

Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti

Nathália Martins

UFRJ/MESTRADO/PPGM

SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*

Resumo: Este trabalho mostra a presença dos elementos rítmicos do maracatu de baque virado na música contemporânea brasileira para piano. O maracatu é uma manifestação cultural polissêmica, de origem africana, presente na cultura pernambucana. A partir da década de 90, o gênero se difundiu para outras regiões brasileiras, notadamente para o Sudeste e Sul do país. Ao longo de sua carreira, o compositor Egberto Gismonti recebeu diversas influências, sem se restringir a uma única linguagem composicional. Através de um estudo dos elementos rítmicos da obra "Maracatu", podemos observar de que forma o compositor recria a variedade e riqueza rítmica de um gênero tipicamente brasileiro dentro do universo pianístico. Os procedimentos composicionais utilizados por Egberto Gismonti na peça para piano “Maracatu” ilustrarão a variedade e a riqueza rítmica do gênero na música brasileira contemporânea para piano.

Palavras-chave: Maracatu; Egberto Gismonti; Piano; Percussão.

Maracatu Rhythms in Contemporary Brazilian Music: a Study of “Maracatu”, for Piano, by Egberto Gismonti

Abstract: The present study reveals the rhythmic elements of *maracatu de baque virado* in the contemporary Brazilian music for piano. Maracatu is a polysemic cultural manifestation, with the African origin, present in Pernambuco culture. Since the 1990's decade, this genre had spread to other Brazilian regions, mainly to the Northeast and South regions. Throughout his career, the composer Egberto Gismonti has received several influences, not limited to a single compositional language. So, through a study of rhythmic elements of the piece “Maracatu”, we can note how the composer recreates the rhythmic variety and richness of a typically Brazilian genre within the pianistic universe. The compositional procedures used by Egberto Gismonti in the piano piece “Maracatu” shall illustrate the variety and rhythmic richness of this genre in contemporary Brazilian music for piano.

Keywords: Maracatu; Egberto Gismonti; piano; percussion.

Introdução sobre o gênero maracatu

O maracatu é uma manifestação cultural presente, principalmente, na cultura pernambucana. No Brasil, há três tipos de maracatu: o maracatu de baque virado, ou

maracatu nação¹, o maracatu de baque solto, ou maracatu rural, e o maracatu cearense. Eles se diferem basicamente em relação à estrutura, história, música e personagens recorrentes. No presente trabalho, trataremos do maracatu de baque virado, o qual, no Brasil, teve seu início em Recife (PE) e possui maior significância na cultura brasileira.

No que diz respeito à parte instrumental, o maracatu é um gênero predominantemente percussivo. De acordo com Santos e Resende (2005), há apenas percussão e voz na formação instrumental. Os instrumentos são: gonguê de uma campana, tarol, ou caixa de guerra, alfaias (mínimo doze) e mineiro, também chamado de ganzá. Cada instrumento possui particularidades, que ressaltam a sua função na polirritmia do conjunto. Entretanto, pelo fato do maracatu estar associado à cultura popular, de tradição oral, há diferentes formas de estruturação e interpretação desses ritmos.

Em seu livro *Batuquebook* (2005), Santos e Resende escreveram em partitura os baques² e viradas³ de algumas nações de Recife, dentre elas está a Nação de Porto Rico, a qual está representada a seguir:

O Ex. 1 apresenta variações da Nação Porto Rico:

1. Baques: luanda e parado

The image shows a musical score for five instruments: Gonguê, Tarol, Caixa, Alfaias Base, and Variações. Each instrument has a staff with rhythmic notation. The Gonguê part is divided into three measures labeled 1, 2, and 3. The Tarol and Caixa parts are divided into two measures labeled 1 and 2. The Alfaias Base part is divided into three measures labeled 1º do bianô, 2º do bianô, and 3º do bianô. The Variações part is divided into three measures labeled 1, 2, and 3. The notation includes various rhythmic values and accents.

Ex. 1: Variações da Nação Porto Rico.

¹ O termo “nação” designa os grupos de maracatu que têm ligação com a religião do candomblé ou xangô. Definição de nação segundo Guillen e Lima (2006): “É gente de uma mesma comunidade, o que lhes confere costumes e modos de fazer compartilhados (...). Uma nação tem fortes vínculos com uma comunidade de afro-descendentes, relações identitárias com suas religiões e vincula-se fortemente a um sentido de tradição” (GUILLEN; LIMA, 2006, p. 183).

² A palavra baque quer dizer batida, pancada, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam. Guerra-Peixe (1952) afirmara que “nos antigos maracatus participavam infalivelmente mais de uma zabumba – no mínimo, três. Por isso o seu ritmo de percussão é chamado toque dobrado ou baque dobrado – ou ainda baque virado e toque virado” e que “a palavra virado aqui funciona na acepção de dobrado”. Atualmente a expressão utilizada é “baque virado” (SANTOS; CLIMÉRIO, 2005, p. 29).

³ As viradas são variações rítmicas normalmente usadas para quebrar a repetição constante do baque, ou para introduzir um novo baque.

O livro *Course de Perfectionnement en rythmes et percussions du Brésil*, sob a coordenação pedagógica de Lucas Ciavatta e Celso Alvim (2005), revela outros detalhes de padrões rítmicos próprios de cada instrumento no maracatu na Nação Porto Rico de Recife, baseado no mestre Shacon Viana.

O Ex. 2 mostra o gonguê⁴ o instrumento mais agudo dentro do batuque. Ele tem a função de indicar o andamento e fazer uma célula rítmica que vai estruturar e direcionar o ritmo do grupo inteiro. A célula rítmica da marcação muda entre uma nação de maracatu e outra, porém a função permanece a mesma. A seguir o exemplo rítmico do gonguê na Nação Porto Rico:

Gonguê 1

1 e 2 e 3 i i 4 e

Gonguê 2

(1)i 2 e (3)i 4 e

Ex. 2: Gonguê.

As caixas fazem um ritmo em semicolcheias, podendo ser interpretado como a base, na qual os acentos contribuem para a variação rítmica e para o balanço na polirritmia do conjunto.

O Ex. 3 ilustra a configuração rítmica da caixa:

Caixa 1

D G D G...
1 i e i 2 i e i 3 i e i 4 i e i

Caixa 2

D D G D D G D G D G D G D G
1 i e i 2 i e i 3 i e i 4 i e i

Ex. 3: Caixa.

⁴ O Ferro é muito importante em diversas culturas musicais africanas, mesmo que tenha diferentes formas e outras denominações. Ele é relacionado diretamente a um Orixá Ogum, mestre na arte de moldar o ferro.

As alfaias podem ser consideradas o coração do batuque pelos músicos, pois, embora sejam os instrumentos mais graves, fazem a melodia rítmica principal, tendo, por isso, um número maior de integrantes.

Normalmente, as alfaias são divididas em três vozes⁵, para que diferentes ritmos sejam feitos e possam dialogar entre si. Elas seguem uma organização tipicamente africana, onde há um tambor agudo, um médio e outro grave. Normalmente, os tambores graves fazem a marcação e os tambores médios e agudos fazem as variações. Por exemplo, na Nação Porto Rico, as vozes das alfaias recebem diferentes nomes, que são: Melê, Biancó e Yan; enquanto na Nação Leão Coroado elas são denominadas Marcante, Repique e Meião. O Ex. 4, baseado na Nação Porto Rico, mostra o melê fazendo o baque de marcação e a variação feita pelas outras vozes:

Alfaias

Melê (baque de marcação)

Melê (baque de impulso ou arrebate)

Viração (exemplo1)

Viração (exemplo2)

Ex. 4: Melê e viração feita pelas alfaias.

A partir da análise das figuras representativas anteriormente descritas, podemos observar que o diálogo ocorre entre o baque de marcação, que faz a base, e suas variações. Na representação acima só há duas vozes: a primeira, faz a marcação, e a segunda, chamada de biancó e repique, faz as variações. Normalmente, o número de vozes varia de acordo com a

⁵ Esta configuração também acontece nas escolas de samba, onde se encontram o surdo de primeira, segunda e terceira, cada um com sua função, ratificando a semelhança entre os ritmos específicos de tradição africana.

nação, bem como com o nível musical do conjunto e o número de integrantes, podendo chegar a ter até quatro vozes com funções distintas no grupo das alfaias. A configuração rítmica muda entre as diferentes nações, porém, há um ritmo constante presente, principalmente na marcação, formado por semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

Os instrumentos agbê, timbau e ganzá têm suas variações acontecendo de acordo com as variações e viradas dos outros instrumentos, principalmente taróis e alfaias, os quais contribuem para a estrutura do batuque.

Entretanto, percebe-se que há um padrão rítmico definido para se tocar agbê e ganzá. No agbê, a célula rítmica de base é colcheia-semicolcheia-semicolcheia, havendo também variações. O Ex. 5 mostra a representação do agbê:



Ex. 5: Agbê.

Por outro lado, o ganzá, também chamado de mineiro, tem um padrão rítmico característico que quase não varia e é oralmente ensinado como: “TUmaraCATUmaraCATU”, representando um conjunto de quatro semicolcheias onde se acentua a primeira e a quarta. O Ex. 6 mostra o ganzá:



Ex. 6: Ganzá.

2. O *Maracatu*, de Egberto Gismonti

Em sua peça para piano *Maracatu*, escrita em 1981, o compositor se utiliza dos diferentes ritmos do gênero e recria toda a sua diversidade percussiva no universo pianístico, deixando, ainda, espaço à improvisação do intérprete. O próprio compositor nos revela que sua escolha em fazer um maracatu para piano solo veio da impossibilidade de reunir um grupo:

No período em que essa música foi feita era um período que eu não tinha um bom grupo que eu pudesse chamar de grupo. Eu tinha amigos, mas para depender de encontrá-los ficaria muito complicado. Então eu tinha que tocar esse negócio e queria ouvir como é que seria isso a nível de alturas, harmonias e melodias (...) Quando pensei no maracatu, quando pensei no frevo, no choro eu tinha e não tinha a habilidade pianística que eu tenho hoje, eu tinha técnica pianística de tocar concertos. Mas eu não tinha a habilidade que eu tenho hoje. Habilidade e desprendimento de saber que se povo de não sei onde deu pro Mário de Andrade a informação dessa Modinha, desse miudinho, que foi dada pro Villa-Lobos e ele colocou com a cara dele, eu tenho também esse direito. (GISMONTI, 2012).

Ele ainda afirma que, ao compor o *Maracatu* para piano, seu foco foi a adaptação para o instrumento dos diferentes elementos rítmicos, cuja característica principal é a presença das semicolcheias em todos os tempos formadas por todos os instrumentos, tocadas em diferentes configurações rítmicas simultaneamente. O Ex. 7 apresenta a partitura da peça em questão tirada do seu *Songbook* produzido pela Mondiamusic:

Ex. 7: Partitura “Maracatu”, de Egberto Gismonti.

Podemos fazer alusão a três instrumentos: o gonguê (ou agogô) é representado pelas colcheias, fazendo o Fá # oitavado na mão direita com função rítmica. Este ritmo

permanece constante durante quase toda a música, como se estivesse também ajudando a definir o andamento. O Ex.8 mostra tal célula rítmica presente na partitura:



Ex. 8: Célula rítmica representativa do gonguê.

As alfaias são representadas pela sequência rítmica mais grave feita pela mão esquerda. Há a presença constante da célula rítmica composta por semicolcheia-colcheia-semicolcheia, sendo esta, justamente, a configuração rítmica observada nas partituras das nações de maracatu citadas. O Ex. 9 mostra a célula rítmica presente na partitura.



Ex. 9: Célula rítmica representativa da alfaia.

A execução simultânea das colcheias da mão direita, representativas do gonguê, com a sequência das semicolcheia-colcheia-semicolcheia da mão esquerda, representativa das alfaias, produz o ritmo em sequências de semicolcheias com acentos variados. Tal fato mostra a tentativa de representar o balanço rítmico do tarol ou caixas na partitura.

Além disso, a melodia que começa a partir do terceiro compasso em colcheias, feita pela mão direita, faz alusão a uma toada de maracatu, normalmente cantada pelos batuqueiros em intervalos de 2^{as} e 3^{as}. O Ex. 10 mostra a célula representativa da toada presente na partitura:



Ex. 10: Célula representativa da toada.

Considerações

Após uma breve análise dos elementos rítmicos presentes na peça Maracatu, é possível correlacionar os elementos característicos do gênero em questão com a obra de Egberto Gismonti. Podemos observar de que forma o compositor dá vida aos ritmos percussivos, criando no piano toda uma diversidade rítmica.

Há também a representação de tais instrumentos percussivos na sua região timbrística característica, vale dizer, o gonguê na região aguda, e a alfaia na região grave do piano, o que dá fidelidade à peça na representação do timbre do maracatu.

Segundo o compositor, seu interesse em escrever o *Maracatu* consiste na perpetuação da música brasileira. Ao valorizar os aspectos rítmicos do maracatu, o compositor se serve do instrumento de forma inovadora, revelada pela representação da diversidade de timbre, a qual recria a riqueza do universo percussivo de um gênero tipicamente brasileiro, inserido na linguagem pianística.

Referências

ALVIM, Celso; CIAVATTA, Lucas. *Course de Perfectionnement en Rythmes et Percussions du Brésil*. Stage Conventionné AFDAS Du 10 au 21 janvier. Rio de Janeiro, 2005.

GISMONTI, Egberto. Entrevista concedida às autoras em novembro de 2012.

_____. Songbook, Mondiamusic, s/d.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. Recife: Irmãos Vitale, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1955.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano da França. *Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990)*. Revista de História, número 14, João Pessoa, p. 183-198, 2006.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Eterno Batuque. Visto como herança africana, o maracatu pernambucano sobrevive ao tempo e se renova a cada ano*. Revista de História. 2008. Disponível em www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/eterno-batuque. Acessado em julho de 2011.

LIMA, Rogério. Maracatu pra tu. *Culto*. Edição número 55. Abril 2010. Disponível em: <<http://www.ruadebaixo.com/maracatu.html>>. Acessado em: Junho 2011.

MELO, Rurion. O “popular” em Egberto Gismonti. *Novos estudos – CEBRAP*, nº 78, São Paulo, julho de 2007.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuquebook maracatu: baque virado e baque solto*. Recife: Ed. Do Autor, 2005.