

A UTILIZAÇÃO DAS LINHAS-GUIA NA PERFORMANCE E NO ENSINO DA MÚSICA BRASILEIRA

José Alexandre Carvalho

Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp

Pós-Graduação em Música

Práticas Interpretativas

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo

Minha tese de doutoramento parte de uma característica comum entre alguns gêneros de música popular — a presença de padrões rítmicos que organizam a estruturação rítmica geral — para propor uma metodologia de ensino e performance através da sistematização desta ocorrência. A partir das claves cubanas e da experiência de sistematização das mesmas, pretendo definir o conceito de clave e passar a utilizá-lo em outros contextos estilísticos. A justificativa para este processo nasce de uma experiência pessoal positiva de aprendizado — o uso de formas diferenciadas, específicas e esteticamente orientadas de marcação do tempo — que é posteriormente percebida como comum no meio musical popular. A saber — de que se pode marcar o tempo não apenas através das pulsações e dos acentos regulares, mas, também e principalmente de uma forma que se coadune com a acentuação do ritmo em questão; e da percepção de que este uso possa ser sistematizado e generalizado para todos os gêneros de música que possuam herança africana.

O que será apresentado neste texto é a primeira parte da pesquisa que trata de definir a importância da clave no universo musical de origem Afro nas Américas, e depois procura conceituar e sistematizar o uso da clave na música brasileira. A fase subsequente da aplicação da clave no ensino da performance da música brasileira ainda encontra-se em processo de pesquisa e estruturação e não será discutida aqui.

Palavras-chave: clave; *time-lines*; música popular; samba; salsa.

Introdução

O objetivo principal desta pesquisa é propor ferramentas para o ensino do ritmo na música popular brasileira. Observo que o ritmo ao qual me refiro aqui não é o relacionado às divisões rítmicas, aos compassos, aquele ritmo que é aprendido em ditados, geralmente de uma forma matemática. O ensino do ritmo em questão está relacionado com a base dos ritmos populares, com as levadas, com os acentos, com os sotaques, enfim com o balanço característico de cada um dos estilos surgidos no Novo Mundo.



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

Os motivos que me levaram a realizar este trabalho partiram de uma percepção já há muito tempo surgida na minha vida como músico, e que se tornou mais evidente nos últimos cinco anos, período no qual me dediquei com mais afinco as atividades didáticas da performance musical.

Como músico, devido às características do meu instrumento — o contrabaixo acústico — transitei entre os universos erudito e popular. Como estudante e professor também aprendi e ensinei tanto música erudita como popular. Nestes caminhos um fato que constantemente me intrigou foi a falta de uma abordagem eficaz e sistematizada para o ensino do ritmo e das articulações que caracterizam os diversos gêneros que compõe a música popular brasileira. Ao meu ver o ensino/aprendizado da nossa música é feito geralmente de maneira empírica na forma de tentativa e erro, contando muito com o talento individual ou com particularidades da biografia do aluno.

Nos apoiamos muito no talento, na origem do músico ou no “aprende-se fazendo”, com especial destaque para o aprendizado do ritmo (do *suingue*) e da expressividade. Nos aspectos, digamos mais europeus ou norte — americanizados da nossa música, como harmonia, orquestração, contraponto e improvisação já podemos desfrutar de metodologia e métodos do mundo erudito (ainda que bastante inadequados em termos de linguagem), ou estadunidenses (esteticamente orientados para o jazz) para o aprendizado.

Como sair desta situação? Bom, antes de mais nada, assumindo-se que se quer sair desta situação e assumindo também que certas proximidades ou imersões culturais podem facilitar muito o aprendizado, apresento nesta pesquisa um caminho em direção à tentativa de identificar e explicar as habilidades e competências necessárias ao *suingue* e ao sotaque musical brasileiro, como primeiro passo para sua sistematização e posterior utilização em um processo de ensino estruturado e eficaz.

Parto da premissa, já bastante aceita, da herança africana profundamente incrustada em nossas matrizes rítmicas, manifestada concretamente na presença das “linhas-guia” (*time-lines*), para investigar procedimentos e habilidades do africano, que possam contribuir para o desenvolvimento de ferramentas de ensino e performance da nossa música.

Apesar de que o contato com o negro recém chegado da África já tenha em fins do século XIX praticamente acabado, e levando-se em conta que a gênese da totalidade dos importantes gêneros da música popular ter ocorrido após o fim da escravidão, mesmo em países de abolição tardia como o Brasil, acredito que muitas características e gestos musicais africanos tenham permanecido quase intactos na nova música popular que surgiu. Neste ponto cito o pesquisador Tiago de Oliveira Pinto quando diz que apesar de toda mistura ou misturas presentes na música popular brasileira jamais podemos falar de “fusão total” de seus elementos a ponto de que a origem

dos mesmos seja perdida ou camuflada. Diz o autor “justamente por manter seus vestígios como poucos outros domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixa de reportar-se, simultaneamente, ao passado”. (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 88).

Time-lines, Claves, Linhas-Guia e Afins

O etnomusicólogo e compositor ganense Kwabena Nketia cunhou o termo *time-line* para designar um procedimento largamente empregado e difundido por toda a África. O autor explica o termo no seu livro “The Music of África” de 1974:

“Ela (a *time-line*) pode ser definida como um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade. Ao invés de grupos regulares de quatro notas, grupos de cinco, seis ou sete notas podem ser utilizados em padrões de subdivisão binária ou ternária (compasso simples ou composto)” (NKETIA, 1974. P. 132)

No estudo da música africana a presença de padrões rítmicos estruturantes já é percebida e discutida por observadores estrangeiros há mais de sessenta anos. Pesquisadores como Jones (1961) e Agawu (1995) abordaram a presença e a importância deste procedimento nos seus trabalhos. Nas Américas procedimentos semelhantes ou idênticos também ocorrem, sendo o exemplo mais conhecido as claves cubanas.

Em uma discussão envolvendo música cubana fatalmente será abordado o assunto clave. Após algum envolvimento com esta música começamos a ter a impressão de ser inevitável o conhecimento do uso das claves na execução ou no aprendizado da mesma. Este fato pode ser atestado nesta afirmação do percussionista e professor cubano Marcos Valcárcel Gregório: “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” (GREGORIO s/d). Em seu importante livro “La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina” outro pesquisador cubano chamado Rolando Antonio Pérez Fernández cita diversas vezes a importância das claves na formação da música afro-cubana. Discorrendo sobre a importância das *time-lines*, traduzidas por ele como linhas temporais, o autor afirma: “Por sua estreita vinculação rítmica com o canto, as linhas temporais costumam refletir à maneira de arquétipos, os elementos rítmicos básicos dos padrões melódicos” (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988 p. 64)

Segundo autores e músicos cubanos as duas principais claves cubanas são:

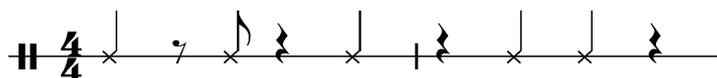


Figura 01. Son Clave 3-2.

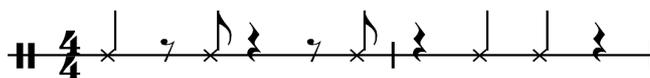


Figura 02. Rumba Clave 3-2.

As duas claves, *son clave* e *rumba clave* podem ser invertidas se iniciarmos pelo seu lado dois.

No Brasil a identificação e o uso de elementos musicais semelhantes as *time-lines* e claves cubanas vem sendo proposta e discutida de maneira ainda muito incipiente, tanto nos meios acadêmicos, quanto artísticos. Autores como Carlos Sandroni (2001), Tânia Mara Cançado (2000) e Tiago Oliveira Pinto (1999) vem discutindo o uso e a presença das *time-lines* na estruturação de nossa música. Entre músicos e professores de música tenho presenciado algumas discussões sobre “os lados” das *time-lines* do samba e algumas dicas sobre a interpretação do acompanhamento do choro e da polca.

A seguir alguns exemplos de *time-lines* brasileiras:

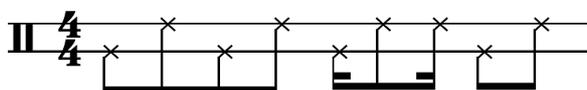


Figura 03. Gonguê do Maracatu segundo Edgar Rocca (ROCCA, 1986, p. 47).



Figura 04. Palmas do Samba de Roda das palmas segundo Edgar Rocca (ibidem, p. 45).

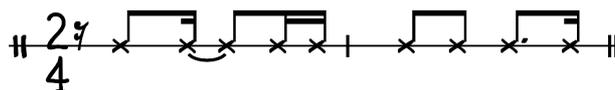


Figura 05. Teleco-teco – linha-guia do samba batucado do Estácio.

O Conceito de Linha-Guia

A presença de uma pulsação que organiza o discurso musical é lugar comum na avassaladora maioria das manifestações musicais do homem. Marcar o tempo, bater os pés e as mãos, reger, estalar os dedos, ou fazer outros gestos que visam organizar a pulsação e o ritmo de uma música são procedimentos comuns e corriqueiros, utilizados por gente de todos os lugares e de todas as épocas.

A linha-guia, vista de forma bastante simplificada, nada mais é do que uma maneira de se marcar o tempo, e sob este enfoque pode ser facilmente compreendida por qualquer pessoa. No entanto ela é bem mais do que isso, e são justamente estas outras significações que normalmente não são bem compreendidas (formal ou informalmente) por pessoas estranhas ao universo cultural específico que as gerou. Gostaria aqui de discutir algumas dessas particularidades das linhas-guia, sobretudo vistas em comparação ao universo musical europeu.

Em primeiro lugar a marcação do ritmo ou do pulso na música européia jamais toma parte atuante na performance. Ela pode (e geralmente deve) ser explicitada em um momento inicial por meio de uma contagem ou de um gesto, mas, a partir do primeiro compasso fica retida apenas no intelecto e no corpo dos músicos envolvidos, sendo transmitida para a audiência exclusivamente por meio do discurso musical, que pode ou não facilitar o seu entendimento. No mundo da música européia de concerto o som audível da marcação dos tempos, seja através de batidas do pé ou da mão, é extremamente mal visto por músicos e pela audiência, só sendo permitido em situações de aprendizado.

Na música popular ocorre exatamente o contrário. Bater palmas no ritmo da música, ou marcá-lo nos pés é a prova de que estamos gostando da mensagem da canção, e é por este motivo considerada uma manifestação bem vinda. Esta marcação é ainda mais desejada se for feita em algum ritmo que auxilie o desempenho da música tocada, o que pode contribuir, algumas vezes de maneira decisiva, para o sucesso da performance.

Desta maneira a linha-guia (marcação), tocada por um ou mais instrumentos, passa a ser recurso de timbre (orquestração), contribuindo assim para o balizamento da forma, sem deixar, no entanto de marcar o ritmo.

Outro fato a ser destacado é que o padrão rítmico definido pela linha-guia, mesmo quando não é tocado por alguém, orienta o fraseado de todas as vozes de uma performance. Desta maneira as linhas-guias não só ajudam na precisão do ritmo (marcação), como também definem as possibilidades de fraseado utilizadas (estilo). Poderíamos então pensar em uma marcação não apenas rítmica, mas também estética.

Com base nestas informações podemos apontar que a linha-guia pode se manifestar nas músicas de 2 maneiras: (1) sonoramente ou (2) conceitualmente.

No primeiro caso o padrão rítmico da linha-guia é executado *ipsis literis* por algum instrumento, e dessa maneira está presente na instrumentação. Podemos falar então na materialização da linha-guia. No segundo caso temos as situações em que o padrão da linha-guia não é executado pelos instrumentos (pelo menos não de maneira completa ou constante), mas está presente na estruturação dos temas e na performance dos músicos na forma de guia, uma espécie de gabarito que orienta as frases do discurso.

Acredito que na posse desses dados, já possamos definir melhor o conceito de linha-guia 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 ou o contrário, na qual a marcação rítmica é favorecida e o estilo fixado. Esta marcação pode ser efetivamente tocada por um instrumento ou não.

A Sistematização do uso das Linhas-Guia

A percepção do discurso musical se concretiza mediante uma relação dos sons captados simultaneamente com os sons captados sucessivamente. Os diversos procedimentos de análise e estruturação do discurso musical lidam com estes dois planos, o vertical e o horizontal, há bastante tempo.

Se na música erudita esta abordagem bidimensional das vozes que tecem o discurso musical ocorre na maioria das vezes sob o enfoque melódico-harmônico, e raramente sob o prisma da organização rítmica, na música popular podemos notar o inverso: apenas duas vozes no plano melódico-harmônico (geralmente melodia e baixo) e várias vozes no plano rítmico.

Essas “vozes rítmicas” são executadas pelos instrumentos de harmonia e pelos de percussão, que na música popular passam a ter função de base. O uso de instrumentos de percussão na marcação rítmica é claramente uma herança africana (o que não quer dizer que seja exclusivamente africana), sendo que na música africana encontramos freqüentemente seis ou mais vozes percussivas distintas, que interagem com outras vozes formando uma trama na qual as fronteiras de melodia, timbre e ritmo muitas vezes se misturam. As polirritmias que algumas vezes surgem entre essas vozes fazem com que os pontos de apoio verticais (acentos comuns) aconteçam após longos períodos.

Esta tradição, que resulta em algo como uma polifonia rítmica, é executada principalmente através dos instrumentos de percussão (inclua-se aí as palmas), e teve que ser adaptada a um



contexto musical e instrumental bem diverso, no qual os tambores só tinham uso restrito e os ritmos eram comparativamente simples. De maneira geral o que ocorreu nesta transmutação foi uma diminuição das polirritmias, que ficaram sintetizadas em grande parte na superposição de um ciclo de três pulsos contra um ciclo de dois pulsos (como dizemos comumente: em um “três contra dois”), e na diminuição no número de vozes da base rítmica.

Considerando apenas duas vozes, uma grave e outra aguda, podemos reduzir a grande maioria dos ritmos da música brasileira sem perdermos sua essência. Este procedimento é bastante conhecido e de certa forma acaba resultando em partes parecidas com a de um baterista (que também atua adaptando ou reduzindo o som de vários instrumentos de percussão ao seu instrumento). O importante é destacar que não é apenas a “redução” que nos interessa. Ela é sem dúvida muito importante em um primeiro momento, porém mais importante do que defini-la (o que é bem simples), é através dela encontrarmos os acentos principais de um ritmo e também tomarmos conhecimento das duas ou mais vozes que o compõe, ainda que não as executemo-las.

Referências bibliográficas

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

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

NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company 1974. 278 p.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. *La Binarizacion de los Ritmos Ternários Africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1988. 143 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. 1999

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 ZaharEditor/Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

