Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Érica Pereira de Sá
Escola de Música da UFMG – erica.psa@gmail.com

Fernando Martins de Castro Chaib
Escola de Música da UFMG – fernadochaib@gmail.com

Resumo: Objeto de pesquisa de diferentes autores, a polirritmia tem sido cada vez mais empregada na música ocidental. Contudo, sendo a música afro-brasileira extremante rica em polirritmias, pouco encontra-se sobre um material de estudo de polirritmias com esse gênero. Partindo da concepção dos estudos de GRAMANI em *Rítmica* (2002), "*vencer desafios aritméticos através da sensibilidade musical*", propomos alguns exercícios de contraponto rítmico utilizando três padrões rítmicos do candomblé de nação ketu, no intuito de contribuir com novas concepções de práticas de estudo da polirritmia.

Palavras-chave: Estudo de polirritmias. Padrões rítmicos do candomblé. Contraponto rítmico. Ritmos afro-brasileiros. Práticas rítmicas criativas.

Assimilating Polyrhythms Through the Practice of Afro-Brazilian Rhythms

Abstract: Polyrhythm has become a research subject for different authors and its employment in Western music is growing. However, even though Afro-Brazilian music is extremely rich in polyrhythm, there is very little didactic material available that considers the study of polyrhythm by exploring this genre. Using GRAMANI's study approach in *Rítmica* (2002), "*overcoming arithmetic challenges through musical sensitivity*", we propose some rhythmic counterpoint exercises using three rhythmic patterns from candomblé de nação ketu, aiming to contribute to new practical study conceptions in the study of polyrhythm.

Keywords: Study of Polyrhythms. Candomblé Rhythmic Patterns. Rhythmic Counterpoint. Afro-Brazilian Rhythms. Creative Rhythmic Practices.

1. Introdução

O presente artigo pretende apresentar meios de estudo de polirritmias através de ritmos afro-brasileiros, considerando o ritmo como uma unidade expressiva (e não apenas como uma subdivisão numérica do tempo), auxiliando na consubstanciação métrica e expansão do estudo dos ritmos. Artistas em todo o Brasil e no mundo, cada qual com sua forma de aplicação, têm utilizado a polirritmia com considerável frequência (GRAJEW, 2015). No entanto, através de uma pesquisa bibliográfica, constatamos uma carência de referências no que diz respeito ao estudo da polirritmia aplicada à música brasileira.

> […] se tomarmos (como exemplo) métodos didáticos do ensino de ritmos brasileiros para instrumentos na função da seção rítmica, como bateria, contrabaixo, guitarra e piano [...], uma profusão de gêneros são apresentados, provenientes de todo território nacional, como: baião, samba, maracatu, xaxado, xote, ciranda, partido

> alto, bossa-nova, samba-enredo, frevo, maxixe, carimbó, marcha-rancho, samba-canção, quadrilha, afoxé e ijexá, entre outros. No entanto, o assunto da polirritmia, ou algo relativo e similar ao *crossrhythm*, ou mesmo as hemíolas sequer são mencionados como significativos à música popular brasileira (Vincente, 2012, p.61 apud BONETTI, 2013, p.93).

No desenvolvimento desse trabalho, utilizamos três padrões rítmicos afro-brasileiros de toques do Candomblé de nação Ketu (ou queto)[1] e sobrepomos a eles diferentes elementos rítmicos. Para isso, o estudo foi concebido assemelhando-se à ideia de contraponto musical empregado por GRAMANI (2002) que estabelece uma interligação entre o ritmo, corpo e expressão, oferecendo ao músico uma abordagem que impulsiona sensibilidade e prática criativa nos estudos de *Rítmica*. Em música, denominamos ritmo a relação indissociável entre tempo, movimento e expressão; sendo também, o ritmo, uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento (HELLER, 2003). Partindo dessa premissa apresentaremos, através de sobreposições de estruturas rítmicas, alternativas que auxiliem o desenvolvimento da autonomia métrica e ampliem a criatividade nos estudos em música. Com o desenvolvimento de exercícios e a metodologia apresentada, pensamos propor um estudo de polirritmia que amplie as possibilidades já oferecidas por outros métodos que contém exercícios polirrítmicos. Pretende-se assim, em estudos posteriores, utilizar essa prática para a produção de arranjos e composições para os instrumentos de teclado de percussão[2], em que padrões de ritmos afro-brasileiros possam servir como base.

2. Polirritmia: "A frase rítmica não se subordina ao tempo, ela acontece sobre ele" (GRAMANNI, 2002, p.11).

Dos fundamentos da música, o ritmo, em toda sua dimensão, é considerado como um dos mais relevantes quando da correlação ao homem e à vida.

> A realização de uma ordem temporal (ritmo e métrica), na sua essência, constitui a base da elevação do som ao nível da música, uma característica especial da natureza humana. Assim sendo, através do ritmo, a música adota uma forma estética ímpar, que está presente em todas as culturas e profundamente implantada na arquitetura mental humana – sendo, desta maneira, uma realidade fundamental do universo físico (LOPES, 2017).

Lopes (2017) nos apresenta duas diferentes propriedades do ritmo (este enquanto elemento estrutural e base temporal da música) que são a sequencialidade e a simultaneidade,

sendo esta última a qual destacaremos relevância por apresentarmos nesse trabalho estudos polirrítmicos.

Friedman (2013) acerca do conceito do termo polirritmia, combina a definição de dois diferentes autores (David Locke e Stefan Kostka) chegando a seguinte descrição:

> *Polirritmia*: também um fenômeno relacionado ao aspecto vertical, onde também será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso. É bastante frequente a utilização de quiálteras nos procedimentos polirrítmicos, como os encontrados na música africana em geral, podendo haver também uma série de combinações possíveis para este procedimento (FRIEDMAN, 2013).

De forma explícita, o termo significa que dois ou mais ritmos são tocados simultaneamente ou um contra o outro. Pode significar também diferentes métricas tocadas em contraposição uma com a outra (MAGADINI, 1993). Esses contrapontos rítmicos propiciam a corporificação da natureza do ritmo. Os mesmos fornecem um bom contexto para se estudar o ritmo, como uma melodia de primeiro plano, ao invés de apenas exercer o papel de acompanhamento (HANDEL, 1984). Na música brasileira encontramos diversos ritmos que se originam da polirritmia, cuja prática é bastante comum na música africana. Sendo polirritmia a combinação de vários ritmos, nos questionamos qual o real entendimento da palavra *ritmo* e porque sua definição está muito mais associada à concepção de regularidade (arrítmos) que de fluxo (reo) (HELLER, 2003).

> […] Os latinos absorveram a teoria musical grega numa fase já avançada de matematização, tanto que cometeram um erro de tradução revelador: interpretaram a palavra ritmos não como um derivado do verbo reo, "fluir", mas como uma deformação do substantivo arritmos, "número", e verteram no latim *numerus*. A consequência foi uma mudança de perspectiva: para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como quantidades regulares, numéricas. Todos os movimentos irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento (Mammi, 1994, p.46 *apud* HELLER, 2003, p.17).

Por considerarmos extremamente relevantes, não só para a consciência da prática dos exercícios proposto como também para uma constante reflexão acerca dos estudos em música, apresentaremos as principais causas apontadas por Heller em seu trabalho *ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música,* que nos evidencia importantes fatores sobre a ausência de fluidez na performance de muitos instrumentistas:

> 1. Dificuldade em sentir/perceber o corpo-próprio. Percebem mal (ou nem

> percebem) sua respiração, seus gestos, suas expressões. Seus esquemas corporais "funcionam mal" (não se adequam à situação) porque elas os inibem ou porque não têm clareza de intenção nem de situação (lembrando que nossa espacialidade é de situação, não de posição). Em lugar de vivenciar o corpo-próprio, representam a si mesmas e aos seus movimentos.
> 2. Confusão entre ritmo e metro. A divisão métrica é uma representação quantitativa e numérica do tempo, na qual este é homogeneizado, igualado e disposto numa série sucessória. O ritmo, ao contrário, cria um tempo próprio indissociável de uma experiência expressivo-motriz.
> 3. Concepção vulgar de técnica. A técnica é geralmente vista como um meio ou instrumento, como um procedimento mecânico eficaz que visa um determinado fim (produto) e pressupõe, portanto, uma representação do corpo e do movimento, ambos envolvidos numa relação causal; essa concepção técnica vê também o corpo como meio, e nesse sentido o trata como objeto, não como corpo-próprio. Há, porém, outra concepção de técnica que enfatiza não o produto da ação, mas a própria ação, deixando que a expressão apareça (de onde falamos em não-ação ou inação). Nesta concepção de técnica, movimento e expressão estão mutuamente fundados, em relação não-causal e espontânea.
> 4. Aprendizado por aglomeração de saberes. Não há a vivência de uma síntese perceptiva que envolva todas as partes de uma expressão numa relação de fundação, mas uma somatória de saberes em relação causal (a música, por exemplo, torna-se uma série de sons e durações que se combinam, e que os produzo através de uma série de gestos etc.). A pedagogia 'do camelo', não da criança.
> 5. Não percepção da temporalidade do ritmo. O ritmo enquanto experiência temporal, enquanto campo temporal e expressivo, cada nota com sua expressão, cada expressão com sua temporalidade, todas as notas da música envolvidas numa síntese temporal. Tempo como criação, como dimensão aberta do ser.
> 6. Não percepção da relação espaço-temporal na motricidade. Cada movimento de êxtase é um movimento temporal e espacial, pois ambos fundam-se numa relação de enlace necessário (intencionalidade operante). Não há vários tempos, mas um mesmo tempo que se dilata e se contrai, que se estende diferencialmente numa abertura e não a preenche, mas abre novos horizontes. Simultaneidade. "Turbilhão espaço-temporal" (HELLER, 2003, p.133-134).

Esclarecidas algumas das importantes causas de dificuldades rítmicas, comuns aos músicos, desejamos acentuar o entendimento de que "o ritmo deve ser vivido e vivificado num corpo e que a rítmica não deve ser reduzida ao estado abstrato, matemático ou racional dos arranjos rítmicos, sem perder a complexidade e a força de heterogeneidade em mobilidade num corpo" (RIBEIRO e COELHO, 2011).

3. Instrumentação no Candomblé

O conjunto instrumental do Candomblé é formado por três atabaques e um gã ou agogô (CARDOSO, 2006). Na medida em que este trabalho procura focar-se nos elementos rítmicos executados pelo gã ou agogô (Figura 1), daremos uma definição mais detalhada sobre os mesmos. FRUNGILLO (2003) define gã como "nome dado ao agogô" na Bahia. Em CARDOSO (2006) encontramos uma descrição mais completa sobre os instrumentos no contexto da música do candomblé:

> Conforme Barros "a palavra agogô é proveniente do Iorubá e significa sino" (2000,

> p.50). Lühning também atribui a origem ao vocábulo iorubá, mas, segundo ela, significa ¨tempo¨(1990, p.37). Para Cacciatore, que não lhe confere significado, o nome gã é de origem ewe (1977, p.133) […] Alguns autores se referem ao gã e ao agogô como instrumentos distintos cuja diferença reside na quantidade de campânulas: o gã possuiria apenas uma campânula, enquanto o agogô duas, ou mais raramente três. Contudo, no uso corrente dentro do candomblé, esses nomes são utilizados pela maioria dos fiéis como sinônimo (CARDOSO, 2006, p.51-52).

Fig.1: Figura ilustrativa de um Gã (ou agogô) de duas campânulas acompanhado de uma baqueta.

3.1. Sobre toques e padrões

Pequenas células rítmicas que se repetem indefinidamente, os ritmos do candomblé são classificados como isométricos. Possuem simbolismo próprio e sua principal característica é estabelecer a comunicação com as divindades (OLIVEIRA, VICENTE e SOUZA, 2008). É muito comum escutarmos o termo *toque,* que é o "nome dado, pelo povo-de-santo à música vinda dos instrumentos musicais" (CARDOSO, 2006, p.399) no candomblé. Para esse trabalho escolhemos três toques e adotaremos o termo *padrão rítmico*, pois como veremos a seguir, diferentes *toques* podem conter o mesmo *padrão rítmico*.

3.1.1. Vassi

Vassi é o nome de um toque e, ao mesmo tempo, o nome de um padrão. Portanto é importante entender que o padrão Vassi (Ex.1) está presente em vários toques, incluindo o toque *vassi* (PALMEIRA, 2015). Trata-se do acompanhamento rítmico mais comum entre os toques de candomblé (CARDOSO, 2006).

Ex.1: Padrão rítmico do Vassi (PALMEIRA, 2015).

3.1.2 – Agueré

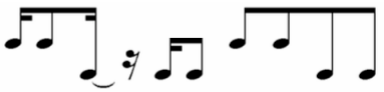
Entre o povo-de-santo, esse toque está notoriamente ligado à divindade da caça - Oxossi. Oxossi é o rei de queto, o que faz com que a emissão de seu toque tenha um significado eloquente na função de convocar as divindades africanas a estarem na terra. Os padrões musicais utilizados, no toque de Agueré (Ex.2), depois do Vassi, são os mais

recorrentes nos rituais de candomblé (CARDOSO, 2006).

Ex.2*:* Padrão rítmico do Agueré (CARDOSO, 2006).

3.1.3 – Ijexá

O Ijexá, fora dos terreiros, é o toque mais popular visto que ganhou as ruas através dos grupos de afoxés que desfilam no carnaval de Salvador. De acordo com Cardoso (2006) quando o gã possui duas campânulas, o músico costuma variar as alturas (Ex.3).



Ex.3: Padrão rítmico do Ijexá (CARDOSO, 2006).

4. Os exercícios

Segundo RIBEIRO e COELHO (2011), preparar o músico para o confronto existente entre associação versus dissociação rítmica é uma das contribuições mais originais da metodologia de Gramani. Afirmam ainda que a independência da métrica e da subdivisão a partir de vários planos rítmicos, que se superpõem e se relacionam em forma de contraponto, contribuem para evitar o condicionamento centrado na decodificação, associação e sincronia das combinações rítmicas como forma de resolução. Uma metodologia constantemente encontrada nos estudos de Gramani é o uso sistemático de *ostinatos* com a finalidade de contraste e oposição de movimentos, exercendo uma função de unidade polimétrica na sobreposição das linhas rítmicas (RIBEIRO e COELHO, 2011).

Seguindo a prática "criação de novas associações", proposta por GRAMANI (2002, p.12), que a partir do exercício da sensibilidade, desafiam os clichês sensório-motores que regulam a leitura e os movimentos do corpo (RIBEIRO e COELHO, 2011), elaboramos estudos de contrapontos rítmicos com os três padrões rítmicos de toques do Candomblé de nação Ketu apresentados anteriormente. Ao discorrer sobre a ideia de contraponto rítmico Gramani observa que "Sentimos melhor o todo, se temos consciência melhor das partes" (GRAMANI, 2002, p.12). Trata-se de uma prática que exige bastante concentração.

> É necessário que a capacidade analítica e associativa do músico seja muito requisitada, visando conseguir uma visão global do acontecimento musical. Sentimos melhor o todo se temos consciência das partes que o completam, cada uma delas com sua personalidade. Somente assim é possível gerar um todo fruto de uma

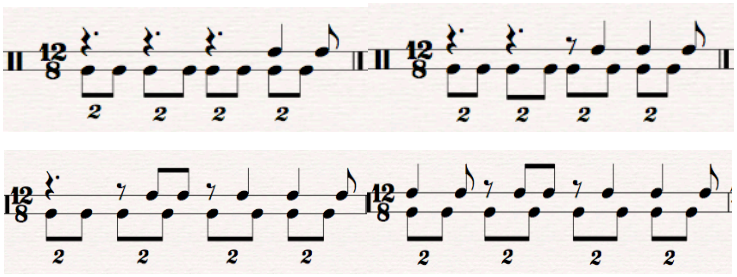
> soma de características, muitas vezes contraditórias, que resultará em uma realização muito rica musicalmente (GRAMANI, 2002, p.12).

Para maior destreza nos exercícios, elaboramos uma orientação de estudo:

1. Solfejar as vozes separadamente, sentindo o corpo se apropriar do ritmo;
2. Tocar as linhas rítmicas separadamente;
3. Tocar uma linha e solfejar a outra (invertendo as linhas);
4. Tocar as duas linhas simultaneamente (mão direita linha superior, mão esquerda linha inferior);
5. Sentir as duas vozes individualmente mesmo quando tocadas simultaneamente (Ex.: Tocar as vozes com dinâmicas diferentes, realizando *crescendos* e *decrescendos* entre elas);
6. Repetir o item 4 invertendo as frases (mão direita linha inferior, mão esquerda linha superior).

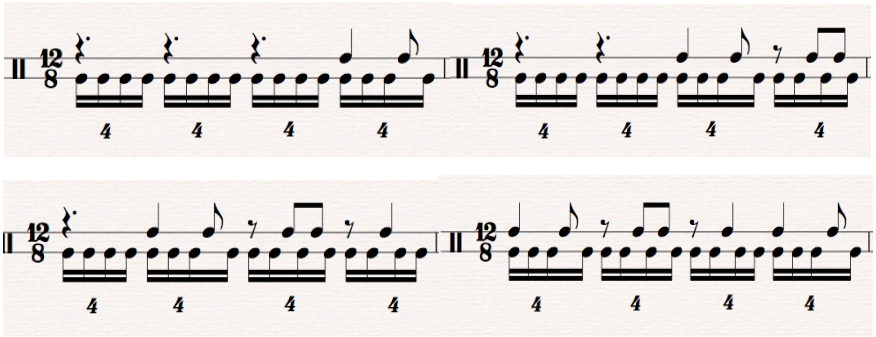
4.1. Construção da frase

Contrapor figuras irregulares sobre a construção do ritmo. Nesse exercício o padrão rítmico *vassi* se constrói de trás para frente enquanto uma figura irregular (*quiáltera*) é sobreposta a ele. Os três primeiros compassos de Ex.4 são o processo de construção do padrão, que é ilustrado de forma completa no quarto compasso.



Ex.4: Exercício progressivo de quatro compassos elaborados através do padrão rítmico do Vassi.

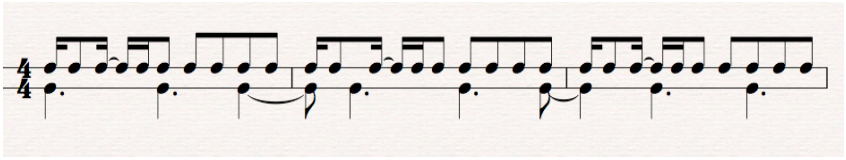
A seguir, no Ex.5, é feito o mesmo procedimento de construção da frase rítmica do padrão *Vassi*, porém agora o ritmo é construído de frente para trás e com outra figura irregular sobreposta.



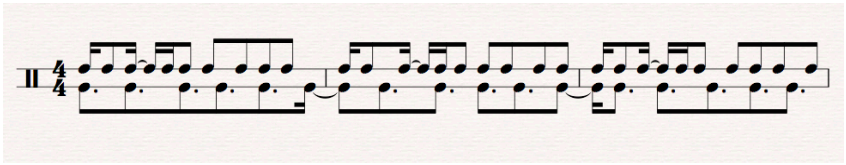
Ex.5: Exercício progressivo de quatro compassos, elaborados através do padrão rítmico do Vassi.

4.2. Unidade versus padrão

Contrapor uma unidade rítmica ao padrão rítmico escolhido. Para este exercício aplicamos o padrão rítmico do *ijexá* contraposto a uma determinada unidade rítmica que vai se deslocando em relação ao *padrão* ao longo da frase. No Ex.6, utilizaremos a semínima pontuada como unidade e, no Ex.7, a colcheia pontuada.



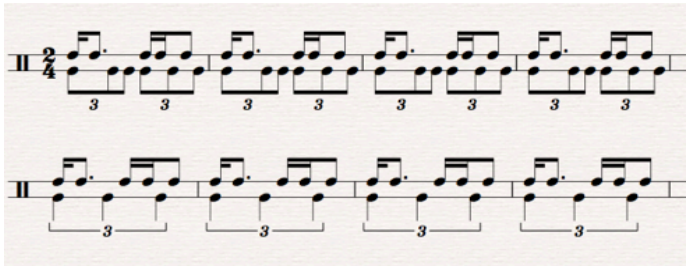
Ex.6: Exercício elaborado com o padrão rítmico do Ijexá.



Ex.7: Exercício n.2 elaborado com o padrão rítmico do Ijexá.

4.3. Célula versus padrão

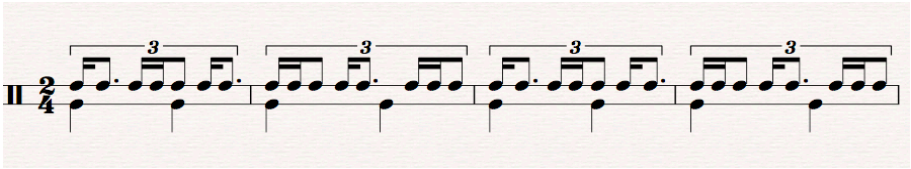
Contrapor uma determinada célula rítmica ao padrão rítmico escolhido. No exercício exposto no Ex.8, empregamos a célula rítmica da *quiáltera* para contrapor o padrão rítmico do *agueré*:



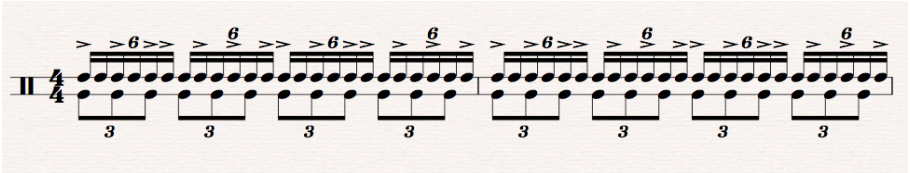
Ex.8: Exercício elaborado com o padrão rítmico do Agueré.

4.4. Mesmo ritmo, diferentes métricas

Incorporar o padrão rítmico em outras métricas. No Ex.9, o padrão rítmico do *agueré* está subdividido dentro das semicolcheias da *quiáltera* de semínima. Em Ex.10, o padrão rítmico do *vassi* é evidenciado através dos acentos nas *sextinas*.



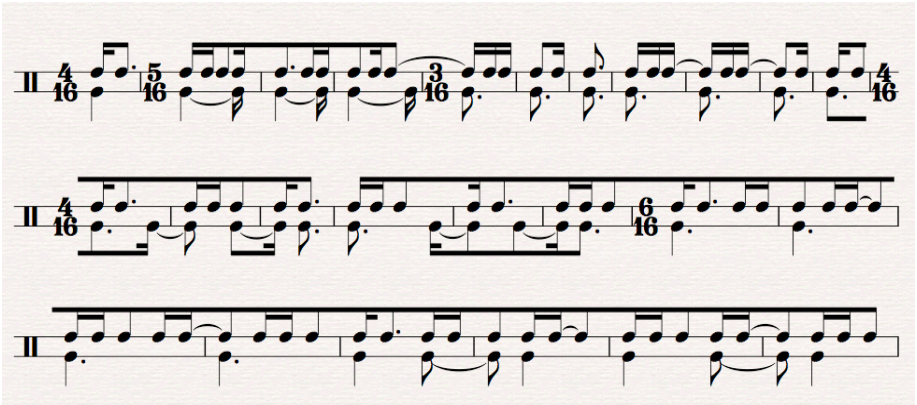
Ex.9: Exercício elaborado com o padrão rítmico do Agueré.



Ex.10: Exercício elaborado com o padrão rítmico do Vassi.

4.5. Padrão versus diferentes unidades

Diferentes unidades rítmicas sobrepostas a um determinado padrão. No Ex.11, o padrão rítmico do *agueré* se mantém, porém, as figuras rítmicas acompanham as mudanças de compasso.



Ex.11: Exercício elaborado com o padrão rítmico do agueré.

5. Considerações finais

O ritmo se apresenta como componente corrente na vida humana. Através dele conseguimos um auxílio na percepção de propriedades cognitivas e sensoriais de um indivíduo. De acordo com Gramani (2012), despertar novas formas de assimilação rítmica

aciona a capacidade de concentração e possibilita o "descondicionamento" dos reflexos, gerando uma realização musical consciente, contrário ao aprendizado pela repetição e automação. Baseando-nos nessa ideia, elaboramos diferentes exercícios com o intuito de sugerir novas vias ao estudo da polirritmia e contribuir para uma metodologia que aborde ritmos essencialmente expressivos como os de origem afro-brasileira. Destaque-se que, para cada um deles, podem haver outras inúmeras combinações e contraposições. Desta forma, esperamos ter colaborado com esse despertar criativo e inventivo nos processos de estudos da polirritmia (o que de fato tratou-se de um dos objetivos deste trabalho).

Através dos exercícios aqui propostos, procuramos possibilitar a execução de combinações rítmicas regulares e irregulares. Foi também nosso objetivo fazer-se sentir os ritmos existentes, despertando o desejo de formar novas combinações com os padrões apresentados (ou mesmo com outros padrões rítmicos). Esperamos assim contribuir para o surgimento e ampliação de novas metodologias sobre o estudo e aplicação de polirritmias com ritmos ricos em expressividade (como os ritmos afro-brasileiros aqui ilustrados), auxiliando o domínio de aspectos da autonomia rítmica com os padrões rítmicos apresentados em conjunção à elaboração, por exemplo, de arranjos e composições *solos* percussivos multi-instrumentais.

6. Referências

BONETTI, Lucas Zangirolami. (2013) A escritura rítmica de Moacir Santos em composições de Choros & alegria. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL 3, São Paulo: ECA-USP.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. (2006) *A linguagem dos tambores.* Salvador: Universidade Federal da Bahia.

FRIDMAN, Ana Luisa. (2013) Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação

FRUNGILLO, Mário D. (2003) *Dicionário de Percussão.* São Paulo: Editora UNESP.

GRAJEW, Daniel. (2015) Exercícios de polirritmia sobre temas de Egberto Gismonti. In: I ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE/O ESTADO DA ARTE DO ENSINO DE MÚSICA POPULAR NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS – Porto Alegre: UFRGS.

GRAMANI, José E. (2002) *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva.

HANDEL, Stephen. (1984) Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 1, No. 4, p.465-484, Summer.

HELLER, Alberto Andrés. (2003) *Ritmo, Motricidade, Expressão: O Tempo vivido na música.* Centro de Ciência da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina: UFSC.

Lopes, Eduardo. (2017) Tópicos de pesquisa para a aprendizagem do instrumento musical. ISBN: 978-85-400-2146-4. Goiânia / Kelps.

MAGADINI, Peter. (1993) *Polyrhythm: The Musician's guide*. HPHal Leonard Publishing Corporation.

OLIVEIRA, Lulla; VICENTE, Tânia.; SOUZA, Raul de. (2008) *Ritmos do Candomblé Songbook*. Rio de Janeiro, RJ.

PALMEIRA, Rafael S. (2015) Ritmo do candomblé em destaque: adaptações do vassi para bateria. In: I ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE. O ESTADO DA ARTE DO ENSINO DE MÚSICA POPULAR NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS. Porto Alegre: UFRGS.

RIBEIRO, Alexandre Piccini; COELHO, Marcelo Pereira. (2011) Medida e desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani. In: Música em perspectiva v.4 n.2, setembro, UFPR

Notas

[1] Reginaldo Prandi define queto da seguinte maneira: "nação de candomblé de predominância iorubana e que se constitui nas casas mais conhecidas da Bahia […] (PRANDI, 1991, p.249, apud CARDOSO, 2006, p.1) segundo Ângela Lühning, queto é o nome de um importante reino iorubá, atualmente localizado no Benin" (LÜHNING, 1990, p.233 apud CARDOSO, 2006, p.1); Pierre Verger acrescenta que foram os quetos que "criaram os primeiros terreiros de candomblé" (VERGER, 1999, p.33 apud CARDOSO, 2006, p.1)

[2] Nome dos instrumentos (de percussão) feitos com barras ou lâminas afinadas, alinhadas numa só fileira ou dispostas numa estrutura de forma semelhante ao teclado do piano[…] (FRUNGILLO, 2003).