa aldeia ou no máximo em pequenas cidades. Diante dessa caracterização dos lugares aonde se faz música e dos músicos africanos, algumas dúvidas apareciam. Onde estava a África urbana, com grandes cidades, com cultura e música globalizada. Esta África existe, por que não era mencionada? Preconceito? Falta de interesse advinda do fato do que o interessante à pesquisa etnomusicológica seja justamente a música puramente africana? Ou, partindo em outra direção: a África é tão carente de recursos econômicos que mesmo numa situação urbana o cenário é praticamente rural. Ou ainda: as músicas tradicionais africanas são executadas em lugares tradicionais,

⁹ Salta a la vista un hecho de suma importancia para nuestro estudio: La zona atlántica de Collaer coincide, a grandes rasgos, con la zona donde funciona la trata negrera, (...) Esto significa que la herencia musical africana presente en nuestro continente, se adscribe a un área cuya pluralidad de tradiciones musicales muestra suficientes rasgos comunes para ser considerada una unidad dentro del universo de culturas musicales de África

com roupas tradicionais, apenas em ocasiões específicas, como acontece com a música religiosa africana nas Américas, ou nas situações de festas folclóricas nas quais os participantes chegam de calça jeans, camiseta e boné e se caracterizam como personagens nas danças dramáticas ou em festas populares, como no nosso Carnaval. Alguns etnomusicólogos ofereciam pistas como Arom (2004), que se preocupou em marcar “música tradicional africana”. Outros como Jones (1961) dedicaram diversas páginas ao assunto, discutindo a nova e urbana música africana .

Em busca de respostas para esta segunda aspecto das diferentes Áfricas, o direcionamento foi que nesta pesquisa o que aborda são as heranças africanas que influenciaram a cultura das Américas. E que essas heranças por aqui se fixaram na contramão de um processo de aculturação, na qual o negro trazido da África escravizado, mas, sobretudo o negro nascido na colônia ou o mestiço influenciaram a cultura local com seus valores, línguas, gestos, sabores, crenças, e outras formas de resistência cultural, como aponta Bastide (1969) baseado na obra de Herkovits. Nesse processo de resistência a música, sobretudo a música religiosa, se apresenta como a principal detentora de muitos africanismos (BASTIDE, 1969, p.87). Concluiu-se então que a África que interessa à esta pesquisa é a “África dos etnomusicólogos” rural, tribal, mascarada, do pé descalço pisando na terra.

Sobre a música urbana africana é preciso dizer que ela existe e apresenta algumas semelhanças consideráveis com as músicas das Américas. Não cabe aqui discutirmos estas semelhanças, mas o fato é que o *High Life* de Gana e da Nigéria, o *Afrobeat* do nigeriano Fela Kuti (LOPES, 2004, p.38) ou o *Soukous*, entre tantas outras músicas que misturam gêneros africanos com jazz, funk, salsa e assim por diante, podem fornecer dados preciosos para pesquisas sobre a mistura cultural África, América e Europa.

Esta seção se encerra com um longo trecho do último capítulo do livro “*Studies in African Music*” de A. M. Jones, intitulado “*The Neo-Folk-Music*”. Tendo em conta o fato deste livro ter sido escrito em meados da década de 1950, época em que o *rock ‘n’ roll* começava a despontar transformando de vez o cenário da música pop mundial, é significativo o título do capítulo e os comentários de Jones:

“Era por volta do ano de 1940, quando nós na Rodésia do Norte (atual Zâmbia) percebemos que um novo tipo de música estava entrando no país, apesar de que ela vinha sendo gerada em outro lugar algumas décadas antes. Ela rapidamente cativou os jovens africanos em escolas e os jovens homens e mulheres nas periferias das minas e cidades (...) o que começou como um item ocasional na escola ou concerto de periferia cresceu com rapidez espantosa e agora se tornou a forma típica de música recreativa utilizada pelos africanos urbanizados com alguma educação e a classe estudantil das Áfricas Central e do Sul. Enquanto isso, exatamente o mesmo tipo de música surgiu não apenas na África Oriental e em Uganda, mas exatamente no outro lado do continente na África Ocidental. Aqui ela é chamada ‘*High Life*’, mas em Uganda elas a chamam ‘*Cheta*’, enquanto na Rodésia do Norte ela foi primeiramente chamada de ‘*Mak-Waya*’(...) Numa época no meio dos anos 40, a loucura por essa música em nossas escolas foi tanta que concertos frequentes e longos, consistindo de 24 ou mais danças-canções, as quais requeriam muita prática eram uma característica de nossa vida escolar. Para aqueles que estão familiarizados com a real música *folk* africana, esta nova tradição é rapidamente reconhecível. A base essencial dessa nova tradição é europeia, mas esta base musical ocidental é vestida com uma roupa africana. Tendo em vista suas bases europeias essa música não mereceria consideração em um tratado sobre música africana, mas tal é o jeito que os africanos a tratam, e de tal maneira eles a acolheram como sua e tão abundante e disseminado é o chamado criativo por trás dela, desaguando numa torrente de novas canções, mês a mês, de cima a baixo através da África, que somos levados a tratar esta música seriamente ”¹⁰(JONES, 1961, p.252)

Jones a partir daí segue dizendo que este novo tipo de música começa a desbancar as danças e músicas tradicionais até mesmo nas vilas e aldeias (estamos em 1940). Nesse relato impressionante, pode-se perceber que as transformações processadas nas músicas das Américas decorrentes da mistura África/Europa, aconteceram simultaneamente na África, (as origens do *High Life* datam do início do século XX), originando estilos irmãos, aparentemente diferentes, mas, construídos sobre as mesmas bases.

¹⁰ It was about the year 1940 that we in Northern Rhodesia became aware that a new sort of music was coming into the country, though it had been generating elsewhere for some decades before that. It quickly captivated the young Africans in schools and the young men and women in mine and town compounds. (...) What started as an occasional item in a school or compound concert grew with astonishing rapidity and has now become the standard form of recreational music used by the urbanized Africans of some education and the student class in Central and Southern Africa. Meanwhile, exactly the same sort of music has arisen not only in East Africa and Uganda but right over the other side of the continent in West Africa. Here it is called ‘*High Life*’: in Uganda they call it ‘*Cheta*’, while in Northern Rhodesia it was first called ‘*Mak-waya*’ (...) At once in the middle forties, so great was the craze in our schools that frequent and lengthy concerts consisting of 24 or more of these dance-songs each of which needed quite a lot of practice were a regular feature of school life.

1.2. Conceitos Básicos de Estruturação Rítmica na Música das Percussões Africanas

1.2.1. Algumas Considerações sobre a Música na Vida do Africano

Segundo Arom (2004), o mundo para o africano é concebido de forma holística, na qual não se pode separar claramente suas dimensões e deve ser entendido “na multiplicidade de seus aspectos como um conjunto dinâmico, como um todo coerente”¹¹ (AROM, 2004, p.6), no qual seus elementos não se excluem uns aos outros, mas são complementares. Para o africano não há “separação do físico e do metafísico” (ibidem). Arom (2004) observa que na maioria das sociedades africanas a música, acima de tudo exerce funções sociais, sendo “parte inseparável e indispensável da vida social e religiosa da comunidade”¹² (ibidem). Autores como Chernoff (1979), Nketia (1974) e Agawu (1995), também confirmam esta dimensão ocupada pela música na vida do africano, e ressaltam em vários momentos de seus trabalhos a profunda associação entre a linguagem falada e os toques dos instrumentos, entre os toques e os cantos, entre os cantos e as danças. Falar, cantar, tocar e dançar envolvem de forma integrada todos aspectos da vida cotidiana e da vida sagrada dos africanos. São dimensões que se encaixam e se completam, uma não existe sem a outra. Para o etnomusicólogo John Miller Chernoff (2004): “há bem poucas coisas importantes que acontecem sem música”¹³ (CHERNOFF, 2004, P. 34). Ele cita crianças *Ashanti* que cantam para “curar” o hábito de fazer xixi na cama, que no Benim existe música para o primeiro dente do bebê, para trazer o amor perdido, para insultar oponentes, e que por toda África existem músicas de trabalho (ibidem). Como ilustração de como a música se mistura com a vida cotidiana dos africanos, basta dizer que em muitas línguas e dialetos não existem vocábulos específicos para ritmo ou música. Kofi Agawu,

¹¹ In the multiplicity of its aspects as a dynamics ensemble, as a coherent whole.

¹² Inseparable and indispensable part of the social and religious life of the community

¹³ There are very few important things which happens without music

por exemplo, observa que na língua *Ewe* não há uma palavra única para ritmo, e comenta que nos dicionários *Ewe*–Inglês e *Ewe*–alemão não existem verbetes para ritmo (AGAWU, 1995, p.5). O pesquisador ganense ressalta, no entanto, que de forma alguma isso signifique que não exista o conceito de ritmo entre os *Ewe*, um povo notoriamente conhecido pela habilidade de seus músicos e a complexidade de suas músicas e danças. O que ocorre é que existem diversas formas e diferentes ocasiões em que o ritmo se manifesta, e para cada uma delas o ritmo recebe uma denominação diferente. Por exemplo, segundo Agawu (1995), a palavra “*vugbè*” que literalmente significa “linguagem do tambor”, pode em um contexto no qual se está falando das percussões, representar o ritmo, porém, não poderia ser usada para expressar o ritmo de uma canção (ibidem, p.6). O pesquisador segue dando outras ocorrências de palavras e expressões, digamos metafóricas, que indicam procedimentos musicais. A seguir estão alguns desses exemplos: sobre acelerar o andamento e crescer a dinâmica (*stringendo*) - “colocar fogo dentro”; para o ritmo atravessado – “as cabaças não estão de acordo”; ou para o canto atravessado com o ritmo – “a canção passou por baixo dos tambores”. Na língua *Ewe* existem termos como a palavra “*vu*”, que pode se referir conforme a situação tanto à dança, como à música ou à percussão (ibidem, p.7). Como acontece com o ritmo, não existe uma palavra única para música, sendo que “o conceito de música é muito mais alargado do que na cultura Ocidental”¹⁴ (ibidem). Kofi Agawu (1995) conclui que “a ausência da palavra ‘ritmo’ no *Ewe* sugere que o ritmo é uma união de diferentes dimensões, uma junção ao invés de uma separação”¹⁵ (ibidem, aspas do autor).

¹⁴ The concept of music is much broader than it appears to be in the West.

¹⁵ The absence of a single word for “rhythm” in *Ewe* suggests that rhythm refers to a binding together of different dimensional processes, a joining rather than a separating.

1.2.2. O Ritmo na Música – Tambores, Chocalhos e Gongos

A percussão tem papel fundamental em toda música africana. Por todo o continente podemos perceber que os tambores, chocalhos, gongos e mais uma grande variedade de instrumentos de percussão, desempenham papel central nesta música, e a música desempenha papel central na vida dos africanos. O etnomusicólogo americano Richard Waterman diz: “A maioria da música africana inclui e depende dos instrumentos de percussão. De fato, a maioria dos instrumentos africanos são desse tipo”¹⁶ (WATERMAN, In: DUNDES1990, p. 87). O compositor e pesquisador nigeriano e iorubano Akin Euba afirma: “a percussão é uma importante característica da música ioruba”¹⁷ (EUBA, 1990, p.27)

Na medida em que música e dança são parte fundamental e inseparável de todas as atividades culturais, sociais e religiosas, as percussões se fazem bastantes presentes no cotidiano do africano, em alguns casos desempenhando funções comunicativas claras, que vão além da música e do ritmo. John Miller Chernoff (1979) faz uma interessante analogia entre a importância social da música na cultura africana e a importância das percussões nesta música.

“Assim como a integração da música com o seu contexto social estabelece uma perspectiva sociológica básica em face à diversidade de culturas e situações musicais, a noção de ritmo forma a base para discutirmos, no plano musical, as características gerais das várias tradições musicais africanas que são por outro lado muito distintas em termos instrumentais, de organização tonal e de estilos vocais”¹⁸ (CHERNOFF, 1979, p.40).

¹⁶ Most African music includes, and depends upon percussion instruments. Indeed most African instruments are of this type

¹⁷ Drumming is an importante feature of Yorubá music.

¹⁸ Just as the African integration of music with its social context establishes a basic sociological perspective in the face of the diversity of cultures and musical situations, so does the notion of rhythm form the basis for discussing, on a musical level, the general characteristics of the various African musical traditions which are otherwise so distinct in terms of instruments, tonal organization, and vocal styles.

Chernoff (1979) segue dizendo que apesar de não serem idênticos os sistemas rítmicos africanos são “surpreendentemente similares e complexos”¹⁹ e que se apresentam como “uma rigorosa e esclarecedora ferramenta analítica”²⁰ (ibidem).

No entanto, incorreríamos em grave erro se pensássemos que só existem percussões no universo musical africano. De fato, além de instrumentos de percussão encontramos por toda África grande variedade e usos das vozes, cordas e sopros, que atuam numa impressionante gama de estilos, utilizando escalas próprias, que definem tipos particulares de harmonia, forma e abertura de vozes. Sobre esse assunto, Chernoff (1979) faz uma “descontraída” introdução no capítulo “*The Study of Music in Africa*” de seu citado livro. Ele diz: “Os africanos são famosos pela sua percussão. É exatamente essa impressão geral que os etnomusicólogos, aquelas pessoas que estudam música academicamente, amam corrigir”²¹, e segue: “qualquer um razoavelmente bem informado sobre o fazer musical na África vai imediatamente reagir a essa noção ingênua, citando uma variedade instrumental muito rica”²², e pondera: “ainda assim a noção popular (da música africana ser percussiva) persiste”²³. Chernoff finaliza com o interessante relato de que após alguns meses vivendo em Gana, ouviu um senhor “animadamente saudar a aproximação de alguns percussionistas dizendo ‘Ah, música!’”²⁴. (ibidem, p. 27)

Após “proceder como os etnomusicólogos”, atentando para a diversidade de instrumentos presentes na África, é preciso dizer que para o propósito deste trabalho serão abordadas apenas particularidades na estruturação do ritmo, extraídas dos toques das percussões africanas, o que já será suficiente para o estudo da herança rítmica africana na música brasileira. Esse direcionamento não desconsidera a importância dos aspectos harmônicos, melódicos ou formais, que não só na África, mas também nas Américas, definiram frases, formas, timbres, tipos de rima, e até mesmo ritmos, contudo para este trabalho, a abordagem apenas nos aspectos estruturais rítmicos será suficiente.

¹⁹ Though they are often surprisingly similar.

²⁰ More thorough and intelligible analytic tool.

²¹ Africans are famous for their drumming. It is exactly this mass impression that ethnomusicologists, those people who study the music academically, love to correct.

²² Anyone reasonably well informed about music-making in Africa will immediately react against such a naive notion citing a wealth of musical instruments.

²³ Yet the popular conception persists

²⁴ Gleefully welcome the approach of some drummers by saying, “Ah, music!”

A seguir foram selecionadas 15 gravações de músicas de trabalho, de brincadeira, e de culto que demonstram algumas formas de interação entre música e atividades sociais. Essas gravações também servem para introduzir o leitor e a leitora ao universo sonoro e musical da África Ocidental e Central, que como foi visto na parte anterior, é o local de origem da maioria dos negros que foram trazidos para as Américas na época da escravidão.

Gostaríamos de observar que cada gravação tem um número que corresponde à faixa do CD I anexo à este texto, bem como informações discográficas e comentários que foram elaborados com informações presentes nos encartes dos CDs utilizados, além de algumas informações adicionais retiradas da literatura especializada. Os autores dos encartes estão arrolados na lista de referências no subtítulo “7.2 Encartes dos CDs”.

1) Ritmo dos Carpinteiros

Intérprete: trabalhadores *ewe*

Gravação: coletado por Kofi Agawu

Álbum/Faixa: faixa 1 do CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Gênero: música de trabalho

Ano: ca1995

Agawu (1995) diz que os trabalhadores *Ewe*, tanto nas cidades, como nas vilas acompanham suas tarefas diárias com cantos, murmúrios e assobios. O autor ganense observa que: “Quando os carpinteiros pregam ou fazem furos, por exemplo, eles invariavelmente incorporam algum tipo de padrão naquilo que de outra maneira seria uma série de pulsos indiferenciados”²⁵ (AGAWU, 1995, p.13). Por este motivo para Agawu (1995) “praticamente toda criança *Ewe* do Norte conhece o ritmo”²⁶ (ibidem) do exemplo musical aqui apresentado.

2) Canção/Brincadeira Infantil das Palmas

²⁵ When Carpenters nail and drill, for example, they unfailingly incorporate some sort of pattern into what would otherwise be a series of undifferentiated pulses

²⁶ Practically every Northern Ewe child knows the rhythm

Intérprete: crianças ewe

Gravação: coletado por Kofi Agawu

Álbum/Faixa: faixa 8 do CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Gênero: música de diversão

Ano: ca1995

Agawu (1995) observa que a melodia desta canção infantil é formada por três frases de quatro compassos, as duas primeiras frases finalizadas por uma pausa e “a última por uma nota que pode durar um ou dois compassos extras, dependendo da desejo do intérprete” (ibidem, p.67). O padrão das palmas é por sua vez constituído por uma frase de dois compassos que apresenta uma sincopa.

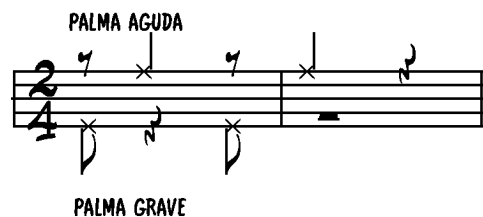


Figura 01: palmas de uma canção infantil dos *Ewe* do Norte (AGAWU, 1995, p. 68).

Segundo Agawu “o interessante sobre a relação do padrão das palmas com a canção é que ele pode ser deslocado para frente ou para trás em um compasso”²⁷ (ibidem), e que isso explica a razão da nota longa final poder ter sua duração alterada. O padrão de palmas cria um situação de tensão-relaxamento ao apresentar uma figura sincopada no primeiro compasso, que resolve no ataque no primeiro tempo do segundo compasso. O deslocamento da melodia inverte a relação palmas/melodia causando, segundo Agawu, uma textura “mais fluida e direcionada para frente”²⁸ (ibidem).

Veremos em vários momentos desta pesquisa que esta questão da relação das palmas com a melodia e a sensação causada pela sua inversão desempenha no nosso

²⁷ The interesting thing about the relationship clap of pattern to the song is that the clap pattern can be shifted backwards (or forwards, which amounts the same thing) by a bar.

²⁸ More fluid, forward-moving texture.

entender papel fundamental no estudo e na sistematização das heranças rítmicas africanas na música popular das Américas. |

3) Canção da Umbigada

Intérprete: mulheres e meninas *ewe*

Gravação: coletado por Kofi Agawu

Álbum/Faixa: faixa 13 do CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Gênero: música de diversão

Ano: ca1995

Segundo Agawu (1995) esta canção faz parte de um jogo que aborda o aprendizado sexual (ibidem, p.72). Neste jogo apenas mulheres participam, elas ficam dispostas em um círculo, sendo que a canção é “falada em ritmo estrito e a rima acompanhada por palmas em compassos alternados”²⁹ (ibidem). A cada repetição “uma mulher se move para o centro do círculo, remexe seus quadris, e dá uma umbigada que coincide com as últimas duas notas da rima”³⁰ (ibidem).

4) Canção que introduz a dança *Gbòlò*

Intérprete: pessoas *ewe*

Gravação: coletado por Kofi Agawu

Álbum/Faixa: faixa 17 do CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Gênero: introdução (aquecimento, afinação)

Ano: ca.1995

Neste outro exemplo coletado por Kofi Agawu (1995) temos uma canção *a capella* em ritmo livre que funciona como um aquecimento para a dança *Gbòlò*. Agawu (1995) nos informa que este tipo de introdução é bastante comum na região de *Pekí*, cidade

²⁹ Spoken in strict rhythm, the rhyme is accompanied by hand claps in alternate bars.

³⁰ A woman moves to the center of the circle, wiggles her bottom, and delivers a pelvic thrust to coincide with the last two notes of the rhyme

Ganense situada perto do Lago Volta, e que elas “oferecem aos intérpretes a oportunidade de refletirem em ‘pensamentos profundos’ – paradoxos, injustiças naturais, enigmas, verdades que confundem, e coisas semelhantes”³¹ (ibidem, p.79, aspas do autor). O pesquisador observa que este tipo de introdução normalmente é improvisada e que os cantores se baseiam no conhecimento do ritmo da fala “para definirem uma estratégia de distribuição das sílabas do texto para cada uma das notas do modelo de fundo”³² (ibidem). Neste trecho o modelo de fundo é formado por quatro díades que estão representadas abaixo:



Figura 02: díades da canção que introduz a dança *Gbòlò* (AGAWU, 1995, p.79)

Agawu (1995) observa muitas vezes os cantores não conhecem nem o modelo, nem as palavras, “mas que isso não os desencoraja de os descobrirem durante a performance”³³ (ibidem). O autor segue dizendo que os participantes vão “tateando” (*sleep-walk*) seu caminho através da harmonia e do texto, ouvindo o resultado e rapidamente adaptando sua voz ao contexto. Kofi Agawu (1995) afirma que esta prática de se misturar ensaio com performance é característica de praticamente todos os grupos dos *Ewes* do Norte.

5) Sinal de Tambor Falante

Intérprete: sem dados

Gravação: coletado por Kofi Agawu

Álbum/Faixa: faixa 21 do CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Gênero: introdução (aquecimento, afinação)

Ano: ca1995

³¹ Offers the performers an opportunity to reflect on “deep thoughts” – paradoxes, natural injustices, enigmas, puzzling truths, and others.

³² To devise a strategy for distributing the syllables of text among the notes of the background model.

³³ But this does not discourage them from discovering them during the performance

O uso dos tambores como mensageiros (*speech surrogates*) ou objetos de comunicação é comum em diversas partes da África, segundo Agawu (1995) o princípio da linguagem dos tambores falantes é simples: “os padrões rítmicos e tonais da língua falada são reproduzidos em um tambor”³⁴ (ibidem, p. 105). O detalhe é que os tambores falantes não são originários da cultura *Ewe*, mas sim foram emprestados dos *Akan* que falam *Twi*, e consequentemente sua linguagem só pode ser entendida por falantes de *Twi*. Como a maioria dos *Ewe* não entende *Twi*, a linguagem dos tambores entre os *Ewe* acabou sendo codificada, e consequentemente se restringindo à um menor número de mensagens.

No trecho reproduzido a mensagem do tambor convoca o subchefe (*Mankrado*) de *Akapafu-Adɔkɔ* para comparecer ao centro da vila.

6) Culto *Yewe*

Intérprete: sem dados

Gravação: coletado por Seth Kobla Ladzekpo

Álbum/Faixa: faixa 1 do CD “*Ewe Music of Ghana*”, Relançamento de 2006 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp “*Music of The Ewe of Ghana*” gravado por S. Ladzekpo em Anyako, Ghana para Folkways Records & Service Corp. Nova Iorque, 1969

Gênero: *Husago* – dança ritual do culto *Yewe* dos *Ewe*

Ano: 1969

O produtor do CD do qual foi extraído este fonograma é Seth Ladzekpo, natural de Gana, dançarino e músico especializado nas tradições *Ewe*. Os comentários das faixas foram escritos por ele. Sobre esta gravação de um culto *Yewe*, Ladzekpo (2006) comenta que esta música é executada apenas em ocasiões especiais, “pode ser durante um festival anual dos organizadores deste ritual, no funeral de um membro da religião *Yewe*, ou de outras atividades relacionadas com este culto”³⁵ (LADZEKPO, 2006).

Jones (1961) dedicou um capítulo de seu livro “*Studies in African Music*” às músicas do culto *Yewe*. Ele observou que entre os diversos cultos dos *Ewes*, o culto ao deus do trovão ou *Yewe* é o mais preservado de todos, sendo que “preserva por inteiro

³⁴ Rhythmic and tonal patterns of spoken language are reproduced on a drum

³⁵ It might be during an annual festival of this ritual organization, at a funeral of a dead member of the *Yewe* religion or some kind of activity related to this cult.

Álbum/Faixa: faixa 2 do CD “*Folk Music of Western Congo*” relançamento de 2007 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp “*Folk Music of Western Congo*”. New York: Folkways Ethnic Library, para Folkways Records & Service Corp. New York, 1952

Gênero: música de trabalho

Ano: ca1952

As informações sobre as gravações e sobre os habitantes bantu do Congo Ocidental contidas na capa do LP original foram escritas por Leo A. Verwilghen, que diz que esta canção é cantada por homens durante a construção da casa de um chefe. “Os homens cortam as árvores na floresta e carregam as toras para a vila. Lá eles cavam buracos na terra nos quais enfiam as toras que ficam em pé. As toras são atadas com cordas e o teto coberto com palha” (VERWILGHEN, 2007). As mulheres então cobrem as paredes com barro para formar o estuque.

8) *Ogogo*

Intérprete: Grupo *Batá* de Pobé

Gravação: coletado por Marcos Branda Lacerda

Álbum/Faixa: faixa 4 do CD “*Yoruba Drums from Benim, West Africa*”. Washington DC: Smithsonian/Folkways Recordings, 1996

Gênero: *Batá*

Ano: 1987

Segundo o pesquisador Marcos Branda Lacerda (1996), autor do longo texto que se encontra no encarte do CD que inclui este fonograma, “um aspecto musical define e difere o estilo percussivo ioruba de outros estilos da África Ocidental: a homogeneidade de timbre nos grupos de tambores”³⁸ (LACERDA, 1996, p.13). Comparado aos *Ewe* que usam chocalhos e idiofones de madeira e metal, os estilos musicais de culto iorubá utilizam apenas membranofones (ibidem). Um dos principais grupos de origem iorubá é o dos tambores *batá*, que se encontra representado nesta faixa.

Os *batá*, segundo Lacerda (1996), são divididos em duas seções instrumentais: a primeira é composta de três tambores de acompanhamento (*support drums*) – *omele ako*

³⁸ One musical aspect defines the Yoruba percussive style as different from many other West African styles: the homogeneity of timbre in the drum ensembles

(pequeno tambor masculino), *omele abo* (pequeno tambor feminino) e *eki* – esses tambores tocam repetições contínuas de pequenos padrões rítmicos “com alguma variação rítmica que não interfere no status original do padrão na textura”³⁹ (ibidem). A segunda seção é formada pelo tambor-mãe *iya ilu*, que interage com os tambores de acompanhamento, com figuras soladas de grande diversidade. Lacerda (1996) diz que as duas seções de tambores são “interconectadas pela execução do tambor *ako*, e que este tambor pode “quebrar a repetição de seu padrão para interagir diretamente com a *iya ilu* em alguns momentos”⁴⁰ (ibidem).

Na gravação aqui apresentada temos um grupo de *batá* originário da cidade de Pobè, situada no Benim perto da fronteira com a Nigéria. O grupo executa o toque *Ogogo* que pertence ao repertório dos *Egungum*. Segundo Lopes (2004) os *Egungum* são espíritos de mortos ilustres, de ancestral masculino, que retornam à terra em cerimônias rituais (LOPES, 2004, p.251). Lacerda (2006) diz que o culto para os *egungum* é “provavelmente o mais disseminado entre os iorubas”⁴¹ (Lacerda, 2006, p. 10).

Podemos ouvir em alguns momentos o seguinte toque executado por um dos tambores.

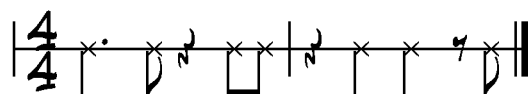


Figura 04: padrão rítmico encontrado no toque *Ogogo* dos tambores *Batá*

9) Trompetes em Chifres de Boi

Intérprete: músicos da etnia *Yombe*

Gravação: coletado por Kongo Zabana

Álbum/Faixa: faixa 4 do CD “*Afrique Centrale: Tambours Kongo*”, Coleção Musique du Monde, Paris: Buda Records, ca2000

Gênero: música fúnebre – técnica de hoqueto (*hocket*)

Ano: ca. 2000

³⁹ With some variations that do not interfere with the original status of that segment in the texture

⁴⁰ Interconnected by the performance of the *ako* drum (...) can break up the repetition of its pattern to Interact directly with the *iya ilu* at some predictable moments.

⁴¹ Is probably the most widely practiced among the Yorubas.

Esta gravação foi selecionada por conter um exemplo de polirritmia em hoqueto (*hocket*). Esta técnica, segundo o pesquisador Simha Arom (2004), pode ser encontrada em grupos de instrumentos de sopro da África Subsaariana e parte de uma polirritmia formada por instrumentos de sopro que “são sempre do mesmo tipo (cornetas ou apitos), mas de tamanhos diferentes”⁴² (AROM, 2004, p.307). Variando de cinco a vinte instrumentos que emitem um único som de uma escala predeterminada, a música é formada pela combinação das várias vozes que executam padrões rítmicos fixos, e que se misturam resultando em um todo contínuo. Segundo Arom (2004) esta polirritmia com vários tons de uma escala acaba por criar uma polifonia.

O CD do qual foi extraído este fonograma pertence à coleção “*Musique du Monde*” e foi produzido pelo músico e professor de percussão ganense Kongo Zabana. Segundo o texto por ele escrito, esta música é “tocada na investidura ou na morte de um rei ou na morte de um homem respeitável”⁴³. Zabana (ca. 2000) descreve as quatro cornetas (ou trompetes) utilizadas nesta gravação como *kitenda* (a estridente), *nkazi* (a esposa) e *ndanda nkazi* (a que segue a esposa) essas três só tocam uma nota cada, e a *nnuni* (o marido) que pode tocar duas notas, mediante o posicionamento da mão do intérprete.

10) *Muana Ndumba Toma Kalanga Ku Longo*

Intérprete: mulheres da etnia *Bamboma*

Gravação: coletado por Kongo Zabana

Álbum/Faixa: faixa 16 do CD “*Afrique Centrale: Tambours Kongo*”, Coleção *Musique du Monde*, Paris: Buda Records, ca 2000

Gênero: música fúnebre – técnica de hoqueto (*hocket*)

Ano: ca. 2000

⁴² Are invariably of the same type (horns and whistles), but of different size.

⁴³ Pour l’investiture et la mort du chef, ou à la mort d’un homme respectable

Segundo nos informa Zabana (ca. 2000) esta música é cantada por um cortejo de mulheres que conduzem a noiva à casa de seu futuro marido. O título quer dizer “jovem moça preserve seu casamento”⁴⁴ (ZABANA, ca. 2000, p.4).

Pela audição do fonograma percebemos o acompanhamento de chocalhos de cabaça e de um tambor médio-grave, os dois instrumentos fazendo padrões repetitivos de quatro tempos.

11) *Ngombele*

Intérprete: músicos da etnia *Ntandu*

Gravação: coletado por Kongo Zabana

Álbum/Faixa: faixa 21 do CD “*Afrique Centrale: Tambours Kongo*”, Coleção Musique du Monde, Paris: Buda records, ca 2000

Gênero: música fúnebre – técnica de hoqueto (*hocket*)

Ano: ca. 2000

Segundo nos informa Zabana (ca. 2000) esta música é uma “reclamação de um marido cuja mulher não respeita sua sogra”⁴⁵. Não há informações no encarte sobre a gravação, mas pela audição percebemos uma canção, acompanhada ao que parece ser um violão. O coro que responde ao cantor causa a impressão de também “tatear” (*sleep walk*) suas respostas, da mesma forma como já foi observado na faixa 4 (p.23). A sensação aqui é de um ensaio/performance na qual mediante uma pergunta do cantor o coro improvisa uma resposta.

12) *Nakohi-waa*

Intérprete: músicos da etnia *Dagbamba*, liderados por Alhaji Ibrahim Abdulai

Gravação: coletado por John Miller Chernoff em Tamale, Gana

⁴⁴ Jeune fille sache maintenir ton mariage.

⁴⁵ Complainte du mari dont la femme ne respect pas sa belle-mère

Álbum/Faixa: faixa 14 do CD “*Master Drummers of Dagbon*” vol. 1, Cambridge, Massachusetts: Rounder Records Corporation, 1992
Gênero: dança do açougueiro – tambores *dagbamba*
Ano: 1981

Nakohi-waa é a dança do açougueiro. Segundo Chernoff (1992) o movimento dos braços do dançarino indica se a linhagem do açougueiro vem por parte materna ou paterna.

Segundo Chernoff (1992) “os grupos tradicionais de tambores *dagbamba*, são formados por dois tipos de tambores que são pendurados no ombro e tocados com uma vareta curvada: o *lunga* que é um tambor de tensão com forma de ampulheta, com peles finas de ambos os lados amarradas com cordas de couro. Os ocidentais geralmente chamam esse tambor de ‘tambor falante’”⁴⁶ (CHERNOFF, 1992). E o *gungon*, tambor grave com esteira, constituída de uma corda de couro e que é afixada sobre a pele de cima do tambor (ibidem).

13) *Aluwasi* Música de Louvor *Elewe*

Intérprete: sem dados

Gravação: coletado por Odukwe Sackeyfio

Álbum/Faixa: faixa 5 do CD “*Yoruba Bata Drums: Elewe Music and Dance*” Relançamento de 2007 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp “*Yoruba Elewe-Bata Drums and Dance*” gravado por Odukwe Sackeyfio em Ila Rangun, Nigéria no Festival *Odun Egungun* para Folkways Records & Service Corp. Nova Iorque, 1980

Gênero: música batá *elewe* – canção de louvor

Ano: 1980

Na capa do LP está escrito que neste faixa há um jogo de “pergunta e resposta entre os tambores *iya lu* e o *omele abo*”. Não temos mais informações sobre esta canção de louvor, gostaríamos de destacar a interessante interação entre a fala principal, o coro e os tambores.

⁴⁶ The traditional Dagbamba drum ensemble is composed of two types of drums that hang from the shoulder and are beaten with a curved stick. Lunga is a tension drum shaped like an hourglass with thin skins over each mouth laced with leather strings. Westerners often call this type of drum a “talking drum”.

14) Música de Dança *Elewe: Asida e Siko*

Intérprete: sem dados

Gravação: coletado por Odukwe Sackeyfio

Álbum/Faixa: faixa 7 do CD “*Yoruba Bata Drums: Elewe Music and Dance*”
Relançamento de 2007 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp
“*Yoruba Elewe-Bata Drums and Dance*” gravado por Odukwe Sackeyfio em
Ila Rangum, Nigéria no Festival *Odun Egungun* para Folkways Records &
Service Corp. Nova Iorque, 1980

Gênero: música batá *elewe* – dança

Ano: 1980

O pesquisador e coreógrafo nigeriano Odukwe Sackeyfio observa que os dançarinos *Elewe* são conhecedores da linguagem dos tambores *Batá* e *Dundun* e que os “músicos comunicam as sequências das danças procedentes, uma após a outra, assim os dançarinos experimentam a realização da frase no movimento da dança”⁴⁷ (SACKKEYFIO, 1980, p.1). Sackeyfio (1980) aponta a comunicação improvisada entre o mestre percussionista (*master drummer*) e o dançarino que estimula a recriação dos passos.

Segundo o autor a:

“A dança *elewe* é polirrítmica (...) e utiliza todos os instrumentos fornecidos no movimento, batidas percussivas e harmonia instrumental se tornam iguais ao significado do ritmo nos movimentos.

1. O tambor grave se relaciona com os ombros e o colo
2. O Tambor médio como o grave e segue ou imita ele
3. O tambor menor se relaciona à cintura, aos quadris e aos pés”⁴⁸(Ibidem, p.2)

15) *Olomelekan*

Intérprete: Grupo de *Dundun* de Adjarra

Gravação: coletado por Marcos Branda Lacerda

Álbum/Faixa: faixa 13 do CD “*Yoruba Drums from Benim, West Africa*”.
Washington DC: Smithsonian/Folkways Recordings, 1996

Gênero: *Dundun*

Ano: 1987

⁴⁷ Drummers communicate the proceeding dance sequences one after the other, so that the dancers experience phrase realization of dance movement.

⁴⁸ Elewe dance is a polyrhythmic dance (...) utilizes all instruments provided in movement percussive beats and instrumental harmony becomes equal to rhythmic significance in the movements.

Segundo Lacerda (1996) as formações *dundun* são as mais conhecidas no Ocidente devido ao seu largo uso no território iorubá e às suas características acústicas. Os *dundun* são tambores construídos em forma de ampulheta com duas peles tensionadas por meio de cordas, que o músico ao apertá-las muda o registro do tambor. Os tambores *dudndun* também são tambores falantes, e são usados para a transmissão mensagens e na comunicação entre duas pessoas distantes. O pesquisador diz que normalmente o grupo é formado por cinco tambores: *iya ilu*, *keri keri*, *omele*, *omele* ou *asasu* e *gudugudu* (LACERDA, 1996, p. 28).

A peça aqui representada – *Omelekan* - é utilizada com funções religiosas no culto aos *Egungun*.

Encerra-se aqui a primeira seção de gravações. Voltaremos ao texto

Na totalidade dos livros sobre música africana listados na bibliografia deste trabalho, pode se notar a procura por definir ou explicar o ritmo e sua relação com o homem e a mulher africanos. É significativo o consenso que existe entre autores de épocas e países diferentes, africanos ou não, músicos ou não, sobre a dimensão do ritmo na música africana e sua onipresença na vida das pessoas deste vasto continente.

Partindo do lugar comum “África = Tambores = Ritmo”, pode-se desenvolver dois pensamentos opostos: um que vem reforçar este lugar comum e outro contradizer. Primeiro o senso comum é reforçado na afirmação de que – não só a música africana, mas também a fala e o corpo do africano são utilizados de forma percussiva e rítmica, e que na vida cotidiana do africano as percussões estão sempre presentes. Mas, pode também ser relativizado na reflexão de que - a música africana vai muito além das batidas dos tambores e tem no canto a sua principal força, já que fala, melodia e ritmo são muitas vezes sinônimos. Os dois caminhos são verdadeiros e podem ser trilhados.

A seguir um breve relato de como o ritmo se manifesta nas danças e línguas africanas.

1.2.3. O Ritmo no Corpo – Som, Drama e Movimento na Dança e no Gesto Africano

A importância e o lugar ocupado pela dança na África é tão destacado como o da música. O único aspecto que coloca a música em primeiro plano é que existe música sem dança, mas não o contrário. Mesmo assim em termos quantitativos essa comparação é praticamente irrelevante, primeiramente por que a audição contemplativa de música tradicional africana é bem restrita, e segundo por que mesmo nas situações que não presumem algum tipo de dança, como nas libações (ritual purificador que utiliza bebidas e rezas), na narração de estórias ou nos cantos não mesurados, há movimento corporal, ou ainda um impulso corporal derivado do “senso de metrônomo”, como veremos mais adiante. O pesquisador africano Nketia (1974) diz: “Apesar da música puramente contemplativa, que não é produzida para dança ou para o drama, ser praticada na sociedade africana em contextos restritos, a prática de música que é integrada a dança, ou da música que estimula uma resposta motora efetiva, é muito mais presente.”⁴⁹ (NKETIA, 1974, p.206). Nketia (1974) segue afirmando que na cultura africana reagir motoramente ou verbalmente a um estilo musical é estimulado tanto como forma de interação social, como para promover a apreciação da música. “A importância relacionada com a dança não se baseia apenas no sentido de que ela favorece um afloramento de emoções estimuladas pela música. A dança pode ser usada como uma forma social e artística de comunicação”⁵⁰ (ibidem, p.207).

Kofi Agawu (1995) também atenta que, apesar de existirem ouvintes que apreciam apenas ouvir as percussões africanas, o mais comum é que ela seja combinada com a dança. Ele diz: Com algumas poucas exceções – sobretudo a dos tambores falantes –

⁴⁹ Although purely contemplative music, which is not designed for dance or drama, is practiced in African societies in restricted contexts, the cultivation of music that is integrated with dance, or music that stimulates affective motor response, is much more prevalent.

⁵⁰ The importance attached to the dance does not lie only in the scope it provides for the release of emotion stimulated by music. The dance can also be used as a social and artistic medium of communication.

a percussão entre os *Ewe* do Norte é invariavelmente combinada com movimento”⁵¹ (AGAWU, 1995, p. 90). O autor observa que entre os *Ewe* do Norte existe uma reação espontânea aos estímulos musicais que podem ser desde de uma simples palma a complicados e ensaiados movimentos de dança, e que, “assim como em outras culturas africanas, som e movimento estão inseparavelmente entrelaçados.”⁵² (ibidem, p. 91)

O americano John Miller Chernoff estudou percussão com o mestre Alhaji Ibrahim Abdulai (líder do grupo que toca na faixa 12 do CD I, p.30), percussionista de tradição islamita, em uma das aulas o mestre disse: “Cada toque (*drumming*) tem um nome, e de novo, cada toque tem uma dança”.⁵³ (CHERNOFF, 1981, p.101)

1.2.4. O Ritmo na Voz – A Música Nasce da Fala

Segundo os pesquisadores Brandel (1961), Nketia (1975), Chernoff (1975), Agawu (1995) e Arom (2004), o uso de ritmo e alturas na fala está presente em grande parte das línguas e dialetos das Áfricas Ocidental e Central, que são, por este motivo, chamadas de línguas tonais (*tone languages*). Os mesmos pesquisadores citados observam que esta característica do falar africano particulariza, favorece e permeia o aprendizado da música e a performance musical.

Kofi Agawu (1995) logo na introdução de seu livro “*The Music of Africa*” pondera sobre a propagada opinião de que a música africana é basicamente percussiva dizendo: “para muitas pessoas ‘ritmo africano’ ainda significa ‘percussão africana’. Contudo, apenas um dos capítulos desse livro trata das percussões, todos os outros são voltados para a canção e para o discurso falado”⁵⁴ (AGAWU, 1995, p. 2). Agawu coloca que uma razão para essa escolha é que não há sentido em duplicar os “destacados estudos

⁵¹ With only a few exceptions – most notably that of the talking drums – drumming among the Northern Ewe is invariably conjoined with movement.

⁵² Here as in other African cultures, sound and movement are inextricably intertwined.

⁵³ Every drumming has got its name, and again, every drumming has got its dance.

⁵⁴ For many people, ‘African rhythm’ still means ‘African drumming’. Yet only of the book’s chapters deals with drumming; all the others are concerned with song and performed speech

sobre o ritmo africano baseados na percussão de A.M. Jones, David Locke, Hewitt Pantaleoni, James Koetting, Nissio Fiagbedzi, Willie Anku, e Jeffrey Pressing”⁵⁵ (ibidem), e observa que este seu posicionamento, no entanto, não quer “ir contra a maré”, mas, nasce de convicções firmes de que “a canção, e não a percussão está no coração dos modos de expressão dos *Ewe*”⁵⁶ (ibidem). O autor ressalta que ele não é o primeiro nem o único a destacar a importância da canção no universo musical africano, e cita outros autores que concordam com esta importância, entre eles: David Locke, Francis Bebey e Klaus Wachsmann. Agawu (1995) finaliza dizendo: “Existe então, alguma dissonância entre a forte ênfase da imaginação popular na ‘percussão africana’ como lugar da ‘complexidade rítmica’, e as afirmações consideradas dos especialistas de que a canção é a chave para entendermos essas culturas musicais”⁵⁷ (ibidem, aspas do autor).

Arom (2004) afirma que uma das razões que explicam o fato dos africanos poderem falar com os tambores é que eles se utilizam de línguas tonais. Nas línguas tonais a forma como uma mesma vogal é entoada mais para o agudo ou para o grave, determina o sentido da palavra a qual que esta vogal pertence. Muitas línguas africanas e orientais, como o mandarim, possuem esta característica. Algumas línguas africanas, como o *Ngbaka* possuem três graus de tonalidade (agudo, médio e grave) que são acrescidos de tons em *glissando* (grave-agudo, agudo-grave, grave-agudo-grave, agudo-grave-agudo), outras como o *Monzombo* partem de quatro tons o que gera ainda mais combinações de *glissando* (AROM, 2004, p.11). Podemos daí imaginar o grande número de variações que uma palavra de três sílabas pode apresentar.

Arom faz uso de uma citação de Léopold Senghor bastante ilustrativa e poética sobre as línguas africanas: “As línguas são elas mesmas grávidas de música”⁵⁸ (SENGHOR apud AROM, 2004, p. 11).

⁵⁵ Outstanding studies of drumming-based African rhythm by A.M. Jones, David Locke, Hewitt Pantaleoni, James Koetting, Nissio Fiagbedzi, Willie Anku, and Jeffrey Pressing.

⁵⁶ Song rather than drum music lies in the heart of Northern Ewe modes of expression.

⁵⁷ There is, then, something of dissonance between the overwhelming emphasis in the popular imagination on “African drumming” as the site of “complex rhythms”, and the considered statements by specialists that song holds the key to understanding these musical cultures.

⁵⁸ The languages are themselves pregnant with music.

A seguir foram selecionadas cinco gravações que visam demonstrar a sonoridade de dois grupos de línguas africanas. No primeiro grupo está o *Ewe*, língua sudanesa do tronco *Gbe*, representada em três faixas – em um anúncio de um arauto, numa narração de uma lenda e numa oração, e a segunda língua está representada em uma canção *babunda*, cantada em uma língua do tronco bantu, e em um processo de litígio entre os *bambala*, que também falam uma língua banta.

Os números correspondem as faixas do CD I que acompanha este texto.

16) O Anúncio do Arauto da Cidade

Intérprete: arauto de *Akpafu*

Gravação: coletado por Kofi Agawu

Álbum/Faixa: faixa 4 do CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Gênero: anúncio do arauto

Ano: ca1995

Agawu (1995) diz que os arautos continuam a desempenhar o papel de mensageiros das autoridades entre vários povos da Ewelandia do Norte (região situada na parte costeira do Togo e de Gana). O pesquisador observa que o uso dos arautos para anunciarem o falecimento de pessoas importantes, o convite para um encontro, uma nova lei ou proibição, e assim por diante, está em declínio nas grandes cidades, mas continua a ser empregado na zona rural. Na cidade de *Akpafu* o arauto pode ser ouvido no final do dia, e quando seu sino é tocado, todos devem prestar atenção em sua mensagem. Agawu (1995) compara os arautos aos tambores falantes observando que os primeiros transmitem a mensagem em linguagem comum, ainda que dramatizada, para as pessoas de uma parte da cidade ou vila, e que os segundos podem transmitir mensagens entre vilas, já que possuem mais potência sonora, mas, utilizam uma linguagem codificada que oferece limites na elaboração e no entendimento do discurso.

Para o trecho aqui selecionado Agawu (1995) afirma que não há nada de sagrado ou ritual no padrão do sino, sendo que “o que é importante é o uso retórico do

silêncio para capturar a atenção dos ouvintes”⁵⁹ (ibidem, p.46). Segue a tradução da mensagem:

“Cidadãos eu vos saludo
Fiquem quietos e ouçam
O Chefe acabou de me mandar
Eu devo dizer aos homens e mulheres
Que amanhã de manhã
Nós devemos nos reunir no centro da vila para ouvir as últimas notícias”⁶⁰
(Ibidem, p. 47-48)

17) Interpretação de um Conto Folclórico

Intérprete: contador de estórias *Ewe*

Gravação: coletado por Kofi Agawu

Álbum/Faixa: faixa 22 do CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Gênero: interpretação de conto

Ano: ca1995

Segundo Agawu (1995) os bons contadores de estórias são bastante admirados pelos *Ewe* do Norte e a ação de contar estórias envolve ritmo, música e drama. O que mais interessa é como o conto é contado e menos sobre qual é o assunto (MACLEAN apud AGAWU, 1995, p.144). O conto aqui representado narra a estória de um casal de camponeses que não conseguia ter filhos, até que a mulher encontra um menino que ela o adota com o consentimento do marido. Quando os dois o pretendem levar até vila, o menino volta para a floresta para pegar uma flauta e é capturado por animais selvagens, que o prendem para depois comê-lo. Porém o menino escapa de seus guardas – uma pomba, um rato e uma borboleta – estes animais ao contarem para seus comparsas o que aconteceu fizeram barulhos, que são os sons que eles emitem até hoje, pois ainda estão procurando o menino perdido (tradução e resumo livre da sinopse apresentada por Agawu, 1995, p. 142-144).

⁵⁹ Is the rhetorical use of silence to arrest listener’s attention.

⁶⁰ Townspeople, I greet you/Be quiet and listen/The Elder has just sent me/That I should tell the men, and the women/That tomorrow morning/We shall all gather at the village center to hear the News.

18) Oração Inicial

Intérprete: (ver comentário adiante)

Gravação: coletado por Kofi Agawu

Álbum/Faixa: faixa 5 do CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Gênero: oração

Ano: 1986

Segundo Agawu (1995) esta oração foi rezada na vila de Akpafu-Ɔdɔmi, sendo que:

“Quatro pessoas participam desta oração. A primeira e mais importante é o especialista em línguas do chef que fala as principais palavras; depois temos um co-narrador, também parte da comitiva real, cuja função é ouvir o que está sendo rezado no caminho para os Deuses e ancestrais e para a audiência. Sua contribuição está restrita a gritos de ‘Yoho!’, ‘Ywe!’, ‘Aha!’ e ‘Nhu!’(...) Depois temos duas mulheres que ficam ajoelhadas nos dois lados do especialista em línguas. Elas são responsáveis pelas palmas metronômicas que acompanham a reza, e também reforçam as falas com gritos, palavras de encorajamento, e pedidos de benção”⁶¹. (AGAWU, 1995 p.57)

19) Canção *Babunda*

Intérprete: sem dados

Gravação: coletado por Moses Asch

Álbum/Faixa: faixa 1 do CD “*Folk Music of Western Congo*” relançamento de 2007 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp “*Folk Music of Western Congo*”. New York: Folkways Ethnic Library, para Folkways Records & Service Corp. New York, 1952

Gênero: canção

Ano: ca. 1952

⁶¹ Four people perform this prayer. First and most important is the chief’s linguist, who prays the main words of the prayer. Second is a conarrator, also part of the royal entourage, whose task is to ‘hear’ what is being prayed in its way to the gods and ancestors and to participants. His contribution is confined to periodic shouts of “Yoho!”, “Ywe!”, “Aha!”, and “Nhu!” (...) Then there are two women who squat on either side of the linguist and who function as conarrators. They provide a metronomic hand clap to accompany the prayer, and they also reinforce what is being prayed by shouting out slogans, words of encouragement and calls for blessing.

Segundo Verwilghen (2007) esta canção cantada com vozes mistas, expressa alegria pela chegada de um novo ano. Podemos notar partes faladas e partes cantadas, momentos de pergunta/resposta e um final com todos cantando/falando.

20) Litígio *Bambala*

Intérprete: sem dados

Gravação: coletado por Moses Asch

Álbum/Faixa: faixa 5 do CD do CD “*Folk Music of Western Congo*” relançamento de 2007 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp “*Folk Music of Western Congo*”. New York: Folkways Ethnic Library, para Folkways Records & Service Corp. New York, 1952

Gênero: mediação de litígio

Ano: ca.1952

Neste fonograma podemos ouvir vozes masculinas falando e cantando, tambores e apitos. Segundo Verwilghen (2007) este tipo de acontecimento que visa resolver algum litígio é comum através Congo Ocidental. Geralmente originado de uma desavença sobre caça, mulher, briga por terra, e assim por diante, as partes procuram a intermediação de um chefe. O pesquisador diz que no dia combinado todos comparecem – homens, mulheres e crianças – e que os tambores são preparados. O chefe abre a cerimônia com um pequeno tambor, e logo após cada parte apresenta seu argumento que é finalizado por uma canção geralmente alegórica, na qual todos tomam parte. (VERWLIGHEN, 2007)

1.2.5. As Percussões Africanas – Estruturação do Ritmo e Instrumentação

Para abordarmos a estruturação rítmica na música africana, precisamos definir algumas ferramentas e conceitos básicos. Esse cuidado é válido em qualquer situação em que se queira falar sobre o ritmo, seja na música africana, na europeia ou na brasileira, pelo que se segue. O ritmo como componente imprescindível para qualquer tipo de música, vem sendo estudado há muito tempo, sob diversas abordagens e visando diferentes fins. Desta

maneira, ao longo da história teóricos, músicos, e compositores de todas escolas e regiões, vem tentando defini-lo, dominá-lo, enfim “possuí-lo”. Na música popular, sobretudo, “ter ritmo” é fundamental (essa pesquisa nasceu desta constatação!).

Na musicologia ocidental os elementos do ritmo são estudados há séculos, isto acabou criando diversos métodos de análise e transcrição, gerando terminologia própria (porém não unificada), e diferentes metodologias de ensino. Por ser uma ciência relativamente nova, que nasce em fins do século XIX, a etnomusicologia se valeu de muitos dos termos, formas de análise e métodos de transcrição originariamente desenvolvidos para a música ocidental. Escrevendo em 1963 o antropólogo Alan P. Merrian inicia seu livro “The Anthropology of Music” dizendo que apesar das raízes da etnomusicologia se situarem há quase oitenta anos, “foi apenas nos últimos dez ou quinze anos que, sobre o ímpeto de acadêmicos mais jovens que trouxeram para ela novos conceitos de teoria, método e aplicação, que ela teve um repentino impulso”⁶² (MERRIAN; 1980, p.3). Merrian também observa que:

“(A) etnomusicologia traz dentro de si mesma as sementes de sua própria divisão, por ser sempre composta de duas partes distintas, a musicológica e a etnomusicológica, e talvez o seu maior problema é a mistura das duas partes de um jeito único que não enfatize nenhuma, mas leve em conta as duas”⁶³.

Merrian (1980) segue dizendo que na literatura especializada essa diferença é bem marcada “onde um estudioso escreve tecnicamente sobre a estrutura de um som musical como um sistema em si mesmo e outro escolhe tratar a música como uma parte funcional de uma cultura humana e como uma parte integral de um todo maior”⁶⁴ (MERRIAN, 1980, p.3). Esse posicionamento do eminente etnomusicólogo parece um pouco datado. É perceptível o fato de que os etnomusicólogos vem nas últimas duas

⁶² It is only within the past ten or fifteen years that, under the impetus of younger scholars who had brought to it new concepts of theory, method and application, it has taken a sudden forward surge.

⁶³ Ethnomusicology carries within itself the seeds of its own division, for it has always been compounded of two distinct parts, the musicological and the ethnological, and perhaps its major problem is the blending of the two in a unique fashion which emphasizes neither but takes into account both

⁶⁴ Where one scholar writes technically upon the structure of music sound as a system in itself, another chooses to treat music as a functioning part of human culture and as an integral part of a wider whole.

décadas lidando melhor com essa dicotomia. Sobre a música afro brasileira temos os trabalhos de Cançado (1999, 2000), Kubick (1979), Oliveira Pinto (2009) e Sandroni (2001) que apresentam bom equilíbrio entre conteúdos e técnicas oriundas da antropologia com a musicologia.

Uma das consequências do estudo do ritmo pelos etnomusicólogos é que palavras frequentemente encontradas na literatura ocidental como ritmo, rítmica, pulso, pulsação, subdivisão, tempo, metro, compasso, entre outras, que já carecem de padronização de seus significados dentro da musicologia, acabam apresentando ainda mais confusões quando utilizadas na etnomusicologia. Significados mal definidos, ora redundantes, ora incompletos, e até mesmo invertidos, podem ser facilmente encontrados, apresentando consideráveis diferenças entre um autor e outro.

Outro ponto que pode ser polêmico é a notação musical. De forma análoga ao que ocorre com a terminologia, na notação musical o uso de símbolos gráficos como forma de transmissão do discurso musical já apresenta controvérsias no seu uso na música ocidental. Nesta música a notação musical é frequentemente tida como imprecisa, ou pelo menos incompleta, na transmissão das ideias musicais. O uso de compassos, sinais gráficos, dinâmicas, articulações e de todos recursos que foram sendo inventados e reciclados ao longo dos tempos, para que compositores conseguissem expressar suas ideias de maneira inteligível e precisa aos maestros, cantores e instrumentistas, nunca satisfaz plenamente a nenhum dos lados. Sua utilização por etnomusicólogos na música africana é ainda mais insatisfatória e discutível, na medida em que o discurso musical africano, seja no tratamento do ritmo ou das alturas, possui características próprias que não podem ser captadas pela notação tradicional em uma transcrição.

Aliás, é importante observar que o emprego da notação musical nas transcrições, isto é, quando se há a necessidade de registrar graficamente um discurso musical executado por um terceiro, é uma ferramenta fundamental aos etnomusicólogos e a todos que estudam a música popular. No contexto da música europeia as transcrições tem uso bem mais restrito, sendo utilizadas geralmente com funções didáticas – nos ditados e solfejos – ou por compositores na pesquisa de melodias e ritmos populares ou étnicos. Por serem transmitidas oralmente as músicas étnicas e folclóricas só foram representadas no

papel por intermédio de músicos ou estudiosos que, valendo-se do simbologia gráfica disponível, registraram alturas, que muitas vezes não se enquadravam no sistema temperado de doze sons, e ritmos que fugiam à padronização divisiva da música ocidental. Na música popular urbana temos uma situação intermediária pois existe a transmissão oral, mas, há também o uso de partituras. A música popular escrita ou transcrita no papel apresenta soluções particulares que tentam melhorar a fidedignidade do discurso escrito em relação ao tocado, e além disso, conta muito com a participação do intérprete, diante de partituras que muitas vezes trazem poucas informações, geralmente não indo além de cifras e melodias notadas de maneira simplificada.

Sabedores dessas particularidades muitos pesquisadores ao exporem seus trabalhos e ideias, se preocuparam com definições de termos e de abordagem, e muitos criaram procedimentos e sistemas de transcrição e notação rítmica. Podemos encontrá-los em Agawu (1995), Cançado (1999, 2000), Chernoff (1979), Jones (1961), Kubick (1979), Nketia (1974), Sandroni (2001), Toussaint (2003), Oliveira Pinto (2009) e particularmente em Arom (2004).

O pesquisador francês Simha Arom, já na década de 1980 durante a pesquisa e a redação de seu livro *“African Polyphony & Polyrhythm”*, apontava claramente para a necessidade de revisarmos a terminologia ao afirmar:

“A rítmica africana nos levou, primeiro involuntariamente, mas depois com propósitos claros, a submeter certos conceitos musicológicos há muito tempo definidos a uma revisão crítica. A primeira coisa que descobrimos neste processo foi o tamanho da confusão terminológica.”⁶⁵ (AROM, 2004, p.182)

Ao elencar alguns termos relacionados à organização temporal dos sons como - ritmo, rítmica, metro, medida, compasso, acento, sincopa, batida, pulso, entre outros – que são facilmente encontrados na literatura sobre música africana, o pesquisador afirma:

⁶⁵ African rhythmic has thus led us, involuntary at first, but later with a clear purpose, to subject certain long-established musicological concepts to a critical reappraisal. The first thing we discover in this process was the extent of terminological confusion.

“Todos esses termos são evidentemente retirados do vocabulário ordinariamente utilizado para descrever a sofisticada música ocidental. Isto é normal na medida em que a etnomusicologia ainda está nos seus primeiros estágios e ainda não teve tempo de desenvolver suas próprias ferramentas terminológicas”.⁶⁶ (ibidem, p.182)

Arom observou que há uma “confusão em dois níveis”: no primeiro “os investigadores vem impondo a música africana noções que originariamente se aplicavam apenas a música ocidental, e no segundo a terminologia disponível não é unívoca” (AROM, 2004, p. 184). “*The Organisation of Time in African Music*” é o título do quinto capítulo de seu livro, nesta parte Arom em busca de uma base teórica sólida e de terminologia adequada, aborda a confusão de termos que geram ambiguidades e redundâncias, além de revisar alguns conceitos que trabalham o ritmo. Os títulos das subdivisões deste capítulo refletem claramente esta preocupação: (1) *A brief survey of Western rhythmic*, (2) *Towards a precise terminology* e (3) *African rhythmic*.

Arom inicia a sua breve revisão da rítmica ocidental destacando a diferença entre música medida e música não medida. O autor aponta que essa distinção no que se refere a organização da sequência temporal dos sons existe pelo menos desde da Grécia Clássica, e que ela chega à Idade Média com os nomes *cantus mensuratus* e *cantus planus*. Podemos acrescentar às informações de Arom, um texto de Condé, que diz que a partir do século XIII “a *musica plana* de ritmo livre se opõe à *musica mensurata* cuja duração relativa das notas é fixada” (CANDÉ, 2001. p. 198). Já Rousseau, citado por Arom (2004), afirma no seu “Dicionário de Música”, publicado em 1768, que o termo mensurada corresponde ao termo italiano *a tempo* ou *a batuta*, que por sua vez significa que as durações proporcionais do tempo devem ser baseadas em uma unidade. Arom (2004, p. 179) observa que diferentes épocas e civilizações possuem diferentes conceitos dessa

⁶⁶ All these terms are, of course, taken from the vocabulary ordinarily used to describe cultured Western music. This is normal insofar as ethnomusicology is still in its early stages and has not yet had time to develop its own terminological tools.

unidade, por exemplo, na Grécia havia o *chronos prōtos*, a menor unidade divisível da duração, que originava o *pé* e o *metro*, já no ocidente esta unidade é a batida (*beat*) fornecida pela *batuta*. Devido a necessidade de uma medida reguladora que permitisse uma execução coesa durante toda a duração da peça com várias partes instrumentais e vocais, a “batida” deveria marcar o tempo e determinar o andamento. Assim os conceitos de “batida” e de “tempo” passam a ser justapostos. Arom (2004) após afirmar que “a batida é então uma unidade de medida”⁶⁷ (ibidem.), alerta para o fato de que a partir do século XVII na música ocidental, esta “medida” passa para o papel na forma de compassos (*measures*), delimitados graficamente por barras verticais (*bars*). Esta noção de compasso inexistia antes do Período Barroco e seu advento, segundo Arom (2004), Vega (1941), e outros autores, veio a restringir consideravelmente as possibilidades rítmicas desde então. O que se argumenta é que com o compasso se “materializando” no papel, as batidas passam a receber acentos distintos e regulares criando batidas fortes e fracas. Esta diferenciação acabou hierarquizando os acentos, o que, segundo a opinião de alguns musicólogos, limitou as possibilidades rítmicas do discurso musical.

O musicólogo argentino Carlos Vega (1941) também concorda que a barra de compasso teve sua origem na música mesurada da Idade Média, e que originariamente este sinal gráfico serviria apenas para “cortar um par de linhas para demonstrar que as figuras precedentes deviam ser consideradas separadas das seguintes”⁶⁸ (VEGA, 1941, p.47). Vega aponta que, no entanto, esta linha não manteve sua função original de separar apenas os “pés rítmicos”, mas, que passou a separar “regularmente pés, dípodas, trípodas e tetrápodas, sem se sujeitar à lei, enquanto se definia como sinal de acentuação, desde que, está claro que a nota inicial do pé *pode ser* (não é sempre) a principal nota ‘acentuada’”⁶⁹ (ibidem, p. 47, *itálico*, parênteses e aspas do autor). O pesquisador observa que “quase toda deficiência da acentuação na notação moderna se baseia no fato do compositor não saber quando a barra de compasso deve preceder ao pé, ou quando ao dípode, ao trípode ou ao

⁶⁷ The beat is thus a unit of measure

⁶⁸ Corta un par de líneas para significar que las figuras precedentes deben computarse aparte de las siguientes

⁶⁹ Separaba regularmente pies, dipodias, tripodias o tetrapodias, sin sujeción a ley, mientras se definía como signo de acentuación, pues, claro está, la nota inicial de pie puede ser (no es siempre) la principal nota “acentuada”.

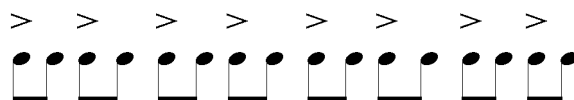
tetrápode.”⁷⁰ (ibidem). Aqui cabem esclarecimentos sobre alguns conceitos expostos por Vega.

O que o musicólogo chama de pés (pies) é a unidade de tempo originada do agrupamento dos pulsos, aos pares - pulsações binárias – ou em grupos de três – pulsações ternárias. O autor conclui que a partir de pulsações sem acentos, que no exemplo abaixo são representadas por colcheias, podemos agrupá-las acentuando a cada duas ou a cada três:

Série sem acentos



acentos a cada duas pulsações



acentos a cada três pulsações

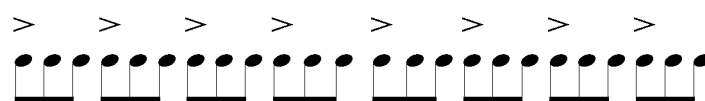


Figura 05: agrupamento das pulsações tendo a colcheia como unidade segundo Vega (1941, p. 39).

Esses dois tipos de acentuação originam unidades rítmicas que são nominadas como pés (*pies*). Os pés podem ser binários ou ternários



Figura 06 : pés binário e ternário (idem).

Quando agrupamos dois pés temos um dípole; três pés um trípole; e quatro um tetrápode.

⁷⁰ Casi toda la deficiencia de la acentuación en la notación moderna estriba en que el compositor no sabe cuándo la línea debe preceder al pie y cuándo a la dipodia, a la tripodia o la tetrapodia.

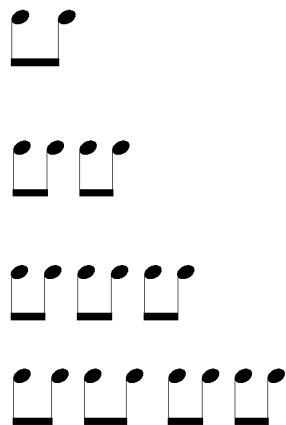


Figura 07: pés, dípode, trípode e tetrapode binários segundo Vega (1941, p. 40).

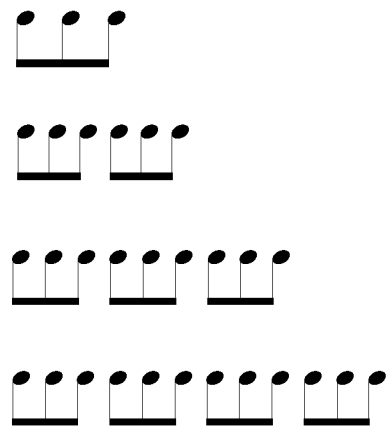


figura 08: pés, dípode, trípode e tetrapode ternários segundo Vega (1941, p. 40)

Vega conclui sua explicação sobre a barra de compasso dizendo: “De qualquer modo, hoje a barra de compasso é um sinal que origina um acento na nota seguinte, e nisto concordam os teóricos; mas está muito generalizada a certeza de que esta barra cria falsos acentos”⁷¹ (ibidem, p. 47).

Segundo Arom (2004, p. 182-183) a falta de acentos regulares na música africana é um fato percebido por vários autores como Jones no livro “*Studies in African Music*” (1959), Nketia em “*Folk Songs of Ghana*” (1963), Kubick em vários artigos

⁷¹ De todos modos, hoy es la línea divisoria un signo que acentúa la nota siguiente, y en eso concuerdan los teóricos; pero está muy generalizada la certeza que esa línea crea falsos acentos

publicados entre 1964 e 1974 na revista “*African Music*”, Estreicher “*Le Rythme de Peuls Bororo*” (1964), Belinga “*Littérature et musique populaire en Afrique Noire*” (1965), Dauer “*Afrikanische Musick und völkerkundlicher Tonfilm*” (1966) e Pantaleoni “*The Three Principles of Timing in Anlo Dancing Drumming*” (1972). É preciso observar que estamos falando aqui da falta de acentos regulares e não da falta de acentos. Como vimos, na música europeia os acentos regulares aparecem na medida que no século XVII surgem as barras de compasso na música escrita. Antes das barras eles estavam diretamente relacionados ao discurso musical. Com as batidas agrupadas em compassos os compositores passam a ter os acentos definidos antes mesmo que a frase seja criada, o que obriga que a frase musical seja adaptada a uma sequência pré-determinada de acentos e não o contrário.

Arom (2004) observa que o etnomusicólogo acaba sofrendo o mesmo problema do compositor ao transcrever músicas feitas sem compassos regulares, pois vai “naturalmente tentar encaixar o que ele ouve em padrões métricos fornecidos pela notação convencional”⁷² (ibidem, p. 183). Ou seja, diante da falta de ferramentas adequadas para o trato do discurso musical africano os etnomusicólogos acabam por adaptá-lo à uma abordagem ocidental do ritmo, levando à incoerências como: utilização de formulas de compasso ocidentais; o uso de barras de compasso gerando um acento na primeira batida; a descrição de compassos sobrepostos (*overlapping measures*) como sincopas (*syncopation*); e o uso dos termos ritmo aditivo e ritmo divisivo de forma imprecisa. (ibidem, p. 184).

O relevante para nós é Arom finaliza este raciocínio observando que na música africana também não existe este conceito de acentos mais importantes (fortes) que perpassam todas as vozes e ritmos, e que a forma de organizar o ritmo para o africano se assemelha mais ao pensamento ocidental renascentista, no qual existem batidas e existe marcação, mas, não existe hierarquia nos acentos. O autor diz que “o arranjo das durações na maioria da música africana é ainda baseado no mesmo princípio do *tactus* medieval”⁷³ (ibidem, p. 180), e afirma no capítulo “*African Rhythmics*”: “Não importa o quanto complexa ela (polirritmia) possa ser, mesmo assim, o ritmo africano sempre tem uma

⁷² Naturally try to fit what he hears into the metric patterns provided by conventional notation

⁷³ The arrangement of durations in most African music is still based on the same principle as the medieval *tactus*.

simples referência final: a pulsação, como definimos acima, cuja função é similar àquela do *tactus* medieval”.⁷⁴ (ibidem, p. 206).

Analisaremos agora algumas particularidades que estruturam o ritmo africano.

1.2.5.1. Pulsação Múltipla (Três contra Dois)

Uma das principais e mais particulares características da música africana é a superposição e o intercâmbio da pulsação binária com a ternária. Este tipo de relação rítmica acontece de duas formas: (1) na sobreposição dos dois tipos de pulsação e/ou (2) na sucessão dos mesmos. Muitas vezes os dois tipos ocorrem ao mesmo tempo.

O primeiro tipo normalmente é mais discutido e destacado. Isso provavelmente ocorre porque as bases e texturas polirrítmias que se originam da relação vertical entre duas pulsações rítmicas diferentes, criam condições para o desenvolvimento de um tipo de discurso pouco corrente na tradição europeia, e desta maneira surpreende, e até mesmo fascina. A etnomusicóloga Rose Brandel no seu livro “*The Music of Central Africa*” de 1961, afirma: “Para o ouvinte ocidental aquilo que é ‘diferente’ é o que chama à atenção e o que ele tende a considerar importante como característica que identifica qualquer estilo musical não-ocidental. Por este motivo é que os pouco familiares ritmos de hemíola (3 contra 2), que constituem um forte componente do estilo rítmico Centro Africano, são os que mais atraem nossa atenção”⁷⁵ (BRANDEL, 1961, p.72, aspas da autora).

Sobre o “3 contra 2” afirma o músico e pesquisador Charles Silverman na sua monografia “*Afro-Cuban Folkloric Drumming as a Source for Further Research in Rhythm Perception and Cognition*”:

⁷⁴ No matter how complex it may be, however, African rhythm always has a simple ultimate reference: the pulsation as defined above, whose function is similar to that of the medieval *tactus*.

⁷⁵ For the Western listener it is what is “different” that draws attention and that he tends to consider the important identifying characteristic of any non-Western musical style. Hence, it is the unfamiliar hemiola-like rhythms, comprising an exceedingly strong part of Central African rhythmic style, that usually command most interest.

“Os ritmos de certos grupos baseados na percussão de estilo africano podem ser sentidos sobre diferentes pulsações, usualmente, mas não exclusivamente, múltiplas de subdivisões binárias ou ternárias. Existem muitas situações nas quais ocorre performance simultânea da pulsação dupla e tripla”⁷⁶ (SILVERMAN, s/d)

Para ilustrar essa situação utilizando a terminologia e notação tradicionais, seria como se tivéssemos um compasso simples sobreposto à um compasso composto.

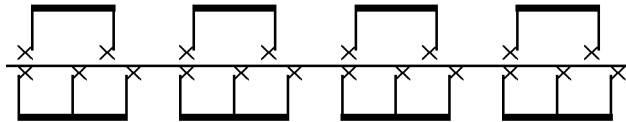


Figura 09: representação da pulsação múltipla sobreposta (vertical)

Jones (1961) comenta que apesar da aparente complexidade das polirritmias africanas não existem relações de proporção e divisão do tipo “5 contra 4”, “7 contra 9”, ou ainda mais irregulares, ele afirma que uma “característica fundamental da música africana é o princípio do 3 contra 2”⁷⁷ (JONES, 1961, p. 102). Jones segue dizendo que os africanos são desde pequenos estimulados a bater o “3 contra 2” de forma tão natural como bater em sincronia com um pulso. Ele diz que essa forma mista de pensar e executar a pulsação faz parte da natureza do africano, o que o permite criar polirritmias que “parecem incríveis” (ibidem). Chernoff (1979) também compartilha dessa opinião, acrescentando que os ritmos individuais dos tambores e gongos são simples, porém a forma como são combinados é que gera complexidade. Ele diz: “ao contrário do que pensamos, a maioria da música africana está em alguma variação comum da pulsação binária ou ternária (como 4/4 ou 12/8) e não em 7/4 ou 5/4”⁷⁸ (CHERNOFF, 1979, p.47). Gostaria de ressaltar que entre a pesquisa dos dois autores há uma diferença de 40 anos e foram realizadas em diferentes regiões da

⁷⁶ The rhythms of certain African based drumming styles can be felt in different meters, usually, but not only, multiples of two (duple) or three (triple) meters. There are many instances where there are simultaneous performances of duple and triple meter.

⁷⁷ Fundamental characteristic of African music which is the principle of three against two.

⁷⁸ In spite of what we think, most African music is in some common variety of duple or triple time (like 4/4 or 12/8) and not in the 7/4 or 5/4

África, porém, ainda assim os dois comentários são praticamente idênticos. Chernoff (1974) acrescenta que uma música em 7/4 seria muito difícil de ser dançada.

O pesquisador ganense Kofi Agawu (1995) também ressalta esta naturalidade na superposição do “3 contra 2” na musicalidade do africano e também confirma que ela está presente desde da infância: “Crianças gostam de brincar com os ritmos, e muitas delas internalizam o efeito do 2 contra 3 (ou o 3 dentro do 2)⁷⁹ desde da mais tenra idade”⁸⁰ (AGAWU, 1995, p. 190).

Kwabena Nketia (1974), também ganense, afirma que a forma mais simples de polirritmia (*cross rhythm*) “é baseada na relação do 2 contra o 3” (NKETIA, 1974, p. 134-135).

Passemos ao segundo tipo de “3 contra 2”, o que chamamos acima de *sucessivo*. Na literatura consultada encontrei nos trabalhos de Brandel (1961, p.15), Nketia (1974, p. 127-128) e Arom (2004, p.245) referências explícitas sobre esta relação rítmica, que eles chamam de *hemíola*. Esta alternância horizontal entre pulsos ternários e binários não precisa ser necessariamente regular do tipo – 323232 – ela pode apresentar, e geralmente apresenta, outros padrões.

Alguns dos padrões surgidos dessa relação merecem lugar de destaque pela sua “onipresença” na música da África, um deles é o padrão 3+3+2, que pode ser transcrito da seguinte forma:

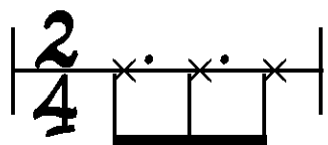


Figura 10: padrão 3+3+2

E o 2+2+3+2+3 que de tão característico e presente foi chamado por Jones (1961) de “*assinatura africana*”.

⁷⁹ Acho interessante a diferenciação que Agawu faz entre “2 contra 3” e “3 dentro do 2”, não a encontrei em nenhum outro autor.

⁸⁰ “children enjoy playing with rhythms, and many of them internalize the 2 – against- 3 (or 3-within-2) effect from a fairly early age.”

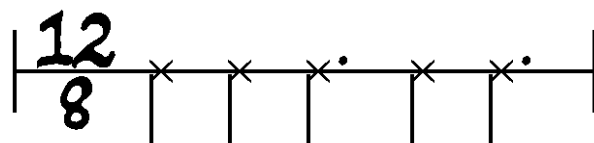


Figura 11: padrão 2+2+3+2+3 - assinatura rítmica africana segundo Jones (JONES, 1961. P. 3 e 210).

Em uma tabela apresentada pela pesquisadora Tânia Mara Cançado (1999a), são citados vários termos utilizados por José Manuel Lezcano (1991) em sua tese de doutorado “*Afro.Cuban Rhythmic and Metric elements in the Published Choral and Solo Vocal Works Of Alejandro Garcia Cartula and Amadeo Roldan*”, para trabalhar a música africana e sua herança nas Américas. Gostaria de destacar quando Lezcano ao definir o termo “*time line*”, conclui dizendo: “A *time line* mais simples deve consistir numa alternância entre motivos rítmicos ternários e binários”⁸¹ (LEZCANO, 1991 apud CANÇADO, 1999a, p. 20), ou seja, esta alternância entre dois tipos de pulsação é uma característica fundamental das *time lines*, encontrada desde das mais simples às mais complexas. Como um exemplo desta “alternância mais simples” descrita por Lezcano, temos a *clave campesina*, que deve ser escrita com duas fórmulas de compasso segundo o músico e pesquisador cubano Marcos Manuel Valcárcel Gregório (2002 p. 2).

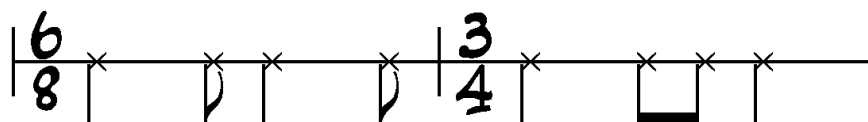


Figura 12: alternância entre pulsação ternária e simples presente na *clave campesina*, segundo Valcárcel Gregório (2002, p. 2).

Algumas evidências apontam que o “3 contra 2”, sobretudo quando aparece horizontalmente, seja o elemento causador de movimento e da condução rítmica. Será visto mais adiante que ele é o principal componente do efeito de tensão-relaxamento e da imparidade rítmica, atributos fundamentais da maioria das *time lines*. À guisa de ilustrar a

⁸¹ The simplest time-line would consist of an alternation of duple and triple rhythmic motifs.

importância deste elemento rítmico à música africana, pode-se dizer: que o “3 contra 2” sucessivo está para o ritmo na música Africana assim como o trítone está para a harmonia nas músicas tonais do Ocidente.

A partir da pulsação múltipla é que uma outra dimensão rítmica é criada, multiplicando-se as possibilidades de frases e estruturas rítmicas e também, porque não dizer, dos movimentos coreográficos, já que propicia uma condução do ritmo sólida e direcionada.

O “3 contra 2” simultâneo e sucessivo atravessou o Atlântico e se faz presente na maioria das músicas de origem Afro das Américas, suas transformações ou traduções deram origem a uma parte considerável das figuras rítmicas básicas de uma grande variedade de gêneros. Dada essa importância, sua compreensão, não só racional, mas corporal, se faz fundamental para entendermos e praticarmos o fraseado musical de origem Afro, propiciando balanço e autenticidade à interpretação.

1.2.5.2 Senso de Metrônomo

O conceito de “senso de metrônomo” (*metronome sense*) foi apresentado (e provavelmente desenvolvido) pelo etnomusicólogo Richard Alan Waterman (1914 – 1971) em um artigo de 1952. Neste artigo, reimpresso na coletânea “*Mother Wit from the Laughing Barrel*”, Waterman explica o termo ao comentar que a principal característica que se destaca na música africana face à europeia é o ritmo. O autor diz que para a correta compreensão da música africana se faz necessário o desenvolvimento de um senso (*sense*), que no ouvinte habituado à música europeia, “se encontra adormecido” (WATERMAN, In: DUNDES, 1990, p. 86). Waterman segue explicando o conceito:

“Podemos falar em *senso de metrônomo*. Até ele ser desenvolvido, muito dos aspectos da música africana mais importantes para o africano podem facilmente permanecer incompreensíveis para o mais minucioso pesquisador. Do ponto de vista do ouvinte ele envolve hábitos de conceber qualquer música como estruturada sobre uma estrutura básica (*theoretical framework*) de pulsações regularmente espaçadas no tempo, e de reação (*co-operation*) em termos de movimentos motores exteriorizados ou inibidos, que pulsam com este padrão

métrico, estando ou não as batidas expressas na melodia ou na percussão”⁸².(WATERMAN, 1990. P. 87).

A palavra inglesa “*sense*” pode ser entendida aqui como “uma percepção”, ou melhor, como “uma percepção que permite uma habilidade”. Nesta visão a pessoa com alto “senso de metrônomo” tem a percepção musical suficientemente desenvolvida para imaginar padrões rítmicos ao ouvir certas músicas, além disso tem a habilidade de corresponder aos estímulos musicais com movimentos harmoniosos, sejam eles de uma dança, de um transe, ou participando de um drama ou de uma procissão. Essa ligação natural entre o cerebral (imaginação de um padrão rítmico) e o corporal (exteriorização através do movimento) permitem uma grande precisão de pulso e andamento.

Arom (2004) cita o conceito de Waterman em seu livro ao relatar o processo de gravação e transcrição que ele experimentou com um grupo de “percussionistas tradicionais” africanos. De forma resumida o que Arom queria era gravar um grupo de quatro ou cinco percussionistas obtendo, além da gravação do todo, a gravação das partes separadas. Para que isso se efetivasse os músicos deveriam tocar separadamente cada uma das partes. No entanto, a princípio não havia uma referência temporal evidente, já que o uso de um metrônomo ou clique seria totalmente alheio à prática musical africana. A solução foi sobrepor palmas as gravações de cada uma das vozes das percussões, o que para Arom representou “a materialização do conceito de ‘senso de metrônomo’ de Waterman” (AROM, 2004, p.182, aspas do autor).

O pesquisador e músico John Miller Chernoff (1979) também cita Waterman quando se refere ao fato de “começarmos a ‘entender’ a música africana, quando somos capazes de manter em nossas mentes e ou em nossos corpos um ritmo *adicional* àqueles que ouvimos”⁸³ (CHERNOFF, 1979, p.49, aspas e itálico do autor). A partir de Waterman, Chernoff postula que na música africana o ouvinte ou o dançarino devem “suprir a batida

⁸² This may be spoken as the *metronome sense*. Until it is developed, much of the aspect of African music most important to the African may well remain incomprehensible to the most careful investigator. From the point of view of the listener, it entails habits of conceiving any music as structured along a theoretical framework of beats regularly spaced in time and of co-operating in terms of overt or inhibited motor behavior with the pulses of this metric pattern whether or not the beats are expressed in actual melodic or percussion tones.

⁸³ We begin to “understand” African music by being able to maintain, in our minds or our bodies, an *additional* rhythm to the ones we hear.

(beat)”, devem “estar ativamente engajados na compreensão da música” (Ibidem, p.50). Chernoff (1974) apresenta o depoimento de Abraham Adzenyah, professor da Universidade de Gana e mestre percussionista *Fanti*, que diz que “sempre ouve e mantém na cabeça o que ele chama de ‘ritmo escondido’” (ibidem). Chernoff (1974) se alinha a Arom (2004) sobre a materialização do senso de metrônomo quando diz “o bater das palmas que acompanham a maioria das músicas africanas é o ‘senso de metrônomo’ em ação”⁸⁴ (ibidem, p.51, aspas do autor). E também, ao dizer que no contexto da música africana “tanto o músico como o espectador devem manter um ritmo adicional a fim de dar coerência ao conjunto, de outra maneira ele ou ela ficariam confusos pela multiplicidade de ritmos conflitantes e acentos”⁸⁵ (Ibidem, p.95). Chernoff (1974) fala que “o ponto essencial é a noção de uma habilidade e de uma necessidade de *mediar o ritmo ativamente*”⁸⁶ (ibidem, itálico do autor).

Outros autores abordam características do africano que a meu ver tangem este conceito, ou esta habilidade, mas, que são por eles expressas de maneira ligeiramente diversa e não classificadas como senso de metrônomo. Por exemplo, o pesquisador Muniz Sodré (1998, p. 20) no seu livro “Samba o Dono do Corpo” ao escrever sobre “o som e o tempo” cita o estudioso e crítico inglês Raymond Willians (1961, p.40):

“Do que já sabemos, parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que recebe não simplesmente como uma ‘abstração’ ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro... um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser vivida por outros” (WILLIANS, 1961 apud SODRÉ, 1998, p.20)

Acredito que toda a citação de Willians se encaixe no conceito de “senso de metrônomo” sobretudo no trecho “a experiência recriada na pessoa (...) como um efeito físico sobre o organismo”.

O etnomusicólogo Jones (1961) em diversas passagens de seu trabalho “*Studies in African Music*” tece comentários ou descrições que também podem ser interpretados

⁸⁴ The hand-clapping that accompanies so much African music is “metronome sense” in action

⁸⁵ For both the musician and the spectator to maintain an additional rhythm in order to give coherence to the ensemble; otherwise he or she would become confused by the multiplicity of conflicting rhythms and accents.

⁸⁶ The essential point is the notion of an ability and need to *mediate the rhythm actively*.

como “senso de metrônomo”. Por exemplo, ao comentar a precisão do pulso marcado pelos africanos, observa que para transcrevermos as polirritmias e os ritmos cruzados africanos não podemos fazê-lo sem base alguma e que “precisamos ter um contra-ritmo regular para usarmos de referência métrica”⁸⁷ (JONES, 1961, p. 38). O autor observa que “se a pessoa que transcrever tentar ela mesma bater o pulso provavelmente se perderá, não apenas na sutileza da música africana aditiva, mas também na precisão do seu pulso”⁸⁸ (Idem). Nketia (1974) também acredita na necessidade do “performer” aprender a manter “o pulso inicial ou regulador do período de tempo (*time span*) – o batida reguladora ou o pulso básico - subjetivamente”⁸⁹ (NEKTIA, 1974. P. 131).

A capacidade de imaginar o balizamento dos instrumentos de base, quando esses não estão presentes, ou de não entrar em conflito com eles quando estão presentes, é uma manifestação do que entendo como “senso de metrônomo”. Ter “senso de metrônomo” nada mais é do que uma maneira ao mesmo tempo virtual e ontológica de se marcar o tempo – virtual por não ser expressa e ontológica por ser pessoal - e sob este enfoque pode ser compreendida por qualquer pessoa com treinamento musical. No entanto, a capacidade do africano de imaginar e manter o pulso se mostra mais e melhor desenvolvida. Talvez pela ligação direta com os movimentos corporais expressos nas danças, talvez pela importância que a música desempenha na sua vida cotidiana e espiritual, quem sabe? O fato é que geralmente o músico africano apresenta um alto “senso de metrônomo”.

1.2.5.3 *Time lines*

Nos trabalhos de Jones (1961), Nketia (1974), Chernoff (1979), Agawu (1995), Toussaint (2003) e Arom (2004) se encontram referências claras ao uso de padrões rítmicos tocados nas palmas ou em idiofones, que ocorrem em diversos tipos de

⁸⁷ There must be a regular counter-rhythm against which to measure them

⁸⁸ If the transcriber attempts to beat time himself He will get hopelessly lost owing not only to the subtlety of African additive music but also to the absolute exactness of his timekeeping

⁸⁹ A performer must learn to keep the initial pulse of the time span – the regulative beat or the basic pulse – subjectively.

música africana execução musical. Da mesma forma, na audição de CDs de música étnica africana pode-se notar em várias situações a presença desses padrões.

Nos trabalhos sobre música africana de Nketia (1974, p.131), Toussaint (2003) e Arom (2004) esses padrões rítmicos são chamados de *time lines*⁹⁰. Jones chama de *African Signature Tune* (JONES, p. 3 e 210) ou de *Standard Pattern* (ibidem, p. 53, 80 e 89). Agawu (1995, p. 80) de “*foundational pulse*”, e por fim em Chernoff (1979) *time-keepers*. Nos trabalhos sobre músicas de origem africana nas Américas temos Pérez Fernández (1987, p.63) que as chama de *líneas temporales*, Kubick (1979, p.13) e Cançado (1999,) de *time line*, e Oliveira Pinto (2009, p.91) de linha rítmica ou ritmo guia.

A citação mais antiga que encontrei do termo *time line* aparece em uma nota de rodapé do já citado livro *Studies in African Music*, do missionário inglês A. M. Jones, escrito em 1959. Nesta nota Jones comenta o trabalho de Joseph Kiagambiddwa, criticando o fato desse autor apresentar transcrições de canções sem utilizar “*time line*” ou “*hand-clap pattern*” (JONES, 1961, p. 7 nota 1). No entanto, no decorrer de seu livro percebemos que Jones não “adota” o termo *time line*, já que não o utiliza outras vezes. O termo que Jones prefere é “*african signature tune*”, que contudo é utilizado apenas para um único padrão, que se encontra representado na figura da p. 54.

A importância dada por Jones a este padrão decorre da “onipresença e forma africana”.

Jones assim o descreve:

“Este padrão é algumas vezes realizado pelas palmas, outras pelos gongos e até mesmo por tambores. Ele ocorre em várias formas, mas sempre é basicamente um único e mesmo padrão. É amplamente encontrado na África Ocidental, Central e Oriental. Na verdade a sua onipresença e a sua forma africana típica o qualifica para ser chamado de ‘assinatura rítmica’ africana”.⁹¹ (JONES, 1961. P.210, aspas do autor).

Como o leitor pode constatar o termo “*african signature tune*” foi aqui

⁹⁰ Por hora não traduzirei este termo para o português, mas à frente cuidaremos disso.

⁹¹ This pattern is sometimes made by hand clapping, sometimes it occurs as a bell rhythm, and it is even played on drums. It occurs in various forms but always it is basically one and the same pattern. It is found widely in West Africa, in Central Africa and in East Africa. In fact both its ubiquity and its typically African form qualifies it to be called the African “signature-tune”

traduzido como “assinatura rítmica africana”. Enfrentei algumas dificuldade e dúvidas para chegar à esta tradução. Primeiramente optei por uma tradução literal que resultou em “assinatura musical africana”, porém, revendo o texto de Jones, pude notar que ele se refere ao padrão nomeado como “*african signature tune*”, apenas no trato das durações, e nunca no trato das alturas. Prova disto é que a notação utilizada para a representação é sempre apenas rítmica com sistemas de uma linha, e o padrão é sempre tocado ou por palmas ou por idiofones. Diante desta situação optei por traduzir o termo de Jones como “assinatura rítmica africana”. Acredito o que Jones nomeia como “assinatura rítmica africana” seja um exemplo de *time line*. Jones mostra várias vezes ao longo de seu livro que está totalmente ciente da existência do conceito de *time line*, pois descreve procedimentos que se encaixam na definição de *time lines* por outros autores, notadamente em Nketia (1974). Por exemplo, em um trecho ele observa que transcrever e executar uma única linha de um tambor *Ewe* pode ser fácil, e que podemos fazer isso com cada uma das linhas de uma música, mas, daí a relacionarmos as 4 ou 5 linhas que formam a polifonia (*cross-rhythms*), seja na transcrição ou na performance existe um outro grau de dificuldade. Esta dificuldade, segundo Jones, só pode ser contornada por que:

“Nós temos sorte devido à uma peculiaridade da música *Ewe* – uma peculiaridade compartilhada por um grande número de tribos da África Ocidental. Que é o uso em muitas danças de um sino, que toca um padrão rítmico recorrente durante toda a dança”⁹² (ibidem, p.13).

Jones segue dizendo que do “ponto de vista africano” seria um erro atribuímos um protagonismo à este sino, e daí concluirmos que é a partir dele que tudo se organiza, mas “ainda assim para o pesquisador ele funciona como um guia” (ibidem).

Além de Jones, outro pesquisador que também relata a ocorrência das *time lines* é o ganense Kofi Agawu. Sua pesquisa menciona o uso de palmas definindo *time lines*: “A precisão dos ritmos estritos deriva da presença de um pulso gerador fundamental,

⁹² We had good fortune owing to a peculiarity of Ewe music – a peculiarity shared also by a large number of tribes in West Africa. This is the use of a bell in most dances, which sounds a standard recurring pattern right through the dance.

geralmente articulado por uma palma, chocalho, ou gongo”⁹³ (AGAWU, 1995. P. 80).

Vamos ouvir agora alguns exemplos de música *Ewe* que apresentam padrões rítmico de marcação ou *time lines*.

Os números correspondem as faixas do CD II que acompanha este texto.

1) *Afa*

Intérprete: Grupo Dzigbordi (*Dzigbordi Habɔbɔ*)

Gravação: coletado por James Burns

Álbum/Faixa: faixa 1 do CD “*Ewe Drumming from Ghana*”. London: British Library Sound Archive para Topic Records, 2004

Gênero: dança introdutória

Ano: 2002 - 2003

As notas presentes no encarte do CD “*Ewe Drumming from Ghana*” foram escritas por James Burns, professor e estudioso da música *Ewe*, PhD em música pela “*School of Oriental and African Studies in London*”. Segundo Burns *Afa* é um tipo de dança que é usada para introduzir a performance do grupo Dzigbordi, e vem a ser “uma das mais velhas ininterruptas tradições da música *ewe*. Ela está associada ao oráculo de *Afa*”⁹⁴ (BURNS, 2004, p. 13). Aqui ela é tocada com três tipos de instrumentos o gongo duplo, chamado de *gankogui*, o chocalho de cabaça *axatse* e o tambor médio *agbodi*, também conhecido como *sogo*. Burns ao falar do *gankogui* e do *axatse* diz que eles criam “uma *time line*, um ciclo rítmico repetitivo” (ibidem, p.5).

Burns apresenta a seguinte transcrição da linha tocada pelo *gankogui* na *Afa*.



Figura 13: *Time line* tocada pelo *gankogui* da dança *Afa* (Burns, 2004. P.13).

⁹³ The strictness of songs in strict rhythm derives from the presence of a foundational pulse, often articulated by handclap, rattle or bell.

⁹⁴ One of the oldest continuous traditions in Ewe music. It is associated with the oracle of Afa.

2) Canto Fúnebre – A casa do Guerreiro ficou vazia

Intérprete: grupo de Dzenawo – cidade de Adzekpo em Anyako - Gana

Gravação: coletado por Seth k. Ladzekpo

Álbum/Faixa: faixa 2 do CD “*Ewe Music of Ghana*”. relançamento de 2006 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp “*Ewe Music of Ghana*”. New York: Folkways Ethnic Library, para Folkways Records & Service Corp. New York, 1969

Gênero: canto fúnebre

Ano: 1969

Aqui temos um cantor acompanhado apenas de um *gankogui*. A time line é a mesma do exemplo anterior. A letra segundo Ladzekpo (1969, encarte do CD) fala dos males da morte.

3) *Kinka*

Intérprete: Grupo Dzigbordi (*Dzigbordi Habɔbɔ*)

Gravação: coletado por James Burns

Álbum/Faixa: faixa 4 do CD “*Ewe Drumming from Ghana*”. London: British Library Sound Archive para Topic Records, 2004

Gênero: dança introdutória

Ano: 2002 - 2003

Segundo Burns (2004) *Kinka* é outra dança introdutória do grupo *ewe* Dzigbordi, pode ser também utilizada em funerais. É uma dança em pulsação binária que utiliza o grande tambor *atsimevu*, o tambor *gboba*, o gongo *gankogui* e o chocalho *axatse*.

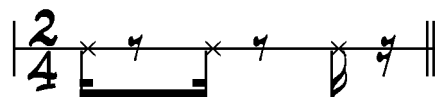


Figura 14: *Time line* tocada pelo *gankogui* da dança *Kinka* (Burns, 2004. P.5).

Jones ao falar da dança *Sovu*, uma das danças do culto *Yewe*, apresenta um toque de *gankogui* bastante similar ao transcrito acima. A transcrição de Jones é a seguinte:

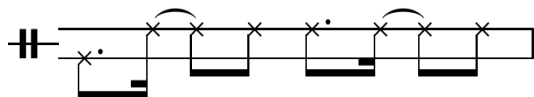


Figura 15: *Gankogui fofo* (JONES, 1961. P. 97).

4) Dança e tambores (batuque) *Dzibbordi*

Intérprete: Grupo Dzibbordi (*Dzibbordi Habɔbɔ*)

Gravação: coletado por James Burns

Álbum/Faixa: faixa 7 do CD “*Ewe Drumming from Ghana*”. London: British Library Sound Archive para Topic Records, 2004

Gênero: dança

Ano: 2002 - 2003

Mais uma gravação por Burns (2004) do grupo Dzibbordi. O qual o pesquisador chama de *dancing drumming* (ibidem p.17). O interessante aqui, além da exuberância técnica e sonora dos tambores, há uma relação de “3 contra 2” entre o toque do *gankogui* e do *axatse*.

Burns (ibidem, p. 4) a transcreve desta forma.

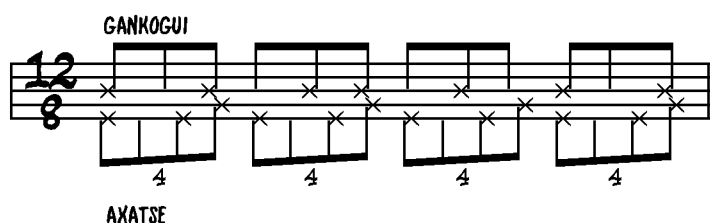


Figura 16: *Time line* tocada pelo *gankogui* e acompanhamento do *axatse* (Burns, 2004. P.4).

Passaremos agora para exemplos de *time lines* em músicas dos Iorubás.

5) Saudação à um Chefe

Intérprete: sem dados

Gravação: produzido por Moses Asch

Álbum/Faixa: faixa 6 do CD “*African and Afro-American Drums*” relançamento de 2007 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp “*African Drums*”. New York: Folkways Ethnic Library, para Folkways Records & Service Corp. New York, 1954

Gênero: sem dados

Ano: ca1954

Na edição deste CD da Smithsonian Folkways Records temos uma cópia da capa original do LP com algumas notas. No entanto, inexplicavelmente, não há informações sobre as 12 primeiras faixas. Sobre esta gravação nos é informado apenas que se trata de uma louvação, que se passa na Nigéria, entre os iorubás.

Ao longo de toda a gravação podemos ouvir claramente um gongo tocando uma *time line* que inicia a música. Essa *time line*, segundo o pesquisador, músico e matemático canadense Godfried Toussaint (2004) é encontrada com frequência por toda África e em Cuba, Haiti e no Brasil. Toussaint observa que este padrão pode ter vários nomes conforme o lugar ou o estilo em que é encontrado, e que o nome mais conhecido internacionalmente é *bembé*, (este nome será adotado nesta pesquisa). Toussaint em um artigo chamado “*Classification and Phylogenetic Analysis of African Ternary Rhythm Timelines*” (2004), tece uma série de relações entre dez *time lines* africanas e conclui que todas elas podem ser “relacionadas à um de dois padrões ‘canônicos’”⁹⁵ (TOUSSAINT, p.1, aspas do autor).

Segundo Toussaint o padrão *bembé* é o seguinte



Figura 17: padrão rítmico do *Bembé* (TOUSSAINT, 2003. P. 2)

Podemos perceber que o ritmo acima representado é exatamente o ritmo que encontramos na presente gravação, e o mesmo ritmo da fig. 13, p. 59. Jones (1961) observa ao abordar os padrões que podem ser tocados pelo *gankogui* (idíofone dos *Ewe*), que um

⁹⁵ Can be derived from one of two “canonical” patterns.

dos padrões é “muito mais usado do que os outros (...) e por esta razão Mr. Tay o chama de *Standard Pattern*”⁹⁶ (JONES, 1961, p.53). Jones transcreve o padrão que apresenta exatamente o mesmo ritmo do *bembé*, porém com o detalhe da primeira nota ser tocada na campânula grave do gankogui e as outras seis na aguda.

Podemos notar também que o *bembé* pode ser visto como uma variação da assinatura rítmica africana.

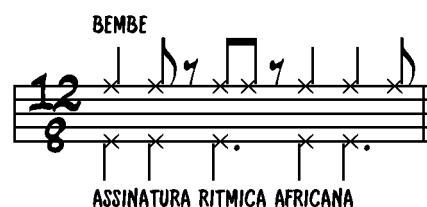


Figura 18: Comparação entre “assinatura rítmica africana” e *bembé*.

6) Festival da Colheita

Intérprete: sem dados

Gravação: produzido por Moses Asch

Álbum/Faixa: faixa 5 do CD “*African and Afro-American Drums*” relançamento de 2007 da Smithsonian Folkways Recordings do Lp “*African Drums*”. New York: Folkways Ethnic Library, para Folkways Records & Service Corp. New York, 1954

Gênero: sem dados

Ano: ca1954

Faixa copiada do mesmo CD do exemplo acima. Não há informações sobre os intérpretes ou o tipo de música, apenas que é um “Festival da Colheita” celebrado pelos iorubás na Nigéria.

Aqui temos uma *time line* diferente das que analisamos até agora, que parece ser estruturada sobre pulsação binária. A condução do gongo apresenta variações, a partir dos 30 segundos de gravação temos um momento mais estável, com menos variações que transcrevemos na página seguinte.

⁹⁶ Is used much more than the others (...) and for this reason Mr. Tay calls it the Standard Pattern.

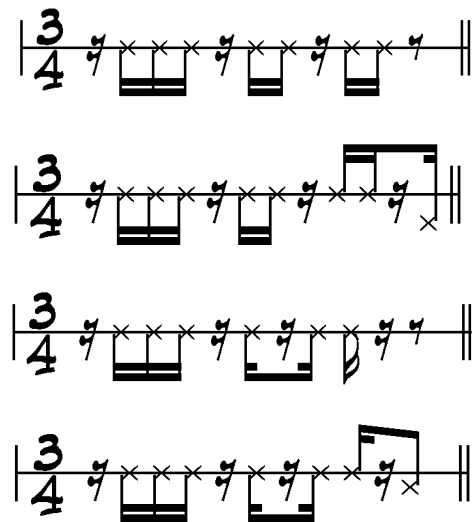


Figura 19: *Time line* iorubá e variações

7) Impressionante! (*Wa Yaye*)

Intérprete: mulheres e músicos da etnia *Manianga*

Gravação: coletado por Kongo Zabana

Álbum/Faixa: faixa 19 do CD “*Afrique Centrale: Tambours Kongo*”, Coleção Musique du Monde, Paris: Buda Musique, s/d

Gênero: música de divertimento

Ano: ca. 2000

A única informação na ficha técnica do CD é de que essa é uma música para divertimento feminino de um povo da etnia *Manianga*. A *time line* é bastante variada e executada por um gongo de duas campânulas (grave/aguda).

8) *O Yoyo*

Intérprete: sem dados

Gravação: coletado por Kongo Zabana

Álbum/Faixa: faixa 19 do CD “*Afrique Centrale: Tambours Kongo*”, Coleção Musique du Monde, Paris: Buda record, ca 2000

Gênero: música de divertimento

Ano: ca. 2000

Faixa do mesmo CD da faixa anterior, também coletada na República Democrática do Congo. A informação que temos que é uma música de divertimento coletivo. Também aqui podemos ouvir uma *time line* variada e de difícil transcrição.

9) *Djamao*

Intérprete: Kassoum Diarra

Gravação: sem dados

Álbum/Faixa: faixa 5 do CD 2 da coleção “*Le Continent des Mille Tambours*”, Boulogne: Productions Sunset, ca 2000

Gênero: música de divertimento

Ano: ca. 2000

Segundo informações do CD *Djamao* é uma música tradicional de Burkina Faso. Kassoum Diarra é um tocador de *djembe* (*Djembefola*) nascido em Burkina Faso.

Aqui a *time line* é baseada na seguinte figura:

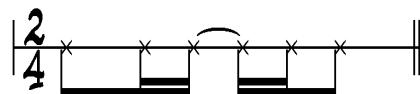
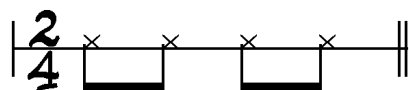


Figura 20: *Time line* da música *Djamao*.

Que pode variar em alguns outros padrões como, por exemplo esses:



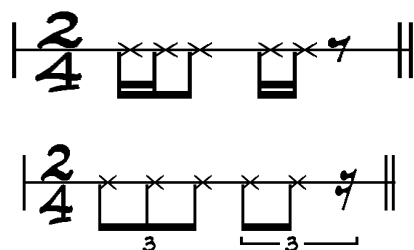


Figura 21: Variações da *time line* da música *Djamao*.

Mais adiante falaremos de ocorrências semelhantes as *time lines* africanas que são encontradas nas Américas e discutiremos com mais profundidade a importância deste recurso na estruturação do ritmo das músicas de origem afro nas Américas.

1.2.6. Considerações e Comentários Finais sobre este Capítulo

Como dissemos logo no início deste capítulo falar sobre a música africana é uma tarefa gigantesca e não adequada aos propósitos desta pesquisa. Por outro lado, seria pouco efetivo abordarmos aspectos da música brasileira com origem afro, sem que os leitores estivessem minimamente familiarizados aos conceitos e técnicas básicas da estruturação musical africana, bem como sem a audição de algumas músicas desse continente. Espero que o que foi exposto até o momento sirva como introdução à esse fascinante universo e permita o entendimento do que vai ser exposto daqui para frente.

Antes de seguirmos adiante, serão tecidas algumas observações sobre as *time lines* e a pulsação múltipla, pois são essas duas características da música africana que mais serão exploradas no estudo da música brasileira.

Primeiro é necessário discutirmos se as *time lines* e a pulsação múltipla são particularidades da música africana ou se são particularidades da música africana quando analisadas sob a ótica ocidental. De fato, toda uma série de definições que visam analisar e classificar técnicas e características da estruturação do ritmo da música africana podem ser questionadas, na medida em que são tentativas de adequar as particularidades da música africana ao modelo ocidental de organizar e/ou analisar o ritmo. Termos como imparidade rítmica (AROM, 2004, p.246) , ritmo aditivo e divisivo (NKETIA, 1974, p.128) graduação

(Nketia, 1974, p.133), espaçamento (Nketia, 1974, p.134), cometricidade e contrametricidade (AROM, 2004, p.241), entre outros que encontramos na literatura sobre a música da África, provavelmente fazem bem pouco sentido para o músico africano, e tampouco são consenso entre os autores até o momento citados. Na literatura especializada que pesquisamos, os textos de Brandel (1961), Nketia (1974), Euba (1990), Agawu (1995), Toussaint (2003), Arom (2004) percebemos sempre a visão do pesquisador sobre os fenômenos investigados. Analisando a biografia destes pesquisadores podemos notar que mesmo os africanos Nketia, Euba e Agawu tiveram, paralelamente ao conhecimento da performance e da estruturação rítmica da música étnica africana, formação musical ocidental desde a infância (cantando em corais em uma escola presbiteriana) e se graduaram e pós-graduaram em instituições inglesas ou americanas. Esse cenário pode levar a conclusão de que todos estudos, transcrições e análises da música africana realizados pelos etnomusicólogos são realizados através do olhar ocidentalizado dos mesmos. É uma discussão complicada e incontornável para quem se propor ao estudo da música africana. No presente momento não adentraremos nesta questão por dois motivos. Primeiramente porque acreditamos que como o nosso foco é a música popular brasileira, e que esta música no que se refere à estruturação do ritmo apresenta, juntamente às heranças africanas, heranças ocidentais europeias, sob este ponto de vista o olhar ocidentalizado pode ser efetivo em certos tipos de análise. Ou seja, se transcrições, diferentes formas de análises e uma extensa lista de conceitos e termos são muitas vezes pouco adequados para lidarmos com os sons da África, essas mesmas transcrições, análises e o uso de alguns desses termos e conceitos como, por exemplo – ritmo aditivo e divisivo, cométrico e contramétrico ou imparidade rítmica - podem ser esclarecedores e efetivos no trato da música de origem afro nas Américas, caso da maioria dos gênero populares brasileiros.

Em seguida há fortes indícios de que as *time lines* e a pulsação múltipla não são meras consequências de um olhar ocidental sobre o modo de se fazer música africano, e sim características que o músico africano reconhece em sua música, ainda que não as nomeie. Sobretudo as *time lines* foram apontadas pelos músicos. Notamos isso em dois trabalhos nos quais os autores nos fornecerem relatos dos músicos com quem trabalhavam. Nos trabalhos de Jones (1961) e de Chernoff (1979) houve menção as opiniões e pensamentos

de músicos africanos que se dedicavam exclusivamente à música étnica – Jones por todo o seu livro conta com a consultoria do mestre percussionista *ewe* Desmond K. Tay, e Chernoff teve aulas de percussão com o mestre percussionista Alhaji Ibrahim Abdulai.

Vimos anteriormente na parte “1.2.2. O ritmo na Música” (p.19), que o mestre Tay reconhece a importância das linhas tocadas pelo idiofone *gankogui*, e chega a chamar um de seus padrões de *standard pattern* por ter ocorrência frequente (JONES, 1961, p.53). Em outra parte de seu livro Jones (1961) apresenta mais um testemunho do mestre Tay, que, também está relacionado às *time lines*. Diz o músico africano: “Quando as pessoas cantam sem uma base rítmica audível, elas podem manter-se perfeitamente em tempo porque possuem uma base rítmica mental: algumas pessoas podem imaginar palmas, outras o *Gankogui* ou outro instrumento.”⁹⁷ (JONES, 1961. P. 134). Em outro trecho diz o músico Tay: “É verdade, qualquer canção pode ser cantada – e cantada com o tempo perfeito – na presença das palmas ou não: mas isto é porque no caso das canções que normalmente possuem palmas, o cantor, se ninguém bater palmas, irá imaginá-las.”⁹⁸ (JONES, 1961. P. 20). Chernoff (1979) relata o depoimento de Abraham Adzenyah “membro do grupo de dança da Universidade de Gana, mestre percussionista *Fanti* e especialista em muitos estilos tribais, que diz que ele sempre ouve ou mentaliza o que ele chama de ‘ritmo escondido’ nas suas improvisações”⁹⁹ (CHERNOFF, 1979, p.50). Chernoff acrescenta que “em muitos grupos um instrumento em particular pode ser classificado como mantenedor do tempo, e todos os outros músicos dependem dele para relacionarem sua execução”¹⁰⁰ (ibidem). O pesquisador relata que se alguém pedir para um músico que toca o tambor *kagan* (pequeno tambor que toca as subdivisões nos grupos *ewe*) demonstrar o que ele faz na dança *Agbekor*, ele irá marcar o ritmo estalando a língua contra o céu da boca em um

⁹⁷ When people sing without an audible time-background they can keep perfect time because they have a mental time-background: some people may mentally go by a clap, others by the *Gankogui* or some other instrument

⁹⁸ True, any song can be sung – and sung in perfect time – whether there is clapping or not: but that is because in the case of songs which normally has a clap, the singer, if no one claps, will be making the clap mentally

⁹⁹ Of the University of Ghana Dance Ensemble and Wesleyan University, a Fanti master drummer and a expert of many different tribal styles, says that he Always listen too r keeps in mind what he calls a “hidden rhythm” within his improvisations.

¹⁰⁰ In many ensembles, one instrument in particular may be designed as the time-keeper, and all the musicians depends on hearing their relationship to this one.

ritmo diferente do que estará tocando. Da mesma maneira o mestre percussionista irá marcar o ritmo do idiofone enquanto toca frases complicadas (ibidem).

Do que foi falado sobre as *time lines* é importante recordarmos a analogia na qual o “3 contra 2” horizontal está para música africana assim com o trítono está para a música tonal. Ao fazer esta comparação partimos do princípio de que o que explica e sintetiza o tonalismo são as relações de tensão/resolução que ocorrem a partir do momento que temos “harmonias que preparam” e “harmonias que resolvem”, sabemos que no núcleo deste movimento está o trítono, não só ele, mas principalmente ele. Na condução do ritmo africano a força propulsora também está num continuo preparar/resolver causado por um incessante contradizer/reforçar o tempo. Este movimento de causa e efeito é estruturado através da combinação sucessiva e alternada da pulsação binária com a ternária. As *time lines* por sua vez são padrões rítmicos fundamentados e estruturados pela pulsação múltipla. Partindo de uma determinada combinação de unidades binárias e ternárias, compreendidas em um período de tempo, temos a definição de dois lados, um que prepara e outro que resolve a tensão rítmica. Esta frase de dois lados ao ser executada repetidamente, cria uma base rítmica que pode ser usada tanto para frases derivadas de pulsação binária, como ternária ou mista. De certa forma, as *time lines* organizam a relação sucessiva da pulsação múltipla em períodos maiores, repetitivos, que acabam por definir a rítmica da música. Parece ser impossível separar as *time lines* da pulsação múltipla, já que a força motora delas depende da tensão/resolução criada por esta relação do “3 contra 2”.

Importante relembrar também que os padrões rítmicos definidos pelas *time line* podem ser efetivamente tocados ou não, no entanto quando não são tocados devem ser imaginados, as *time lines* assim atuam como uma espécie de gabarito rítmico que define as possibilidades de invenção rítmica em uma determinada música. Podemos aqui fazer outra analogia: da mesma forma que a armadura de clave define uma tonalidade, mostrando quais alturas devemos utilizar, as *time lines* atuam como claves rítmicas que definem a organização das durações e posições dos sons¹⁰¹.

¹⁰¹Veremos no capítulo 4 que os cubanos já perceberam isso faz tempo chamam as *time lines* presentes em sua música de “*claves*”.

Finalizando esta seção está uma longa citação do livro “*Angolan traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*” de Gehard Kubick, etnomusicólogo austríaco, que vem a ser uma efetiva finalização para o assunto *time line* na África, bem como uma introdução bastante adequada para o estudo das *time lines* no Brasil, que será abordado adiante.

“Os padrões das *time lines* são tão importantes estruturalmente nos tipos de música africana neles baseada, que nós podemos com certeza chamá-los de coluna vertebral dessas músicas. Eles são padrões de orientação, dirigindo e agrupando a dinâmica da movimentação, sendo que os músicos e dançarinos dependem deles. Com esta qualidade a remoção ou qualquer pequena movimentação de um padrão de *time line* imediatamente causa a desintegração da música envolvida.

Consequentemente, os padrões das *time lines* devem ter sido um elemento um tanto estável na história da música africana. Apesar da música da África Ocidental ter se modificado consideravelmente nos últimos três séculos, e de ter produzido nos últimos cem anos *high-life*, música *juju* e muitos outros novos tipos, os padrões das *time lines* ainda estão lá. É certo que eles não foram “inventados” em algum período histórico recente. Eles estavam presentes na África Ocidental no século XVI e muito, muito mais antigamente.

A presença ou ausência de um dos padrões das *time line* africanas na música afro-americana pode, por este motivo ser considerado *diagnóstico* da conexão histórica com culturas musicais africanas específicas. No estudo da afro-brasileira (e também em outras músicas afro-americanas) com métodos não históricos pode ser compensador até começar a investigação primeiramente checando a sua presença nas amostras de música pesquisada”¹⁰² (KUBICK, 1979, p.18-19, parênteses e itálicos do autor).

¹⁰² Time-line patterns are so important structurally in those types of African music based on them that we can confidently call them the metric backbone of these musics. They are orientation patterns, steering and holding together the motional process, with participating musicians and dancers depending on them. In this quality the removal or even the slight modification of a time line pattern immediately leads to the disintegration of the music concerned.

Consequently, time-line patterns must have been rather a stable element in African music history. Though West African music has changed considerably during the past three centuries and has produced in the last hundred years *high-life*, *juju* music and many other new types, the time-line patterns are still there. It is certain that they not “invented” in some recent historical period. They are present in the West Africa in the 16th century and much, much earlier.

The presence or absence of one of the African time-line patterns in Afro-American music can, therefore, be considered *diagnostic* for historical connections with specific African cultures. In the study of Afro-Brazilian (and indeed other Afro-American music) with non-historical methods it may be rewarding one to start one’s investigation by first checking for their presence in the musical samples at hand.

2. Fé, Diversão, Resistência – Música Africana no Brasil

As tradições musicais africanas estão espalhadas e presentes em todas as Américas. Em alguns países elas são muito evidentes e fazem parte fundamental da cultura nacional. Não podemos falar da cultura de países como o Brasil, os Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Peru, Porto Rico, Guianas, Haiti, República Dominicana, entre outras nações, sem mencionarmos suas respectivas músicas. Mediante um olhar mais atento iremos perceber que todos os países americanos apresentam traços da cultura africana em suas músicas e praticamente todo país tem sua música nacional, via de regra apresentando traços da influência africana.

Esses traços da influência africana são bastante evidentes nas músicas dos cultos africanos que foram transplantados para as Américas. O antropólogo Roger Bastide divide em as religiões afro nas Américas em “religiões em conserva e religiões vivas” (BASTIDE, 1969, p.121) e exemplifica que no Brasil as religiões afro são “em conserva” e no Haiti são “vivas”. Bastide (1969) parte do princípio que as religiões se tornam mais fechadas e refratárias às mudanças da sociedade na qual estão inseridas, quando esta é mais preconceituosa e diversificada. O pesquisador comenta:

“O que devemos entender exatamente com esta expressão? (religiões em conserva) Queremos expressar com ela o caráter forçosamente conservador do dogma e da prática africana na América. Frente a pressão constante a que é submetida perante a sociedade que a circunda, a cultura negra resiste se congelando, se imobilizando, com o medo de que qualquer mudança que aceite possa significar sua desapareição”¹⁰³ (BASTIDE, 1969, p.121).

Jones (1961) observa que até mesmo na África as músicas de culto, por serem utilizadas em situações em que se preza a conservação dos rituais e tradições, são as que menos se transformaram. Ao descrever alguns cultos *Ewe* e suas músicas, Jones (1961) relata que a música nos cultos africanos não é apenas parte do ritual, “mas está entrelaçada no âmago da sociedade. Por isso nós devemos esperar que ela compartilhe o conservadorismo que é uma característica da religiosidade. Aqui, como em qualquer lugar, nós devemos achar a verdadeira e não adulterada música do povo *Ewe*”¹⁰⁴ (JONES, 1961, p.97).

O pesquisador e etnomusicólogo austríaco Gehard Kubick escrevendo em 1979 pondera que:

“É frequentemente dito que tradições musicais nascem e morrem com o seu contexto social não musical e que as músicas de culto como o Candomblé e outras músicas religiosas são muito mais estáveis do que as músicas de diversão.

¹⁰³ Qué debemos entender exactamente con esta expresión? Queremos expresar con ella el carácter forzosamente conservador de la dogmática y de la práctica africana en América. Frente a la presión constante a que es sometida por parte de la sociedad circundante, la cultura negra resiste congelándose, inmovilizándose, con el temor de que cualquier cambio que acepte pueda significar su desaparición.

¹⁰⁴ For its interwoven into the very fibre of the society. We shall, therefore, expect it to share that conservatism which is a feature of religious observance. Here, if anywhere, we shall find the true unadulterated music of Ewe people.

Isto agora é lugar comum, mas pode realmente ser assim em muitas situações”¹⁰⁵
(KUBICK, 1979, p.49)

Neste capítulo primeiramente serão apresentadas algumas particularidades das principais etnias (ou nações) dos negros traficados para o Brasil, tendo como base os cultos africanos. Em seguida será discutida a presença das *time lines* no Brasil e na música brasileira.

2.1. Bantos e Sudaneses

Historicamente os africanos que chegavam ao Brasil na época da escravidão eram divididos em dois grandes grupos: os bantos e os sudaneses. Autores como Boris Fausto (1994) e Nina Rodrigues (2008) confirmam esse fato, porém Fausto observa que “essa grande divisão não deve nos levar a esquecer que os negros escravizados no Brasil provinham de diversas tribos ou reinos, com suas culturas próprias” (FAUSTO, 1994, p.51). A divisão entre bantos e sudaneses era bastante imprecisa, primeiramente por ser demasiadamente generalizante, ao reunir indivíduos de diferentes nações e etnias em um mesmo grupo, e depois porque muitas vezes os negros eram classificados no Brasil não segundo a sua real origem, e sim pelo nome do porto ou da cidade no qual eram embarcados nos navios. Como apenas alguns portos e cidades foram utilizados com essa finalidade, eles acabavam por reunir pessoas de lugares e nações bem distintas. Como observa o folclorista e estudioso Câmara Cascudo:

“Jamais saberemos o número exato e as origens certas dos africanos embarcados para o Brasil”, e segue “Todas as populações adensadas do Senegal ao Gabão, nas regiões do Congo e Angola e pela contracosta, Moçambique tiveram representantes nos engenhos de açúcar, na mineração e lavouras brasileiras (...)

¹⁰⁵ It has often been said that musical traditions live and die with their extra-musical social context and that cult music such as Candomblé and other religious music is much more stable than entertainment music. This is now commonplace, and it may indeed be so in many instances.

Era viável a identificação das peças chegadas da “Costa da África” mas nunca as fontes originárias onde as fora buscar a violência selvagem de um Hamed-ben-Moamed, um Félix Souza, um Domingos Martins. (CASCUDO, 2004, p.163).

Afora o problema da generalização e da origem temos a questão de que os próprios termos “banto” e “sudanês” estão longe de ser consenso, sobretudo o primeiro. Sob a designação “banto” estão reunidos uma grande variedade de povos e nações que viviam e vivem na África Central, e que possuem em comum o fato de designarem o termo “povo” pelo vocábulo banto (ou bantu). A reunião destes povos em um mesmo grupo foi proposta em 1862, pelo filólogo alemão Wilhelm Bleek (LOPES, 2004, p.99) que chegou a identificar em torno de 500 dialetos que utilizam este vocábulo. Por este motivo o uso da palavra “banto” como indicador de povo ou nação é artificial e não corresponde a forma como esses povos se autodenominam ou denominam seus vizinhos. Muitos africanos repudiam esse termo por sua artificialidade e por não representar a divisão das nações e etnias encontradas no Centro e no Oeste africanos. Para os africanos não existe nenhuma etnia, tribo ou povo originariamente designado de “banto”.

No entanto, sabemos que traços em comum entre línguas diferentes, sejam palavras, estruturas gramaticais ou sintaxe, não podem ser considerados como simples coincidências, mas sim, indicam origens comuns ou relações de dominação que permitiram trocas culturais no passado. No caso dos povos bantos isto se mostra verdadeiro como atesta Mukuna (2000) ao dizer: “deve ser permitido sustentar que as tribos Bantu dispersas compartilham uma origem comum, e que, pelo mesmo fato, têm valores, normas, práticas, etc., culturais básicos comuns” (MUKUNA, 2000, p.49). Somando-se a este quadro está o fato de que o termo banto em todos esses dialetos é o plural de *muntu*, que não significa apenas o ser humano físico, mas, um conjunto do ser físico, do ser espiritual e do ser social. Segundo Nei Lopes “*muntu*” seria a “força dotada de vontade e inteligência”, aproximando-se assim da concepção iorubana de axé. (LOPES, 2004, p.459). Desta forma banto não quer dizer apenas pessoas, mas sim pessoas que falam a mesma língua, vivem na mesma região e comungam dos mesmos traços físicos e culturais.

A menor participação dos grupos de origem banta, não só na cena religiosa afro-brasileira, como de outros países americanos, é motivo de muita discussão pelos

estudiosos e tem uma possível explicação na própria forma como o homem banto entendia e professava suas crenças. Alguns autores como Bastide (1969), Lopes (2004) e Jahn (1990) atribuem a dificuldade que os povos bantos tiveram em recriar cenários propícios para o culto e adoração de seus deuses nas Américas à distância da África. A religião e a espiritualidade dos povos classificados como bantos não era tão ritualizada e dogmatizada como a dos sudaneses, não havia uma mitologia definida. Cada nação ou aldeia tinha suas divindades e crenças que eram profundamente relacionadas aos elementos naturais e a seus ancestrais. Desta forma os rios e árvores sagradas, os locais aonde foram enterrados seus ancestrais, as montanhas, pedras e vales eram fundamentais para manter o indivíduo e a comunidade desses africanos conectados espiritualmente (BASTIDE, 1969, p.103-104). Como na América tudo isso ficou para trás, o negro banto facilmente se desconectou de suas crenças, e foi aos poucos criando novas formas de adoração, transformando práticas antigas e incorporando novos elementos oriundos de outras culturas africanas, da cristã e da indígena. Segundo Bastide (1969) “a atual macumba do Rio é uma derivação direta desses cultos, fortemente sincretizada como já se disse com elementos iorubás, indígenas, católicos e espíritas, mas nela domina claramente a influência banto”¹⁰⁶. (BASTIDE, 1969, p.105)

Bastide (1969) aponta o fato de que os negros bantos eram “apreciados por sua força física, sua resistência ao trabalho, seus dotes como agricultores”¹⁰⁷ (BASTIDE, 1969, p.103), diferentemente dos *fon*, iorubás e *minas*, de origem sudanesa, que eram geralmente escravos domésticos. A vida no campo era mais dura e violenta, como os bantos geralmente eram designados para as grandes propriedades do *plantation*, sua capacidade de se organizar socialmente e religiosamente foi menor.

Segundo Nei Lopes (2004), no Brasil, na época da escravidão, os bantos ficaram conhecidos como *angolas*, *congos*, *cabindas*, *benguelas*, *moçambiques*, entre outros nomes (LOPES, 2004, p.98). A denominação se explica “por serem provenientes do antigo Reino do Congo, onde hoje se localizam a República Democrática do Congo – antigo Zaire

¹⁰⁶ La actual macumba del Rio es una derivación directa de estos cultos, fuertemente sincretizada, como ya se ha dicho con elementos yorubas, indios e, católicos y espiritistas, pero en la que domina claramente la influencia bantú.

¹⁰⁷ Apreciados por su fuerza física, su resistencia en el trabajo, sus dotes de agricultores

– a República do Congo e a República de Angola”¹⁰⁸ (BETANCOURT, 2005, p.37). Na África eles são os *ovibundos*, os *bambala*, os *bapindi*, os *umbundos*, entre outros.

Os sudaneses se situam mais ao norte, entre o Saara e a África Equatorial. Também são compostos por vários povos e etnias como os *haiças*, os *iorubas*, os *fons*, os *malês*, os *fanti-ashanti*, os *ewes*, os *efiks*, entre outros (LOPES, 2004, p.634). No Brasil são conhecidos principalmente como *nagôs* e *minas*. Mais organizados e há mais tempo vivendo no seu local de origem, constituíram impérios poderosos e construíram grandes cidades na África, já no século XV.

Os africanos bantos e sudaneses se espalharam através de todo o Brasil, sendo que conforme a época, e principalmente a região, podemos notar a predominância de um ou de outro grupo étnico-cultural. E assim, o que ficou mais marcante depois de séculos da presença negra no país é que no Maranhão temos a predominância mina-daomeana (sudanesa), no Nordeste e no Sudeste a predominância congo-angolana (banta) e na cidade de Salvador a jeje-iorubana (sudanesa).

Ao longo de todo o processo de colonização, mas sobretudo a partir do século XIX, os africanos, face à uma nova e nada alentadora realidade nas Américas, foram se reagrupando segundo seus costumes e tradições. Um dos grandes fatores agregadores foi a religião. Assim, através das cerimônias e festas religiosas, muitas das tradições africanas foram sendo revividas no Novo Mundo. Podemos dividir os grupos religiosos de origem afro no Brasil em 3 grupos, separados segundo suas nações: Jeje (Mina), e Kêtu (Ioruba), no lado dos sudaneses, e Angola-Congo no grupo dos bantos.

Por sua maior organização social e religiosa, resultante do mérito pessoal de algumas personalidades e de características dogmáticas e litúrgicas intrínsecas à sua religião, os sudaneses *iorubas* de Ketu, principais representantes da vertente jeje-nagô, tiveram maior presença na organização das religiões afro no Brasil. Esta hegemonia do tronco Ketu na religiosidade afro cunhou termos e determinou práticas que extrapolaram os limites dos iniciados e influenciaram as seitas de outras origens, fazendo hoje em dia parte da cultura nacional. O pesquisador Nei Lopes relata:

¹⁰⁸ Por provenir del antiguo Reino del Congo, donde hoy se localizan la República Democrática del Congo – antiguo Zaire – la República del Congo y la República de Angola.

“As condições históricas da vinda maciça de Iorubanos para o Brasil (...) fez com que a língua desse povo se transformasse numa espécie de língua geral dos africanos na Bahia e seus costumes gozassem de franca hegemonia. Esse fato, aliado, posteriormente, ao trabalho de reorganização das comunidades jeje-nagôs empreendido principalmente por mãe Aninha (1869-1938), na Bahia e no Rio de Janeiro fez com que os Iorubas se tornassem o vetor mais visível no processo civilizatório da Diáspora Africana no Brasil” (LOPES, 2004, p.344-345)

Passaremos agora à análise de músicas com origem afro produzidas no Brasil.

2.2. *Time lines* no Brasil – Evidências, Identificação e Utilização

Pelas evidências que acabamos de apresentar, nas músicas de cultos com origem afro é que os traços africanos seriam mais facilmente encontrados e presentes. Foi por elas que iniciamos nossa pesquisa, e este será o primeiro grupo de músicas aqui apresentado. Em seguida estudaremos músicas de alguns dos principais gêneros nacionais como samba, maxixe, frevo, baião, xote, marcha, entre outros, em busca de traços africanos. Importante observar que mesmo estando atentos a qualquer evidência de uso das tradições musicais africanas, o que nos guiou na escolha do repertório à ser analisado foi a presença das *time lines* e da pulsação múltipla.

No Brasil temos uma grande e variada gama de manifestações musicais de origem africana, muitas delas apresentando elementos estruturais e interpretativos que podem ser equiparados às *time lines* africanas. Começaremos analisando auditivamente gravações que foram selecionadas por apresentarem evidências do uso de padrões rítmicos organizadores ao jeito africano.

Os números correspondem as faixas do CD II que acompanha este texto.

10) Seleção de batuques

Intérprete: Tamborzeiros da Irmandade de N. S. Do Rosário dos Homens Pretos

Gravação: coletado por Beto Villares e Hermano Viana

Álbum/Faixa: faixa 25 do CD 1 da coleção Música do Brasil, dirigida por Beto Villares e Hermano Viana: Abril Entretenimento.

Gênero: batuque

Ano: 2000

Sobre esta seleção de batuques escreveu Hermano Vianna (2000):

“O batuque de Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha, também lembra características de vários outros estilos musicais brasileiros: os jogos verbais do jongo e do caxambu; as palmas do samba-de-roda baiano; algum elemento da família do coco. Em resumo: está em algum lugar entre as tradições do Sudeste e do Nordeste, ainda que atuando como trilha sonora para uma festa de Nossa Senhora do Rosário”

Temos nesta gravação os batuques “Peneira de Seda”, “Menina Bonita”, “Deus ajuda quem me comprou” e “Mãe Maria”, tocados por uma cuíca grave (ou roncador), um tamborzinho, um tamborzão, um triângulo, um reco-reco e uma caixa (VIANNA, 2000).

O ritmo das palmas que ouvimos na gravação corresponde ao ritmo descrito por Edgar Rocca no seu livro “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão”, para as palmas do samba-de-roda.

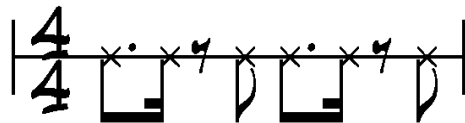


Figura 22: Palmas do Samba-de-Roda segundo Rocca (ca1986, p. 45)

11) E Codó, É Codó, É Codó

Intérprete: Tambor-de-Mina de São Luís do Maranhão

Gravação: coletado pela Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade

Álbum/Faixa: faixa 32 do CD 5 - Paraíba e Maranhão da Missão de Pesquisas Folclóricas: SESC

Gênero: Tambor-de-Mina

Ano: 1938

Para Nei Lopes o Tambor-de-Mina maranhense é um culto afro-brasileiro de origem jeje (LOPES, p.640). Já na “Enciclopédia da Música Brasileira” encontramos no verbete Tambor-de-Mina: “Culto fetichista de provável origem africana. Por insuficiência de dados, torna-se impossível estabelecer elementos que permitam ligar ou distinguir esse culto de outras manifestações populares do Brasil” (MARCONDES, 1998, p.763). No mesmo verbete há a indicação de que “Missão de Pesquisas Folclóricas” empreendida em 1938 pelo Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo da qual tomou parte Mário de Andrade, “chegou a colher dados sobre a organização do culto, limitando-se a algumas anotações coreográficas e registro dos cânticos” (ibidem). Câmara Cascudo (1988) diz que “as danças denominadas ‘do tambor’ espalham-se pela Ibero-América. No Brasil agrupam-se e são mantidas pelos negros e descendentes de escravos africanos, mestiços e crioulos, especialmente no Maranhão” (CASCUDO, 1988, p.737). O autor potiguar observa que se conhece a Ponga, e “os Tambor-de-Mina e o Tambor-de-Crioulo, série de cantos ao som de um ferrinho (triângulo), uma cabaça e três tambores, com dança cujo desempenho ignoro. Os versos guardam, ao lado de modificações locais, vestígios negros do culto do *Vodum*, nome dado pelos jejes aos ‘encantado’ que se dizem orixás entre os nagôs” (ibidem). Cascudo também indica que “As Missões” de Mário de Andrade coletaram alguns cânticos.

Hermano Vianna (2000) em pesquisa mais recente, empreendida entre 1999 e 2000, realizou gravações de Tambor-de-Mina e de Tambor-de-Crioula na casa Fanti-Ashanti em São Luís, no Maranhão. As faixas 13 (p.82) e 14 (p.83) deste CD apresentam suas gravações e comentários.

A figura tocada pelo idiofone apresenta o mesmo ritmo das palmas da faixa anterior (fig. 22, p.80).

Ano: 1938

Ano: 2000

Vianna (2000) indica que os instrumentos aqui são um agogô, uma cabaça e dois tambores grandes com couro nas duas extremidades, que são tocados na horizontal sobre pedestais de madeira. Com nomes genéricos de abatás, os tambores são divinos, assim como no candomblé. O abatá grande e mais grave é o chefe e o menor, a resposta (ibidem).

Mais um exemplo de Tambor-de-Mina que apresenta o mesmo padrão rítmico da figura 22 (p.80) encontrada nas faixas 10 e 11, tocado por um idiofone. No entanto, aqui transcrevemos a figura do agogô em 6/8, mas podemos notar que o ritmo resultante se assemelha ao do samba-de-roda

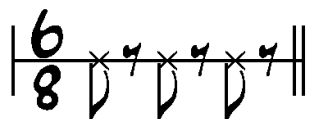


Figura 24: Ritmo em 6/8 do idiofone do Tambor-de-Mina

14) Maria me Convidou (Mestre Leonardo)

Intérprete: Tambor Padroeiro Poderoso de São Benedito

Gravação: coletado por Beto Villares e Hermano Viana

Álbum/Faixa: faixa 27 do CD 1 da coleção Música do Brasil, dirigida por Beto Villares e Hermano Viana: Abril Entretenimento.

Gênero: Tambor- de-Crioula

Ano: 2000

Temos aqui um exemplo de Tambor-de-Crioula. Segundo Vianna:

“o esquema instrumental do tambor de crioula, dança profana mas que tem conexões com o culto de São Benedito é quase sempre o mesmo. O meia é o primeiro tambor a tocar, fazendo uma marcação 6/8. Logo em seguida entra o crivador, o menor tambor tocando uma célula 2/4 (alguns estudiosos dizem que é apenas uma impressão de 2/4). Quando a polirritmia está estabelecida, começa a tocar o tambor grande, ou socador, solando com maior liberdade rítmica. Por cima disso ainda há uma matraca, duas baquetas que marcam o corpo do tambor grande, e os gritos das dançarinas que dão suas umbigadas, comandadas pelo toque do tambor grande” (VIANNA, 2000).

Vemos na Enciclopédia da Música Brasileira que Tambor-de-Crioula é o mesmo que *punga*, e que Tambor-de-Crioulo se assemelha ao Tambor-de-Mina. Abaixo transcrevi uma das variações tocadas pelas baquetas contra o fuste do tambor.

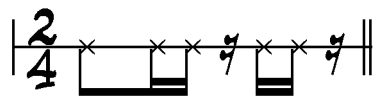


Figura 25: Variação rítmica das baquetas e matraca do Tambor-de-Crioula

15) Zazi Luanda

Intérprete: Ibadan

Gravação: coletado pela A Barca

Álbum/Faixa: faixa 14 do CD Redandá - Coleção Turista Aprendiz – A Barca: SESC

Gênero: *Congo de Ouro*

Ano: 2005

Esta faixa e as próximas duas foram registradas no Lunzó Redandá ou Reino de Dandalunda que é uma casa de candomblé Angola, situada em Cipó-Guaçu, distrito de Embú-Guaçu, zona sul da Grande São Paulo. Essas gravações foram empreendidas pelo Projeto Turista Aprendiz realizado pelo grupo A Barca, no ano de 2005. Segundo informa o encarte da coleção, a casa foi fundada em 1958 por Mametu Kafumungongo, que a passou a Tatá Guiamazzy, neto de Tatá Londirá, “o lendário Joãonzinho da Goméia, baiano que na década de 40 fincou raízes do candomblé de tradição bantu no Sudeste” (A BARCA, 2005).

Os cantos tradicionais são chamados de *zwelas* e são acompanhados pelos *inkisses ngomas*, tambores rituais que são tratados como divindades. Os inkisses (ou inquices) correspondem aos orixás do candomblé e aos voduns do tambor-de-mina (LOPES, 2004).

Nesta faixa temos um toque congo de ouro que apresenta um padrão rítmico bastante comum na música africana e afro-cubana. Como veremos adiante, em Cuba ele é chamado de *clave de son* (fig. 44, p.102).

Seu ritmo é o seguinte:

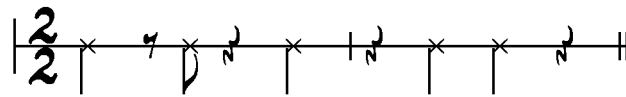


Figura 26: Padrão rítmico do *congo de ouro*

16) Eeê Gangazumba

Intérprete: Tatá Guiamazy e Kavunjitá

Gravação: coletado pela A Barca

Álbum/Faixa: faixa 40 do CD Redandá - Coleção Turista Aprendiz – A Barca: SESC

Gênero: *Barravento*

Ano: 2005

Nesta faixa temos o próprio Tatá Guiamazy cantando juntamente com Kavunjitá. Geralmente os membros dos cultos africanos recebem novos nomes, quando são iniciados. Esses nomes são nomes podem representar a função do fiel no culto ou o santo, orixá, vodum ou inkisse ao qual ele ou ela está relacionado.

Aqui o toque é do *barravento*, que apresenta o seguinte padrão rítmico:



Figura 27: Padrão rítmico do *barravento*

Podemos notar que o *barravento* também é uma variação do *bembé* e da *assinatura rítmica africana*

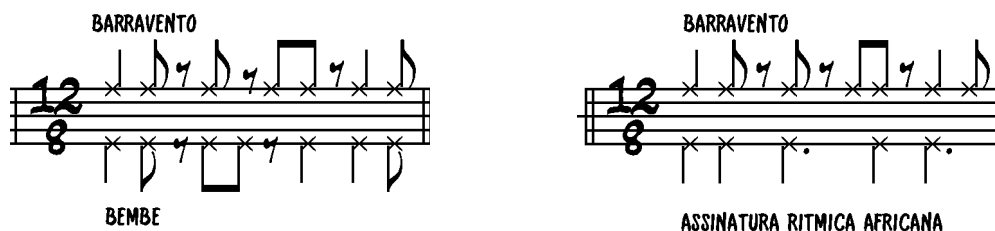


Figura 28: Comparação entre o *barravento* com o *bembé* e a *assinatura rítmica africana*

17) Óia Gira Mucongo

Intérprete: Kavunjitá

Gravação: coletado pela A Barca

Álbum/Faixa: faixa 1 do CD Redandá - Coleção Turista Aprendiz – A Barca: SESC

Gênero: *Kabula*

Ano: 2005

Aqui temos o toque *kabula* (cabula) claramente executado ao agogô, que apresenta o padrão rítmico abaixo.

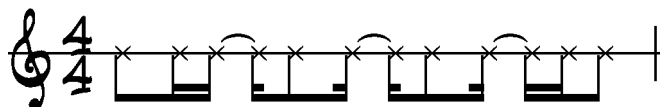


Figura 29: Padrão rítmico do *Kabula*

Gehard Kubick (1979) apresenta as *time lines* de dezesseis pulsos, que são importantes e bastante comuns em Angola e no Zaire (atual Congo). Kubick os chama de “*Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern*”, e diz que “eles são frequentemente batidos no fuste dos tambores, numa garrafa de vidro, cabaça ou nas palmas”¹⁰⁹ (KUBICK, 1979, p.17). O pesquisador apresenta duas versões desses padrões: uma de nove batidas e uma de sete batidas. Abaixo eles estão representados.

¹⁰⁹ Often struck on the corpus of a drum, on a glass bottle, calabash or clapped by hands.



Figura 30: Padrão rítmico de 16 pulsos 9 batidas (KUBICK, 1979, p.17)

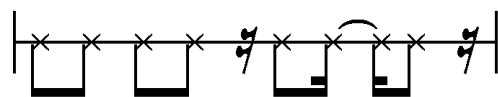


Figura 31: Padrão rítmico de 16 pulsos 7 batidas (KUBICK, 1979, p.17)

Podemos notar a semelhança entre o padrão de nove batidas com o de *kabula* transcrito anteriormente na fig. 29 (p.86). Kubick (1979) faz esta importante observação:

“Este padrão tem uma distribuição geográfica característica na África Negra. Ele está concentrado praticamente exclusivamente na África dos povos de língua bantu, principalmente em Angola e em áreas adjacentes do Zaire (Congo) e da Zâmbia. Na África Ocidental ele não é importante”¹¹⁰ (ibidem, p.17).

O etnomusicólogo fala que este padrão pode ser ouvido nos sambas de Carnaval no Rio e na Bahia, por grupos de amadores e semiprofissionais, que tocam surdo, bumbos, pandeiro, chocalho, agogô e cuíca. Kubick apresenta um interessante relato de um músico africano que o acompanhava em Salvador que observou que a herança iorubá nos candomblés baianos era óbvia, mas que quando viu e ouviu o samba de rua em Salvador exclamou: “Agora a Nigéria acabou; estamos em Angola”¹¹¹ (ibidem). O pesquisador comenta que puderam vivenciar dois tipos de cultura africana em numa mesma cidade brasileira. E diz: “Existem duas importantes culturas africanas nesta cidade que são até certo ponto mutuamente exclusivas: de um lado os cultos Iorubás e *Ewe* (jeje) e de outro a capoeira, maculele, samba e a minoria dos cultos Congo/Angola”¹¹² (ibidem).

¹¹⁰ This pattern has a characteristic geographical distribution in Black Africa. It is almost exclusively concentrated in Bantu-speaking Africa, mainly in Angola and adjacent area of Zaire and Zambia. In West Africa it is unimportant.

¹¹¹ Now Nigeria is finished; we are in Angola.

¹¹² There are two major African cultures in this city which are to a certain extent mutually exclusive: on the one side the Yoruba and Ewe (Gêgê) cults, on the other Capoeira, Maculele, Samba and the minority “Congo/Angola” cults.

Ano: 2006

86

Álbum/Faixa: faixa 7 do CD “Candomblé” - Coleção Musique du Monde:
Buda Records
Gênero: Avаниinha
Ano: s/d

As próximas três faixas são gravações de candomblés jeje-nagôs de origem Iorubá e Ketu. As duas primeiras foram realizadas no “Terreiro de Toninho de Oxossi” em Jacarepaguá, na cidade do Rio de Janeiro.

Nesta gravação temos o toque “*avaninha*”, também conhecido como “*avamunha*” ou “*avania*”. Segundo Lopes (2004) é o toque que abre a cerimônia e cadencia a marcha de entrada das iaôs, e também encerra a cerimônia com a saída dos orixás.

20) Alujá de Xangô Airá

Intérprete: sem dados
Gravação: coletado por Antoine Laguerre
Álbum/Faixa: faixa 8 do CD “Candomblé”- Coleção Musique du Monde:
Buda Records
Gênero: *Alujá*
Ano: s/d

Alujá é o ritmo agressivo de Xangô, que vai acelerando mais e mais até que o agogô para de tocar. Aqui o toque é para Xangô Airá. Abaixo a transcrição do padrão rítmico do agogô do *alujá*:

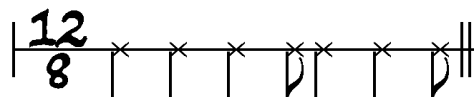


Figura 33: Padrão rítmico do agogô no *alujá*

Podemos comparar o padrão do *alujá* com a “assinatura rítmica africana” de Jones



Figura 34: Comparação entre padrão rítmico do *ijexá* e a “assinatura rítmica africana”

21) Toque para Iansã

Intérprete: Alabês e Ogãs do terreiro do Gantois

Gravação: coletado por Beto Villares e Hermano Vianna

Álbum/Faixa: faixa 3 do CD 3 da coleção Música do Brasil, dirigida por Beto Villares e Hermano Viana: Abril Entretenimento.

Gênero: toque para Iansã

Ano: 2000

Ogã é o “título da hierarquia masculina dos candomblés conferido a pessoas prestadoras de serviços à comunidade” (LOPES, 2004, p.489). *Alabê* é o músico da orquestra de candomblé que necessariamente deve ser um *Ogã*.

Nos terreiros de candomblé jeje-nagô temos três tambores: o maior e mais importante *Rum*, tocado em pé com as mãos (VIANNNA, 2000), responsável pelas variações, já que o tempo é marcado pelo agogô (LOPES; 2004, p.589); o médio *Rumpi*, tocado sentado com duas baquetas; e o menor o *Lé* ou *Lê*. Os tambores são acompanhados pelo agogô que é denominado *Gam* ou *Gã*.

Abaixo o padrão rítmico tocado pelo *gam*.

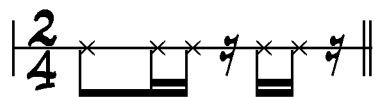
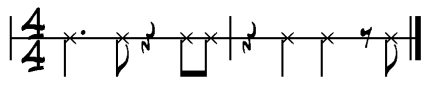
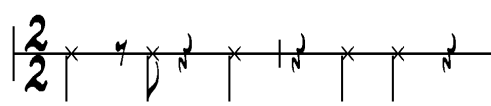
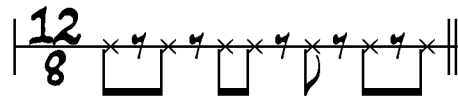
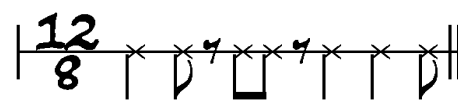
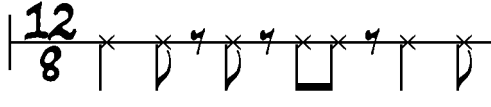


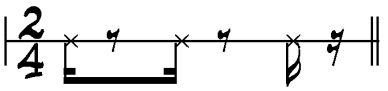
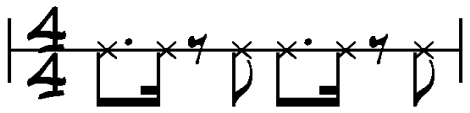
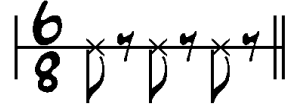
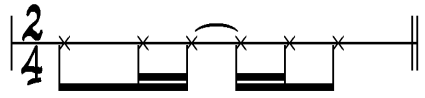
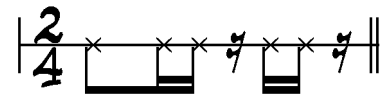
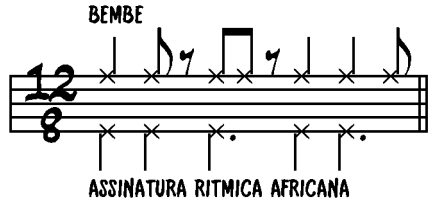
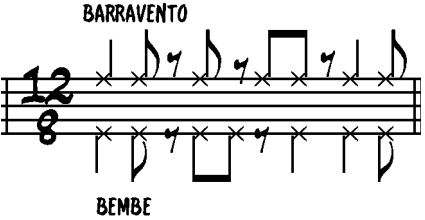
Figura 35: Padrão rítmico do gam

Podemos notar que ele é idêntico ao padrão das baquetas tocadas no fuste do tambor-de-crioula apresentado na figura 25 (p.84)

Das gravações apresentadas neste grupo, com exceção da “Seleção de Batuques”, que não se configura propriamente como música de culto, todas as outras faixas apresentadas nesta seção tratam de música religiosa. Falamos no início deste capítulo sobre a força conservadora dos cultos religiosos.

Desta maneira as gravações que selecionamos foram gravadas em situações em que o objetivo era invocar ou louvar deuses, orixás e ancestrais africanos, e para isso o ideal é que ritmos, toques e cantos fossem os mesmos que se praticavam na África. Realmente podemos achar semelhanças entre algumas músicas africanas apresentadas no capítulo 2 e as que acabamos de ouvir. Vamos comparar algumas delas utilizando as *time lines* como parâmetro comparativo. Aproveitaremos para destacar algumas comparações feitas entre *time lines* africanas.

TIME LINES	
COMPARAÇÕES HORIZONTAIS – ÁFRICA/BRASIL	
ÁFRICA	BRASIL
CD I - faixa 8 - <i>Ogogo</i>  Padrão rítmico no toque <i>Ogogo</i> dos tambores <i>Batá</i>	CD II - faixa 15 - <i>Zazi Luanda</i>  Padrão rítmico do <i>congo de ouro</i>
CD II - faixa 1 - <i>Afa</i>  <i>Time line</i> tocada pelo <i>gankogui</i> da dança <i>Afa</i> CD II - faixa 5 - Saudação à um chefe <i>Iorubá</i> 	CD II - faixa 16 - <i>Eeê Gangazumba</i>  Padrão rítmico do <i>barravento</i>
CD II - faixa 3 - <i>Kinka</i>	CD II - faixa 10 - Seleção de Batuques; faixa 11 Codó

 <i>Time line tocada pelo gankogui da dança Kinka</i>	 Ritmo das palmas do batuque e do idiofone de Codó CD II - faixa 13 – Doutrina de Oxalá  Ritmo em 6/8 do idiofone do Tambor-de-Mina
CD II – faixa 9 – <i>Djamao</i>  <i>Time line da música Djamao</i>	CD II – faixa 14 – Maria me Convidou; faixa 21 Toque para Iansã  Variação rítmica das baquetas contra o fuste do Tambor-de-Crioula; padrão do gam
COMPARAÇÕES VERTICAIS – ÁFRICA/ÁFRICA	
	
COMPARAÇÕES VERTICAIS – ÁFRICA/BRASIL	
	



A partir deste ponto serão utilizados três diferentes nomes para designar as *time lines*. O critério de escolha se baseia na região que esta ocorrência rítmica for detectada. O termo *time line* apenas será utilizado nas músicas africanas, a escolha é orientada pelo fato de ser este o termo empregado na maior parte dos trabalhos de cunho etnomusicológico que foram consultados. Para os padrões rítmicos semelhantes às *time lines* que forem detectados na música brasileira com traços africanos, seja ela de culto, folclórica, rural ou urbana, será adotado o termo “ritmo guia”. Este termo foi proposto por Oliveira Pinto (2009) em uma artigo chamado “As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”. Por fim, para os padrões rítmicos semelhantes às *time lines*, que forem detectados na música cubana, seja ela de culto, folclórica, rural ou urbana será adotado o termo “*clave*”, que como será visto adiante é utilizado por músicos e estudiosos cubanos.

Nas músicas de cultos afro brasileiros aqui ouvidas e analisadas a comparação com a sonoridade africana é evidente. Pode-se também, que perante a análise apenas das *time lines*, as ligações Brasil-África não só permanecem, como se fortalecem. Poderíamos traçar outras linhas comparativas – forma, instrumentação, estruturação, sonoridade, temática das letras, entre outras – no entanto para os nossos propósitos a comparação entre as *time lines* já é suficiente.

Agora serão ouvidas e analisadas algumas músicas que não são de culto, mas possuem indícios de herança africana, sejam eles históricos (origem) ou musicais (sonoridade).

Os números correspondem às faixas do CD III que acompanha esta tese.

1) De Araraê (José Batista e Jackson do Pandeiro)

Ano: 1960

Intérprete: Candeia, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e Guilherme de Brito com o conjunto “Nosso Samba”

Gravação: produzido por Jorge Santos; arranjos Luiz Roberto

Álbum/Faixa: faixa 1 do CD “Quatro Grandes do Samba”- relançamento do LP homônimo de 1977 Rio de Janeiro: RCA.

Gênero: partido alto

Ano: 1977

O samba de partido alto segundo Cascudo (1988) tem origem baiana e é um dos elementos formadores das escolas de samba. Tinhorão (1998) acrescenta um depoimento de João da Baiana (1887-1974) que dizia que “O partido alto era o rei dos sambas. Podia dançar uma pessoa só de cada vez. O acompanhamento era com palmas, cavaquinho, pandeiro e violão” (TINHORÃO, 1998, p.267).

Para alguns autores que escreveram até a década de 1980 o partido alto era restrito aos morros cariocas ou estava em decadência (CASCUDO, 1988; MARCONDES, 1998), porém a partir desta década pode-se presenciar um renascimento deste gênero, que se inicia com o sucesso do grupo “Fundo de Quintal”, egresso do Bloco Cacique de Ramos, tradicional bairro da zona norte do Rio de Janeiro, e se consolida na figura de Zeca Pagodinho, hoje famoso nacionalmente.

A ritmo guia transcrito na página seguinte é tocado pelo agogô logo no início da música, e trata-se de um “teleco-teco”, ritmo guia empregado no samba batucado carioca. (para o ritmo específico do partido alto ver fig. 39)

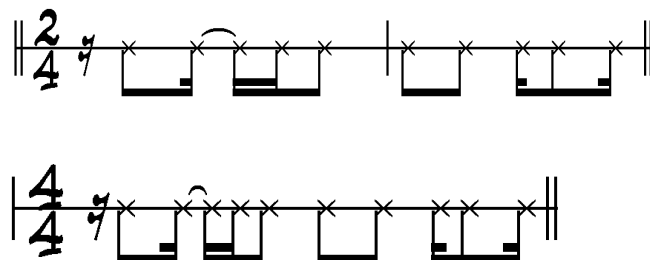


Figura 37: ritmo guia denominado “teleco-teco” tocado no agogô da música “Não Vem” – comparação entre duas formas de transcrição

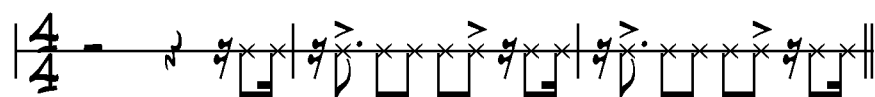


Figura 39: ritmo das palmas na introdução do samba “Rabo de Foguete”

5) Seu Balancê (Toninho Geraes e Paulinho Resende)

Intérprete: Zeca Pagodinho

Gravação: produzido e arranjado por Rildo Hora

Álbum/Faixa: faixa 1 do CD “Zeca Pagodinho” de Zeca Pagodinho, Rio de Janeiro: Polygram

Gênero: “samba partidinho”

Ano: 1998

Aqui temos um samba interpretado por Zeca Pagodinho. A figura rítmica executada pelas palmas é um ritmo guia bastante utilizado em andamentos médios (M.M.= 72-120). O autor deste trabalho já ouviu este ritmo e andamento ser chamado de “partidinho” por sambistas, sendo normalmente executado por baterias de escolas de samba no momento em que o ensaio acaba, como forma de finalização, na qual cada um dos naipes da bateria vai parando de tocar.

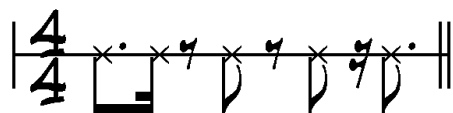


Figura 40: ritmo guia do “partidinho” nas palmas.

6) Cortejo/Auto-de-fé/Baticum/Ogum de Ronda (Roque Ferreira/Paulo César Pinheiro)

Intérprete: Roque Ferreira

Gravação: produzido por Luciana Rabello; arranjado por Maurício Carrilho

Álbum/Faixa: faixa 13 do CD “Tem Samba no Mar” de Roque Ferreira, Rio de Janeiro: Quélé

Gênero: ijexá

Ano: 2003

Aqui temos o ritmo do ijexá sendo utilizado, não por um bloco de afoxé, e sim pelo compositor baiano Roque Ferreira. O percussionista manteve o ritmo guia utilizado normalmente no ijexá, invertendo porém a relação grave/agudo das campânulas.

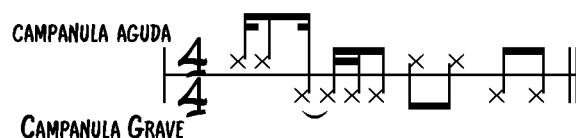


Figura 41: ritmo guia do ijexá – campânulas invertidas

7) Toque o Gonguê

Intérprete: Maracatu Nação Estrela Brilhante

Gravação: CD produzido pelos próprios participantes

\Álbum/Faixa: faixa 12 do CD “Maracatu Nação Estrela Brilhante”, sem dados

Gênero: maracatu do baque virado

Ano: 2002

Nesta gravação temos um das nações de maracatu do Recife que utilizam o toque “baque-virado”. Os “baques” são os toques dos maracatus coordenados pelas zabumbas ou alfaias – grandes tambores de duas peles, tocados com duas baquetas.

Nesta gravação o *gonguê* – grande idiofone metálico de uma ou duas campânulas – executa dois toques que se configuram como ritmos guia.

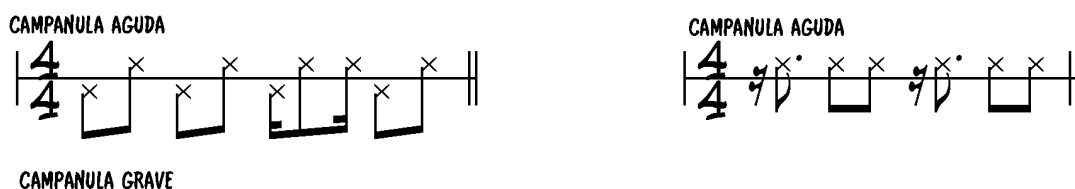


Figura 42: dois ritmos guia do maracatu de baque virado

8) Vila Esperança (Adoniran Barbosa)

Intérprete: Adoniran Barbosa e MPB4

Gravação: produção Fernando Faro; arranjo José Briamonte

Álbum/Faixa: faixa 10 do CD “Adoniran Barbos e Convidados relançamento do LP homônimo de 1980, Rio de Janeiro: EMI

Gênero: marcha

Ano: 1980

Nas marchas ou marchinhas normalmente não se usam idiofones, e por esse motivo não temos ritmos guia como os que analisamos acima. Mas existe um padrão rítmico, que organiza a rítmica de toda música que é executado pela caixa. Transcrevemos o padrão abaixo.



Figura 43: acentos da levada da caixa na marcha

É importante reforçar que o que guiou a escolha das gravações selecionadas foi a presença de ocorrências rítmicas na música brasileira semelhantes as *time lines* africanas. No entanto, muitos outros traços africanos podem ser detectados na música brasileira, entre eles – utilização de pergunta e resposta; introduções compostas de recitativos *a capela*; tipos de instrumentos utilizados; utilização e função dos instrumentos de percussão, entre outros traços. Para esta pesquisa, que foca o ensino do ritmo na música brasileira, além dos ritmos guia um outro traço africano tem grande importância: figuras rítmicas típicas da música brasileira que são resultantes das transformações da pulsação múltipla africana a pulsação simples europeia. Porém, antes de abordarmos este assunto serão analisadas algumas das principais heranças africanas em Cuba, o que vai fornecer mais dados para a discussão sobre as transformações na pulsação.

2.3. Heranças Africanas na Música de Cuba

Dois motivos nos levaram a incluir nesta pesquisa uma seção que aborda a música de Cuba. Primeiramente o autor desta pesquisa se inspirou e se baseou na forma como músicos e educadores cubanos trabalham as heranças africanas presentes em sua música, dita Afro-Cubana, que no seu ponto de vista apresenta resultados positivos tanto na performance, como no aprendizado. O segundo motivo foi a hipótese de que, comprovadas algumas semelhanças na estruturação do ritmo entre a música afro-cubana e a música popular brasileira, poderíamos adaptar alguns elementos da experiência positiva dos cubanos à nossa música.

Começaremos analisando a presença e a maneira cubana de se trabalhar algumas particularidades da herança musical africana na música de Cuba. Novamente focaremos os padrões rítmicos das palmas e idiofones: para os etnomusicólogos africanistas – *time lines* – para os etnomusicólogos e músicos cubanos – *claves*.

2.3.1. Clave – A Chave da Conexão África – América

Clave é o termo espanhol para chave, no entanto, na música cubana *clave* é o nome que se dá à alguns padrões rítmicos que organizam a rítmica na música afro-cubana; e é também um pequeno instrumento percussivo de mão, composto de dois pedaços de madeira cilíndricos. Emilio Grenet (1908-1941) compositor cubano publicou em 1939 o livro “*Música Popular Cubana*”, do qual transcrevemos um trecho da introdução, no qual o músico explica o que são as *claves*:

“Mas, o que são os paus que nos referimos anteriormente? São as nossas claves: dois pedaços cilíndricos de madeira, que ao se chocarem produzem um som muito parecido ao wooden-block, cuja qualidade o faz se sobressair no meio de todo o conjunto sonoro, ao que governa e submete com autoridade inexorável. Elas encarnam a tirania rítmica de nossa melodia e descarregando sua fórmula

imutável, dirigem os passos dos bailarinos, que se colam ao perfil de sua voz como a sombra ao corpo”¹¹³ (GRENET, in GIRO, 1995, p56)

Outros autores como a pesquisadora, educadora e pianista americana de origem cubana Rebeca Mauleón (1993), e os cubanos: Marcos Valcárcel Gregório (2002), percussionista e professor, Rolando Pérez Fernández (1987), etnomusicólogo, e o escritor, pesquisador e intelectual Alejo Carpentier (2001), definem a *clave* de maneira semelhante.

Analisaremos algumas das principais *claves* cubanas visando a comparação com as *time lines* presentes na música africana. De maneira inversa ao que procedemos no estudo da presença das *time lines* no Brasil, aqui começaremos analisando a literatura especializada, para depois nos dedicarmos às gravações. O motivo desta inversão é justamente o fato das *time lines* já terem sido identificadas, estudadas e sistematizadas pelos cubanos, não só os etnomusicólogos e estudiosos, mas também, e aqui está uma importante diferença, pelos músicos, tanto no campo da música popular como no da erudita.

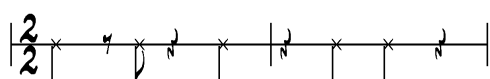
Em uma discussão envolvendo música cubana fatalmente será abordado o assunto *clave*. A partir do momento que um jovem ou uma jovem musicista, em qualquer parte do planeta, decida aprender a tocar salsa, já nas suas primeiras buscas lhe serão apresentadas, de maneira sistematizada ou não, as *claves* da música cubana. Do mesmo modo, nas discussões e acertos entre músicos profissionais que tocam música cubana, a *clave* também tem seu lugar garantido. O autor baseia essas afirmações na sua experiência profissional, tocando música cubana entre 1996 e 2007, no contato com a comunidade de músicos latinos, proporcionado também neste período, e em uma viagem à Cuba realizada em Maio de 2005, para participar do Festival Cubadisco.

Após algum envolvimento com a música de Cuba começamos a ter a impressão de ser inevitável o conhecimento do uso das *claves* na sua execução ou no seu aprendizado. Esta hipótese pode ser comprovada nesta afirmação de Marcos Valcárcel Gregório:

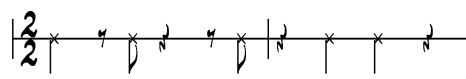
¹¹³ Pero ¿qué son los palos que nos hemos referido anteriormente? Son nuestras claves: dos trozos cilíndricos de madera, que al chocar producen un sonido muy parecido al del *wooden-block*, cuya calidad lo hace sobresalir entre todo el conjunto sonoro, al que gobierna y somete así con autoridad inexorable. Ellas encarnan la tiranía rítmica de nuestra melodía, y desgranando su fórmula inmutable dirigen los pasos de nuestros bailadores, que se ciñen al filo de su voz como la sombra al cuerpo.

“Qualquer músico que queira interpretar a música cubana se encontrará com um problema capital: deverá conhecer e aprender as *claves* rítmicas que a regem e a sua utilização”¹¹⁴ (GREGÓRIO s/d). E também nesta passagem do compositor cubano Emilio Grenet (1995) que ao falar das *claves* diz: “esta característica rítmica que, no nosso entender, é a base de toda a música cubana”¹¹⁵ (GRENET, 1995, p.56)

Autores como Mauleón (1993) Gregório (2002) apontam que as *claves cubanas*, nas suas formas mais conhecidas, são padrões rítmicos formados sobre uma base de dezesseis pulsos, agrupados em quatro tempos¹¹⁶. Atualmente este padrão se apresenta na música popular urbana de Cuba basicamente sobre duas formas.



Clave de Son



Clave de Rumba

Figura 44: principais *claves cubanas*

O padrão da *clave* é preferencialmente executado por idiofones ou outros instrumentos de percussão, e mais especificamente por um deles que é constituído de dois pedaços de madeira, que por serem usados na música cubana para marcarem a *clave*, acabaram por receber o nome do padrão, denominando-se *claves*¹¹⁷.

No entanto, o padrão rítmico da *clave* pode ser tocado por qualquer outro instrumento, sobretudo pelo piano ou pela guitarra, nas linhas de acompanhamento, mas também arranjado para naipes de sopros ou de cordas. Nestes casos, quando executado por outros tipos de instrumento, o padrão se torna mais eficaz na medida em que o músico

¹¹⁴ Cualquier músico que quiera interpretar la música popular cubana se encontrará con un problema cardinal; deberá conocer y aprender las claves rítmicas que la rigen y su utilización

¹¹⁵ Esta característica rítmica que, a nuestro juicio, es la base de toda la música de Cuba

¹¹⁶ Gostaria de atentar para o fato de que na música caribenha o quaternário deve ser pensado como um 2/2, e não como um 4/4. Sendo assim quando digo “dezesseis pulsos agrupados em quatro tempos”, quero me referir a 16 colcheias que acentuadas a cada quatro tempos, definem uma unidade de tempo de mínima.

¹¹⁷ Segundo a classificação de Nketia (1974), a *clave* é um idiofone de choque ou concussão (struck or concussion idiofone)

executante ou o naipe, seja capaz de interpretar o padrão rítmico da *clave* com a articulação e as inflexões típica das percussões.

Uma característica importante é a lateralidade da *clave*. A lateralidade decorre das *claves* abrangerem um período de dois compassos, sendo que em cada compasso a figura rítmica é diferente. O que determina o lado da *clave* é o número de notas presentes no primeiro compasso do padrão. Os músicos cubanos dizem então, que as *claves* possuem dois lados - o lado 3-2 e o lado 2-3.

Abaixo estão as *claves de son* e de *rumba* nas suas duas formas.

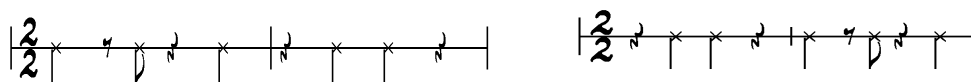


Figura 45: *Clave de Son* 3-2 e 2-3



Figura 46: *Clave de Rumba* 3-2

A inversão do lado da *clave* é considerada um erro crasso pelos músicos cubanos, quando isso acontece eles dizem que há *ritmo cruzado* (MAULEÓN, 1993, p.48) ou *clave montada*, *clave atravesada* e *fuera de clave* (GREGÓRIO, s/d). Este erro pode acontecer tanto na interpretação, como na estruturação de uma música. Para a melhor compreensão deste aspecto teremos que nos aprofundar um pouco mais na questão da “lateralidade da *clave*”.

A inversão da *clave* na interpretação é mais comum e mais evidentemente percebida, basta que o músico decida executar o padrão da *clave*, e o faça de maneira errada. O pesquisador cubano Emilio Grenet chama à atenção para esta troca e suas consequências: “a troca de um compasso na percussão produz uma discrepância tão notória entre a melodia e o ritmo, que se faz insuportável *aos ouvidos que chegam a penetrar nossa música*”¹¹⁸ (GRENET, 1998, p.52 *grifos meus*). Destacamos a expressão “aos ouvidos que

¹¹⁸ El trueque de un compás en la percusión produce una discrepancia tan notoria entre la melodía y el ritmo, que se hace insuportable a los oídos que llegan a penetrar nuestra música.

chegam a penetrar nossa música” pois este é um detalhe bastante importante, na medida em que esclarece que dificilmente a percepção de uma *clave* trocada vai soar estranha ou desagradável para quem não está familiarizado com a música caribenha. Muito pelo contrário, até mesmo músicos com bastante experiência, porém sem conhecimento da música cubana, podem não perceber uma *clave* trocada.

Passemos a *clave* cruzada na estruturação.

A inversão da *clave* na estruturação ocorre quando o arranjador ou compositor não se orientando pelo padrão definido por uma determinada *clave*, faz com que a melodia, ou os contrapontos ou as frases de acompanhamento contradigam o paradigma rítmico fixado por ela, produzindo também enfraquecimento e falta de coesão no discurso musical.

Para sabermos o lado certo da *clave*, seja na performance ou no arranjo, primeiramente nos orientamos pela melodia. A partir deste momento a rítmica do arranjo e das frases do improviso passam a ser definidas pela *clave*. Temos então uma relação em ambos elementos são influenciadores e influenciados – primeiro a melodia define a *clave*, em seguida a *clave* define a melodia ou melodias.

Para os cubanos ou iniciados na música cubana pode parecer fácil, a partir de uma dada melodia, determinar o lado correto de colocar-se a *clave*, ou de frasear de acordo com uma determinada *clave*. Sabemos, por experiência própria, que em algumas situações não é nada fácil essa percepção¹¹⁹. No entanto, algumas melodias não deixam dúvidas sobre como devemos encaixar a *clave*.

Analisaremos adiante trechos de três melodias clássicas cubanas, em que a colocação da *clave* é evidente. Primeiramente analisaremos um dos maiores clássicos da música cubana, a famosa “*Guantanamera*”.

Reparem como os acentos presentes na melodia são reforçados pela acentuação da *clave* 2:3: “GuanTAnaMEra, guaJIra GuanTAnaMEra”

¹¹⁹ Este autor pode presenciar algumas vezes reclamações de cubanos sobre a má colocação das *claves* pelos brasileiros.

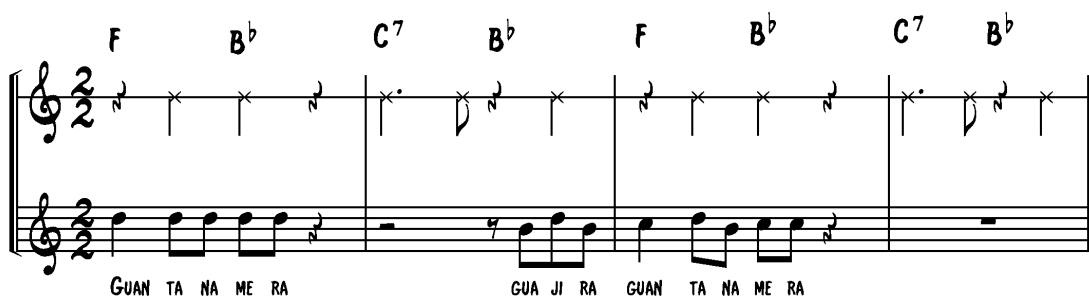


Figura 47: *Guantanamera* e *clave*

Emilio Grenet (1995, p.54) exemplifica este procedimento com um trecho de *El Manisero*, sucesso internacional na década de 1930, de Moisés Simons (1889-1945), pianista e compositor cubano nascido em Havana.

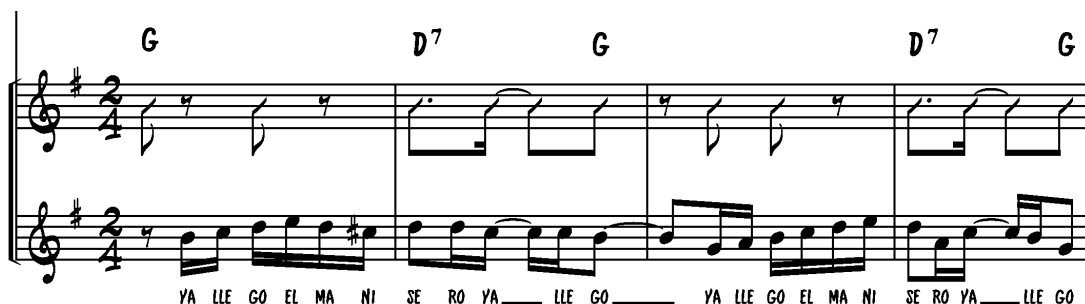


Figura 48: *El Manisero* e *clave* segundo Grenet (1995, p.54)

Grenet observa que na anacruse é costume que se marque os tempos do compasso como forma de preparação rítmica (ibidem).

Como último exemplo temos uma introdução de um *yambú* que é um dos três tipos de *rumba* (os outros são *columbia* e *guaguancó*) apresentada por Rebeca Mauleón (1993, p.54-55).

Nas rumbas típicas só temos vozes, percussões e dança (ibidem, p.179). Muitas vezes são utilizadas as *diana*, que não possuem letra e servem para estabelecer a tonalidade para o coro. Segundo Orovio (1992, p.431) a *diana* é apenas um lalalá .

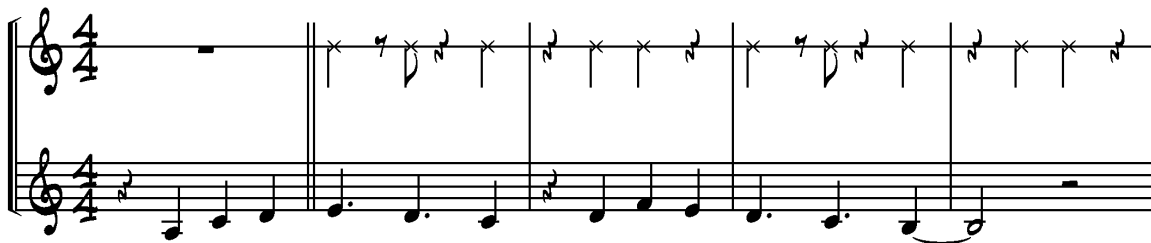


Figura 49 : *Diana e clave* segundo Mauleón (1993, p.55)

Veremos agora como os dois lados da *clave*, ajudam à impulsionar a condução rítmica.

A lateralidade assimétrica da *clave* cubana, sobreposta à marcação regular do quaternário ou do binário, faz com que o lado 3 passe do tempo para o contratempo e o lado 2 do contratempo para o tempo (e vice-versa), produzindo movimento e impulso rítmico.

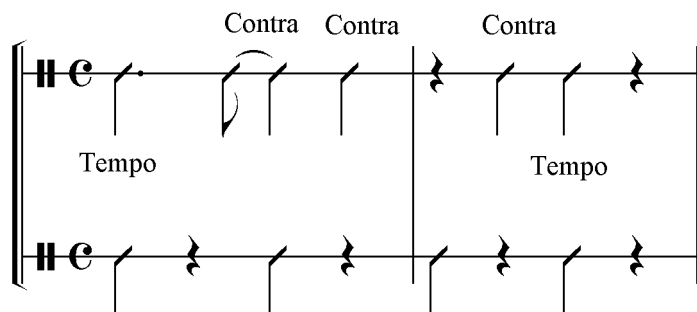


Figura 50: Interação entre a *clave* e o pulso

O efeito produzido por este constante reforçar/contradizer o tempo é a principal força da *clave*. Mauleón (1993) expressou esta relação como um sistema de tensão-relaxamento. Ela diz: “*Clave* é um padrão que consiste em duas figuras numa relação de tensão-relaxamento”¹²⁰ (MAULEÓN, 1993, p.47). E mais adiante, ao falar sobre a *clave de son 3-2*: “O primeiro compasso é tido como “*fuerte*” e é chamado de *tresillo*; o segundo

¹²⁰ Clave is a pattern consisting of two rhythmic figures in a relationship of tension-relaxation.

compasso é “*débil*”, definindo assim uma relação de “tensão-relaxamento”¹²¹ (ibidem, p.51, aspas e negrito da autora). Este antagonismo, que pode ser expresso por diversas metáforas - pergunta/resposta, tensão/relaxamento, positivo/negativo, caudal/capital, entre outras - não pode ser quebrado, nem mal entendido. Qualquer elemento conflitante nesta dualidade produz um desconforto que vai comprometer o desenvolvimento da música.

Se considerarmos que a *clave* está relacionada aos aspectos rítmicos, e que estes por sua vez estão atavicamente ligados ao movimento, e que todo movimento em música popular deve apresentar suingue, podemos concluir que qualquer dúvida no estabelecimento ou na execução da *clave* compromete o suingue da interpretação. Errar o lado da *clave* ou executá-la imprecisamente é um fator comprometedor do balanço, isto posto em um universo em que música e dança são praticamente uma coisa só, pode ser desastroso para o apelo da performance.

Gostaríamos de retomar o fato de que o padrão rítmico definido pela *clave*, mesmo quando não tocado, orienta o fraseado de todas as vozes de uma performance, atuando como um paradigma rítmico. Desta maneira as *claves* não só ajudam na precisão do ritmo (marcação), como também definem as possibilidades de fraseado (estilo). Poderíamos então pensar em uma marcação não apenas rítmica, mas também estética.

Revendo o que foi dito podemos concluir que o padrão rítmico que os cubanos denominam como *clave*, pode se manifestar sonoramente - quando tocado por algum instrumento; ou de forma virtual – apenas imaginado pelos executantes ou arranjadores.

Detalhando um pouco mais o segundo caso, podemos acrescentar que nas situações nas quais ocorre a presença virtual da *clave*, esta pode ser classificada de três formas: (1) composicional, (2) orquestral e (3) performática.

No caso composicional, a música com seus atributos melódicos, harmônicos e formais é estruturada segundo o paradigma de uma determinada *clave*. No orquestral, as frases rítmicas, os contrapontos, as convenções, introduções, pontes, codas e outros elementos determinados por um arranjador, respeitam este paradigma. E por fim, no terceiro caso, os músicos que vão executar o tema também se orientam pela *clave* no

¹²¹ The first measure is referred to as “fuerte” (Strong) and is called tresillo (“triplet”); the second measure is “débil” (weak), thus defining the relationship of “tension-relation”

momento de criarem suas linhas de acompanhamento, de interpretarem frases pré-concebidas ou de improvisarem .

Acredito que na posse desses dados, já podemos definir melhor o conceito de *clave* como uma marcação regular e assimétrica, via de regra de origem africana, que, sobreposta a uma base formada por pulsos regulares e simétricos, cria uma situação de tensão-relaxamento, na qual a marcação rítmica é favorecida e o estilo fixado. Esta marcação pode ser efetivamente tocada por um instrumento ou não.

Vamos agora ouvir e analisar a música afro cubana. Começaremos pelas músicas de culto e depois analisaremos algumas músicas seculares.

Os números correspondem as faixas do CD III que acompanha este texto.

9) Toque e Canto à *Ferreketé*

Intérprete: *Agrupación Folklórica de Jovellanos “Ojún Degara”*

Gravação: produzido por Maria Teresa Linares; gravação Eusebio Dominguez

Álbum/Faixa: faixa 9 do CD IV – “*Música Arará*” da coleção “*Antología de La Música Afro Cubana*” LA Habana: EGREM

Gênero: canto de louvor aos voduns (*fodduces*)

Ano: 1981

Em Cuba os negros das etnia *ewe* e *fon* originários do antigo Daomé, hoje conhecido com República do Benim, são conhecidos como *ararás* (BETANCOURT, 2005, p. 26; LOPES, 2004, p.68). Os ararás cubanos, assim como os *jejes* no Brasil, cultuam os voduns (*voddúns* ou *foddúns*) e no seu repertório existem três tipos de música: para culto das divindades, para culto dos antepassados e para divertimento (BETANCOURT, 2005, p.30). Nesta faixa temos uma música de culto e na faixa seguinte uma de divertimento. Os *ararás* utilizam três tambores chamados: *junga* (o maior, que improvisa), *jungedde* (de menor tamanho e responde aos improvisos, “cortador”) e o *juncito* (também menor, que mantém a levada). São utilizados três idiofones: o *ogan*, que normalmente é uma folha-de-enxada (*guataca*), e um par de *cheré* que são chocalhos metálicos (LINARES, 2006)

Abaixo está transcrita a linha inicial do *cheré* e do *ogan*, este último toca a *clave*, que apresenta algumas variações improvisadas.

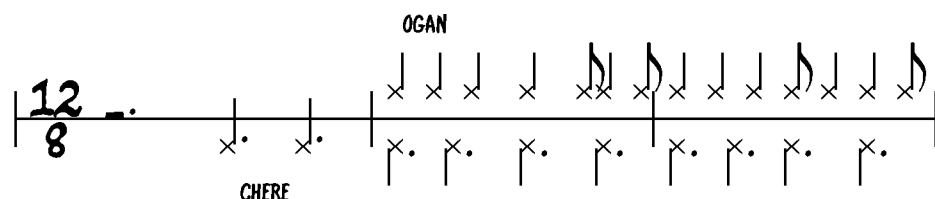


Figura 51: *clave* do toque à *Ferreketé* dos *ararás* de Cuba

10) Toque de Diversão com os Santos

Intérprete: *Agrupación Folklórica de Jovellanos "Ojún Degara"*

Gravação: produzido por Maria Teresa Linares; gravação Eusebio Dominguez

Álbum/Faixa: faixa 16 do CD IV – “*Música Arará*” da coleção “*Antología de La Música Afro Cubana*” LA Habana: EGREM

Gênero: canto de diversão

Ano: 1981

Gravação de uma música de divertimento do *ararás*. A *clave* é semelhante ao exemplo anterior, apresentando, no entanto, menos variações.

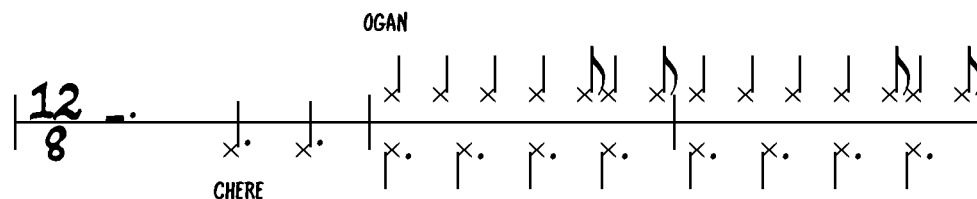


Figura 52: *clave* do toque de diversão com os santos dos *ararás* de Cuba

11) Toques para acompanhar os cantos à *Elegguá*, *Oggún*, *Ochosi* e *Inle*

Intérprete: *Agrupación de Güiros San Cristóbal de Regla*

Gravação: produzido por Ana Casanova Oliva; gravação Raúl Diaz

Álbum/Faixa: faixa 3 do CD VIII – “*Toque de Güiros*” da coleção “*Antología de La Música Afro Cubana*” La Habana: EGREM

Gênero: toque de acompanhamento – *guataca* e *cachimbo*
Ano: 1983

Os *güiros*¹²² ou *abwes* são conhecidos no Brasil como xequerês. Instrumentos muito comuns em toda África, são idiofones constituídos de uma cabaça envolvida por uma rede de contas ou conchas. Aqui temos um *güiro* de acompanhamento, chamado *cachimbo*, e uma *guataca*, (folha-de-enxada).

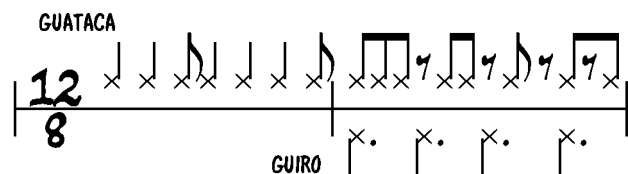


Figura 53: *clave* do *cachimbo*

Podemos reparar que a preparação ou “chamada” da *guataca* se assemelha ao *alujá* (fig. 33, p. 89).

12) Toque *Makuta à Mirena - la Mula, la Guagua* e *y el segundo caja*

Intérprete: *sem dados*

Gravação: produzido por Maria Helena Vinuesa González

Álbum/Faixa: faixa 21 do CD IX – “Congos” da coleção “*Antología de La Música Afro Cubana*” LA Habana: EGREM

Gênero: toque de acompanhamento – *mula, guagua* e *segundo*

Ano: 1988

A etnomusicóloga Maria Teresa Linares (2006), produtora desta antologia sobre música afro cubana que agora utilizamos, observa que os negros do grupo etnolinguístico bantú, são denominados em Cuba de *congos*, e sobre eles “histórias familiares ou o testemunho dos mais velhos revelam a marca cultural de um dos grupos

¹²² Existe também na música cubana um outro tipo de instrumento também chamado de *guiro* que é uma espécie de reco-reco, feito de uma cabaça alongada, na qual se fazem sulcos que são raspados com uma baqueta pequena (MAULEÓN, 1993, p.102)

humanos de maior presença no processo integrador da personalidade musical do cubano”¹²³ (LINARES, 2006).

Aqui temos a *clave* sendo marcada pelo som das baquetas – chamadas de *guagua* – a marcação do tambor *mula* e os improvisos do tambor *segundo*.

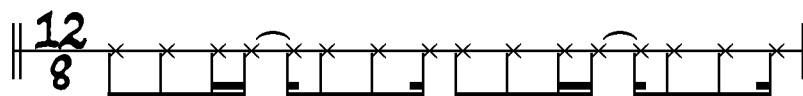


Figura 54: *clave* da *guagua* no toque à *Mirena*.

13) *Marcha Efi de La Habana* – toque do *Ekon*, *Erikundi* e dos *Itones*

Intérprete: *Conjunto Biankomeko de La Habana*

Gravação: produzido por Lino Neira Betancourt

Álbum/Faixa: faixa 5 do CD X – “*Abakúá*” da coleção “*Antología de La Música Afro Cubana*” LA Habana: EGREM

Gênero: toque de acompanhamento – *Ekon, Erikundi* e dos *Itones*

Ano: 1988

Abakuá é o nome de uma “sociedade secreta masculina pertencente ao complexo cultural *carabali*” (LOPES, 2004, p.23). Segundo o pesquisador Lino Betancourt (2005) os *carabalies* eram os escravos originados da Costa dos Escravos, conhecida como Calabar, situada à sudoeste da atual Nigéria (BETANCOURT, 2005, p.31). Os principais grupos étnicos da região são de origem ioruba e se denominam *ibibio-efik* e *ekoi-efuk*, que ficaram conhecido como *efi* e *efó* (ibidem, LINARES, 1996).

Nesta sociedade secreta há uma complexa hierarquia e um ritual hermético e esotérico (LOPES, 2004). Seus tambores são designados *enkomo*: *obi-apá*, o mais grave, com função de preparador (*salidor*); o *biankomé*, mais agudo que entra em segundo lugar; e o *kuchi-yeremá*, médio, que entra em terceiro. “O quarto tambor que é o triplo do tamanho dos *enkomo*, o que o torna o mais grave do conjunto, como é típico em todo grupo de

¹²³ La anécdota familiar o el testimonio de los más ancianos revela la huella cultural de uno de los grupos humanos de mayor aporte en el proceso integrador de la personalidad cultural del cubano.

origem africana: o *bonkó-enchemiyá*; se executa de pé, ou sentado sobre (...) é quem improvisa”¹²⁴ (LINARES, 1996). Os bastões ou baquetas se chamam *itones*, os chocalhos *erikundi*, e o sino *ekón* (LOPES, 2004; LINARES 1996).

Abaixo transcrevemos a clave que é executada em um primeiro momento pelo *ekon* (sino) e pelo *erikundi* (chocalho), com uma pequena variação do último. Em seguida uma variação do toque do *ekon*, que cria uma interessante polirritmia, semelhante à que presenciamos na faixa 4 do CD II, transcrita na figura 16 (p. 62).

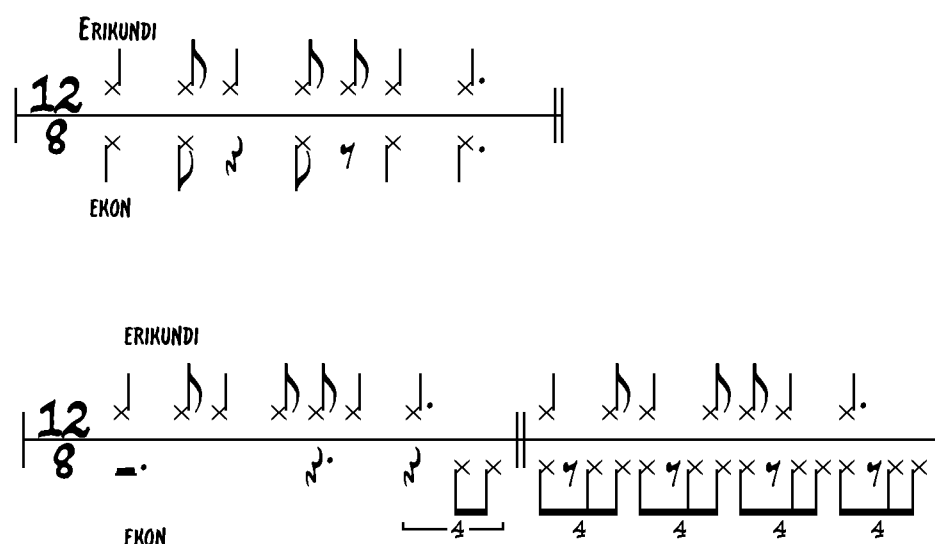


Figura 55: *clave* e variação do *ekon* na *Marcha Efi*.

14) *Marcha Efi de La Habana* – completa

Intérprete: *Conjunto Biankomeko de La Habana*

Gravação: produzido por Lino Neira Betancourt

Álbum/Faixa: faixa 5 do CD X – “*Abakuá*” da coleção “*Antología de La Música Afro Cubana*” LA Habana: EGREM

Gênero: toque de acompanhamento – *mula. Guagua e caja*

Ano: 1988

¹²⁴ El cuarto es tambor solista que triplica en tamaño a los enkomo y resulta el más grave del conjunto, como es típico de toda agrupación de origen africano: el *bonkó-enchemiyá*; se ejecuta de pie o sentado(...) Es quien improvisa.

Nesta gravação a Marcha *Efi* de La Habana aparece com todos instrumentos e vozes. A polirritmia resultante impressiona, mas o toque e a presença da *clave* pode ser claramente percebido como baliza rítmica, que amarra todos os instrumentos.

Ouviremos agora três exemplos de música secular urbana de Cuba que apresentam claves na sua estruturação e no acompanhamento.

15) *Redención* (Orlan “Cachaito” Lopez)

Intérprete: Orlan “Cachaito” Lopez

Gravação: produzido por Nick Gold

Álbum/Faixa: faixa 2 do CD Cachaito de Orlan “Cachaito” Lopez New York: Nonesuch Records

Gênero: *descarga cubana*

Ano: 2001

Orlan Lopez, dito “Cachaíto”, faz parte de uma grande família de baixistas cubanos e é sobrinho do mais famoso deles Israel López (1918-2008), dito “Cachao”, contrabaixista, compositor e arranjador cubano. Os dois baixistas se notabilizaram pela execução das *descargas cubanas*. *Descarga* é uma música de harmonia simples, geralmente um único acorde de maior com sétima, com um refrão cantado em coro pelos músicos, que respondem improvisando. O termo é também sinônimo de *jam session* em Cuba.

Aqui temos *ostinato* de baixo (chamado de *tumbao*) e a clave de son 3-2. Abaixo transcrevemos o *ostinato*.

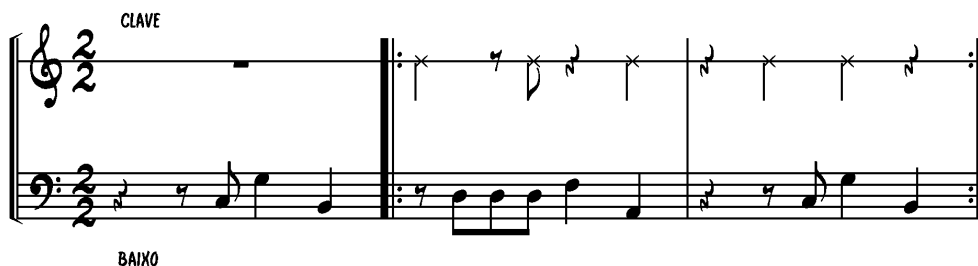


Figura 56: linha de baixo e *clave* em “*Redención*”

16) *Por que me Guardas Rencor* (Rafael Ortiz)

Intérprete: Carlos Embale y Los Roncos Chiquitos

Gravação: produzido por Jorge Rodriguez e José Manuel Garcia Suárez

Álbum/Faixa: faixa 3 do CD VI da coleção “El Gran Tesoro de La Música Cubana” La Habana: EGREM

Gênero: *rumba*

Ano: 1984

Nesta gravação temos uma *rumba*, que é um dos principais gêneros da música secular e da dança cubana (MAULEÓN, 1993, p.139) . Falamos um pouco sobre a *rumba* anteriormente na p.105, quando analisamos a colocação da clave em uma *diana*.

Aqui a *clave* típica de *rumba* é tocada duas vezes (quatro compassos) e na terceira vez o músico começa uma variação com mais notas. Abaixo transcrevemos a *clave* e a variação.



Figura 57: *clave de rumba* e variação em “*Por que me Guardas Rencor*”

17) *La Comparsar* (Ernesto Lecuona)

Intérprete: Felo Bergaza y Ritmo

Gravação: produzido por Jorge Rodriguez e José Manuel Garcia Suárez

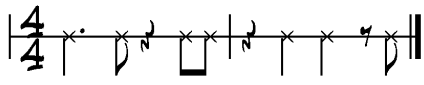
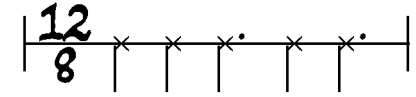
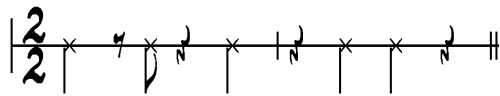
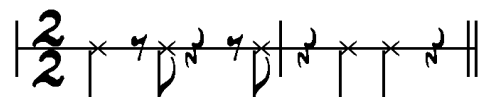
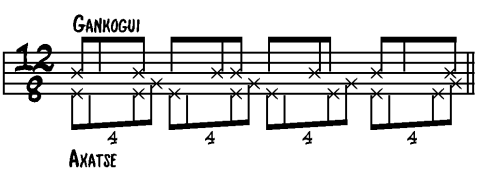
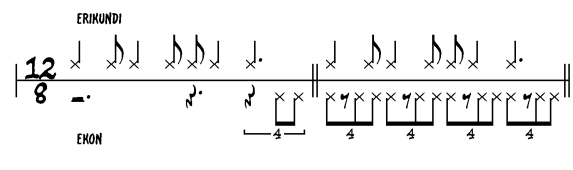
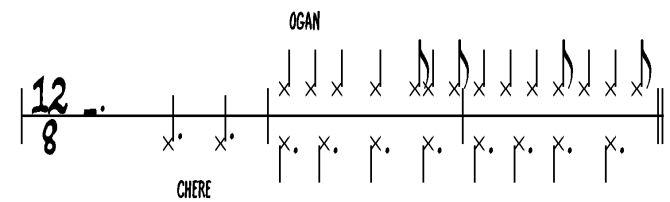
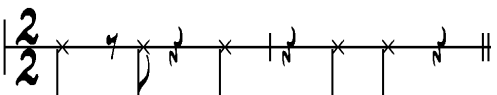
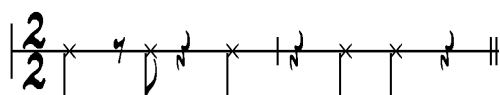
Álbum/Faixa: faixa 13 do CD I da coleção “El Gran Tesoro de La Música Cubana” La Habana: EGREM

Gênero: *fantasia*

Ano: s/d

Neste exemplo a clave é a mesma da gravação anterior, o detalhe é que aqui quem a executa é a guitarra.

Abaixo apresentamos um quadro comparativo das *claves* com os ritmos guia do Brasil e com as *time lines* africanas.

COMPARAÇÕES HORIZONTAIS – ÁFRICA/CUBA	
ÁFRICA	CUBA
CD I - faixa 8 - <i>Ogogo</i>  <i>Time line</i> toque <i>Ogogo</i> dos tambores <i>Batá</i> <i>Assinatura Ritmica Africana segundo Jones</i> 	CD III - faixa 15 <i>Redencion</i> ; faixa 16 <i>Por que me guardas rencor</i>  Padrão rítmico da <i>clave de son</i>  Padrão rítmico da <i>clave de rumba</i>
CD II – faixa 4 – Dança <i>Dzigbordi</i>  <i>time line</i> do <i>gankogui</i> e ritmo do <i>axatse</i>	CD III – faixa 13 – <i>Marcha Efi</i>  <i>clave</i> do <i>erikundi</i> e variação do <i>ekon</i>
COMPARAÇÕES HORIZONTAIS – BRASIL/CUBA	
BRASIL	CUBA
CD II – faixa 20 – <i>Aluja de Xangô Airá</i>  <i>Ritmo guia</i> do <i>agogô</i> no <i>alujá</i>	CD III – faixa 9 – <i>Toque a Ferreketé</i>  <i>clave</i> do <i>ogan</i>
CD II - faixa 15 – <i>Zazi Luanda</i>  Padrão rítmico do <i>congo de ouro</i>	CD III - faixa 15 <i>Redencion</i> ; faixa 16 <i>Por que me guardas rencor</i>  Padrão rítmico da <i>clave de son</i>

2.3.2. Tresillo – a força do 3 contra 2

A tradução literal do termo espanhol *tresillo* é tercina. No entanto, no estudo da música afro-cubana este termo tem o seu sentido alargado. Na música cubana o *tresillo* é um padrão de três notas cuja a duração fica situada entre a tercina –na qual as três notas apresentam a mesma duração – e uma figura na qual a primeira e segunda notas duram três pulsos e a última dois – o que em notação tradicional gera uma ritmo sincopado (pontuado e ligado).

A seguir algumas formas de representarmos o *tresillo*

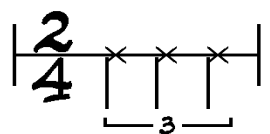
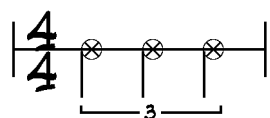


Figura 58: *tresillo* tercinado

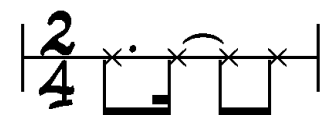


Figura 59: *tresillo* pontuado – notação divisiva

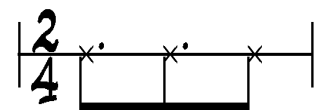


Figura 60: *tresillo* pontuado – notação aditiva

Conforme a notação, o estilo e a interpretação, o ritmo do *tresillo* pode ir mais para o tercinado ou mais para o pontuado.

O *tresillo* está presente na rítmica da clave e como vimos anteriormente ele é considerado o lado forte da clave (MAULEÓN, 1993, p.51). No quadro comparativo da página 114, podemos notar que o ritmo da clave de son 3-2, apresenta um *tresillo* no primeiro compasso, e que este *tresillo* vem a ser uma modificação rítmica das três primeiras notas da assinatura rítmica africana de Jones. Para melhor enxergarmos esta comparação é só acrescentarmos à terceira nota da assinatura africana uma pausa (aliás é como o ritmo afetivamente soa em um idiofone de som seco), que a semelhança entre as dois padrões aparece.

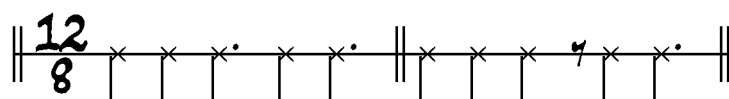


figura 61: Assinatura Rítmica Africana escrita sem e com pausa

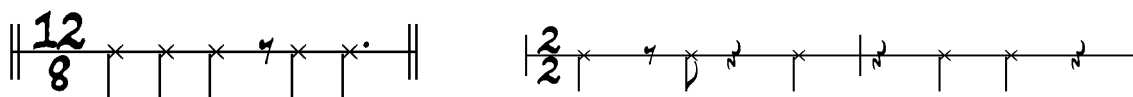


figura 62: Comparação entre Assinatura Rítmica Africana e *Clave de Son*

A diferença está na pulsação que fundamenta os dois ritmos – uma ternária, na assinatura; e a outra binária, na *clave*. Diferença sutil, porém muito significativa, no sentido de ilustrar uma das muitas formas que as tradições musicais dos negros africanos foram se infiltrando, se misturando, nas músicas ocidentais tocadas e criadas nas Américas. Música, que por conter particularidades como a desses padrões transformados, podemos dizer disfarçados, se apresenta como algo novo, inédito.

2.4. Sincopa Característica, *Tresillo*, Teleco-teco, *Clave* – Africanismos Brasileiros e Cubanos

Na música brasileira temos ocorrências semelhantes ao *tresillo* cubano. Semelhantes na forma e na origem, tanto por terem origem africana, como por serem transformações de figuras rítmicas originadas em contextos ternários adaptados a um contexto binário. Dois exemplos são a síncope característica e o padrão rítmico das palmas do samba de roda.

O termo “síncope característica” segundo Sandroni (2001) e Cançado (1999) foi cunhado por Mário de Andrade¹²⁵ para designar o seguinte ritmo:



Figura 63: Síncope Característica de Mário de Andrade

Esta célula foi largamente usada nos ritmos derivados da polca no Brasil e em outros países. Ela aparece tanto na melodia como no acompanhamento. Em minha dissertação de mestrado analisei a partitura 89 maxixes, arranjados para piano solo, e em 55 ocasiões este era o padrão rítmico do acompanhamento da mão direita, sendo seguido pelo padrão do ritmo de *habanera* que aparecia apenas 18 vezes (CARVALHO, 2006, p.89).

Segundo Sandroni este padrão rítmico “pode ser considerado uma variação do *tresillo*”.(SANDRONI, 2001, p.29), partindo do raciocínio que suas articulação podem ser acentuadas pelo ritmo do *tresillo*.

¹²⁵ Não encontrei no texto de Mário de Andrade menção à esse termo, na edição que possuo de seu dicionário ele fala apenas de síncope brasileira e de síncope americana.

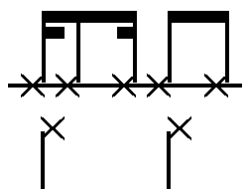


Figura 64: síncope característica sobre marcação regular

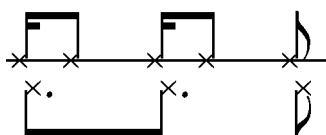


Figura 65: síncope característica sobre *tresillo*

No meu entender a demonstração de Sandroni ilustra a relação de acentos entre a síncope e o *tresillo*, que atua como padrão de marcação, funcionando como uma *time line*, contudo, não vejo isso como uma variação do *tresillo*. No entanto, a proposta de Sandroni é válida, já que nos leva à um outro conceito definido por Mário de Andrade que a meu ver é tão ou mais importante do que a síncope característica.

Mário de Andrade no seu Dicionário Musical Brasileiro apresenta uma descrição da síncope dizendo que o termo “indica a escrita de um tempo fraco de um compasso prolongado até outro tempo de maior ou igual duração” (ANDRADE, 1989, p. 475). Aqui não vemos novidade em relação à outras definições, porém Mário de Andrade segue dizendo: “A nossa síncope é uma entidade insubdivisível. Entidade propriamente rítmica quer apareça na melodia quer no acompanhamento. Na europeia em geral, infinita maioria dos casos é melódica. E quando é acompanhante vem sempre sequência de sincopes não vem isolada que nem maxixe.” (ibidem).

O ritmo sincopado presente na síncope característica se configura a partir de uma “sincopa de contratempo” ou de uma “sincopa dentro do tempo”. Por exemplo, nas figuras abaixo tempo e contratempo são claramente articulados por ataques.

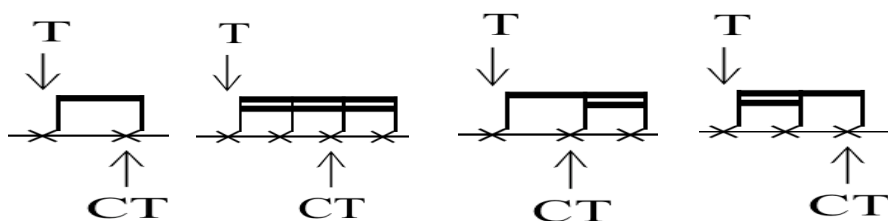


Figura 66: ritmos com ataques nos tempos e contratempos

Já neste outro caso temos uma síncope “dentro do primeiro tempo”, ou “síncope no contratempo”.



Figura 67: síncope no contratempo

Este ritmo soa como uma síncope, pois não articula nota alguma no contratempo do primeiro tempo. Mário de Andrade pensa que esta figura na música europeia vem da junção das duas semicolcheias internas de um grupo de quatro semicolcheias, o que provoca o prolongamento da nota, mas não a mudança do acento, que continua caindo na primeira e terceira semicolcheias.

Ilustrando, seria como uma ligadura que liga o som, mas não modifica o acento.

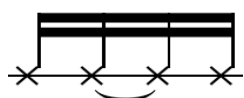


Figura 68: síncope no contratempo com ligadura

Podemos exemplificar o que acontece de maneira ainda melhor se colocarmos sílabas de solfejo rítmico (tas) e realizarmos o taa, que indica a ligadura entre as duas semicolcheias.

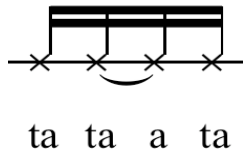


Figura 69: síncope no contratempo com ligadura e solfejo

Ou seja, a síncope é subdividida – ta taa ta. E o que é pior: o acento cai fora do ataque da nota, passando para o seu meio.

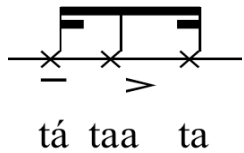


Figura 70: síncope no contratempo, acento deslocado

Já nas músicas brasileiras de origem africana não existe essa subdivisão da sincopa - pois ela é uma “entidade insubdivisível” - e conseqüentemente o acento cai sempre no ataque da nota.

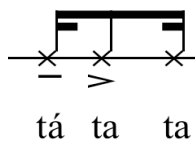


Figura 71: síncope no contratempo, acento correto

Este outro jeito de tocarmos, ou melhor, de sentirmos essa importante e presente figura rítmica da nossa música, muda bastante o quadro dos acentos e articulações.

Andrade apresenta duas prováveis etimologias para o surgimento da sincopa característica, as duas são derivadas dos ritmos das danças de salão europeias, como a *habanera* e a polca. Esses e outros ritmos estavam bastante em voga nas Américas a partir de 1850, e apesar de grande variedade tinham figuras elaboradas sobre a base de colcheias e

semicolcheias. Como exemplo estão abaixo os principais padrões rítmicos da *habanera* e da polca:

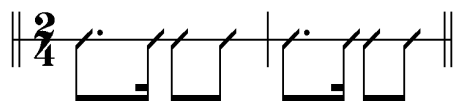


Figura 72: ritmo de *Habanera*

E nas polcas baseados nesta figura

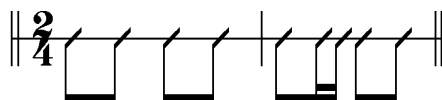


Figura 73: ritmo de *Polca*

Que são transformados na tendência a ternarização africana, na síncope característica.

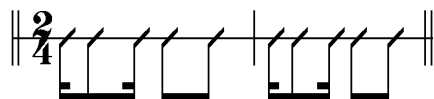


Figura 74: Síncope Característica

Analisaremos agora um importante padrão rítmico do samba, que chamarei de “teleco-teco”. O termo “teleco-teco” é claramente onomatopaico e simula o som do toque do tamborim no samba.

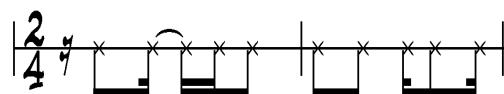


Figura 75: Teleco-teco – linha-guia do samba do Estácio (uma de suas variações)

Este termo não é encontrado em livros, no entanto é utilizado por sambistas com alguma frequência e nos parece bem adequado. No início desta pesquisa o termo adotado para o teleco-teco era “clave de samba” e também “linha-guia do samba”. Encontramos também “padrão de tamborim” ou “ciclo de tamborim”, duas expressões mencionadas por Sandroni e que foram por ele emprestadas de Samuel Araújo (SANDRONI, 2001, p. 34). Além do pesquisador Tiago de Oliveira Pinto que chama este padrão de “linha rítmica do samba” (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001).

O pesquisador Gerhard Kubik estudou durante muitos anos a música africana e sua influência na música brasileira fez o seguinte relato, que a meu ver descreve o teleco-teco:

Qualquer pessoa que esteja familiarizada com o samba de rua brasileiro, como ele pode ser visto no Carnaval no Rio de Janeiro ou na Bahia, pode estar conscientemente um padrão percussivo que permeia esta música como o seu mais persistente traço” ¹²⁶ (KUBICK, 1979, p.13).

Kubik conclui dizendo que este padrão é pode ser tocado por vários instrumentos, como por exemplo, um tambor agudo, o aro de um tambor e até mesmo em um violão.

O musicólogo e compositor Carlos Sandroni (2001), no seu já citado livro “Feitiço Decente”, apresenta a tese de que este padrão inaugura um novo paradigma rítmico no samba, por ele denominado de “paradigma do Estácio”, em virtude do seu surgimento na música carioca em meados da década de 1920 no bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro.

Outra figura ritmica bastante comum em nossa música apresenta o ritmo abaixo:

¹²⁶ Anyone familiar with Brazilian street samba, as it can be see at Carnival time in Rio de Janeiro or Bahia, might be conscious of a characteristic percussive pattern, which permeates this music as a most persistent trait.

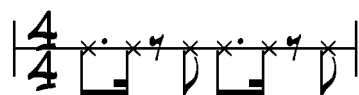


Figura 76: Padrao ritmico das palmas do samba de roda

Vimos que ela aparece nas palmas do samba de roda e no ritmo guia da doutrina de Oxalá. Esta figura também apresenta muita semelhança com o *tresillo cubano*

SEGUNDA PARTE

METODOLOGIA MESTIÇA

3. Ensinando Música Popular

3.1 Questionamentos de um professor de Contrabaixo.

Nesta seção faremos um relato de experiência do autor nas suas atividades como professor de contrabaixo elétrico e acústico. A inserção deste assunto neste trabalho se justifica por três motivos: (1) foi através de situações vividas em sala de aula, ensinando contrabaixo, que o autor passou a questionar certas práticas comuns no ensino de música

popular, especialmente aquelas que visavam ensinar os ritmos das levadas (termo utilizado pelos músicos para definir uma melodia ou ritmo de acompanhamento) e o balanço dos gêneros populares; (2) através de conversas com outros professores de contrabaixo, o autor pode perceber que eles também compartilhavam de dúvidas e problemas semelhantes; (3) professores de outros instrumentos também reportavam as mesmas dúvidas quando o tema era o suíngue na interpretação das frases.

Como se trata de um relato pessoal usarei a primeira pessoa do singular como forma de personalizar o discurso.

Pelo fato do contrabaixo ser responsável pela execução da linha de baixo, sendo esta linha é uma melodia que sintetiza aspectos rítmicos e harmônicos, fundamentando a base dos agrupamentos da música popular, espera-se do baixista um bom conhecimento dos padrões rítmicos e dos acentos que orientam a estruturação da base. Paralelamente aos aspectos rítmicos, a linha de baixo possui uma importante função melódico-harmônica de conduzir a sequência dos acordes e muitas vezes de complementar a melodia principal.

No cotidiano de um contrabaixista, no que se refere à linha de baixo, ele se depara basicamente com duas situações. Na primeira a linha de baixo é interpretada pelo baixista a partir de uma linha escrita por um arranjador; na segunda ela é criada pelo baixista a partir de uma harmonia e de um ritmo específico. O segundo caso é infinitamente mais comum. Observo que nos dois casos, para que a linha seja efetiva, há que se ter um bom conhecimento das particularidades rítmicas do estilo em questão. Esse conhecimento é completado pela consciência de que todas as melodias, acordes e padrões rítmicos tocados pelos instrumentos da base atuam de forma integrada e complementar. Em outras palavras, o baixista e todos os outros músicos envolvidos na estruturação rítmico-melódica de uma base, devem não só saber a sua parte, mas devem estar conscientes do que seu parceiro está fazendo. É preciso haver não só interação, mas também cooperação. Assim como na linha de baixo, as partes dos outros instrumentos de base, seja, eles harmônicos ou percussivos, tem suas linhas, ou suas levadas criadas pelos instrumentistas a partir de algumas informações sobre a harmonia – normalmente acordes cifrados – e sobre o ritmo – indicações do estilo e andamento. Essa relativa liberdade de criação pode levar à momentos de interação e parceria, no qual tudo se encaixa, flui e balança, mas também à total

desorganização, falta de sentido, ausência de leveza, e outras situações pouco musicais. Entre esses dois extremos podemos vivenciar uma série de situações, já que na elaboração da base muitas variáveis estão presentes, desde ordem estrutural (harmonia, ritmo, forma), interpretativa (acentos, articulações, dinâmica), acústica (equilíbrio sonoro dos instrumentos, posicionamento das fontes sonoras) e até psicológica (consciência da função de seu instrumento, educação, respeito, sociabilidade).

No ensino de baixo popular, como no ensino de qualquer instrumento, estão presentes uma série de questões técnicas que envolvem, digitação, posicionamento de corpo e membros, afinação e sonoridade. Mas há também os conceitos e ferramentas necessárias à elaboração da linha de baixo. Este segundo grupo de habilidades, mesmo sendo muito particular ao universo do contrabaixo, se vale de uma série de conhecimentos e técnicas que também são utilizadas na improvisação e na composição, e por isso comuns a grande parte do currículo de quem estuda música popular, independente do instrumento. Para que essas habilidades se desenvolvam, o professor deve fornecer desde conhecimentos estruturais – formação de escalas e acordes, condução de vozes, aspectos formais, princípios de orquestração e de composição, e, conforme o nível técnicas de improvisação – e também conteúdos interpretativos – articulações, acentos, inflexões, estilo, e assim por diante. Classifico as habilidades do primeiro subgrupo de estruturantes, e do segundo de específicas. Abrirei aqui um espaço para inserir algumas informações que visam fornecer dados para uma breve discussão sobre minha opção por esses termos.

Sandroni (2001) ao falar sobre a síncope na música popular, cita o etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, que “postula, como outros autores, a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e do ritmo propriamente dito. A métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações” (SANDRONI, 2001, p.21). Sandroni (2001) cita como exemplo uma valsa na qual a infraestrutura seria o 3/4, sobre o qual os diferentes ritmos das frases se organizariam como superestrutura. Na mesma linha, o pesquisador francês André Hodeir, um dos primeiros estudiosos do jazz na Europa, em seu livro “Hommes e Problèmes du jazz”,

publicado em 1954, dedicou o capítulo intitulado “O Fenômeno do Swing”¹²⁷ à análise dos elementos constitutivos deste importante constructo. O autor reconhece, no entanto, as dificuldades envolvidas na definição do termo, e segundo seu entendimento para haver *suingue* são necessárias cinco condições: “(1) qualidade de infraestrutura; (2) qualidade de superestrutura; (3) colocação das notas e dos acentos nos lugares apropriados; (4) relaxamento e (5) pulsação vital”¹²⁸ (HODEIR, 1954, p. 237). Hodeir define a infraestrutura como “a métrica regularmente produzida de dois ou quatro tempos (compassos de 2/2 ou 4/4) que caracterizam qualquer performance de jazz”¹²⁹ (ibidem, p.238). O pesquisador francês acrescenta que quem fornece esta métrica, que podemos chamar de base, é a seção rítmica dos grupos, e que sem ela “é impossível para o solista *suíngar*”¹³⁰ (ibidem). Ao se referir a superestrutura da música o pesquisador francês observa que sobre a infraestrutura rítmica definida pelos instrumentos de base, os solos são construídos, o autor define como superestrutura “a construção rítmica tendo em vista a função da infraestrutura”¹³¹. (ibidem, p. 200), e aponta que entre as figuras rítmicas que mais favorecem o *suingue* estão as sincopas.

Partindo dessas duas concepções similares que adaptaram o conceito de *infra* e *super*estrutura, normalmente utilizado na abordagem marxista da sociologia da cultura ao estudo da música popular, proponho uma outra adaptação, neste caso à um contexto de pedagogia da música. Parto do princípio que os conteúdos e conceitos *infra* estruturantes podem ser utilizados em diversos tipos de música, independente de estilos ou gêneros. Por exemplo, símbolos de notação gráfica, cifras e teoria da formação de acordes podem ser utilizados para muitos tipos de música e, até certo ponto, não implicam em definições estéticas. Evidentemente temos que relativizar essa última afirmação, conscientes de que grande parte destes conceitos foi criada no Ocidente para a abordagem da música ocidental. Me explico: para um estudante de baixo (ou qualquer outro instrumento) não existe

¹²⁷ O termo *swing* aqui deve ser entendido como a principal característica da boa execução do jazz e não um de seus estilos.

¹²⁸ 1. Qualité de l'infrastructure, 2. Qualité de la superstructure, 3. Mise en place des valeurs et de accents, 4. Décontraction, 5. Pulsion Vitale

¹²⁹ Du mètre régulier à deux ou quatre temps (mesure à 2/2 ou 4/4) qui caractérise tout de exécution de jazz.

¹³⁰ Il est impossible au soliste de réaliser le swing.

¹³¹ Cette construction rythmique de la phrase envisagée en fonction de l'infrastructure.

diferença entre um 3/4 no jazz ou na música brasileira, e tão pouco em um acorde maior com sétima menor. Como disse anteriormente são conteúdos gerais, ou estruturantes. No entanto, quando abordamos a elaboração e a execução de uma linha de acompanhamento de um trecho em 3/4, para o qual temos o acorde citado, temos que saber o estilo que estaremos tocando, e aí o mesmo compasso e a mesma harmonia podem soar de maneiras bem distintas. Essa diferenciação ocorre na superestrutura através das articulações, acentos, aberturas e timbres que definem o estilo, sendo por tanto definidora.

Ou seja, deve haver uma base técnica e teórica fundamentada no conhecimento e no uso das escalas e campos harmônicos, da divisão e do posicionamento das notas no tempo, e na habilidade de leitura de notas e cifras, que estruture o discurso musical. Sobre esta base é que são acrescentados elementos específicos de um determinado estilo que definem e particularizam este discurso. Na minha experiência como professor no ensino de baixo popular os conteúdos estruturantes e as formas de trabalhá-los são mais fáceis de serem ensinados, até porque não são particulares ao ensino de contrabaixo popular, e sim ao ensino de música de forma geral. Por sua vez os elementos específicos que se relacionam à autenticidade e qualidade na interpretação e/ou na criação de uma linha de baixo, são menos palpáveis, tangíveis, mais sutis e abstratos. Acredito que seja essa a razão desses conteúdos e habilidades serem geralmente aprendidos por imitação baseada na oralidade, e na tentativa e erro.

Conheci alguns músicos e dei aulas para alunos que tocavam bem, sem no entanto terem estudado música formalmente. “Tocavam de ouvido”, como é corrente se dizer. Ou, também, que aprenderam a tocar de ouvido, muitas vezes com grande proficiência, e depois foram agregando conhecimentos sobre harmonia, ou leitura e completando suas habilidades e conhecimentos. Tive contato considerável com músicos de gerações anteriores a minha (nasci em 1967), e em conversas com esses colegas mais antigos, os relatos eram de que “em sua época todo mundo aprendia de ouvido”. Ou seja, há uma “tradição” do ensino/aprendizado da música popular ser baseado na oralidade, que equivale a dizer na percepção auditiva. Para os músicos populares a capacidade de imitar o que se ouve é a principal ferramenta para o desenvolvimento de suas habilidades. Gravações em LPs, CDs e nos diversos formatos atuais, o Rádio, as apresentações ao vivo,

foram e continuam sendo poderosas fontes de informação e referência. Não há de minha parte crítica alguma à esta forma de aprendizado, muito pelo contrário, acredito na força da oralidade na transmissão de conhecimentos na música popular. Como músico, professor e aluno pude comprovar esse fato diversas vezes em minha vida.

Mas a questão é que me propus a dar aulas, primeiramente de baixo, depois de prática de conjunto e percepção, sempre focando a música popular. Paralelamente à minha trajetória como educador, nos últimos 20 anos pude perceber o crescente número de músicos e educadores que, como eu, se propuseram a ensinar música popular. Além de uma multiplicação de conservatórios e escolas de bairro, de instituições públicas de todos os tamanhos, de cursos universitários de graduação e pós graduação, que se propõe ao ensino da música popular. Relembro ao leitor e a leitora que isto é um relato de experiência, não tenho dados sobre este crescimento, para mim é algo tão aparente que dispensa pesquisas longas e estruturadas. Em rápida busca pela internet qualquer pessoa pode notar a oferta de cursos e projetos que abordam a música popular, com destaque para música brasileira, que surgiram nos últimos anos.

Sobre o parágrafo anterior coloco a reflexão de que a partir do momento que nos propomos a ensinar formalmente performance na música popular, seja em aulas particulares domiciliares ou em grandes instituições, seja de instrumento ou de prática de grupo, teremos que lidar com o ensino da rítmica popular, e esta se baseia na qualidade do suingue. Acredito que aí nos deparamos com algo que não havia na oralidade: a divisão dos conteúdos estruturantes e definidores, ou seja, infraestrutura e superestrutura são aprendidas separadamente. Esta separação leva no meu entender à um foco excessivo nos conteúdos e habilidades estruturantes – são mais fáceis de se ensinar? são mensuráveis? já foram trabalhados pela musicologia ocidental? – e a crença de que suingue só se aprende na oralidade, na tentativa e erro, na imitação.

Encerrando este relato de experiência, e reforçando minha posição a favor da importância da oralidade apresento as palavras iniciais do capítulo “*The Importance of Listening – a key to successful jazz education*” do livro “*Jazz Pedagogy*” de J. Richard Dunscomb e Dr. Willie L. Hill, Jr.:

“É quase impossível ensinar ou tocar jazz sem o escutarmos.”¹³²
(DUNSCOMB e HILL, 2002, p.28)

3.2 Em Busca de uma Metodologia Mestiça – Conclusões e Propostas

Aqui será feita uma síntese de alguns pontos trabalhados na pesquisa e traçadas algumas conclusões que levaram ao conceito de metodologia mestiça.

A hipótese inicial desta pesquisa era de que a marcação do ritmo na música popular com heranças africanas apresentava particularidades. Intuíamos que “o bater do pé”, recurso largamente utilizado pelos músicos que tocam música popular, deveria não só marcar os tempos, mas sim os acentos e/ou outros padrões rítmicos, mais adequados à rítmica da música executada. Esta marcação propiciaria uma performance de melhor qualidade, na medida em que o suíngue da interpretação seria facilitado. Desta hipótese geradora outras brotaram: (1) de que a forma diferenciada de se marcar o tempo estava relacionada à padrões rítmicos, que por sua vez definiam paradigmas rítmicos, que por fim determinavam a rítmica do discurso de um dado estilo; (2) de que no meio musical cubano esta particularidade já havia sido detectada, desde pelo menos a década de 1930, e desde então apresenta uso corrente no aprendizado e na performance da música cubana; (3) de que o mesmo uso, ainda que com menor evidência, ocorria no jazz estadunidense; (4) de que a efetividade dessa marcação se baseava na forma africana de se estruturar o ritmo, e era portanto um traço ou uma herança africana. Essas hipóteses se confirmaram. Primeiramente partimos da experiência cubana no tratamento das *claves*, que indicavam que elas eram mais do que uma simples marcação rítmica, e sim seriam o paradigma rítmico tocado pelos instrumentos de marcação, que pode ser comprovado pelos trabalhos de Mauleón (1993), Grenet (1995), Carpentier (2001), Betancourt (2005) e Gregório (2002). Investigamos a música africana por meio de gravações e de textos de

¹³² It is virtually impossible to teach or perform jazz music without having listened to it.

etnomusicólogos como, Jones (1961), Brandel (1961), Nketia (1974), Chernoff (1979), Euba (1990), Agawu (1995), Toussaint (2003) e Arom (2004) e comprovamos que as *time lines* (termo cunhado pelos etnomusicólogos) apresentam todas as evidências de serem a matriz das *claves cubanas*. Por experiência pessoal e pelo texto dos educadores Richard Dunscomb e Dr. Willie L. Hill (2002), confirmamos a importância da acentuação no 2 e 4 do quaternário na performance do jazz. Confirmadas essas hipóteses partimos para o que consideramos mais relevante para nosso estudo, que foi a investigação de que em uma parte considerável de nossos estilos, existem padrões rítmicos e acentos que atuam de forma análoga aos padrões e acentos na música cubana, africana e no jazz, e que poderíamos utilizá-los para o ensino do ritmo em nossa música. Essa hipótese se confirmou pela audição e pelo trabalho de Kubick (1979), Cançado (1999), Mukuna (2000), Oliveira Pinto (2000) e Sandroni (2001).

Com os resultados obtidos na primeira fase de investigações, que teve como objeto principal de estudo os padrões rítmicos definidos como “ritmos guia”, partimos para a sistematização do uso dos mesmos, visando sua utilização no ensino/aprendizado da música popular brasileira. No entanto, a medida que a pesquisa foi sendo desenvolvida percebemos que não só os ritmos guia, mas outras heranças africanas poderiam ser utilizadas de forma mais presente e sistematizada na didática dos gêneros brasileiros. E o mais importante, mesmo com a consciência da presença de traços africanos nesta música, que conforme o gênero poderiam ser muito presentes, seu reconhecimento era apenas de ordem histórica musicológica. A noção de que a música popular é fruto de uma mistura de culturas africanas e europeias se dava basicamente no reconhecimento da origem histórica social desta música e na análise de seu discurso musical. Na performance e no ensino/aprendizado da mesma as práticas e conceitos ocidentais eram hegemônicos. A pouca atenção dada aos ritmos guia é um sintoma deste fato, mas não só isso. Não estudamos, ou estudamos raramente nos cursos de música popular ritmos e formações instrumentais africanas; não apresentamos de forma crítica, como o discurso musical africano é estruturado pelas percussões - tambores graves, improvisam, médios e agudos formam a base, idiofones tocam os ritmos guia e chocalhos as subdivisões; não estudamos a relação dos africanos com o timbre de suas vozes e instrumentos. Em suma, a cultura

musical africana é vista, quando chega a ser abordada, nas aulas de história da música, como algo distante e que já cumpriu o seu papel, e poucas vezes, como algo vivo e presente, e por isso fundamental para execução de nossa música. A mestiçagem de nossa música é reconhecida como espelho de nossa identidade racial, presente no senso comum e discutida nas altas esferas por sociólogos, antropólogos ou etnomusicólogos. O que postulamos é que esta mestiçagem “apareça” em todos os âmbitos, não só em discussões de estudiosos, mas principalmente na educação musical básica, nos cursos de instrumento e prática instrumental, nos ensaios, de forma não só sentida, como pensada.

Em busca de uma metodologia mestiça para a música brasileira sugiro definir as práticas de ensino/aprendizado africanas e europeias que nos parecem afetivas e elaborar desde exercícios até programas de cursos que meschem as duas culturas, mas que tenham como objeto a música popular. Dito de outra maneira, não vejo sentido em replicar práticas africanas em música africanas, mas sim em músicas brasileiras. A primeira destas práticas que isolei foi o uso das time lines, e isso explica o seu destaque nesta pesquisa. No entanto para desenvolver exercícios outros conceitos africanos e europeus foram utilizados.

4. Propostas de Utilização Didática das Heranças Africanas

4.1 Ritmos Guia

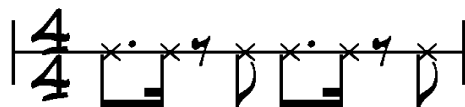
Na introdução deste trabalho observamos que conhecer a *clave* correta (tipo e lado) e marcar o ritmo determinado por ela é um recurso que facilita a interpretação das músicas cubanas. Por esse motivo esse recurso se constitui numa valiosa dica na performance de tais músicas. Afirmamos também que para tocarmos o jazz estadunidense bater o pé ou estalar os dedos marcando os tempos 2 e 4 do compasso também pode auxiliar na qualidade da interpretação, na medida em que facilita o swingue. O que propomos aqui é usarmos o mesmo recurso para alguns ritmos brasileiros.

Primeiramente serão apresentados alguns exercícios que utilizam gravações e nos quais os alunos só utilizam palmas e batidas dos pés, não utilizando instrumentos musicais. A ideia é que todos marquem os tempos com os pés e batam os ritmos guia nas palmas. Utilizaremos alguns dos fonogramas contidos no CD III para demonstrar alguns exercícios.

- 1) Aprendendo o Teleco –Teco com a música “Nem Vem” de Candeia (faixa 2, CD III).

Em um andamento lento M.M.= 60

- a) bata o ritmo abaixo



- b) continue batendo o ritmo (a) e cante o ritmo abaixo

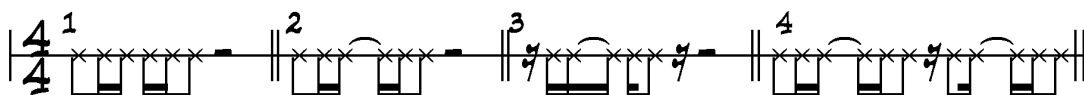


- c) continue batendo o ritmo (a) e cante o ritmo do teleco teco



- 2) Exercícios com o ritmo guia de Araraê (faixa 1 CD III)

Marcando os tempos com os pés repita cada uma das figuras abaixo progressivamente



- 3) Agora utilizando trechos de dois sambas aprendidos por meio de um partitura. A finalidade é a diferenciação entre samba maxixado e samba batucado através da ritmo guia.

Os sambas são “Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida, como samba maxixado, e “Se você Jurar” de Ismael Silva como samba batucado.

PELO TELEFONE

DONGA E MAURO DE ALMEIDA

INTRODUÇÃO Am Dm G7 C Am Dm G7

PARTE A C

5 O CHE FE DA PO LI CIA PE LO TE LE FO NE MAN DOU MEA VI SAR

9 QUE NA CA RI O CA TEM U MA RO LE TA PA RA SE JO GAR

PARTE B C

13 AI AI AI É DEI XAR MA GOAS PRA

17 TRÁS OH RA PAZ AI AI AI FI CAS TRIS TE SEÉ CA

PARTE C F

21 PAZ E VE RAZ AI SE A RO LINHA SI NHÔ SI NHÔ SEEM BA RA

25 ÇOU SI NHÔ SI NHÔ É QUE A VE ZI NHA SI NHÔ SI NHÔ NUN CA SAM BOU

SE VOCE JURAR

ISMAEL SILVA, NILTON BASTOS E FRANCISCO ALVES

SE VO CÊ JU RAR QUE ME TEM A MOR

AH EU PO SSO ME RE GE NE RAR

MAS SE É PA RA FIN GIR MU LHER

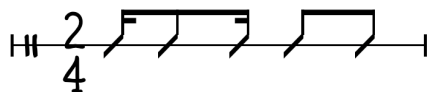
A OR GIA A SSIM NÃO VOU DEI XAR

Os alunos devem:

1. Aprender a cantar o trecho
2. Cantar o trecho em marcação binária
3. Cantar o trecho em marcação quaternária
4. Cantar o trecho e bater cada um dos 7 padrões (linhas-guia) abaixo

Linhas - guia:

1 2 3 4 5 6 7



De acordo com o nível da classe pode-se dividir os alunos em dois grupos, e enquanto um grupo canta o outro bate a linha-guia

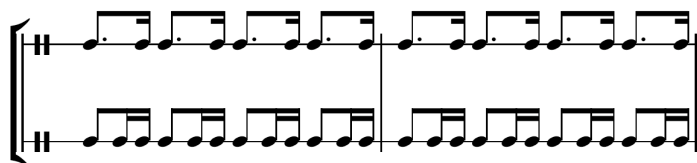
4.2 Reduções

Abaixo estão uma série de duetos elaborados a partir de reduções de rimos tradicionais brasileiros. A ideia é que os alunos formem duplas e que cada um toque uma voz com palmas ou instrumentos de percussão. A finalidade do exercício é apresentar os elementos básicos dos ritmos em questão, de uma forma simplificada que facilite sua execução

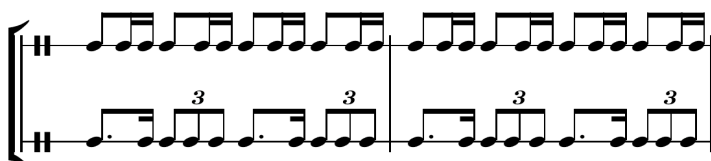
1) Duetos

- a) Todos deverão aprender a tocar cada uma das vozes dos duetos separadamente, primeiro com palmas e depois com os instrumentos.
- b) Com a classe dividida em dois grupos (graves e agudos) as duas vozes devem ser executada simultaneamente, primeiro com palmas e depois com os instrumentos.
- c) Formação de pares para apresentação dos duetos.

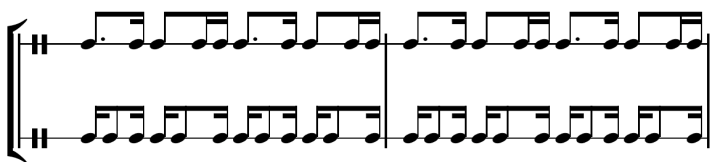
1. Jongo 1 (recolhido por Rossini Tavares de Lima)



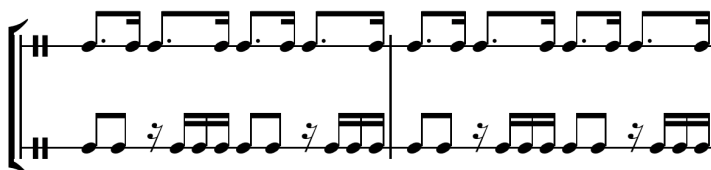
2. Jongo 2 (recolhido por Maria de Lourdes Borges Ribeiro)



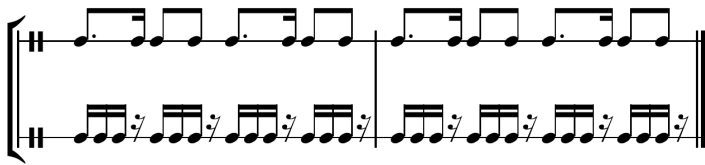
3. Jongo 3 (recolhido por Maria de Lourdes Borges Ribeiro)



4. Batuque 1 (recolhido por Rossini Tavares de Lima)



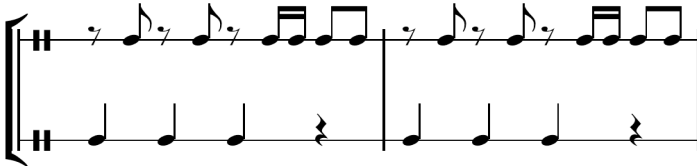
5. Batuque 2 (recolhido por Rossini Tavares de Lima)



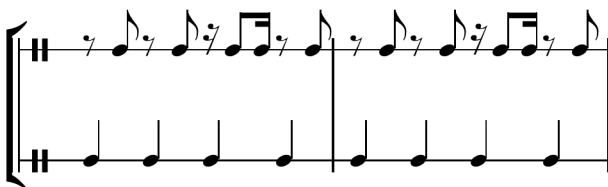
6. Polca 1



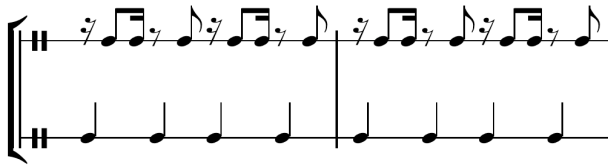
7. Polca 2



8. Maxixe 1



9. Maxixe 2



10. Maxixe 3



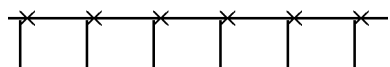
11. Maxixe 4



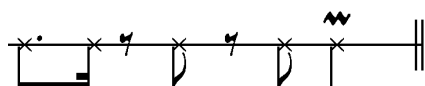
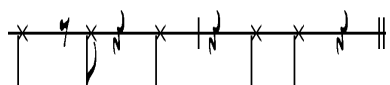
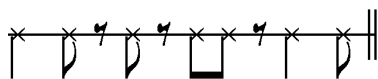
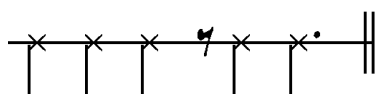
4.3 Pulsação Múltipla

A proposta deste grupo de exercícios é que o estudante perceba como as diferentes formas de agrupamentos das pulsações atuam diferenciando os ritmos guia, e também como um mesmo ritmo guia pode ser executado sobre pulsações diferentes.

1) bata com uma das mãos uma pulsação sem acentos M.M.= 120



2) Com a outra mão mantendo a pulsação acima bata os seguintes ritmos.



5. A Escola do Auditório do Ibirapuera – Relato de Experiência

Novamente faremos aqui um relato de experiência. Neste relato será apresentada a experiência do autor como professor e coordenador pedagógico de uma escola de música para crianças e jovens na cidade de São Paulo. A inclusão deste relato se justifica pelo fato desta experiência na escola ter sido contemporânea ao desenvolvimento da pesquisa de doutorado, o que resultou em alguns momentos em pontos de contato entre as atividades de pesquisa e as atividades como docente na escola.

Será utilizada também aqui a primeira pessoa do singular como forma de personalizar o discurso.

Desde 2006 tenho trabalhado em uma escola de música na cidade de São Paulo, chamada “Escola do Auditório”, localizada no Parque do Ibirapuera. Comecei como professor de baixo elétrico e acústico, dei aulas de teoria e história da música brasileira e atualmente sou coordenador pedagógico.

A Escola do Auditório atende alunos entre 11 e 20 anos, estudantes das redes públicas de ensino estaduais e federais, e pretende oferecer um ensino musical de excelência, visando uma futura profissionalização de seus alunos. Falarei dela com mais detalhes mais a frente. Primeiramente explicarei os motivos que me levaram a incluir nesta pesquisa, minha experiência nesta instituição.

Defendi minha dissertação de mestrado em Fevereiro de 2006, que foi exatamente a época em que comecei a dar aulas na Escola do Auditório (daqui pra frente designada por EA). Nos dois primeiros anos o trabalho de professor de baixo para o qual eu fui contratado não foi diferente do que eu já estava acostumado, afinal eram aulas individuais do meu instrumento, atividade que exerci durante muito tempo, inclusive em nível universitário, junto ao Departamento de Música da Unicamp. Porém, a partir de fins de 2007 algumas mudanças se processaram. A EA era uma escola nova e sua coordenação pedagógica e gestora queria investir no processo de elaboração de um projeto pedagógico inovador, que trabalhasse o ensino da música popular brasileira em alto nível para crianças e jovens. Na época a EA atendia a 120 alunos e contava com um corpo docente de aproximadamente 17 professores, isso permitia um contato próximo entre alunos, professores e administração, todos se conheciam pelo nome. Aos finais de semana a Escola se transformava em Orquestra em ensaios e apresentações que incluíam todos alunos e grande parte dos professores. A coordenação demandava projetos e ideias que contribuíssem para uma sistematização do ensino, visando construir uma escola e uma orquestra que fossem integradas não apenas no plano físico, mas, principalmente no plano pedagógico e estético. A vontade era a elaboração de um ensino de música popular sistematizado e completo, baseado exclusivamente em gêneros nacionais. Me interessou sobremaneira esta oportunidade, e fui gradativamente me aproximando da coordenação, sendo que em 2008 passei a dar aulas coletivas e a elaborar uma parte do material didático da EA. A partir de 2009 até o presente não tenho mais trabalhado como professor, continuo

a produzir materiais didáticos e assumi a coordenação do Núcleo Estruturante da EA, o que será detalhado mais a frente.

No ano de 2008 na EA fui incumbido de criar uma nova disciplina chamada de “Laboratório de Leitura Ampliada” que misturava conteúdos históricos e estéticos visando aproximar o repertório tocado pela orquestra do universo musical dos alunos e do conteúdo das aulas técnicas e teóricas. Nestas aulas de “Laboratório” eu tinha total liberdade para definir conteúdos, propor atividades e elaborar o material didático, a única exigência era trabalhar o repertório. Essa experiência foi muito significativa. Me vi diante de uma nova e promissora situação: as aulas eram coletivas, todos os alunos participavam, misturavam-se instrumentos e faixas etárias, e eu poderia me valer de diferentes formas de abordagens dos conteúdos.

5.1. A História da Escola do Auditório

No ano de 2005 foi inaugurado em São Paulo dentro do Parque do Ibirapuera o Auditório do Ibirapuera. Este auditório estava no projeto original de Oscar Niemeyer, mas, não fora construído na época de sua inauguração em 1959.

Em 1993, durante a gestão da prefeita Marta Suplicy, a Tim Celulares seguindo uma política interna de ação cultural que promovia o incentivo às atividades musicais, realizou uma parceria com a prefeitura de São Paulo para a construção deste auditório. Dentro desta mesma política a empresa vinha desenvolvendo desde 2003, em três escolas da rede pública da Zona Sul de São Paulo, o projeto Tim Música nas Escolas que trabalhava a iniciação musical através do uso de instrumental Orff, flautas e violões.

O prédio do Auditório tem a forma de uma gigantesca pirâmide e abriga uma sala com capacidade para 800 pessoas, no seu subsolo há um grande espaço dividido em diversas salas, banheiros, copas, cozinhas e camarins. Este espaço, que já estava previsto no projeto original de Niemeyer, no entanto, não tinha uma função específica, diretamente relacionada à sala de espetáculos. Neste lugar se instalou a gestão administrativa do Auditório, que ocupou aproximadamente apenas 15% de todo espaço. Havia muito espaço

sobrando o que despertou a vontade de se criar uma escola de música para ocupá-lo. Esta escola seria um importante passo à frente na política de incentivo cultural da Tim Celulares, constituindo um estágio mais avançado do Projeto Tim Música nas Escolas.

Assim em 2006 começaram as atividades da Escola do Auditório do Ibirapuera com 120 alunos que se destacaram no Projeto Tim Música nas Escolas. Esses alunos de pronto já constituíram uma orquestra, a OBA – Orquestra Brasileira do Auditório. Então criou-se uma instituição chamada Escola do Auditório que abrigava um corpo instrumental chamado de Orquestra Brasileira do Auditório que necessitava de um projeto artístico-pedagógico de ensino e divulgação da música popular brasileira.

5.2 O Projeto Pedagógico Inicial

A gestão administrativa e a coordenação pedagógica deste projeto ficou sob a responsabilidade da La Fabbrica do Brasil, uma agência de projetos educacionais e culturais com sede na Itália, que já vinha gerindo o projeto de música nas escolas da TIM Celulares. A La Fabbrica em sintonia com os anseios da patrocinadora Tim e da direção do Instituto Auditório do Ibirapuera, traçou as diretrizes artísticas e pedagógicas da Escola do Auditório.

Diante da necessidade da realização de espetáculos artísticos que divulgassem a qualidade do trabalho da Escola, bem como a certeza de que o ensino deveria ser baseado exclusivamente na música popular brasileira foram contratados os maestros e arranjadores José Roberto Branco e Nailor Azevedo conhecido como “Proveta”, e o maestro e coordenador Vanderlei Banci. Inicialmente a orquestra formada pelos alunos foi estruturada segundo a formação de uma banda sinfônica, assim cada um dos alunos teve que optar por um instrumento relacionada à esta formação. Pelo fato do projeto Tim Música nas Escolas não ter muitos professores especialistas foi necessária a contratação de professores específicos para cada instrumento, bem como para aulas de teoria, percepção e história da música. Fui convidado para dar aulas de baixo elétrico e acústico nesta época.

Muitos desafios se apresentavam nos primeiros momentos da EA. Entre os principais: ensinar exclusivamente música brasileira, convencer os alunos dos motivos dessa opção (e alguns professores também), conciliar as demandas da orquestra (OBA) com as da escola (EA), trabalhar com as expectativas dos jovens alunos e de seus pais, que esperavam ser egressos do curso profissionalizados e atuando no mercado. Juntamente aos desafios havia também atrativos: condições bastante confortáveis para o ensino de música – salas acusticamente preparadas e climatizadas, cadeiras, mesas e estantes, transporte e alimentação para os alunos – instrumentos para que todos pudessem estudar (os alunos poderiam levar os instrumentos para casa), uma remuneração em acordo com o mercado para os professores, e principalmente o prazer e o carinho que qualquer trabalho voltado à comunidade desperta, sobretudo quando o público alvo é composto por crianças e jovens menos favorecidos.

Nesta época, na minha percepção, era evidente entre os professores da EA a vontade de se fazer um bom trabalho, de fazer a coisa bem feita. Fruto das personalidades e das qualidades de cada um dos docentes, somadas às boas condições de trabalho dentro de um arrojado projeto social, esta boa sintonia e disposição foi completada pela direção da La Fabbrica, sobretudo na pessoa de Fabiana Marchezi. Como diretora, Fabiana promovia discussões e questionamentos constantes sobre como se ensinar música popular, sobre a necessidade do repertório brasileiro e sobre a validade do conceito de curso profissionalizante de música. Não só professores da EA participavam desse debate, mas também profissionais convidados como Roberto Gnatalli, Leandro Braga, Yuri Popov, Cecília Conde, Carlos Malta, Lucas Ciavatta, entre outros, participaram dessas discussões e deixaram suas contribuições à EA.

Apesar de ter sido contratado como professor de contrabaixo fui aos poucos me envolvendo em discussões que visavam definir as diretrizes pedagógicas gerais da Escola. Este envolvimento naturalmente me aproximou da diretora Fabiana Marchezi, com quem comecei a compartilhar algumas impressões sobre o ensino de música popular brasileira, seus caminhos e principalmente seus descaminhos. Na época eu havia acabado de defender minha dissertação de mestrado e estava decidido a tentar um doutoramento, e mesmo não

havendo uma ligação inequívoca entre meus projetos de pós-graduação e as discussões na EA, havia muitos pontos de convergência.

Fabiana Marchezi por sua vez tem formação em educação, e dirigia uma empresa especializada no desenvolvimento de projetos ligados à pedagogia e ao desenvolvimento de materiais pedagógicos para instituições. Para ela e sua equipe havia impressão de que não existiam métodos ou metodologias completas e eficientes, que dessem conta da demanda de se ensinar música popular baseada na música brasileira. Para profissionais com formação pedagógica, acostumados a traçar planos e metas, construir tabelas de avaliação e programas de conteúdo e desenvolvimento, o contato com o forma de se ensinar dos músicos confirmou essa impressão. Realmente o ensino da música popular carecia de sistematização, de metas, de programas. À essa situação era acrescentada a falta de integração entre as áreas. Mesmo contando com professores renomados no meio artístico e educacional, havia a sensação de que todos estavam muito focados no ensino de seus instrumentos, utilizando as ferramentas e os métodos que estavam acostumados e passando posturas e conceitos estéticos que julgavam corretos e eficazes. Nas aulas coletivas de teoria e percepção o direcionamento para a música brasileira não era evidente, utilizava-se ora a metodologia jazzística norte-americana, ora da música erudita. E assim, o direcionamento à música brasileira só ficava evidente no repertório executado pela OBA. A sensação era de falta de conjunto, de desunião, na qual cada professor ensinava o que queria, da forma que lhe aprouvesse.

Havia o consenso de que em uma instituição de ensino musical que pretendesse formar músicos atuantes, o ensino deveria ser completado por atividades artísticas e desta maneira *Escola* e *Orquestra* deveriam estar integradas e se completarem de maneira harmoniosa e indivisível. Suspeitávamos que, caso essa interação não ocorresse, poderíamos promover uma “competição” entre esses dois corpos da mesma instituição, com o prejuízo de ambos.

Nossas suspeitas estavam certas, e chegamos de fato a presenciar momentos em que esta polarização ocorreu. Sobretudo nos meses que antecediavam nossas apresentações, a pressão dos maestros e arranjadores para que os alunos estudassem e desempenhassem bem os arranjos que comporiam a apresentação da OBA aumentava. Isto causava desconforto

nos professores de instrumento que tinham que alterar seus programas de ensino para atender as demandas da Orquestra, chegando até a comprometer o processo de avaliação de final de ano, já que isso sempre ocorria do meio para o final do segundo semestre.

Paralelamente a essa questão havia (e ainda há) o fato de que o direcionamento artístico e estético de nossa Escola não fazia (e não faz) concessões nem “pontes” entre o que normalmente se ouve ou é vendido como música em nosso país, e sobre o que estamos propondo para ser executado e estudado. Notávamos um enorme vácuo que distanciava o repertório ouvido pelos nossos alunos e o repertório que estávamos propondo. Não apenas as músicas eram outras, mas também os estilos, os gêneros, os intérpretes e as formações não pertenciam ao universo cultural e estético dos estudantes. Mesmo músicas como “Na Baixa do Sapateiro”, “Carinhoso” ou “Trem das Onze” eram desconhecidas da grande maioria de nossos meninos e meninas. É sabido que o aprendizado musical pode ser, sobretudo no seu início, árido, insípido e maçante, e que um dos trunfos de quem ensina é o uso de um repertório que seja do gosto do aluno e que desperte o seu interesse. Percebemos que estávamos correndo o risco de promover o desânimo e a falta de interesse entre nossos meninos e meninas, tanto em sala de aula, como nas cadeiras de nossa orquestra. Tínhamos duas opções: ou mudávamos o repertório da Orquestra e conseqüentemente das aulas, ou deveríamos promover atividades que despertassem em nossos alunos o gosto pelas músicas e gêneros abordados em nossas aulas, ensaios e apresentações. Como uma mudança no direcionamento artístico de nosso projeto estava fora de questão, só nos restou a segunda opção, sem dúvida alguma mais complexa de ser realizada. Partimos então em busca de um novo projeto pedagógico.

6.1.3. O Projeto Pedagógico Atual

Aproximadamente a partir do segundo ano de funcionamento da EA, (ano de 2007), algumas análises e reflexões apontaram para dois problemas estruturais no nosso projeto artístico e pedagógico: (1) interesses conflitantes entre o corpo docente e a direção artística – que podemos definir como um conflito entre a EA e a OBA, (2) um

distanciamento muito acentuado entre o repertório tocado pela OBA e o repertório do gosto ou do conhecimento dos alunos.

Definimos três objetivos principais que norteariam nossa reformulação do projeto pedagógico: (1) os alunos deveriam conhecer as músicas de nosso repertório (melodia, harmonia, ritmo e letra – já que se tratavam basicamente de canções); (2) eles deveriam se interessar (se possível gostar) dessas músicas; (3) eles deveriam entender que essas músicas poderiam ser utilizadas para o desenvolvimento de suas habilidades e competências como músicos.

Paralelamente a esta discussão sobre o repertório e o relacionamento entre OBA e EA, havia um outro importante foco de questionamentos que se relacionava ao ensino de música popular de forma geral. Essa discussão se originava das diferentes opiniões de nossos professores sobre o que deveria constar no currículo de uma escola de música que pretendia ensinar música popular brasileira. Discutíamos o equilíbrio entre matérias teóricas e práticas, a ênfase dada ao ensino do instrumento, a importância da percepção, a carga horária semanal de nossos alunos, quando e como as matérias teóricas se misturavam com as práticas, enfim tudo!

Uma das ações que empreendemos na busca de respostas para esses questionamentos foi uma série de entrevistas com nossos professores e com alguns músicos atuantes no cenário nacional, com a intenção de definir o perfil ideal do músico popular brasileiro. As entrevistas foram bastante informais e pouco estruturadas, contendo desde perguntas abertas do tipo: o que você acha que um bom músico popular deve saber; qual é a habilidade mais importante para um profissional de música; cite alguns músicos que você admira e explique o porquê de sua admiração, e assim por diante. E também perguntas direcionadas do tipo: você acha importante que o músico brasileiro conheça o toque dos instrumentos de percussão; você acha importante o aprendizado de algum instrumento harmônico; na sua opinião qual a importância da percepção auditiva no ensino de música; como foi o seu aprendizado musical; o que você acha que faltou na sua formação, entre outras.

A partir das respostas traçamos o seguinte quadro:

- Todos devem aprender um instrumento harmônico, de preferência o piano
- Todos devem conhecer os principais instrumentos de percussão brasileiros e seus toques
- Todos devem desenvolver a percepção auditiva das alturas através da prática do canto
- Todos devem conhecer bem harmonia, princípios do arranjo e da composição
- Todos devem saber ler bem
- Todas as habilidades e competências citadas nos itens anteriores devem ser desenvolvidas através de repertório brasileiro

Redefinimos então as funções das aulas de teoria, harmonia e percepção mediante mudanças programáticas e metodológicas, e elaboramos um novo tipo de aula nominado de “Laboratório de Leitura Ampliada” o que aumentou o grupo de aulas coletivas.

No ano de 2008 passamos a dividir as aulas da EA em dois núcleos: Núcleo de Práticas Interpretativas e Núcleo Estruturante. Abordarei aqui apenas o Núcleo Estruturante por estar ligado ao tema desta pesquisa.

5.3.1 O Núcleo Estruturante

O Núcleo Estruturante é formado por cinco tipos de aula coletivas que trabalham os aspectos teóricos, históricos e perceptivos do ensino/aprendizado musical. As aulas se diferenciam no foco e na metodologia, porém todas tem em comum o fato de utilizarem o repertório da OBA como objeto principal de estudo

Atualmente designamos essas aulas pelos nomes:

Teoria - Harmonia
Apreciação - Laboratório
Percepção
Afinação - Solfejo
Batucada

Essas cinco aulas são divididas em três grupos.

No primeiro grupo estão as aulas de Teoria e de Harmonia. O conteúdo programático e a metodologia desse grupo de aulas não apresenta diferenças consideráveis quando comparado às aulas de teoria e harmonia que encontramos em outras instituições de ensino. O diferencial é que temos na EA uma sala equipada com 20 teclados, o que permite ao professor utilizá-los quando houver necessidade, reforçando por meio de sons e imagem¹³³ os conteúdos abordados. Temos dois semestres de Teoria e cinco de Harmonia.

No segundo grupo temos as aulas de Apreciação e de Laboratório. Nessas aulas trabalhamos conteúdos históricos, sociais e estéticos, relacionados aos gêneros brasileiros. Abordamos a biografia de seus intérpretes, compositores e produtores; relacionamos os estilos às regiões e épocas de seu surgimento, além de fazermos atividades práticas que envolvem canto, instrumentos de percussão e os instrumentos particulares de cada aluno. Como material didático são utilizadas gravações históricas e vídeos com músicas e entrevistas, bem como apostilas especialmente elaboradas contendo textos e exercícios que trabalham os conteúdos. O tipo de aula, a metodologia e os conteúdos das duas aulas é bem parecido, a diferença está que nas aulas de Laboratório existe uma conexão direta com o repertório da OBA e nas aulas de Apreciação visamos fornecer um panorama dos principais gêneros brasileiros. As aulas de Apreciação tem dois semestres, e abrangem o primeiro ano de estudo da EA. Do segundo ao quarto ano os alunos passam para Laboratório. A seguir abordarei de forma crítica a função e os resultados das aulas de Laboratório no projeto pedagógico da EA.

¹³³ Partindo do princípio que os instrumentos de teclado são os que melhor ilustram o sistema temperado de 12 sons

5.3.2. As Aulas de Laboratório

Foi através dessas aulas que a forma como abordamos os elementos históricos, estruturais e perceptivos presentes no aprendizado/ensino e na performance da EA se definiu e se particularizou. O nome “Laboratório” é a forma curta para “Laboratório de Leitura Ampliada”.

Nela, mais do que em todas as outras aulas, é o repertório que pauta os conteúdos e as atividades. Tendo como objeto de estudo uma música extraída do repertório da OBA, começamos cantando e tocando sua letra melodia e harmonia, e a partir daí vamos caminhando em espiral, expandindo os assuntos abordados.

Como percurso básico seguimos esta ordem: (1) aprendizado da canção, (2) aprendizado da biografia do(s) compositor(es), (3) contextualização histórica da canção, de seus compositores e intérpretes, (4) contextualização estilística.

Nesse processo que visa trabalhar uma determinada canção de forma holística, várias ferramentas e áreas do conhecimento humano podem ser utilizadas – historiografia, musicologia, teoria musical, etnomusicologia, prática de música de câmara, canto, entre outras possibilidades – contribuem para desenvolver o material didático de apoio (apostilas, cds, partituras) e para a elaboração de exercícios.

Não há pré-requisitos ou obrigações curriculares, não há cronologia ou sequência de conhecimentos pré-determinada, tudo é definido pelo e para o repertório: primeiro aprende-se a canção e a partir daí podemos enveredar por caminhos que nos levem, por exemplo, à um texto que discuta o posicionamento social/artístico/político dos protagonistas da canção (compositores, intérpretes, arranjadores), ou para uma atividade que trabalhe os padrões rítmicos presentes no estilo no qual a canção foi concebida. Preciso observar que, apesar do objeto de estudo ser relativamente simples e pontual – uma canção - e da liberdade existente na abordagem deste objeto, existe um fio condutor que relaciona as diversas aulas que compõem um semestre. Esta unidade aparece pelo fato de nossas apresentações serem elaboradas a partir de um tema principal, que pode ser, por exemplo, “a música paulista”, ou “o encontro entre a música popular e erudita no Brasil”, “antecedentes do samba”, e assim por diante.

5.3.3. O método d'O Passo – Percepção, Afinação e Batucada

A partir de 2008 o músico e professor radicado no Rio de Janeiro Lucas Ciavatta passou a trabalhar na EA, trazendo para o nosso currículo o método e a metodologia d'O Passo. Inicialmente Lucas realizou um curso para professores de 1 mês, e posteriormente ao ser contratado pela EA, passou a vir quinzenalmente para dar aulas e continuar com a formação de professores. O método e a presença de Lucas foram fundamentais na reformulação de nosso projeto pedagógico, organizando e aprimorando nosso ensino na área da percepção.

Lucas é um educador dedicado e rigoroso que dedicou seus últimos anos à elaboração e divulgação do método d'O Passo. Por seus esforços e pela qualidade de seu método, Lucas vem obtendo grande sucesso na sua missão, prova disso é que O Passo atualmente é adotado em diversas instituições no Brasil e no exterior. Assim como no caso do estudo da música africana não teremos espaço nesta pesquisa para abordarmos O Passo em profundidade¹³⁴, nos limitaremos a destacar os pontos de interesse para esta pesquisa e como as ideias propostas por Lucas podem ser úteis sobretudo em situações de ensino da rítmica brasileira.

Segundo Lucas “por utilizar em alguns momentos uma sequência específica de exercícios, O Passo pode ser considerado um método de Educação Musical”(CIAVATTA, 2009, p.13), porém, por ser bastante abrangente no uso de ferramentas, na proposição de atividades e “nos canais utilizados para construir o conhecimento musical”, O Passo pode ser definido como “uma abordagem multi-sensorial” (ibidem). Para seu autor “a maior inspiração d'O Passo foi e continua sendo o fazer musical popular brasileiro, principalmente no que diz respeito à relação corpo e música no processo de aquisição do suingue” (ibidem). Esta frase explica o porquê de sua afinidade e consequente adoção pela EA, já que se preocupa com “o fazer musical popular brasileiro” e em seguida ao dizer “no

¹³⁴ Para quem quiser mais informações no site www.opasso.com.br há bastante material explicativo, vídeos e exercícios

que diz respeito à relação corpo e música no processo de aquisição do suingue” sua afinidade com minhas propostas nesta pesquisa.

O Passo começa no trato do ritmo, se ocupando em localizar através de movimentos, os tempos e suas subdivisões. Primeiramente trabalhamos um compasso quaternário que é representado por um andar específico para frente e para trás: pé direito à frente – tempo 1; pé esquerdo à frente – tempo 2; pé direito à trás – tempo 3; pé esquerdo à trás – tempo 4. A partir desse “primeiro andar” ou desse “primeiro passo”, no qual os tempos do quaternário ficam materializados no corpo (literalmente incorporados), passamos aos contratempos e depois aos ataques de semicolcheia imediatamente após ou imediatamente antes dos tempos, assim são definidos todos os ataques de semicolcheia possíveis. Em seguida outros tipos de compasso são abordados.

Em poucas palavras o que Lucas fez foi criar uma espécie de regência com os pés, já que pelo andar “vemos” a localização dos tempos, segundo o posicionamento de nossas pernas, e sabemos exatamente aonde estão seus ataques determinados pelo pisar no chão. Esta ideia simples, quase ingênua, abriu várias portas. Algumas delas: reger com os pés deixa as mãos livres o que permite manter a regência ao mesmo tempo em que se toca um instrumento; o pisar define o ataque dos tempos, o que não acontece na regência com as mãos; já que não se anda apenas com as pernas, mas com todo o corpo, ao executarmos O Passo uma coreografia é estabelecida, não chega a ser uma dança, mas pode ser entendida como tal.

Lucas criou uma terminologia e uma notação específicas para registrar o ritmo, que são utilizadas sobretudo nos primeiros momentos do aprendizado. Em seu método as levadas de alguns gêneros populares brasileiros foram simplificadas e registradas para serem tocadas com sons corporais (voz, palmas graves e agudas). Como foi observado acima, existe uma coreografia quando utilizamos O Passo, esta coreografia é amplificada quando trabalhamos em grupo. O que se vê nas aulas d’O Passo é bem interessante, pois mesmo em grandes grupos os erros individuais logo aparecem já que qualquer movimentação imprecisa é facilmente percebida. Em classes mais avançadas muitos tipos de exercícios podem ser realizados, o que cativa estudantes de todas as idades e níveis.

O Passo se constitui em um método de percepção geral pois aborda o entendimento aural da duração, posição e altura que uma nota pode ocupar. Partindo do trato das durações e posições chega-se às alturas que são trabalhadas através de corais.

Na EA temos 3 aulas que utilizam O Passo como metodologia básica: Percepção, Afinação e Batucada.

Nas aulas de Percepção os alunos são introduzidos aos diversos movimentos d'O Passo, que foram criados para trabalhar os diversos tipos de compassos simples e compostos que existem na música. Nesta aulas são realizados exercícios para desenvolver a harmonia dos movimentos e a precisão rítmica. É uma aulas coletiva, mas que permite a avaliação individual semanal.

Nas aulas de Afinação trabalhamos O Passo no canto. Os movimentos d'O Passo são mantidos e pequenos trechos de corais à quatro vozes são utilizados para que os estudantes desenvolvam a capacidade de cantar afinados. Começamos numerando os graus da escala, em seguida falamos nomes de nota e por fim cantamos a letra (quando é uma canção) ou apenas os sons. Esta aula pode parecer uma aula de solfejo ou de canto coral, pois de fato utiliza em alguns momentos técnicas e exercícios idênticos, no entanto, a diferenciação reside na utilização do balizamento com os pés, e principalmente que desde das primeiras aulas os alunos cantam tanto abrindo vozes como em contraponto, o que é pouco usual para alunos iniciantes.

E por fim temos as aulas de Batucada. Nessas aulas alguns instrumentos de percussão são utilizados, normalmente surdo, agogô, tamborim, caixa e repenique. A finalidade é mais aprender as levadas de cada instrumento nos ritmos brasileiros, e menos aprender a técnica do instrumento. Em resumo, é uma aula prática de ritmos brasileiros na qual todos tocam.

Nos anexos se encontra alguns exemplos de exercícios elaborados com ritmos guia e reduções e que estão presentes na apostila “Ritmos do Nordeste” elaborada para a Escola do Auditório

6. Conclusão

Através de estudos etnomusicológicos sobre a música africana e de análises descritivas desta música podemos encontrar pistas sobre a estruturação rítmica na música popular brasileira – as time lines são apenas um exemplo desta possibilidade.

Essa pesquisa apontou para a existência de uma base estruturante comum à toda música popular. Esta base, no que se refere ao ritmo, é sempre constituída de uma

- adaptação do discurso ternário/binário africano ao discurso binário europeu, e vice-versa.
- do uso de instrumentos de percussão de origem militar europeia – bumbo, tímpanos, caixa de guerra, tarol, prato
- do uso de instrumentos de percussão de origem africana – tambores, gongos, sinos e chocalhos
- de adaptações morfológicas desses dois grupos de instrumentos – congas, bombos, timbales, tamborim, surdo, bateria norte-americana, cajon peruano.

- de adaptações funcionais desses dois grupos de instrumentos – cuíca, agogô, surdo, pandeiro, pratos, caixas.
- do uso de instrumentos harmônicos com função de acompanhamento, que imitam os toques das percussões
- da presença de uma linha grave de acompanhamento que embasa harmônica e ritmicamente o acompanhamento, e que é bastante característica da música popular.

A rítmica da música brasileira é inegavelmente complexa. Transcrições de melodias ou de ritmos sempre apresentam muitos ataques em semicolcheias, uso de ligaduras definindo sincopas, pausas em cabeças de tempo, e assim por diante. Podemos contornar esse problema no primeiro ano de aprendizado definindo alguns poucos padrões rítmicos básicos – tresillo, teleco-teco e sincope característica – que são aprendidos por imitação, sem o uso de partituras e que funcionem como base para o desenvolvimento de exercícios rítmicos.

Finalizando gostaria de apresentar uma última reflexão.

Na redação deste trabalho, refletindo sobre as origens do mesmo, reporteime-me a meados da década de 1980, quando ainda estudante de música, me esforçava para tocar bem as linhas de *walking bass* do jazz. Na época o que unia jovens músicos em vias de profissionalização como eu, era a vontade de tocar bem o jazz, que segundo diziam, era a música mais sofisticada que um músico popular poderia tocar. Para tal, o senso comum indicava que o músico deveria ter conhecimento de harmonia, criatividade, técnica, estilo, e principalmente suingue. Sem suingue era impossível tocar o jazz.

Para um estudante de jazz o aprendizado do tal suingue era uma das coisas mais misteriosas do mundo. Como aprender a suingar? Os mais otimistas diziam que tínhamos que ouvir e tocar bastante. Acreditavam que a prática da performance e a percepção se encarregariam de transmitir as chaves do conhecimento, não só do jazz, mas de qualquer outro tipo de música popular, de maneira natural e não sistematizada, quase inconsciente. Já os menos otimistas diziam que para se tocar bem jazz, com bastante suingue, você tinha que em primeiro lugar ser norte-americano, e se possível negro, pobre e drogado.

Em meio a este cenário educacional confuso e pouco promissor, me lembro bem o dia que apareceu alguém dizendo que: “Para suíngar no jazz tem que bater o pé no 2 e no 4”. Das discussões geradas pela descoberta deste novo jeito de se marcar o tempo e de um considerável desconforto inicial, percebi que realmente fazia toda a diferença: ao marcarmos os acentos no segundo e no quarto tempos do quaternário, tanto na audição como na execução do jazz, as coisas se encaixavam com muito mais naturalidade. Assim como fazia diferença se o baterista ao realizar a contagem inicial, batesse com as baquetas nos tempos 2 e 4, e não no 1 e no 3, como todos, na maioria ex-roqueiros, tinham por hábito.

Anos mais tarde já profissionalizado fui convidado a participar de uma atuante banda paulistana, famosa por tocar ritmos caribenhos. Na época o meu contato com a salsa, o mambo, o bolero e outros ritmos do Caribe era pífio, e a minha visão deste universo cultural e estético, devo dizer, quase preconceituosa. Porém, logo no início fui arrebatado pelo balanço, energia e vigor da música cubana, e no ímpeto de realizar bem o meu trabalho fui atrás de métodos, gravações e pessoas que me orientassem no aprendizado desta nova música. Também aqui posso me lembrar claramente quando me apresentaram as claves cubanas, dizendo que elas organizavam toda a música e que para tocarmos bem tínhamos que interiorizá-las. “Bata o pé na clave!” diziam os cubanos. Bem mais difícil que o simples “2 e 4” do jazz, a clave cubana possuía sincopas e lateralidade, e mesmo com minha prévia experiência com o jazz, levei algum tempo até dominá-la. Porém, depois de vencidas as etapas iniciais, o conhecimento do sistema de claves me proporcionava a resposta para diversas situações de dúvida estética, e melhorava a minha performance.

Jamais poderia imaginar que anos mais tarde estaria, em uma pesquisa acadêmica, falando neste assunto: como bater o pé.

Discutir formas de se bater o pé ou de se estalar os dedos em um doutoramento pode realmente parecer estranho. Mas penso que a partir do momento que nos propomos a “trazer” a música popular para dentro da academia, temos que estar preparados para esse tipo de pesquisa. Os elementos discretos e escondidos nessa música, as sutilezas, as pequenas diferenças escondem chaves para um maior entendimento de sua força e beleza, para seu ensino e divulgação. Acredito que o título do meu projeto de pesquisa “O Ensino

de Baixo Acústico Popular no Estado de São Paulo” seja muito mais imponente e acadêmico do que o atual. O subtítulo “levantamento, análise e proposta de melhoria” então, nem se fala. Mas o fato é que pude perceber que o que eu estava buscando era algo menos concreto e mensurável, algo sutil, que eu suspeitava estar em um detalhe

Ao procurar investigar esse detalhe – toques de instrumentos de percussão de mão – em busca de respostas para um dos elementos menos palpáveis e mais importantes do discurso musical surgido nas Américas – o suingue - me vi diante de uma tarefa grandiosa, que resultou em uma pesquisa dividida em duas partes: uma etnomusicológica e outra à didática. Duas áreas que não tenho treinamento formal. Se tivesse planejado este percurso provavelmente teria relutado em percorrê-lo. Mas, o fato é que foi um maravilhoso caminho sem volta, e a caminhada foi empreendida com grande paixão e vontade, sobretudo quando me vi acompanhado de jovens aprendizes da minha maior paixão que é a música brasileira. Volto a repetir que a experiência de trabalhar junto a Escola do Auditório foi e tem sido fundamental como instrumento de pesquisa, de questionamento e de estímulo. Acho que a força desta experiência reside na originalidade de se ensinar exclusivamente música popular brasileira. Não sei se somos os únicos a ter este direcionamento, na verdade espero que não. Adoraria que esta fosse a regra e não a exceção. Já é tempo de abrirmos mão do blues como recurso mais eficaz para o ensino da improvisação, de pararmos de resmungar que nossos ritmos são muito difíceis de serem ensinados, que possuem muitas semicolcheias, ligaduras, pontos e pausas. De importarmos escolas técnicas impregnadas de valores estéticos que resultam em ver nossos estudantes “falarem nossa própria língua com sotaque”. Se música é linguagem, é imperativo que comecemos a aprender pela nossa própria língua. Afirmo que esta não é uma postura nacionalista ou xenófoba, é uma postura estratégica. Acredito que de nada adianta reclamarmos que os jovens não ouvem música brasileira ou que a música brasileira já foi boa, que nossos compositores não andam inspirados, e coisas do gênero, se não nos preocuparmos com ensinar música através do repertório nacional. Na minha opinião conhecer as bases que organizam o discurso musical é um direito e um dever de todo cidadão. Conhecer nomes de notas, saber cantar afinado, ter uma noção básica de como se organizam as pulsações em ritmos faz parte da cultura do homem desde sempre, mas, em

nosso país esquecemos disso. Após 40 anos de retirada do ensino musical nas escolas, para o brasileiro música é apenas diversão. Não vejo como mudar este quadro só partindo do topo, oferecer concertos sinfônicos a preços populares ou patrocinar festivais de jazz, é importante, mas temos que antes de tudo atingir às bases. Temos que formar ouvidos capazes de desfrutar toda a sofisticação e diversificação que o discurso musical de hoje em dia oferece.

Partindo de minha recente experiência na Escola do Auditório pude ter mais confiança em assumir que o primeiro ensino musical, a iniciação musical feita em qualquer idade, pode ser feita sobre um repertório exclusivamente brasileiro. Vejo duas vantagens nessa opção: para os estudantes que não seguirem carreira musical serão ensinados os fundamentos básicos do discurso musicais e será mostrado um panorama de nossa rica cultura musical, fortalecendo a noção de cidadania e de brasilidade. Já no caso dos que seguirão carreira de músico o conhecimento do discurso brasileiro na minha opinião é o mínimo que se espera do músico brasileiro

7. Referências

7.1 Livros e Artigos

AGAWU, V. Kofi. **African Rhythm: a Northern Ewe perspective.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 217 p.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro.** Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte, Itatiaia, Brasília. Ministério da Cultura, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ARAUJO, Mozart de. **A Modinha e o Lundu no Século XVIII.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963. 159 p.

AROM, Simha. **African Polyphony & Polyrhythm; musical structure and methodology** trad. do francês por: Martin Thom, Barbara Tuckett e Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press 2004 668 p.

BASTIDE, Roger. **Las Américas Negras**. Trad. Patrício Azcárate. Madri: Ediciones Castilla, S. A. 1969, 226 p.

BETANCOURT, Lino Neira. **La Percusión en la Música Cubana**. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 2005, 99 p.

BRANDEL, Rose. **The Music of Central Africa: An Ethnomusicological Study**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1961 272p.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. **An investigation of West African and Haitian Rhythms on the Development of Syncopation in Cuban Habanera, Brazilian Tango/choro and American Ragtime (1791-1900)**. 1999. 233 p. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Music Education Faculty of Shenandoah Conservatory, Winchester, 1999

_____. O “Fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação. **Revista Per Musi**, v.2, p. 5-14 2000

CANDÉ, Roland de. **História da Música Universal**. Vol. 1, Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 261 p.

CARNEIRO, Edson. **Negros Bantus: notas de ethnographia religiosa e de folk-lore**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1937. 187 p.

CARPENTIER, Alejo. **Music of Cuba**. Trad. Alan West-Durán, Mineapolis e Londres: The University of Minesota Press, 2001. 302 p.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes, Miller. **Os Alicerces da Folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. Dissertação de mestrado apresentada a Faculdade de Música da Unicamp, Campinas, 2006. 170 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 6. ed. Belo Horizonte. Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. 811p.

_____. **História da Alimentação no Brasil** 3. Ed. São Paulo: Global, 2004. 950 p.

CHERNOFF, John Miller. **African Rhythm and African Sensibility**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1979. 629 p.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo; um passo obre as bases do ritmo e som**. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009. 146 p.

DICIONÁRIO de música Zahar. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

EUBA, Akin. **Yoruba Drumming: The Dundun Tradition**. Bayreuth: Eckhard Breitingger Bayreuth University, 1990. 553 p.

DUNSCOMB, J. Richard e HILL, Dr. Willie I. **Jazz Pedagogy: the jazz educator's handbook and resource guide** Van Nuys: Alfred Publishing Co. Inc., 2002. 394 p.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 650p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GAINZA, Violeta. O **espírito** e a técnica na Educação musical. In: GAINZA, Violeta. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. (3. ed.) Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1988.

GREGORIO, Marcos Manuel Valcárcel. **Las Claves Rítmicas de la Música Cubana** artigo de 2002 Disponível em <http://percuseando.wordpress.com>.

GRENET, Emilio. Música Cubana. Orientaciones para su Conocimiento y Estúdio. In: GIRO, Radamés (org.) **Panorama de La Música Popular Cubana**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995. 364 p.

HERSKOVITS, Melville J. **The Myth of the Negro Past**. Boston: Beacon Press, 2005. 368p.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. 4^a ed. trad. Ângela Noronha, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, 316p.

HODEIR, André. **Hommes et Problèmes du Jazz**. Paris: Au Portuland chez Flammarion 1954. 412p.

JAHN, Janheinz. Residual African Elements in the Blues. In: DUNDES, Alan (Ed.). **Mother Wit from the Laughing Barrel**: readings in the interpretation of Afro-American Folklore. University Press of Mississippi, Jackson and London 1990, p. 95-103.

JONES, A. M. **Studies in African Music**. Vol. I. 2. Ed. Londres: Oxford University Press, 1961. Vol. I 295 p. vol. II 237 p.

KIEFER, Bruno. **Música e Dança Popular: sua influência na música erudita**. 3 ed. Porto Alegre: Movimento, 1990. 110 p.

KUBIK, Gerhard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979. 55 p.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004. 715 p.

MAULEÓN, Rebeca. **Salsa Guidebook for piano and ensemble**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1993. 259 p.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.), **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. Reimpr. da 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. 887 p.

MERRIAN, Alan P. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1980. 358 p.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira margem, 2000.

NINA RODRIGUES, Raymundo. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Madras. 2008. 254 p.

NKETIA, J. H. Kwabena. **The Music of Africa**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company 1974. 278 p.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. In: *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, 22-23:87-109, 1999/2000/2001. Disponível em http://www.fflch.usp.br/cea/revista/africa_022/af04.pdf. Acessado em janeiro de 2009

NKETIA, J. H. Kwabena. **The Music of Africa**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company 1974. 278 p.

OROVIO, Helio. **Diccionario de La Música Cubana – Biográfico y Técnico**. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1992. 516 p.

ROCCA, Edgard. **Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, c1986. 80 p.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

SCHULLER, Gunther. **Early Jazz: its roots and musical development**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1968

SILVERMAN, Charles. **Afro-cuban Folkloric Drumming as a Source for Further Research on Rhythm Perception and Cognition**. Disponível em <http://www.chucksilveramn.com/afro-cuban_drumming_paper.html>

SODRÉ, Muniz. **Samba o Dono do Corpo**. 2 ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998, 112 p.

SWANWICK, Keith. Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música, In: **Caderno de estudos**. São Paulo Atravez, Associação Artístico-Cultural. 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: 34, 1998. 365p.

TOUSSAINT, Godfried. **Classification and Phylogenetic Analysis of African Ternary Rhythm Timelines**. School of Computer Science McGill University Montreal, Québec, Canadá 2003. Disponível em <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/version?doi=10.1.1.5.6589>>

VEGA, Carlos. **La Música Popular Argentina**. Vol. 1, Buenos Aires: Imprenta de la Universidad. 1941. 236 p.

WATERMAN, Richard Alan. African influence on the music of the Americas. In: DUNDES, Alan (Ed.). **Mother Wit from the Laughing Barrel**: readings in the interpretation of Afro-American Folklore. University Press of Mississippi, Jackson and London 1990, p. 81- 94.

WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution**: Cox & Wine Ltd, 1961 apud SODRÉ, Muniz. **Samba o Dono do Corpo**, 2 ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998 p. 20

7.2. Encartes de CDs

BURNS, James. **Ewe Drumming from Ghana**. London: Topic Records Ltd, 2004

CHERNOFF, John Miller. **Masters Drummers of Dagbon**, vol. 1 Cambridge, Massachusetts: Rounder Records, 1981

LACERDA, Marcos Branda. **Yoruba Drums From Benim, West Africa.** Washington: Smithsonian Folkways Records., 1996

LADZEKPO, Seth Kobla. **Ewe Music of Ghana.** Washington: Smithsonian Folkways Records. 2006

LINARES, Maria Teresa. **Antologia de La Música Afrocubana.** La Habana: EGREM, 1996

SACKEYFIO, Odukwe. **Yoruba Bata Drums: Elewe Music and Dance.** Washington: Smithsonian Folkways Records., 2007

VERWILGHEN, Leo A. **Folk Music of Western Congo.** Washington: Smithsonian Folkways Records., 2007

VIANNA, Hermano. **Música do Brasil.** São Paulo: Abril entretenimento, 2000

ZABANA, Kongo. **Afrique Centrale: Tambours Kongo:** Coleção Musique du Monde, Paris: Buda Records, ca 2000

8. Discografia

ADONIRAN BARBOSA, **Adoniran Barbosa e Convidados**, Rio de Janeiro: EMI, reeditado a partir do LP lançado originalmente em 1980, 2005

AGAWU, Kofi. CD integrante do livro “*African Rhythm: a Northern Ewe perspective*”. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

CACHAITO, Orlan Lopez, **Cachaíto**. New York: Nonesuch Records, 2001

EL GRAN TESORO DE LA MÚSICA CUBANA. coleção em 8 vol., La Habana: EGREM, 2004

FERREIRA, Roque. **Tem Samba no Mar**. Rio de Janeiro: Quelé, 2003.

HISTÓRIA do Samba. Publicação em fascículos. CDs anexos à publicação. São Paulo: Globo, 1997.

JACKSON DO PANDEIRO. **Chiclete com Banana**, coletânea, Rio de Janeiro: Discobertas, 2006

LINARES, Maria Teresa (prod.). **Antologia de La Música Afrocubana**. coleção em 10 vol. La Habana: EGREM, 1996

MARTINHO DA VILA. Batuqueiro, Barueri: BMG Brasil LTDA, CD reeditado a partir do LP lançado originalmente em 1986, 2003

MEMÓRIAS musicais. Rio de Janeiro: Sarapuí,

MARACATU NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE. CD produzido pelos próprios participantes, 2002

MASTERS DRUMMERS OF DAGBON. Recordings by John Miller Chernoff Massachusetts: Rounder, 1992 CD

QUATRO GRANDES DO SAMBA – Nelson Cavaquinho, Candeia Guilherme de Brito e Elton Medeiros, Barueri: BMG Brasil LTDA, CD reeditado pela RCA/BMG a partir do LP lançado originalmente em 1977, 2001

ZECA PAGODINHO. **Zeca Pagodinho**. São Paulo: Polygram do Brasil LTDA, 1998

9. Anexos

Nas páginas seguintes está anexada a apostila “Ritmos do Nordeste” elaborada como material didática para aulas de Laboratório da EA abordadas na seção 5.3.2. na pag. 143 desta tese.

O Nordeste Brasileiro

No dia 22 de Abril de 1500, após uma longa jornada através do Oceano Atlântico, os portugueses comandados por Pedro Álvares Cabral avistaram um monte que indicou que estavam se aproximando de terra firme. Como era época da Páscoa resolveram batizá-lo de Monte Pascoal.

Esse pequeno monte de 586 metros de altura, situado a 62 quilômetros da cidade de Porto Seguro, no litoral da Bahia, passou à história como o primeiro sinal das terras brasileiras avistado por europeus.

Terras baianas, nordestinas, que nos anos subsequentes passaram a ser exploradas pelos portugueses atrás de especiarias e metais preciosos. Terras habitadas por muitos índios - pataxós, tupis, gês, nu-aruaks, caraíbas, entre outros – que também foram impiedosamente explorados e com muita luta e sofrimento foram se misturando aos portugueses e aos negros africanos numa grande miscigenação de raças, culturas e hábitos que hoje compõe o maravilhoso cenário humano e cultural nordestino.

No início, a terra se mostrou pouco atrativa, já que não era evidente a presença de ouro ou prata e nem de especiarias. A única fonte de interesse possível foi o Pau-Brasil, árvore que na época era usada para produzir tinturas para tecidos e para construção de instrumentos musicais (fato bem pouco citado por historiadores). Os portugueses, talvez pelo pouco interesse na terra, só vieram a instalar uma espécie de administração em 1549, que chamaram de Governo Geral do Brasil.

Ainda na época da colônia, franceses e holandeses disputaram as terras nordestinas. Sobretudo os holandeses chegaram a estabelecer fortes laços com o Nordeste, deixando marcas que permanecem até hoje, na paisagem, nas construções e nas pessoas.

O Nordeste está dividido em 4 regiões, segundo o clima e a vegetação: mata, agreste, sertão e meio-norte, e atualmente é composto por 9 estados, são eles (do Norte para o Sul):

ESTADO	CAPITAL
Maranhão (MA)	São Luís
Piauí (PI)	Teresina
Ceará (CE)	Fortaleza
Rio Grande do Norte (RN)	Natal
Paraíba (PB)	João Pessoa
Pernambuco (PE)	Recife
Alagoas (AL)	Maceió
Sergipe (SE)	Aracaju
Bahia (BA)	Salvador

Abaixo o mapa da região:



A população do nordeste representa 28,9% do total do país, contando com 44.768. 201 habitantes, sendo que a maior parte se concentra da zona urbana (60%). As fontes de renda principais são a agroindústria do açúcar e do cacau, o turismo e a exploração de petróleo.

O nordestino é um batalhador. Desde dos primeiros tempos da exploração do pau-brasil, ele vem sofrendo com o descaso e a incompetência do governo e da classe política que origina todo tipo de carências, que somadas às difíceis condições do clima

e da terra, produzem frequentemente um cenário desolador de miséria e subdesenvolvimento. Por causa disso ao longo dos anos, mas sobretudo a partir do final do século XIX, muitos nordestinos migraram para o Sudeste – o “Sul-maravilha” – em busca de melhores condições de vida. Esses migrantes foram e continuam sendo fundamentais como mão-de-obra nas grandes cidades brasileiras, trabalhando na indústria, na construção civil e no comércio, contribuindo de forma profunda com sua cultura, competência e alegria. São Paulo talvez seja o melhor exemplo disso.

Apesar desta importante contribuição os nordestinos continuam sendo vítimas de preconceito, sendo muitas vezes injustamente culpados por alguns dos problemas sociais - seja na sua região de origem, ou nos lugares para onde emigraram - numa perversa inversão na qual passam de vítimas a causadores de todos os males do subdesenvolvimento.

A cultura nordestina tem grande destaque, seja ela produzida por artesãos populares nas ruas e feiras, ou por intelectuais e cientistas em academias e institutos. Os nordestinos, ao longo de nossa história, estiveram presentes como ilustres representantes da cultura brasileira contribuindo em todas as áreas das artes e ciências. Músicos, escritores, poetas, artistas plásticos, cientistas, historiadores, atores, políticos entre eles Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Luís da Câmara Cascudo, Jorge Amado, João Gilberto, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Chico Science, Alceu Valença, Ariano Suassuna, Tom Zé, Wagner Moura, Raul Seixas, Mãe Menininha do Gantois, Tia Ciata, só para citar alguns nomes que nos últimos 100 anos ajudaram a construir nossa identidade nacional.

A cultura popular nordestina é uma das mais férteis e variadas do mundo. Os bordados, esculturas, pinturas, rendas de bilros, redes, crochês, balaies, xilogravuras, carrancas, bonecos de barro e madeira, roupas, arreios e uma infinidade de objetos de uso cotidiano ou ritualístico são trabalhados com grande riqueza de detalhes e criatividade, por homens, mulheres e até crianças para serem vendidos nas grandes feiras e mercados.

A culinária nordestina também merece destaque por suas cores e sabores, unindo ingredientes e técnicas dos negros, dos índios e dos europeus. Temos moqueca, mocotó, rabada, buchada, carne-de-sol, charque, arroz-de-leite, cuscuz, rapadura, pamonha, arrumadinho, escondidinho, baião-de-dois, tapioca, coalhada, queijo-coalho, sarapatel, vatapá, caruru, acarajé, farinha, canjica e muitas outras delícias.

Ritmos Nordestinos

Como não poderia deixar de ser, juntamente com todo esse artesanato e comidaria, temos também muita festa, muita dança, muita procissão. Reisados, folguedos, maracatus, Carnaval, Páscoa, Bumba-meu-boi, pajelanças, forrós, festas juninas, e mais uma infinidade de situações em que a música se faz presente e desempenha papel fundamental.

Veremos a seguir algumas das mais importantes manifestações musicais do nordeste, analisando alguns de seus ritmos. Vamos estudar o coco, o maracatu, o xote, o baião, o afoxé e o ijexá.

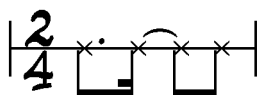
Coco

Segundo o pesquisador potiguar Luis da Câmara Cascudo o coco é uma dança encontrada em todo o Nordeste e que tem o seu berço no estado de Alagoas. Mário de Andrade, autor de um livro inteiramente dedicado aos cocos, concorda com ele. Normalmente o coro canta o refrão que é respondido de forma improvisada pelo *coqueiro* ou *tirador-de-coco*. Dançado tanto na praia como no sertão apresenta influências africanas na música, e indígenas na coreografia, tendo como acompanhamento principal as palmas, ganzá, pandeiro e algum tambor mais grave.

Existe grande variedade de cocos, os nomes ilustram os diversos tipos: segundo o instrumento - coco de ganzá, de zambê - ou à forma poética - coco de décima, coco de oitava, coco de embolada - e do lugar em que é executado - coco de praia, coco de usina.

Características Musicais

1. Compasso 2/4 ou C
2. Utilizam com frequência o ritmo abaixo na levada:



3. Podem ter as seguintes palmas:



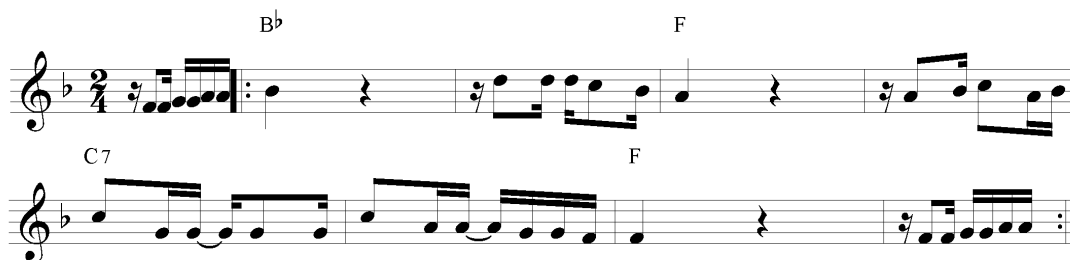
4. Baseados em frases de pergunta e resposta

Atividades

Para as atividades a seguir utilizaremos um trecho do coco “A Barquinha de Noé” (Cd Ritmos do Nordeste faixa 3). Neste exemplo da “Barquinha de Noé” escutamos a forma poética de versos com sete sílabas ou verso Heptassílabo. Mais conhecido com redondilha maior, ele é o verso mais popular da poesia brasileira.

A rítmica ou musicalidade do texto pode ser aproveitada para nossa improvisação como instrumentistas. Vamos ver de que maneira:

1. Melodia e harmonia



2. Letra

É a barquinha de Noé

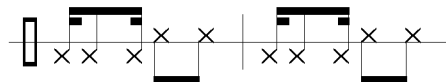
Qu'oceano navegô

Só do tombo qu'ela deu

A menina ia mais eu

Do lado qu'ela virô

3. Ritmo base



Atividade I – Improvisação

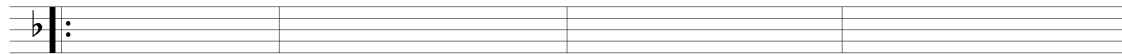
1) No trecho abaixo

a. Escreva as notas de cada acorde

b. Escreva a escala de cada acorde

c. Faça a análise harmônica

B^b F



C7 F



2) Crie frases no seu instrumento utilizando apenas o ritmo base e articulando
(a) uma nota do acorde por compasso; (b) duas notas por compasso.

3) As frases melódicas retiradas da gravação tem pergunta e resposta em linhas ascendente e descendente que se alternam e se complementam.

(a) Crie no seu instrumento pergunta e resposta usando um fragmento da escala do acorde correspondente e usando ritmo base.

(b) Agora utilize pausa e grupo de 4 semi-colcheias para fazer uma variação na sua frase. Observe como são usadas as pausas nas frases da “Barquinha de Noé”.

Áudios

1. Garaximbola (Roque Ferreira /Paulo César Pinheiro) – Coco de embolada – Gravação de 2004
2. Acorrentado (Jackson do Pandeiro/José Bezerra) – Coco – Gravação de 1960
3. A Barquinha de Noé – Coco – Gravado em Pombal na Paraíba em 1938
4. Quebradeira de Coco (Roque Ferreira) – Coco – gravação de 2004
5. Vô Imbola – Zeca Baleiro - Coco de Embolada

Maracatu

Alguns dizem que o maracatu é um cortejo, outros dizem que é um folguedo, há também os que chamam de rancho, grupo, nação, bloco entre outros. O maracatu é tudo isso e muito mais. Assim como outros “ritmos brasileiros” ele não é “apenas um ritmo” ou um desfile. Nos “maracatus”, temos uma indumentária característica, personagens, coreografias, Mário de Andrade chama este tipo de manifestação popular de “dança dramática”, são verdadeiras óperas encenadas nas ruas e avenidas. Existem dias certos para que eles saiam às ruas, existem instrumentos específicos e é claro existe o ritmo, a levada característica.

O maracatu surgiu no Brasil colônia, época em que os negros escravizados procuravam formas de cultuar seus deuses, reis e rainhas sem chamar a atenção das autoridades. Foi assim que, em Pernambuco, os negros dançavam e cantavam num cortejo real para seus Reis Congos e para Nossa Senhora do Rosário.

É interessante repararmos que, como em muitos tipos de música, no maracatu também há termos específicos para seus personagens, levadas e instrumentos. Vamos entender o significado de alguns deles.

Existe a maracatu urbano, feito na cidade, que é chamado de Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação e o maracatu do interior de Pernambuco chamado de Baque Solto ou Maracatu Rural.

Os grupos são geralmente chamados de “nações”. Algumas das nações mais famosas são: Nação do Elefante, Nação da Cabinda Velha, Nação Encanto da Alegria, Nação do Leão Coroado, e assim por diante. Essas nações são formadas por músicos, personagens e brincantes. Os personagens podem ser representados por pessoas como os reis e as rainhas, príncipes, damas, embaixadores e indígenas, baianas e caboclos. No entanto, não há enredo e todos desfilam livremente e misturados. Dessas

personagens, a mais importante é a dama-do-passo que precisa saber todos os passos e coreografias do maracatu e é quem carrega a Calunga ou Catita. Calunga, personagem encontrado no maracatu da cidade, é uma boneca preta, vestida de branco (às vezes de azul) que é considerada objeto sagrado e que antes da saída do grupo é passada de mãos em mãos por todas as dançarinas, voltando à dama-do-passo, responsável por guardá-la no altar. Algumas nações possuem mais de uma Calunga. O Caboclo de Lança, personagem encontrado no maracatu rural, conhecido pela indumentária muito colorida, é humano e masculino, carrega uma lança de dois metros de comprimento, um cravo preso na boca e que muitas vezes está de óculos escuro.

Temos também músicos e cantadores. Esses últimos são chamados de “tirador-de-loas” ou “tirador-de-toadas” e também simplesmente de “mestre”. Na maioria das vezes, não há instrumentos harmônicos apenas percussões que podem contar com sopros nos maracatus-de-orquestra (Maracatu Rural). Dois instrumentos se destacam no maracatu pelo seu som e pela sua levada: a zabumba e o gonguê. As zabumbas são tambores graves, também chamados de alfaias, podem ser grandes ou médios, compostos de duas peles, fixadas por aros de madeira e cordas. Já os gonguês são uma espécie de agogô, só que maiores e muitas vezes tendo apenas uma campânula.

Características Musicais

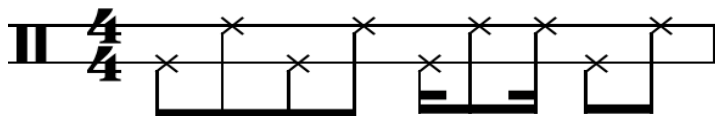
1. Compasso 2/4 ou C
2. Utilizam com frequência o ritmo abaixo na levada das zabumbas:



que pode apresentar algumas variações como esta



3. E as seguintes levadas para os gonguês



obs: podemos escrever os ritmos do maracatu em compasso quaternário ou binário

Atividades

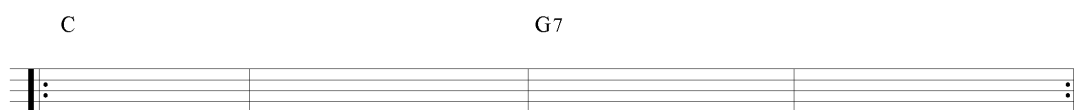
Para as atividades a seguir utilizaremos as faixas “Olodumaré” de Antonio Nóbrega, “A Cidade” da Nação Zumbi e “Dança Rainha” do Nação Estrela Brilhante (Cd Ritmos do Nordeste faixa 9)

Atividade I – Escuta e Transcrição

4. Como o arranjador trabalhou os metais na música Olodumaré?
5. Transcreva a levada rítmica da bateria da faixa “A Cidade”. Você deve pensar em apenas duas vozes (grave e aguda)

Atividade II– Improvisação

A progressão harmônica abaixo foi retirada da parte A do tema “Dança Rainha”



1) Nesta progressão:

- a. Escreva as notas de cada acorde
- b. Escreva a escala de cada acorde
- c. Faça a análise harmônica

2) Crie frases no seu instrumento utilizando apenas um dos ritmos base e articulando (a) uma nota do acorde por compasso; (b) duas notas por compasso; (c) quantas notas quiser.

Áudios

6. Dança Rainha – Maracatu Nação Estrela Brilhante
7. Baque (toque mudo) – Maracatu Nação Encanto da Alegria|
8. Evolução de Bateria – Maracatu Nação Estrela Brilhante
9. Olodumaré – Antonio Nóbrega
10. A Cidade – Chico Science e Nação Zumbi

Para saber mais sobre o Maracatu, acesse www.maracatu.org

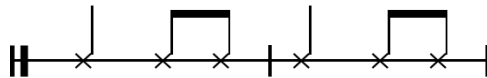
Lá tem vários maracatus para você ouvir e informações sobre várias nações.

Xote

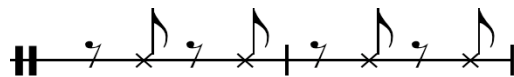
O termo xote ou xótis é o jeito brasileiro de se dizer *schottisch*, ou seja, escocês ou proveniente da escócia. O *schottisch* europeu chegou ao Brasil na metade do século XIX como dança aristocrática de salão, e segundo alguns depoimentos da época, muito se assemelhava à polca, sendo também em compasso binário e geralmente tocado em andamento vivo. Assim como a polca, tornou-se uma verdadeira febre nos bailes de então e espalhou-se de norte a sul do país. Muitos compositores nacionais compuseram *schottisches*, principalmente no Rio e em São Paulo. Mais tarde caindo em desuso nos bailes da sociedade incorporou-se aos bailes do povo tocado pelos chorões e sanfoneiros. No Nordeste teve destaque especial ganhando fôlego a partir da moda do baião no final da década de 1940. Vem sendo tocado até os dias de hoje nos forrós e arrasta-pés por todo o Brasil.

Características Musicais

4. Compasso 2/4
5. Utilizam com freqüência o ritmo abaixo na parte grave da levada:



6. O bacalhau da zabumba ou a caixa completa a levada nos contratempos:



7. Podem ter a seguinte levada de agogô:



Atividades

Para as atividades a seguir utilizaremos a gravação do xote “O Cheiro da Carolina” feita por Luiz Gonzaga (Cd Ritmos do Nordeste faixa 11).

Atividade I – Escuta

1. Este xote está em modo maior ou menor?
2. A introdução é baseada em qual função harmônica – tônica, subdominante ou dominante?
3. Qual a forma desse xote?

Atividade II– Improvisação

A progressão harmônica abaixo é uma adaptação feita a partir da harmonia do tema. Você deverá:

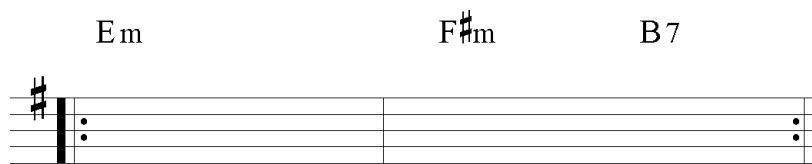
- a. Escrever as notas de cada acorde
- b. Escrever a escala de cada acorde
- c. Fazer a análise harmônica

Em F#m B7

d. Utilizando as células rítmicas abaixo,

crie frases sobre as seguintes harmonias

Em F#m B7



Áudios

11. O Cheiro da Carolina (Zé Gonzaga e Amarin Roxo) – Intérprete Luiz Gonzaga
12. A Vida do Viajante – Intérpretes Luiz Gonzaga e Gonzaguinha

Baião

Em 1945 o sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga, então com 33 anos, conheceu o advogado e compositor cearense Humberto Teixeira, juntos iniciaram uma importante parceria musical que viria a definir o ritmo e o estilo do baião. A carreira desses dois nordestinos se confunde com a própria história do baião, que teve seu apogeu no final da década de 1940, chegando a ser sucesso internacional.

Para a história, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira praticamente inventaram o baião, lançando em 1946 uma música que se intitulava justamente *Baião*. Porém, dificilmente uma ou duas pessoas “inventam” um novo tipo de música, normalmente os novos estilos são frutos de misturas e junções de ritmos já existentes, ou, por

exemplo, na mudança na forma de se tocar um instrumento, na inversão de um acento, num jeito novo de se cantar. Com o baião não foi diferente. Apesar da importância vital da dupla Gonzaga/Teixeira no seu aparecimento, seus elementos musicais e até mesmo seu nome já estavam presentes no universo nordestino.

Segundo alguns autores, *baião* é um tipo de toque de viola, no qual o violeiro bate simultaneamente nas cordas e no tampo do instrumento, produzindo um som de tambor. Outros dizem que é sinônimo de *rojão*, que é uma introdução de viola executada antes do desafio entre dois cantadores. O baião também se confunde com o *baiano*, que é um tipo de música e dança bastante viva, com coreografia individual na qual ocorrem umbigadas.

Mas vamos deixar que o próprio Luiz Gonzaga diga de onde surgiu o baião, transcrevendo uma entrevista feita pela Revista Veja em 1972:

“Quando toquei um baião para ele, saiu a idéia de um novo gênero. Mas o baião já existia como coisa de folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem de *baiano*, outros que vem de *baía grande*. Daí o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava; ‘Dá um baião aí...’. Tinha só o tempero, que era o prelúdio para a cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando inspiração.”

Características Musicais

13. Compasso 2/4

14. Utilizam com frequência o ritmo abaixo na levada:

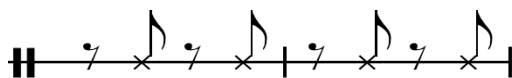


Normalmente esta figura se encontra nos graves, sendo executada, sobretudo pela mão direita do zabumbeiro. Depois ela passou para o baixo e para o bumbo da bateria.

Ela pode aparecer também sem a ligadura, marcando o início do segundo tempo.



15. O bacalhau da zabumba ou a caixa completa a levada nos contratempos:



A música popular brasileira incorporou há muito tempo o ritmo do baião em seu repertório, e sobretudo a música instrumental tem se utilizado freqüentemente de sua batida forte e marcada, que funciona muito bem sobre temas modais ou com poucos acordes.

Atividades

Para as atividades a seguir utilizaremos a gravação do baião “Feira de Mangaio” de Sivuca e Glorinha Gadelha, feita por Clara Nunes no disco seu “Esperança” de 1979 (Cd Ritmos do Nordeste faixa 13).

Atividade I – Escuta

1. Ouça a gravação e identifique os instrumentos utilizados (você deverá indicar se existirem dobras)
2. Qual a forma desse baião?
3. A letra possui termos não muitos comuns para nós paulistanos. Vamos conhecer o significado desses termos:

FEIRA DE MANGAIO

Fumo de rolo, arreio de cangalha

Eu tenho pra vender, quem quer comprar

Bolo de milho, broa e cocada

Eu tenho pra vender, quem quer comprar

Pé-de-moleque, alecrim, canela

Moleque sai daqui me deixa trabalhar

E Zé saiu correndo pra feira dos pássaros

E foi “passo” voando em todo lugar

Tinha uma vendinha no canto da rua

Onde o mangaiero ia se animar

Tomar uma bicada com lambú assado

E olhar pra Maria do Joá

Cabresto de cavalo e rabichola

Eu tenho pra vender, quem quer comprar

Farinha, rapadura e graviola

Eu tenho pra vender, quem quer comprar

Pavio de candeeiro, panela de barro

Menino vou me embora, tenho que voltar

Xaxar o meu roçado que nem boi de carro

Alpargata de arrasto não quer me levar

Por que tem um sanfoneiro no meio da rua

Fazendo floreio pra gente dançar

Tem Zefa de purcina fazendo renda

E o ronco do fole sem parar

Glossário:

Feira de Mangaio: feira popular do nordeste na qual os pequenos produtores oferecem seus produtos, também pode ser feira de restos, fim de feira, xepa.

Arreio de cangalha: cangalha pode significar um triângulo formado por 3 pedaços de pau que se põe na cabeça dos porcos para não entrarem nas roças, ou os arreios feitos de couro e madeira que usados nos lombos dos burros, jumentos ou cavalos para o transporte de carga.

Mangaiero: feirante ou pessoa que “faz mangaio”.

Lambú: também lembú, ou inhambu; família de pássaros de tamanho médio, sem cauda, bastante comum no nordeste. São bastante apreciados pelos nordestinos do sertão como carne assada.

Rabichola: parte final do arreio que é presa a cauda do animal.

Graviola: grande fruta de cor verde e interior branco, é bastante saborosa e seu suco muito apreciado em todo nordeste.

Pavio de Candeeiro: o pavio utilizado para iluminar o “candeeiro”, ou seja, o lampião, a “candeia”.

Feira de Mangaio

Sivuca e Glorinha Gadelha

The musical score is written for guitar in C minor, 2/4 time. It consists of 32 measures, organized into eight systems of four measures each. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The score begins with a repeat sign after the first measure. The chords indicated above the staff are: G7 (measures 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29), Cm7 (measures 2, 6, 10, 14, 18, 22, 26, 30), and G7 (measures 3, 7, 11, 15, 19, 23, 27, 31). The melody is primarily composed of eighth-note patterns, with some measures featuring a dotted quarter note or a half note. The final measure (32) ends with a double bar line.

33

C7 Fm7 Bb7

37 Eb Abmaj7 Dmb57 Cm7

41 C7 C7 Fm7 Bb7

45 Eb Abmaj7 Dmb57 G7

49 Cm7

Áudios

13. Feira de Mangaio (Sivuca e Glorinha Gadelha)
14. Baião (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) intérprete Quinteto da Paraíba
15. Baião – gravado em 1938 por um violeiro do sertão da Paraíba
16. Baião do Bambole (Antônio Silva e Almira Castilho) intérprete Jackson do Pandeiro

O Ijexá e o Afoxé

O Ijexá é um dos ritmos tocados nos Afoxés. Os Afoxés, por sua vez, são candomblés ou ranchos que na época do Carnaval saem às ruas, e segundo Nei Lopes, eram chamados antigamente de “candomblés de rua”. Podem designar também um instrumento de percussão de origem africana ou um ritmo.

Existe alguma confusão entre os termos afoxé e ijexá, misturam-se os significados – pode ser ritmo, instrumento ou bloco - e há também as diferenças regionais. Vamos explorar um pouco mais a fundo esses termos e seus significados.

Segundo o “Dicionário de Percussão” de Mário Frungillo temos afoxé, afoxê e afuxê. Cada uma dessas formas de escrita significam coisas diferentes.

Vejamos o que ele diz:

Afoxé – ritmo derivado do conjunto vocal e instrumental do mesmo nome (Bahia, Brasil) que desfila nas ruas durante o Carnaval em forma de rancho ou cordão. É uma das manifestações dos adeptos do candomblé e seu ritmo característico deriva deste culto afro-brasileiro (...) Apesar de desfilar durante as festas do Carnaval, o ritmo empregado é lento e marcado, mais próximo da marcha do que do samba.

Afoxê – nome dado ao “xequerê” em algumas regiões do estado de São Paulo

Afuxê – instrumento feito geralmente de coco seco, com a superfície lixada e ranhuras paralelas. Um dos pontos de convergência dessas ranhuras é furado para que seja encaixado um cabo. O coco é envolvido por uma malha ou rede de pontos grandes feita de arame com pequenas sementes.

Para alguns o termo tem origem nagô. Segundo Nei Lopes vem do ioruba *àfose* e significa “encantação”, “palavra eficaz, operante”. Para os membros do “Afoxé Oyá Alaxé” do Recife, afoxé vem da junção de *ofó*, que significa magia, um som ou palavra

de força, com *axé* – energia vital, logo afoxé é uma manifestação de muita energia, magia e força.

A maioria dos pesquisadores da cultura afro-brasileira aponta que afoxé é o grupo ou rancho carnavalesco formado a partir dos candomblés ou “dentro dos candomblés” e que no Carnaval saem às ruas realizando uma manifestação profana. São encontrados principalmente na Bahia e no Recife e já foram comuns no Rio de Janeiro.

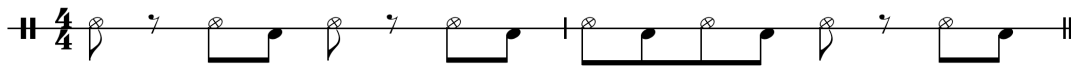
Já o ijexá é um dos ritmos - talvez o principal e mais característico - tocados pelos afoxés. Segundo Nei Lopes, é o ritmo dos orixás Oxum e Logun-Edé de origem nagô. Porém, o pesquisador Edson Carneiro afirma que tem origem Banto, e concordando com ele temos Mário de Andrade. Enfim, divergências difíceis de serem resolvidas. Deixemos de lado! O importante afinal é o ritmo, a música.

Características Musicais

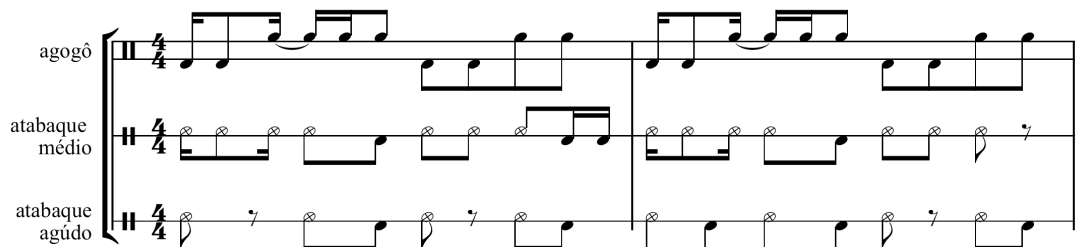
1. Compasso 4/4
2. Andamento de semínima=100 ou mais rápido
3. Utiliza a seguinte levada no agogô



4. Utiliza a seguinte levada de atabaque como base



5. Esta é uma grade rítmica transcrita pelo percussionista Ari Colares. As notas com x são para serem executadas com um tapa na pele do tambor ou *slap* e soam mais agudas!



Atividade:

1. Use as palmas graves e agudas e faça primeiro o agogô e depois o ritmo base junto com O Passo.
2. Ouça os exemplos musicais de Ijexá e toque num atabaque cada um dos ritmos (agogô e atabaques médio e agudo) junto com a música.
3. Escolha uma melodia de ijexá para cantar e bater palmas usando um dos ritmos da grade. Faça O Passo para manter o pulso!

Áudios

17. Zanzibar (Armandinho e Fausto Nilo) intérprete A Cor do Som – gravado em 1980
18. Semente do Amor (Mu e Moraes Moreira) intérprete A Cor do Som – gravado em 1980
19. Ijexá Afoxé Yjá Mi/Titi Ayê – Afoxé Oyá Alaxé - Recife
20. Ijexá d'oxalá/ijexá d'oxaguiã – Candomblé de Toninho de Oxossi - Rio de Janeiro