

NUANCES DE TEMPO: INVESTIGAÇÕES MICRORRÍTMICAS EM MUSICALIDADES CÍCLICAS AFRODIASPÓRICAS

GABRIEL RODRIGUES SOARES¹; LUÍS FERNANDO HERING COELHO

¹Graduando em Música-Composição. UFPel, gabriel.rsoares@hotmail.com

²Professor do Centro de Artes da UFPel, luis.coelho@ufpel.edu.br

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho desenvolve-se enquanto parte de um Trabalho de Conclusão de Curso em andamento, cujo enfoque é analisar nuances rítmicas existentes em algumas musicalidades africanas e afro diaspóricas caracterizadas pela repetição de sua estrutura, ou seja, situações onde há uma periodicidade das estruturas musicais. Busco uma compreensão quantizada de alguns toques rítmicos que não são contemplados de forma precisa pela notação musical tradicional. A partir da análise de fonogramas e amostras de áudio, levanto essas questões, contemplando recortes de lugares que compartilham essas nuances. A pesquisa é ancorada em um dos fundamentos dos ritmos da África Ocidental, mais precisamente do grupo étnico *Ewe* (Togo, Gana e Benim), cujo eixo é tensão constante entre padrões binários (com 2,4,8,16... pulsos) e padrões ternários (com 3,6,9,12,18... pulsos) que sobrepostos resultam em fórmulas complexas. Faço uma associação desse princípio com toques da região do *Maghreb* (Marrocos, Argélia e Tunísia) e possíveis relações com levadas rítmicas brasileiras, neste caso, o pandeiro do choro e o violão do samba de roda.

Tais rítmicas analisadas não são uniformes, devido às especificidades de cada música. Quando utilizamos a teoria musical clássica ocidental, tendemos a cair em imprecisões ao tratar de assimetrias. Tal problemática surgiu de uma necessidade pessoal de formular e pesquisar sobre uma sistematização matemática desses fenômenos rítmicos que circundam o imaginário cultural amefricano, cuja assimetria interna requer caminhos de compreensão além dos utilizados pela musicologia tradicional, através de ferramentas de observação para além do *grid*¹. Para isso utilizo de recursos como quiálteras, a partir de divisões ímpares do tempo, para buscar uma aproximação possível de assimilar, tanto em termos de análise, quanto de performance, produção musical, composição, *beatmaking* e também para fins didáticos.

2. METODOLOGIA

Essas análises foram realizadas em uma espécie de laboratório experimental, desenvolvido ao longo das minhas atividades enquanto estudante de composição e músico/produtor musical, fazendo uma breve viagem por diferentes tradições musicais e observando como elas se influenciam e coexistem em certo grau, mesmo geograficamente distantes. Coletei tais materiais sonoros em uma

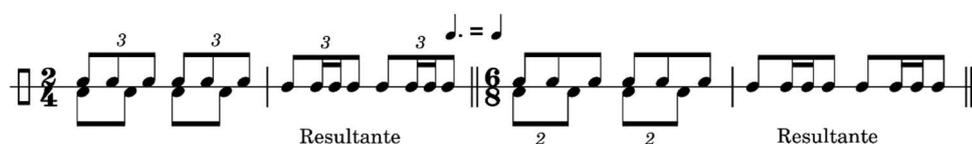
¹ Recurso métrico das ferramentas digitais de produção e composição que emoldura a estrutura musical em divisões de tempo iguais.

DAW², a partir de fontes como as plataformas Splice³ e Global Jukebox⁴, trechos de documentários e recortes de fonogramas. Com essas amostras em mãos, gerei *loops*, ou seja, imagens sonoras cíclicas e reiteradas, sujeitando todas as amostras a uma quantização global, com o início e fim no mesmo lugar, permitindo a combinação e reprodução simultânea delas. Após essa organização, houve uma posterior escuta ativa destes materiais para então analisar o caráter microrrítmico dessas músicas. Observei as inclinações dos ataques sonoros em relação aos tempos e subdivisões do *grid*, relacionando os padrões com os conceitos de *timelines* e imparidade rítmica⁵. Para tal, utilizei de transcrições, diagramas e gráficos que apresento a seguir. Para fins dessa pesquisa, utilizo de exemplos musicais do povo Ewe, recolhidos pelo etnomusicólogo Kofi Agawu, *samples* de músicos de Marrakech/Marrocos tocando *Krakebs* – tradicional instrumento da cultura *Gnawa* – relacionando todos esses toques com o violão do violonista brasileiro Kiko Dinucci⁶ na faixa 5 do disco *Rastilho* (2020) intitulada “*Foi batendo o pé na terra*”.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

O resultado inicial dessas análises foi a constatação da convivência simultânea de valores métricos binários e ternários, que possui alta incidência nas músicas africanas. Agawu (1995) faz uma série de análises da complexa estrutura musical Ewe, enfatizando o ritmo cruzado, ou seja, a ocorrência da proporção 3:2 ou 2:3, de forma linear ou polifônica. Muitas dessas músicas flutuam por entre esses dois polos, com ambas as forças se magnetizando, se atraindo e afastando, requerendo um equilíbrio do executante para manter a solidez do ritmo. A resultante desse polirritmo de 2 contra 3 gera uma estrutura que serve de eixo para as inclinações internas que foram constatadas nos recortes contemplados neste trabalho. Na figura 1 encontram-se quatro possibilidades de notar esse polirritmo.

Figura 1- Notações possíveis da resultante do ritmo cruzado 3 contra 2



No que diz respeito à condução rítmica tradicional do *Krakeb gnawa* marroquino, ao colocar o loop selecionado sobre o plano analítico, observamos que os acentos caem alternadamente sobre ambos os polos (figura 2). Nas linhas superiores, a subdivisão ternária, nas inferiores a subdivisão binária.

² Sigla para Digital Audio Workstation, ou estação de trabalho de áudio digital

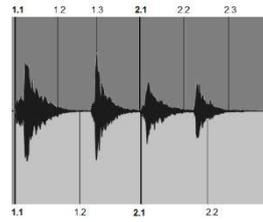
³ Disponível em: <https://splice.com/>. Acesso em 08/10/2024.

⁴ Disponível em: <https://theglobaljukebox.org/>. Acesso em 08/10/2024.

⁵ Arom apud Sandroni, 2001, p. 24

⁶ Nome artístico de Cristiano Dinucci (1977), é um cantor, compositor, instrumentista, artista plástico e diretor de cinema brasileiro

Figura 2 - Gráfico analítico da *waveform* dos *krakebs*



Percebe-se que primeira e a segunda nota caem próximas às subdivisões ternárias, a terceira recai sobre o polo binário e a quarta fica no meio entre elas. Se considerarmos esse grupo de quatro notas como as quatro subdivisões binárias do tempo, teremos as seguintes proporções entre elas: a primeira nota tem a duração de 29% do tempo, a segunda 20%, a terceira 22% e a quarta 29%. Notamos também uma acentuação marcante na segunda nota do grupo enquanto a terceira é a que na média tem menor intensidade. A tradicional levada de pandeiro no choro, conhecida como “caracaxá”, que foi analisada pelo percussionista Rafael Toledo⁷, possui a proporção de 29%, 19%, 24% e 28% entre as quatro notas da levada. Proporções relativamente próximas à levada do *krakeb*.

Percebe-se também que essa levada de quatro notas pode virar três, caso prolonguemos a segunda e a terceira em uma só, ou seja, uma nota de tempo fraco sobre um tempo forte. O que remete a uma célula que é matriz de nossa música: a notória síncope brasileira (carinhosamente apelidada de “garfinho”): ♪♪♪

Como vimos, na prática elas não são igualmente divididas como a figura sugere. A primeira e a última semicolcheia tendem a ser maiores do que 25% do tempo, aproximando a figura da quiáltera de três: ♪♪♪

O trânsito acontece no meio, entre esses desenhos rítmicos, variando de acordo com os diferentes sotaques musicais impressos em cada lugar. Tanto na tradição *Ewe* ou *Gnawa*, quanto no choro brasileiro, a música é polifônica, ou seja, um músico se complementa ao outro executando frases distintas que no todo formam uma tecelagem rítmica. Essas três notas das figuras acima, em constante movimento elástico, ao se encontrarem com duas notas equidistantes provocam um atrito constante entre os polos binário e ternário. Para fins de notação, lancei mão da quiáltera de sete para representar esse “lugar intermediário”, sendo o que mais se aproxima do som real dessa nuance.

Figura 3 - Nuance intermediária



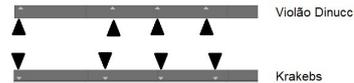
Essa movimentação rítmica gera uma música viva e dançante. O corpo necessita estar em atuação para ocupar o espaço vazio. Nas palavras de Muniz Sodré, “sua força magnética [...] vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço”.⁸

⁷ Retirado do Episódio 06 (O caracaxá do Pandeiro) da série “Timbres e seus gênios” do Podcast *Nó na Garganta* – Programa da Escola de Choro de São Paulo. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/70zwSHgrgD1aPsRy4D81Rn?si=f9e8737649e84128>. Acesso em 30 de julho de 2024.

⁸ Sodré apud Martins, 2016, p. 107

Dinucci explora esses limites no álbum *Rastilho*, especificamente na faixa 5, na parte B da canção (1'06"), onde observa-se uma condução rítmica inclinada, similar ao samba de roda, situada no meio do binário e do ternário, nas mesmas configurações das nuances relatadas anteriormente. Para analisá-la, trabalhando com a DAW, deixei em *loop* esse trecho e posicionei o início e fim dentro do *grid*, sem perder as rugosidades internas. Ao reproduzi-lo simultaneamente ao toque dos *krakebs*, noto que funcionam perfeitamente juntos. Os ataques sonoros de ambos possuem disposições muito similares entre si.

Figura 4 - Comparação dos transientes do violão e dos *krakebs*



4. CONCLUSÕES

A partir das audições dos áudios selecionados, surgiram alguns questionamentos: Como solucionar essa tensão microrrítmica na hora da escrita ou da composição? Como transmitir essa mensagem musical para um performer executar? É exigido desse músico profundo conhecimento na leitura de quiálteras? É realmente necessária a escrita para um performer? É aqui que entra a subjetividade e a oralidade, bater o pé no chão, bater palmas, sentir o pulso, dançar até adquirir no corpo a “clave-consciência”⁹, ter contato com a cultura, conhecer a história e entender que a palavra e a escrita capturam apenas uma parcela do fenômeno musical.

Sentir esses pulsos distintos e reproduzir em conjunto requer técnica atrelada ao senso rítmico para intencionalmente tocar “pra frente” ou “pra trás”. Entretanto, é possível chegar próximo desses resultados matematicamente, fragmentando tais *grooves* em partes possíveis de quantificar.

A metodologia aplicada permitiu explicitar as recorrências de padrões musicais similares em locais geograficamente distantes. Foi possível mostrar algumas insuficiências nas formas de sistematizar tais nuances na maneira tradicional, sendo necessária a utilização de subdivisões mais finas e microrrítmicas do que as que são praxe na notação tradicional.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, K. **African rhythm**: A northern ewe perspective. New York. Cambridge University Press, 1995.

MARTINS, L. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro. Cobogó, 2021.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

⁹ Trabalho realizado por Letieres Leites (1959-2021) no Instituto Rumpilezz com o método UPB (Universo Percussivo Baiano)