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

Marcos Branda Lacerda

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 em 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 *offbeat 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.

Palavras-chave: Alujá. Polca Paraguaia. Ritmo.

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 ressources 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 ressources and an adaptation to proper models.

Keywords: Alujá. Polca Paraguaia. Rhythm.

O presente trabalho tem como finalidade apresentar a estrutura rítmica de dois gêneros musicais brasileiros tomados de empréstimo de culturas diversas e que passaram por desdobramentos semelhantes e comparáveis ao se fixarem no país. Trata-se do ritmo afro-brasileiro *Alujá* e do gênero de dança *Polca Paraguaia*.[1]

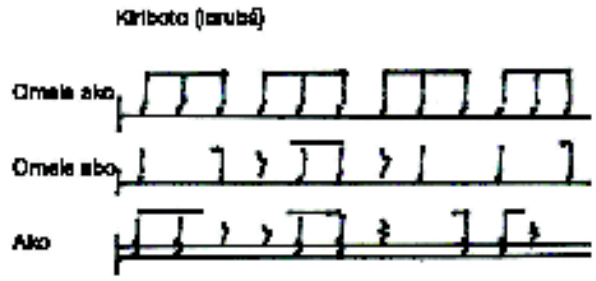
Tanto o ritmo Alujá, praticado sobretudo nas casas de candomblé da Nação Kêtu, quanto alguns tipos de construção melódica da Polca Paraguaia, transcorrem em base rítmica ternária. De acordo com o que sabemos de suas origens, estes gêneros dão margem à formação de estruturas polirrítmicas em *offbeat timing* ou *cross rhythm*. Lançamos mão de processos de construção musical aplicados particularmente à música africana. Trata-se de conceitos associados à idéia geral de síncopação, mas que são ainda mais específicos e podem atuar favoravelmente na análise de outros estilos musicais. Passemos em primeiro lugar à uma definição sumária destes recursos:

• Uma configuração rítmica transcorre em posição de *offbeat* quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante, deslocado 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.

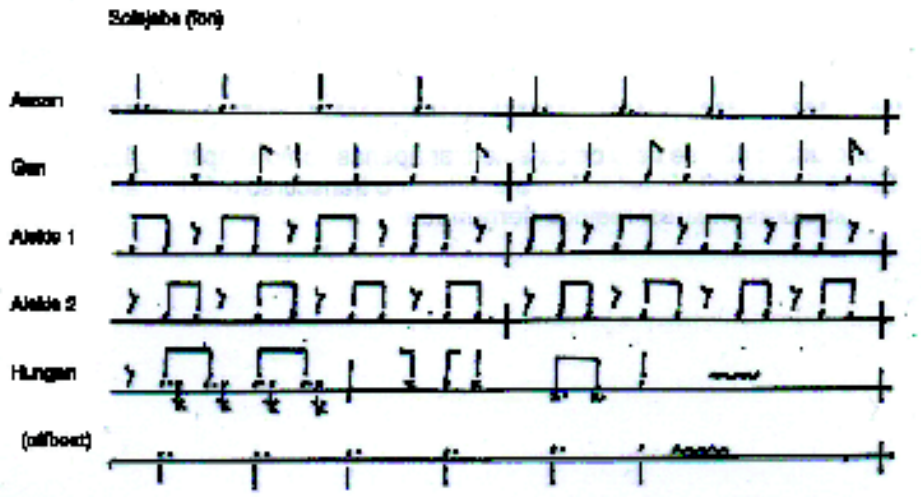
• Uma relação em *cross rhythm* se dá no caso de sobreposição de configurações rítmicas em partes instrumentais diversas baseadas em valores rítmicos diferentes, mas constantes. Estas configurações possuem um ponto de convergência e se relacionam habitualmente nas razões de 4:3 e 3:2. O conceito pode também ser empregado no caso de estruturas linearmente combinadas, isto é, de forma justaposta em uma mesma parte instrumental.[2]

Estes processos podem ser vistos nos exemplos de ritmos africanos que contêm o *standard pattern* em alguma de suas

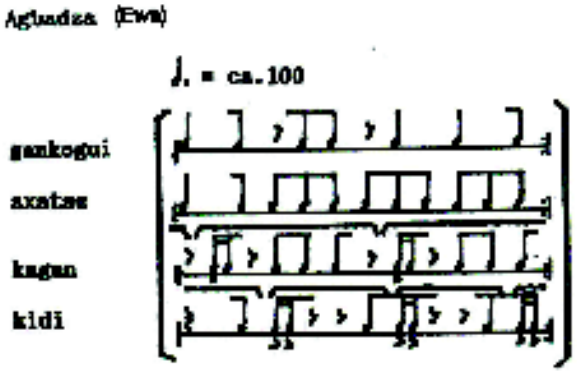
partes instrumentais, conforme os exemplos abaixo. Os repertórios africanos aqui mencionados representam estilos musicais de povos que exerceram influência na formação cultural afro-brasileira:[3]



Ex. 1. Textura rítmica de Kiriboto (Iorubá)[4]



Ex. 2. Textura rítmica de Solejebe (Fon)[5]



Ex. 3. Textura rítmica de Agbadza (Ewe)[6]

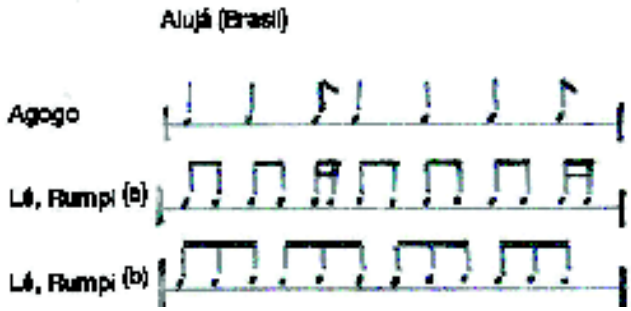
Em *Kiriboto* (v. ex. 1) nota-se o *standard pattern* no *omele abo* (tambor-suporte grave) e sua inserção numa base rítmica ternária evidenciada pelo *omele ako* (tambor-suporte agudo). A textura geral da peça contém uma relação em *cross rhythm* (4:3) entre as articulações do *ako* efetuadas nas duas membranas do instrumento e a cadeia principal de *beats* manifestada sobretudo no *omele ako*. Por *beat* principal entende-se o intervalo de tempo estabelecido pela seqüência de três pulsos. As articulações do *ako*, ao contrário, se repetem regularmente a cada quatro pulsos, estabelecendo uma relação polirrítmica em relação à concepção ternária admitida para este ritmo.

Em *Solejebe* (v. ex. 2), o *standard pattern* está na parte do *gan* - que também em algumas comunidades brasileiras designa o agogo. Nesta peça observa-se um exemplo de *offbeat timing*: enquanto as partes do *assan* (chocalho) e do *alekle 1* (tambor-suporte agudo) transcorrem conforme a cadeia principal de *beats*, a parte do *alekle 2* (tambor-suporte grave) ocorre em defasamento de um pulso em relação àquela medida de tempo. O exemplo contém um trecho da participação do tambor grave *(hungan)*, no momento em que desenvolve um segmento baseado exatamente na relação de *offbeat*. A medida de tempo que serve ao *hungan* e ao *alekle 2* é, portanto, de mesma duração do *beat*, mas retardado em relação a ele.

Em *Agbadza* (v. ex. 3) estabelece-se novamente uma relação polirrítmica 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 *gancogui* (que também corresponde ao agogo). Mas a parte do *kagan*

tem por base um valor diferente e contrastante com o *beat* principal, estabelecido pela seqüência das últimas quatro articulações do padrão do *gancogui*. Aí caberia definir tecnicamente uma complexa relação polirrítmica entre as partes de Agbadza, que omitiremos aqui por razões de espaço. Para os fins deste breve estudo, basta observar que a convergência de todas as partes na 5ª e na 7ª articulação do *standard pattern* não se estabelece senão na aparência, posto que estas posições não coincidem com as posições ocupadas pelos "*beats* principais."

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] De acordo com o que sabemos do repertório de Candomblé da Bahia, estes toques são praticamente os únicos que transcorrem em base rítmica ternária. Os dois tambores-suporte (lé e rumpi) somam-se na reprodução do mesmo padrão do agogo mas em valores subdivididos (v. ex. 4a), 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* (v. ex. 4b).



Ex. 4. (a-b) Alujá

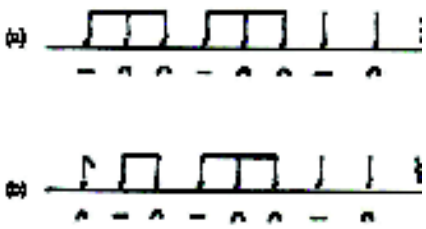
A existência do *standard pattern* na cultura brasileira é expressão direta da apropriação de padrões musicais da África Ocidental, cf. assinalou Kubik (v. nota 3). No entanto, a partir dos exemplos acima, aos quais poderiam somar-se outros, verificamos que as formas de combinação desta estrutura com 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 polirrítmica 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 na parte dos tambores a partir do repique das articulações 3 e 7 do *standard pattern* (v. ex. 4a). Este procedimento não seria aplicável aos estilos africanos conhecidos.

A polca paraguaia

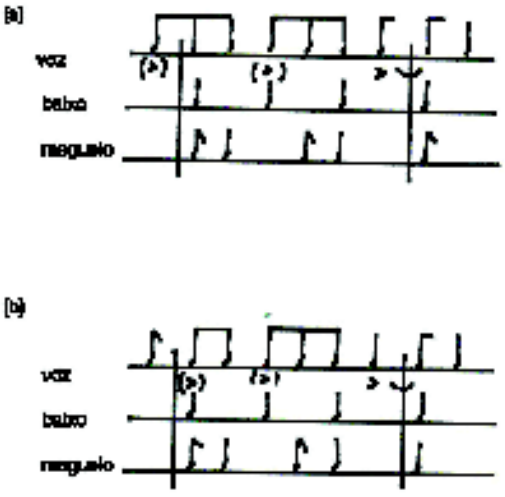
No outro extremo do território brasileiro ocorre a assimilação de estruturas de países hispano-americanos igualmente sujeitas a modificações no processo de assimilação. O exemplo apresentado a seguir é a *Polca Paraguaia*.[8] A polca é executada

em sua origem em partes distintas e bem diferenciadas. Estas 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 notação usada por seus próprios praticantes. Somado a isso, o modo pregnante de articulação silábica em pulsos (colcheias) do texto cantado fornece um possível modelo metro-rítmico para a polca.

A primeira parte desenvolve-se regularmente em duas quadras com versos em redondilhas maiores (sete sílabas), cf. o texto no exemplo 5. A última sílaba acentuada de cada verso recai invariavelmente no último pulso da unidade métrica de seis pulsos, cf. ex. 6a. 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, mantendo-se a acentuação final na mesma sílaba (v. ex. 5b).



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



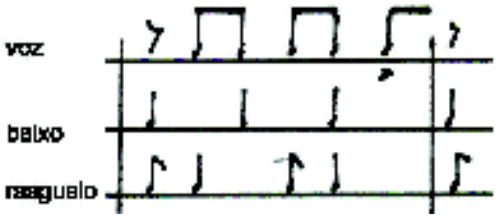
Ex. 6. Polca paraguaia: textura rítmica da parte A

Desta forma, a construção com sete sílabas, cada uma com a 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).

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 aceleração. Aqui também é realizada 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).

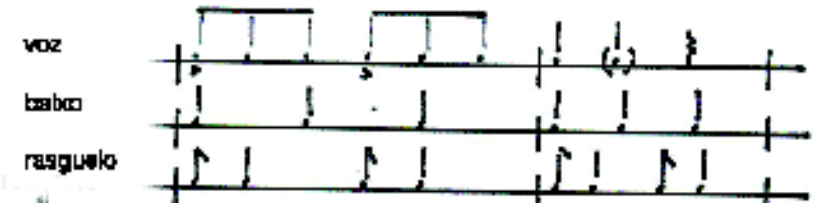


Ex. 7 Polca paraguaia: texto com acentos (parte B)



Ex. 8. Polca paraguaia: testura rítmca da parte B

A assimilação (ou desassimilação) da estrutura rítmica da polca paraguaia encontra-se ainda em processo de transformação. Nos modelos 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 guarani 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 ou finalizações de ambas as estruturas. Mantendo-se a distribuição de acentos do verso, o retardamento em um pulso da emissão vocal de cada verso gera uma relação em *cross rhythm* entre as duas partes. Aquilo que era antes percebido como sincopação, isto é o emprego consistente de *offbeat,* neutraliza-se em favor da relação polirrítmica em *cross rhythm* (v. ex. 9).



Ex. 9. **Polca paraguaia "do Brasil:" textura musical**

A estrutura ternária da linha vocal pode ser ainda mais absorvida pelo padrão métrico do baixo, neutralizando a relação em *cross rhythm* entre estas partes. Entretanto, um elemento textural presente na estrutura da polca paraguaia pode ser mantido em conjunto com o baixo e a maneira

Ex. 9. **Polca paraguaia "do Brasil:" textura musical**

rítmicamente adaptada de emissão vocal. Este elemento é o motivo do rasgueado destinado ao violão, que fornece também a harmonia da peça musical. Suprime-se, portanto, a forma pregnante de emissão silábica e constante; a construção do verso não está mais atrelada à rigorosa distribuição de acentos e contagem de sílabas e suprime-se também a marcante relação polirrítmica em *cross rhythm* entre baixo e voz. Resulta daí uma estrutura próxima às construções *valseadas*, em compasso ternário, perfeitamente conhecida dos estilos urbanos brasileiros. A relação de *cross rhythm* mantem-se, no entanto, entre violão e baixo como uma evocação atenuada das estruturas originais.

Conclusão

Dito da forma acima, parece ter tomado lugar no Brasil antes um processo de esvaziamento rítmico da textura musical do que processos de transformação estilísticas propriamente ditos. No entanto, este trabalho restinge-se à observação de aspectos 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 os 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 também admitido para a parte A da polca paraguaia, resultante da junção de um verso a uma pausa subseqüente. 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 a função exercida pelo *standard pattern* seria funcionalmente equivalente ao papel que exerce 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. Padrões dessa natureza nos parecem tanto mais necessários aonde mais se acumulam os processos rítmicos com que estão combinados 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 pela combinação entre traços de estilos diversificados que compõem a realidade brasileira.

Nos exemplos africanos, a polirritmia presente na composição textural, terá como extensão a alternância permanente de *atitudes* por parte do executante do tambor solista. Ele poderá combinar virtuosísticamente frases que se referem ora a um padrão presente na textura rítmica, ora a outro. Mas isso, ainda, dentro de perspectiva fundamentalmente 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. Os exemplos aqui analisados sugerem que esse não seria o comportamento definido pela sensibilidade musical brasileira - ou mesmo afro-brasileira -, que deve sua formação à uma relação de forças entre traços estilísticos de múltiplas origens.

Notas

[1] Na primeira versão deste trabalho incluí uma apreciação sobre o ritmo Ijexá que apresenta características de redução em relação a um possíveil modelo africano. Esta parte foi retirada daqui em razão de espaço e da necesssidade 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. O termo o*ffbeat*, 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 polirritmia.
[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, Fõ, 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 *stard pattern* e de outros padrões com função similar não cabe necessáriamente 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 Africa Ocidental: A Peça Agbadza." In *Revista Música 1 (1)*, São Paulo, 1990. V. também Lacerda (1988:201) e Locke (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 de Evandro Higa *Os gêneros musicais polca paraguaia, guarânia e chamamé: formas de ocorrência em Campo Grande, Mato Grosso do Sul*. ECA/USP, Junho de 2005. Agradeço ao autor pela disponibilização de várias informações concernentes ao trabalho.
[9] É comum em abordagens dos estilos africanos mencionados revelar-se a admiração nutrida pelo pesquisador pela habilidade com que os músicos desempenham seu papel.

Referências bibliográficas

HIGA, Evandro. *Os gêneros musicais polca paraguaia, guarânia e chamamé: formas de ocorrência em Campo Grande, Mato Grosso do Sul*. ECA/USP, Junho de 2005.
KUBIK, G. "Angolan traits in black music, games and dances of Brazil." *Estudos de Antropologia Cultural, 10,* Lisboa, 1979, p.19.
LACERDA, Marcos. *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.
_____ "Textura Instrumental na Africa Ocidental: A Peça Agbadza." In *Revista Música 1 (1)*, São Paulo, 1990.
LOCKE, David. "Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Eve dance drumming." *Ethnomusicology 26 (2)*,1982, p. 217-246.

_____”Atsiagbeko, the polyrhythmic texture.” *Sonus 4*, 1983, p. 16-38.
PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba e Candomblé*. Berlin:Museum fuer Volkerkunde, 1991, p.182-5.

Marcos Branda Lacerda: É professor do Departamento de Música ECA/USP e pesquisador de música africana. Prepara atualmente um estudo sobre estruturas rítmicas da música fon para tambores.

e-mail: *mbl@uol.com.br*