

TRANSFORMAÇÃO DOS PROCESSOS RÍTMICOS DE OFFBEAT TIMING E CROSS RHYTHM EM DOIS GÊNEROS MUSICAIS TRADICIONAIS DO BRASIL

Marcos Branda Lacerda
ECA/USP

Resumo

O artigo trata de um processo rítmico comum a que foram provavelmente submetidos dois gêneros da música brasileira tomados de empréstimo de culturas estrangeiras: a polca paraguaia e toques do repertório de candomblé que transcorrem sobre uma base rítmica ternária. Primeiramente, procura-se definir certos recursos rítmicos característicos dos repertórios de origem. São empregados para isso os conceitos de *cross rhythm* e *off beat timing*, estabelecidos nos estudos sobre música africana que recaem sob a concepção genérica de sincopação e polirritmia. Assume-se a seguir que estes recursos, no mínimo, podem ter exercido um papel importante na transmissão de repertórios no Brasil, posto existirem elementos suficientes para que se possa estabelecer o nexo entre eles e sua origem. No entanto, o que se verifica é a supressão destes recursos e a adaptação a modelos distintos.

Abstract

This article deals with a rhythmic change common to two genera of Brazilian music of foreign origin: the Paraguayan Polka and “toques” in ternary rhythm from Candomblé repertoire. First, some rhythmic processes are defined in the original repertoire of the two genera. Cross rhythm and off beat timing are the concepts employed, as established in African music studies. We assume that these resources at last may have had an important role in the transmission of repertoires in Brazil, since there are elements establishing a link between them and their origin. What is perceived in this case though is the withdraw from these resources and an adaptation to proper models.

O presente trabalho tem como finalidade apresentar duas estruturas de músicas tradicionais brasileiras tomadas de empréstimo de culturas diversas e que passaram por desdo-

bramentos semelhantes e comparáveis ao se fixarem no país. Trata-se do ritmo afro-brasileiro *Alujá* e do gênero de dança *Polca Paraguaia*.¹

Tanto o ritmo *Alujá*, praticado sobretudo nas casas de candomblé da Nação Kêtu, quanto a linha melódica da *Polca Paraguaia*, transcorrem em base rítmica ternária. De acordo com o que sabemos de suas origens, estes gêneros dão margem à formação de estruturas polirrítmicas em *offbeat timing* ou *cross rhythm*. Estes conceitos estão bem definidos em estudos sobre música africana mas vale aqui relembrá-los por tratar-se neste estudo do cruzamento de dados interculturais. Estes conceitos se associam à idéia geral de síncopação, mas são ainda mais específicos e podem atuar favoravelmente na análise de outros estilos musicais. Passemos em primeiro lugar à sua definição:

- Uma configuração rítmica transcorre em posição de *offbeat* quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante e independente do valor rítmico referencial de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico.
- Uma relação em *cross rhythm* se dá no caso de sobreposição de configurações rítmicas baseadas em valores rítmicos constantes e diferentes, mas que possuem um ponto de convergência. Trata-se sobretudo das relações polirrítmicas nas proporções 4:3 e 3:2. O conceito pode ser empregado no caso de estruturas linearmente combinadas (justaposição).²

Estes processos podem ser vistos nos seguintes exemplos de ritmos africanos que contêm o *standard pattern*. Os exemplos são extraídos de três estilos musicais de povos que exerceram influência na formação cultural afro-brasileira:³

Ex. 1 Textura rítmica de *Kiriboto* (Iorubá)⁴

Ex. 2 Textura rítmica de *Solejewe* (Fon)⁵

Ex. 3 Textura rítmica de *Agbadza* (Ewe)⁶

Em *Kiriboto* (ex. 1) nota-se o *standard pattern* no *omele abo* (tambor-suporte grave) e sua inserção numa base rítmica ternária evidenciada pelo *omele ako* (tambor-suporte agudo). A textura geral da peça contém uma relação em *cross rhythm* (4:3) entre as articulações do *ako* efetuadas nas duas membranas do instrumento e a cadeia principal de *beats*

manifesta sobretudo no *omele aka*. As articulações do *ako* se dão regularmente a cada 4 pulsos, estabelecendo uma relação polirítmica em relação aos demais tambores suporte, principalmente ao *omele aka*.

Em *Solejebe*, tem-se um exemplo de *offbeat timing*, estabelecido entre a cadeia principal de *beats*, expressa claramente de um lado no *assan* (chocalho) e na parte do *alekle 1* e, de outro, na parte do *alekle 2* (tambor-suporte grave). O exemplo contém um trecho da participação do tambor grave (*hungan*), no momento em que desenvolve um segmento baseado exatamente na relação de *offbeat*. Neste caso, o *beat* secundário, dado pelo *hungan* e pelo *alekle 2* é de mesma duração do *beat* principal, mas retardado em um pulso em relação a este.

Em *Agbadza* estabelece-se novamente uma relação polirítmica entre, por exemplo, a parte dos tambor-suporte *kagan* e a cadeia de *beats*. A primeira articulação do padrão deste instrumento é retardada em um pulso em relação ao primeiro *beat* estabelecido pelo início do padrão do agogo. Mas a parte do Kagan toma por base um valor diferente e contrastante com o *beat* principal. Ela tem por base o valor rítmico da seqüência das últimas quatro articulações do padrão do agogo. Aí caberia definir tecnicamente uma distante relação rítmica entre as partes de Agbadza, que omitiremos aqui. Para os fins deste breve estudo, basta observar que a convergência em na 5^a articulação do *standard pattern* não se estabelece senão na aparência, posto que aquele ponto está defasado em um pulso da cadeia principal de *beats*, exatamente como no começo do ciclo métrico.

O toque Alujá

No Brasil são conhecidos os *toques* Alujá (para Xangô), o *toque de Ogum* e o *toque de Kêtu ou Vassá* que contêm o *standard pattern* na parte do *agogo* (ou *gan*, segundo a terminologia Iorubá e Fon, respectivamente).⁷ Estes toques são praticamente os únicos que decorrem em base rítmica ternária na composição do repertório de Candomblé. Na maioria das vezes, os dois tambores-suporte (lé e rumpi) somam-se na reprodução do mesmo padrão do agogo mas em valores subdivididos (v. ex. 4 a), ou então na execução da cadeia de pulsos com uma acentuação de grupos que enfatizam a base rítmica ternária, segundo a qual é normalmente concebido o *standard pattern* (ex. 4 b).

Ex. 4 (a - b) Alujá

A existência do *standard pattern* na cultura brasileira é expressão direta da apropriação de padrões musicais da África Ocidental, cf. assinalou Kubik (v. nota 3). No entanto, a partir dos exemplos acima, aos quais poderiam somar-se outros, verificamos que as formas de combinação desta estrutura com as demais partes instrumentais modificam-se consideravelmente. A pesquisa de estilos musicais da África Ocidental revela que estes processos estão estreitamente ligados à formação da textura musical de ritmos que contêm o *standard pattern*. Os exemplos de etnias presentes na formação musical brasileira demonstram este fato enfaticamente. Daí parece-me razoável aceitar que processos de construção polirítmica em *offbeat* ou *cross rhythm* tenham exercido algum tipo de pressão na formação de estruturas brasileiras. Apesar disso, cabe-nos constatar que estes recursos foram antes dispensados no processo de formação da sensibilidade rítmica local. As construções texturais conhecidas na música de culto afro-brasileira, ainda que lançando mão de estruturas nitidamente provindas da África, prescindem dos processos de *offbeat* e *cross rhythm*, a despeito de sua estabilidade na África. Em Alujá, poderíamos observar no máximo a formação de ritmos aditivos (5 + 7) na parte dos tambores a partir do repique das articulações 3 e 7 do *standard pattern* (v. ex. 5a). Este procedimento não seria aplicável aos estilos africanos conhecidos.

A polca paraguaia

No outro extremo do território brasileiro ocorre a assimilação de estruturas de países hispano-americanos igualmente sujeitas a modificações no processo de assimilação. O exemplo apresentado a seguir é a *Polca Paraguaia*.⁸ A polca é executada em sua origem em duas partes distintas e bem diferenciadas. Ambas as partes mantêm em comum a estrutura rítmica do baixo, invariavelmente constituído por valores de dois pulsos (a semínima) no interior de cada unidade métrica de seis pulsos, conforme o processo de transcrição usado por seus próprios praticantes. Somado a isso, o modo pregnante de articulação silábica em pulsos do texto cantado fornece um possível modelo metro-rítmico para a polca.

No exemplo 5, a primeira parte desenvolve-se regularmente em duas quadras com versos em redondilhas maiores (sete sílabas). A última sílaba acentuada de cada verso recai invariavelmente no último pulso da unidade métrica de seis pulsos em que o verso transcurre. Isoladamente, este fato caracterizaria o emprego regular da síncopa. No entanto, a distribuição interna de acentos em alguns versos (aqui versos 1 e 2) aponta para a ocorrência de

dois dáctilos subseqüentes (v. ex. 5a). Em outros versos tem-se a seqüência regular mas variada de acentos (v. ex. 5b):

Ex. 5 Polca paraguaia: texto com acentos (parte A)

Desta forma, a construção com sete sílabas de duração de um pulso, de articulação constante, com a acentuação final ocorrendo necessariamente em posição sincopada e que muitas vezes comporta um acento na primeira sílaba, implica na formação de uma estrutura consistente em *offbeat*. Isto é, a parte do baixo e a linha vocal se utilizam de acentos métricos constantes mas diferenciados e não convergentes (v. ex. 6a-b).

Ex. 6 Polca paraguaia: textura rítmica da parte A

A segunda parte diferencia-se da primeira na construção poética, mas se utiliza do mesmo recurso de construção textural polimétrica. O modelo de verso transcorre em redondilhas menores. A seqüência de dáctilos do exemplo (5a) é substituída por uma seqüência de troqueus. Com isso abre-se espaço para a emissão de um verso por ciclo métrico sem interrupção, incrementando a sensação de um aumento de velocidade. Aqui também é pretendida a conclusão sincopada do verso e o conseqüente ajuste de toda estrutura rítmica a uma relação em *offbeat* com a parte do baixo, que segue fornecendo o mesmo modelo rítmico da primeira parte (v. ex. 7-8).

Ex. 7 Polca paraguaia: texto com acentos (parte B)

Ex. 8 Polca paraguaia: textura rítmica da parte B

A assimilação (ou desassimilação) da polca paraguaia encontra-se ainda em processo de transformação. No modelo acima (exemplos 5-8), ela pode ainda ser encontrada, de forma oscilante, em grupos brasileiros formados em estreito contato cultural com as populações paraguaias. A língua Guarany tem aí presença obrigatória. Quando se entra no domínio brasileiro, propriamente dito, o que se tem é inicialmente a neutralização da diferença formal entre as partes A e B: no Brasil, bastaria uma das estruturas para a criação de uma peça musical. Ademais, realiza-se um ajuste da estrutura do verso ao padrão da parte do baixo. Com isso, tornam-se simultâneos os ataques de ambas as estruturas. Mantendo-se a distribuição de acentos do verso, o retardamento da emissão vocal em um pulso gera uma

relação em *cross rhythm* entre as duas partes. Aquilo que era antes percebido como sincopação (ou o emprego consistente de *offbeat*) neutraliza-se em favor da relação polirítmica em *cross rhythm* (v. ex. 9).

Ex. 9 Polca paraguaia “do Brasil:” textura musical

No entanto, um elemento textural presente na estrutura da polca paraguaia pode ser mantido em conjunto com o baixo e a forma adaptada de emissão vocal. Neste caso, a forma musical se torna uma tênue evocação das estruturas originais. Este elemento é o motivo do rasgueado destinado à guitarra, que fornece as harmonias da peça musical (v. exemplos acima). Com isso, suprime-se a forma pregnante de emissão silábica e constante; a construção do verso não está mais atrelada à rigorosa distribuição de acentos ou contagem de sílabas e fica suprimido também a marcante relação polirítmica em *cross rhythm* entre baixo e voz. Resulta daí uma estrutura próxima às construções *valseadas*, em compasso ternário, perfeitamente conhecida dos estilos urbanos brasileiros.

Nota final

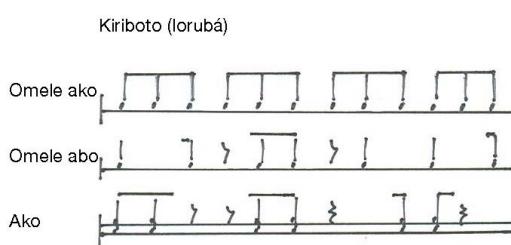
Dito da forma acima, parece ter tomado lugar no Brasil antes um processo de esvaziamento rítmico da textura musical do que processos de adaptação ou transformação estilísticas propriamente ditos. No entanto, este trabalho restinge-se à observação de aspectos eventuais que, a despeito de sua importância, não definem integralmente as características de estilo dos repertórios brasileiros. Tratou-se aqui de formas musicais cíclicas, nas quais os ciclos de tempo, seguindo osos padrões de estilo originais, são dados em unidades relativamente reduzidas. Traduzidos para o universo ocidental de formas musicais, teríamos unidades que compreenderiam um único ciclo de 12/8 para Alujá e o 6/8 para a parte B da polca paraguaia. O 12/8 poderia ser admitido para a parte A da polca paraguaia, resultante da junçnao de um verso a uma pausa subsequente. É certo que Alujá refere já linguisticamente a origem africana e é praticado essencialmente em ambiente de culto. Daí provavelmente a persistência de sua prática. Se os padrões de *time line* nos exemplos brasileiros poderiam ser funcionalmente igualados ao papel que exercem na música africana, resta por ser melhor discutido. A partir da comparação aqui realizada, vemos que a necessidade de regulação rítmica no exemplo brasileiro é consideravelmente menor. Estes padrões nos parecem tanto mais necessários aonde mais se acumulam os processos rítmicos com que estão com-

binados e com os quais se assombram muitos pesquisadores, dada sua exuberância e complexidade.⁹ No entanto, tais processos tendem a formar um arcabouço rítmico de difícil combinação com formas específicas de desenvolvimento melódico, por exemplo. A forma cíclica pode não adaptar-se a necessidades impostas por estilos brasileiros.

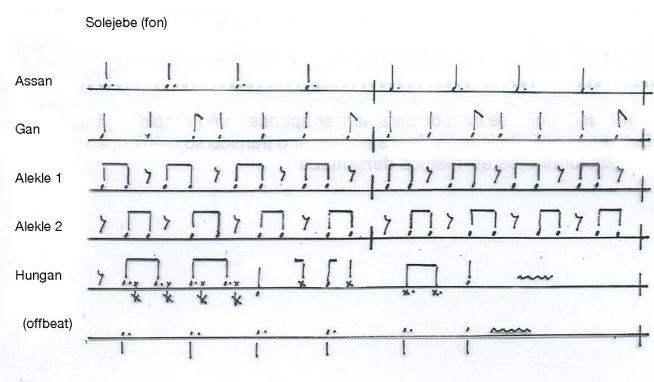
Nos registros de Alujá a que tivemos acesso prevalece a parte instrumental. Nos exemplos africanos, tais processos, presentes na composição textural, terão como extensão a alternância permanente de *atitudes* por parte do executante do tambor solista. Ele poderá combinar virtuosisticamente frases referentes ora a um padrão rítmico combinado com o *standard pattern*, ora a outro. Mas isso, ainda, dentro de perspectiva fundamentalmente rítmica e instrumental. Da mesma maneira, a forma de emissão vocal e os desenhos melódicos restritivos da polca paraguaia apontam aparentemente para a necessidade do mesmo rigor de controle de tempo e sincronia rítmica. Certamente, esse não é o comportamento definido pelo estilo musical afrobrasileiro - ou mesmo afrobrasileiro -, que deve sua formação naturalmente à uma relação de forças entre traços estilísticos de múltiplas origens.

Exemplos musicais

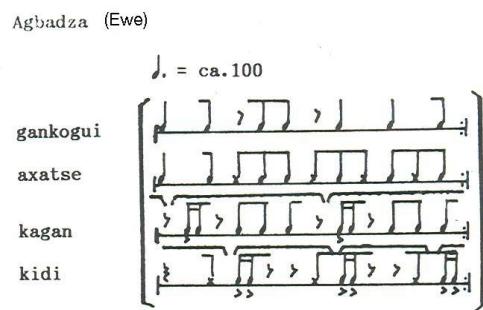
Ex. 1 Textura rítmica de *Kiriboto* (Iorubá)



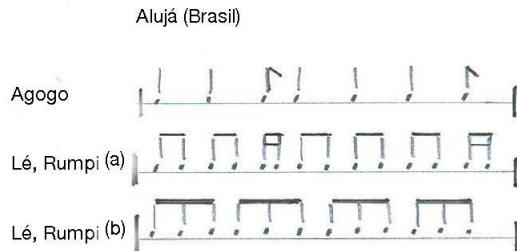
Ex. 2 Textura rítmica de *Solejebe* (Fon)



Ex. 3 Textura rítmica de *Agbadza* (Ewe)



Ex. 4 (a - b) Alujá

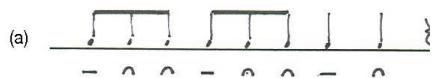


Ex. 5 Polca paraguaiense: texto com acentos

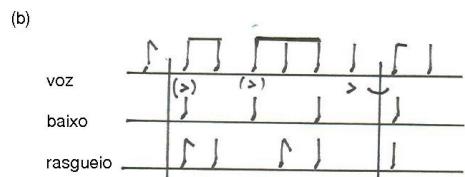
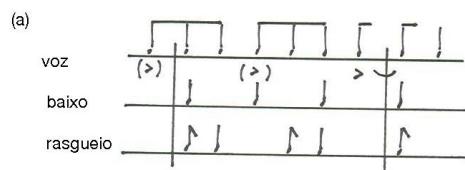
A

Voy a cantar a mi cuna,
La del pomposo Amambay,
Radiante como la luna,
Que alumbra mi Paraguay.

...



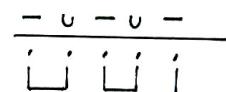
Ex. 6 Polca paraguaia: textura rítmica da parte A (verso 1)



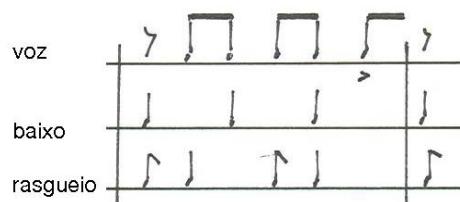
Ex. 7 Polca paraguaia: texto com acentos (parte B)

B
Si tu hijo soy,
aunque mombyry,
a cantarte voy
Itapua poty

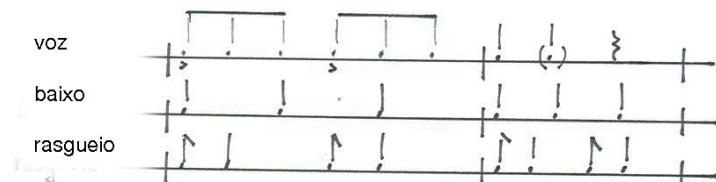
...



Ex. 8 Polca paraguaia: textura rítmica da parte B



Ex. 9 Polca paraguaia “do Brasil:” textura musical



¹ Na primeira versão deste trabalho incluí uma apreciação sobre o ritmo Ijexá que apresenta características de redução em relação a um possível modelo africano. Esta parte foi retirada daqui em razão de espaço e da necessidade que ela impõe de uma abordagem ainda mais especulativa.

² Estes conceitos estão bem definidos em Locke, David. "Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Eve dance drumming." *Ethnomusicology* 26 (2), 1982, p. 217-246, e, do mesmo autor "Atsiagbeko, the polyrhythmic texture." *Sonus* 4, 1983, p. 16-38. *Offbeat*, no entanto, é empregado por este pesquisador na leitura da parte do tambor solista; na descrição das partes instrumentais fixas é usado o conceito genérico de poliritmo.

³ Com relação à legitimidade de se dar o crédito à estas culturas na formação da música afro-brasileira, no que concerne aos repertórios aqui abordados, vale lembrar a seguinte observação de Kubik: "Where the twelve-pulse standard pattern occurs, especially in its seven-stroke version and when its played by a bell or bottle, we have an almost certain clue that we have a West African *Coastal* tradition before us, Yoruba, Fô, Akan [Ewe] or the like." Kubik, G. "Angolan traits in black music, games and dances of Brazil." *Estudos de Antropologia Cultural*, 10, Lisboa, 1979, p.19. Observe-se apenas que entre os Iorubá a execução do padrão de *time-line* não cabe necessariamente a um instrumento estridente.

⁴ *Kiriboto* é parte do repertório dos tambores *bàtá* para a cerimônia de Egun na cidade de Pobè, Benin. V. Lacerda, M. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin. Bata-Sango und Bata-Egungun in Pobè und Sakété*, 2 Vols. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1988, vol.2, p. 23-9.

⁵ *Solejebe* é parte do repertório de culto Fon na cidade de Ouidah, Benin, e é abordada em trabalho ainda em preparação.

⁶ *Agbadza* faz parte do repertório Ewe e possui várias abordagens teóricas. A presente transcrição foi extraída de Lacerda, M. "Textura Instrumental na África Ocidental: A Peça Agbadza." In *Revista Música* 1 (1), São Paulo, 1990. V. também Lacerda (1988:201) e Locke (op. cit. 1982:235).

⁷ Foram usadas como fontes de informação as apresentações de Alujá pela Casa de Luís da Muriçoca (Salvador-Bahia) registradas em discos e de casas do recôncavo bahiano, cf. Tiago de Oliveira Pinto, *Capoeira, Samba e Candomblé*. Berlin: Museum fuer Volkerkunde, 1991, p.182-5.

⁸ Os exemplos sobre os quais se baseiam as considerações sobre a polca paraguaia são objeto da dissertação de mestrado atualmente em curso na pós-graduação do Departamento de Música da ECA/USP de Evandro Higa, a quem agradeço pela disponibilização de seu uso.

⁹ É comum na abordagem dos estilos africanos mencionados revelar-se a admiração nutrida pelo pesquisador pela habilidade com que os músicos exercem seu papel.