

## ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO RÍTMICA E FIGURAL NA MÚSICA AFRICANA E UMA INTRODUÇÃO À SUA PESQUISA

Marcos Branda Lacerda  
Universidade de São Paulo  
branda.lacerda@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho tem por finalidade apresentar uma introdução à música instrumental africana e à sua pesquisa. Ele começa pelo exame crítico das primeiras abordagens teóricas sobre esse tema, que abrangem um período de cerca de 50 anos a partir do estudo pioneiro de Erich von Hornbostel em 1928. Podemos notar que os problemas levantados por estes trabalhos se situam invariavelmente na esfera da compreensão rítmica. São valorizados pelos pesquisadores repertórios e conceitos teóricos que privilegiam a ideia de complexidade. A partir daí, o trabalho procura demonstrar como a pesquisa musical passa a definir a presença de fundamentos teóricos básicos para a formação instrumental fixa com base em exemplos que abrangem tanto as concepções mais complexas quanto as mais diretas e simples da cultura africana. O texto se encerra com a abordagem pouco comum da construção figural da parte solista de grupos instrumentais africanos e a formação de uma sintaxe onde passam a ter lugar a aplicação dinâmica dos processos rítmicos definidos.

**Palavras-chave:** música instrumental africana, ritmo africano, complexidade rítmica, hemíola, sincopação.

**Abstract:** This work aims to present an introduction to African instrumental music and its research. It begins with a critical examination of the first theoretical approaches on the theme, covering a period of about 50 years, beginning with a pioneering study by Erich von Hornbostel in 1928. We can notice that the problems raised by these works invariably concern the sphere of rhythmic comprehension. The researchers tend to value repertoires that privilege the idea of complexity. From this point on, the work seeks to demonstrate how musical research tries to define the presence of basic theoretical fundamentals for fixed instrumental formation, based on examples that encompass either complex as direct and simple conceptions of African culture. The text ends with a less common approach to figural construction in solo parts in African instrumental groups and the formation of a syntax where a dynamic application of the defined rhythmic processes takes place.

**Keywords:** African Instrumental Music, African Rhythm, Rhythmic Complexity, Cross Rhythm, Syncopation.

### 1. AS PRIMEIRAS COLABORAÇÕES AO ESTUDO DO RITMO AFRICANO

De tempos em tempos aparece algum novo trabalho dedicado à apresentação dos fundamentos técnicos de estilos musicais africanos. Alguns trabalhos desse tipo destacam-se por um grau de completude mais elevado,<sup>1</sup> oferecendo-nos um conjunto de exemplos musicais através dos quais pode ser aferida a densa prática musical e analítica a que se refere a teoria da música africana. O presente trabalho possui um objetivo semelhante, embora não se pretenda aqui

---

<sup>1</sup> Refiro-me particularmente a Kubik (1984), Arom (1985, p. 136-170, 340-46), Kaufmann (1980), Locke (1982) e, mais recentemente, Agawu (2003, p. 55-96).

apresentar a totalidade da pesquisa no campo da música africana. Ele procura demonstrar em um contexto cultural relativamente distante dessa discussão as questões mais gerais sobre este assunto. Ao mesmo tempo, ele rende homenagem a alguns pesquisadores que primeiro se manifestaram sobre essa matéria musical. No início, limitei-me basicamente aos trabalhos fundadores de Erich von Hornbostel (1928), Rose Brandel (1959), Arthur M. Jones (1954 e 1959), Richard Alan Waterman (1952) e, acessoriamente, aos comentários críticos de John Blacking (1955, 1958). Em sequência, menciono também estudos mais recentes na medida em que eles colaboram na definição dos conceitos musicais básicos necessários ao entendimento dessa música. Não me circunscrevo apenas à parte conceitual e às conclusões expressas nos referidos trabalhos. Pelo contrário, abordo estas questões a partir da leitura de transcrições apresentadas pelos autores, através das quais podemos notar também as dificuldades metodológicas impostas pelo tema e a maneira de enfrentá-las: é através destes exemplos que podemos também entrar em contato direto com aspectos relevantes da prática da música africana. Apesar de publicados em renomados meios de divulgação de pesquisa, estes trabalhos dialogavam pouco entre si. Desta maneira, muitas vezes sobrepõem-se os conceitos sem que isso seja expressamente indicado. Espero que a busca das equivalências entre estes estudos possa ajudar novos pesquisadores a contextualizar melhor discussões a respeito do aspecto rítmico da música africana e também da música de culturas que são relacionadas de alguma maneira à africana. Apesar da admiração pelo fenômeno musical africano manifestada diretamente no discurso dos pesquisadores mais antigos, sua abordagem é inevitavelmente colocada em uma perspectiva comparativista. Trata-se de questões metodológicas que manifestam sem dúvida um interessante quadro teórico e cultural sobre o qual pode se debruçar ainda a etnomusicologia atual em qualquer uma de suas tendências.

### **ERICH VON HORNBOSTEL**

Um dos primeiros impulsos dados à investigação no âmbito acadêmico do fenômeno rítmico na música africana foi dado por Erich von Hornbostel em 1928 com o artigo *African Negro Music*. A leitura desse texto nos coloca diante de inquietações mais amplas de uma disciplina no tempo de sua implementação por um de seus mais proeminentes fundadores. Logo de início, o autor promove um

debate sobre a necessidade de realização de registros sonoros através do fonógrafo, que naquele momento completava 50 anos. A escuta fonográfica era parte do método de investigação, mas, segundo Hornbostel, tornaria possível apenas um aprimoramento das transcrições: representar a substância de uma canção com "marcações diacríticas, texto explicativo e notação musical", seria antes "um preconceito derivado da evolução de nossa música e nossa maneira geral de pensar" (1928, p. 5). Por trás disso tudo haveria algo não revelável, que leva o autor à seguinte constatação: "Povos e sua música... não se diferenciam tanto pelo que cantam, mas sim pela maneira com que cantam" (1928, p. 5).

Mas, apesar destas limitações, Hornbostel prosseguia incansavelmente "na pacífica atmosfera de estudo" (p. 6) a falar de povos ao redor do mundo. Trabalho de campo do pesquisador de música não seria necessário, da mesma forma que para produzir fonogramas não seriam necessários "nenhum talento musical, nenhuma instrução especial, nenhuma habilidade técnica." Bastaria apenas um pouco de esforço; aquele que coletasse o material sequer teria de ser dotado musicalmente. Ao consultar seu próprio gosto musical, ele provavelmente escolherá canções que contêm traços denotativos da influência europeia" (1928, p. 6).

Na qualidade de fundador e diretor do Arquivo Fonográfico de Berlim, Hornbostel se tornou também um polo de atração para pesquisadores e colaborou decisivamente para a institucionalização da disciplina em um ambiente onde também florescia a pesquisa musicológica histórica não apenas documental. No curso desta institucionalização, ele acabou confinando-se no gabinete, buscando um meio de informar e racionalizar seletivamente o material fonográfico, de procedência diversa, depositado naquela instituição. (Bartók, por exemplo, menos ambicioso, foi a campo com o festejado fonógrafo alguns anos antes, não menosprezou a teoria musical que lhe foi transmitida em conservatório e chegou também à realização de notáveis e consistentes trabalhos descritivos e analíticos.)

Em termos musicais, Hornbostel começa sua abordagem atestando com veemência uma diferença fundamental entre a concepção melódica não-europeia e a europeia. Segundo ele, desde 1600 os padrões melódicos europeus seriam condicionados pela presença da harmonia, enquanto na África e alhures tratar-se-ia de formações melódicas *naturais*, isto é, baseadas diretamente nas condições psicofísicas do ser humano (1928, p. 7-8). Em princípio, ele não reconhece na música

de povos não europeus qualquer sistema de afinação, qualquer regularidade na formação de coleções de alturas - escalas -, ou qualquer hierarquia no interior destas eventuais coleções. Mas logo abandona essa ideia em favor da aceitação de que, em muitos casos não-ocidentais, estaríamos diante de formações pentatônicas ou modais. Uma identidade comparativa começa a despontar em suas observações, quando uma singular distinção entre *modo* não-europeu e *escala* europeia passa a alimentar a necessidade de enxergar diferenças por toda parte. Segundo ele, *escala* seria definida pela presença de valores fixos sob relações pré-estabelecidas, enquanto *modo* seria definido por valores determinados por relações diversas. Acredito que esteja por trás disso uma ideia de *rigidez* associada à presença de escalas e de *mobilidade* associada à formação de modos. Segue-se então uma sumária mas interessante explanação sobre a formação de agregados pentatônicos que possuiriam uma sequência fixa de quartas como uma raiz comum e se diferenciariam apenas na colocação de alturas intermediárias (X, Y). Para fazermos uma menção mínima ao sistema de alturas, lembremos o cuidado de Hornbostel em se preocupar, ainda que rapidamente, com a estrutura melódica da música africana. No exemplo abaixo, a sequência básica de "a" ganharia os contornos definitivos "a1" e "a2" dependendo do encaixe de uma quarta subsequente acima ou abaixo dos intervalos principais (1928, p.10).

a:	G (X) D (Y) A
a1:	G F - D C - A
a2:	G - E D - B A

Figura 1. (Hornbostel, 1928)

Hornbostel aponta para três características fundamentais da música africana: (1) a predominância da forma responsorial em sua música vocal; (2) a polifonia vocal; e (3) uma estrutura rítmica altamente desenvolvida (1928, p. 12). Da mesma forma como na questão escalar, segue-se uma digressão sobre o que há de impreciso nisso tudo: a formação do canto responsorial é atribuída a uma atitude improvisatória do solista (supostamente denotativa da marcante musicalidade da raça negra); aí, Hornbostel assinala um tipo de heterofonia, isto é, uma espécie de choque permanente na combinação das duas partes do canto responsorial, e acaba por reconhecer a predominância da sonoridade de quarta, resultante da divisão em duas vozes da parte do coro em alguns finais melódicos. Neste mesmo sentido, ele realiza uma pequena análise de uma canção chamando a atenção para a identidade

com o organum medieval em razão do final em movimento paralelo e com a mudança de uma nota para evitar a relação de trítone. Dada a semelhança teórica com conceitos ocidentais conhecidos - isto é, a estrutura modal, a semelhança com o organum e a forma responsorial -, Hornbostel se vê obrigado a assumir um paralelo de ordem comparativista com a cultura europeia, chegando a afirmar o seguinte: “[...] raça alguma está tão bem preparada para receber a influência europeia e é tão suscetível a ela como a raça negra” (1928, p. 15). Um de seus exemplos iniciais é uma canção que assinala uma possível ordenação modal e é analisada pelo viés comparativo com o pensamento ocidental (1928, p. 16). A expressiva melodia solista é alternada com o coro, que se restringe à inserção de acordes formados por intervalos de terça criados em desacordo com regras da harmonia tonal. Isso enseja o autor a colocar o evento musical totalmente em relação à música europeia, como se o intervalo de terça fosse aí uma *caricatura* do sistema tonal. Mas segue-se a isso uma hábil compilação de três melodias de etnias distintas (p. 17-18) registradas por pesquisadores diferentes. A estrutura melódica próxima ao pentatonismo de todas elas é muito parecida e serve para a ilustração da forma e do funcionamento harmônico relativamente homogêneo das partes vocais: lá-sol-ré-dó-sib; (sib-lá-sol)-(sol-fá-ré-dó); (sib-)lá-sol-fá-ré-dó.

O autor introduz também uma modalidade incomum de formação musical para demonstração da polifonia rítmica africana. Trata-se da combinação de melodia vocal com uma parte melódica instrumental (xilofone). Neste caso específico, Hornbostel menciona novamente o papel da *heterofonia*, dada a limitação de ajuste do temperamento do instrumento. O exemplo 1 é a parte inicial de um registro musical Pangwe da África Central.<sup>2</sup> Aqui estão representadas apenas as partes A e B, que são respectivamente o tema instrumental e a melodia do coro (p. 23-24). Esta última funde-se à parte grave do xilofone a partir do compasso 10. A heterofonia é resultante da afinação variável do xilofone e um defasamento não anotado com a parte vocal.

---

<sup>2</sup> Interessante notar que o registro sonoro foi realizado nos anos 1907-9 pelo pesquisador Günther Tessmann (1884-1969), que em 1936 se muda para o Brasil, onde trabalha no Museu Paranaense e no Instituto de Biologia daquele estado.

9. *Tessmann, (75.) Pangwe. Xylophone and Chorus.*  
 A. Xyl.  $\text{♩} = 08.$  B. Chorus.

Exemplo 1. Música Pangwe para coro e xilofone (HORNBOSTEL)

Exemplo 2a - Forma possível de notação do exemplo 1 (Hornbostel)

Exemplo 2b. Forma possível de notação do exemplo 1 (HORNBOSTEL)

*African rhythm is ultimately founded on drumming* (p. 25). Apesar desta constatação, Hornbostel apoia-se nesta peça para xilofone e coro para fazer algumas de suas considerações técnicas sobre o ritmo africano. Podemos deduzir do exemplo

que ele reconhece a formação de uma constante métrica de 12 unidades de tempo, correspondente aqui a um ciclo de 6 valores de dois pulsos (semínimas). No entanto, ele assume que é incerta a distribuição das barras de compasso (p. 24). Ele dá como certa a notação da parte B, mas não assume nenhuma forma definitiva para a parte A. Desta maneira, o aspecto mais interessante de sua colaboração consiste em trazer duas formas alternativas de notação para a parte A: a forma de 2a (note que o autor não pontua a semínima inferior) representaria a maneira linear e, segundo ele, mais próxima do entendimento europeu (p. 14). Mais relevante é a maneira de interpretação em 2b, que pressupõe a possibilidade de compreensão através da hemíola (ou cross rhythm)<sup>3</sup>. Em ambas as maneiras de entendimento está manifestada uma defasagem em relação à notação do exemplo 1 dada pela antecipação métrica da melodia em relação à barra de compasso. Se, como diz o autor, B está anotado na forma correta, há na peça necessariamente um momento aditivo na junção de A e B.

Observemos também o caso do exemplo 3. Em primeiro lugar, percebe-se a presença de um elemento constante metrificador representado pela linha das palmas. A melodia poderia ser de base rítmica binária, novamente transcrita preponderantemente como uma série de articulações neutras, evitando a formação de grupamentos figurais. Ele assume a presença de um metro total regular de 10 unidades de tempo, dividido pelas barras acima do pentagrama. Mas isso o força a colocar barras acessórias em outros pontos para cada um dos demais eventos (coro e palmas). É notável como sobretudo no caso do elemento metrificador das palmas forma-se uma constante métrica de 5 unidades de tempo. Aparentemente, sua sensação de *overlapping* na parte vocal entre solista e coro, em acordo com sua definição de heterofonia, leva aí ao que me parece ser uma realização improvável da melodia do coro.

---

<sup>3</sup> Cross rhythm é normalmente usado como um termo sinônimo à hemíola por analistas da música africana. O autor apresenta-o aqui sem mencionar sua procedência ou significado específico.

6. *Czajkowski. (62.) Babutu. Festival Song, 'Rugindiri'.*

♩ = 152.  
Solo. Women. Chorus. Solo.

Handelapping-

Exemplo 3. Música Babutu (HORNBOSTEL)

O autor opta em sua explanação pela comparação permanente com os pressupostos de uma teoria europeia da música. Por exemplo, em suas palavras, europeus colocam a barra de compasso antes da nota acentuada, enquanto africanos, supostamente “orientados mais pelo movimento do que pela audição” (p. 26), dão início à unidade métrica na pausa.

O tratamento dado por Hornbostel a estes exemplos antecipa já algumas preocupações que seriam discutidas mais tarde: a convivência entre ritmos binários e ternários (isto é, valores referenciais de dois ou três pulsos - também designados por beat, valor metronômico ou tactus -; a presença marcante de uma medida métrica de 12 pulsos; o emprego eventual da hemíola (exemplo 2b); a presença de métrica múltipla (ainda que seu exemplo 3 seja duvidoso). Com a antecipação da melodia nos exemplos 2a e 2b, Hornbostel indicou também a capacidade que possuem músicos africanos de criação de estruturas musicais em deslocamento de um ponto de referência métrico estruturalmente relevante (*regulative beat*). Além disso, ele antecipa que em um conjunto instrumental, “... cada um dos tambores poderia possuir um ostinato rítmico próprio” (p. 28), e que “fórmulas rítmicas... apresentam-se à mente como unidades,” portanto como grupamentos, mas que não estão expressos com clareza em suas transcrições; estes grupamentos seriam ainda executados e percebidos sem que os pulsos sejam contados (p. 27). Nesse contexto, ele expande o conceito de heterofonia para dar conta de uma marcante complexidade rítmica que se pode atribuir à música africana de maneira geral.

Tudo isso soa profético em relação à pesquisa futura. Mas sua representação da música africana baseia-se ainda em materiais demasiadamente

esparços, apoia-se excessivamente na comparação com a música ocidental, não leva em consideração a contribuição da dança e evita o confronto com a densidade rítmica e sonora de repertório para tambores. Hornbostel certamente antecipou-se a um tempo em que a pesquisa foi facilitada pela descoberta em muitos estilos africanos do uso da timeline como regra de construção, isto é o emprego de uma figura rítmica instrumental constante e equivalente a um valor métrico referencial mais longo que o beat. Suas transcrições parecem omitir a formação de grupos figurais claros e precisos no fluxo musical: um dado que até hoje inibe autores não africanos na construção de transcrições mais realistas.

### JOHN BLACKING

O procedimento especulativo à distância de Hornbostel foi alvo de tênues críticas de John Blacking em artigo de 1955. O autor de *How musical is man?* assinala três pontos críticos no estudo. Em primeiro lugar, ele conclui que tensão e relaxamento muscular em razão da orientação africana pelo movimento em si têm a mesma mecânica que, por exemplo, na técnica pianística europeia. Mas quase confirmando a hipótese de seu antecessor, ele afirma que "... africanos pensam no som como um produto paralelo ao movimento rítmico, enquanto ocidentais prestam mais atenção aos sons do que ao movimento que os produz" (1955, p. 15). Em segundo lugar, Blacking parte do conhecimento geralmente aceito de que "na África, a música de dança e a dança em si constituem um todo indivisível" (id.) e que, portanto, a consideração à dança teria fornecido a Hornbostel novos e válidos subsídios à compreensão da música. Finalmente, Blacking chama a atenção para a impossibilidade de se estudar a questão da sincopação prenunciada na análise de Hornbostel em partes destacadas de todo o conjunto instrumental e supostamente não observáveis em gravações. No entanto, ele admite alguma legitimidade para a tese de que existe um acento sobre tempos não coincidentes com a articulação do som. Ele apresenta um exemplo (v. exemplo 4) da prática do cross rhythm na razão 3:2, no qual fica também demonstrado que em uma textura complexa o que é pausa ou articulação fraca para uma parte é momento de articulação e acentuação para outra. Seu exemplo é interessante também na medida em que apresenta uma textura musical marcada pela diversidade instrumental. Note-se que a linha vocal se comporta parcialmente da mesma forma que algumas partes instrumentais, já que

acentua sempre um possível tactus. No entanto, em seu exemplo perde-se a noção do pulso, já que estão presentes tanto a colcheia quanto a colcheia tercinada. Mas Blacking busca sobretudo o caminho do comentário às hipóteses mais salientes do mestre berlinês sem deter-se no potencial de suas possíveis derivações para a análise estilística mais abrangente.

Notamos, portanto, no exemplo de Blacking, os valores construtivos de uma textura musical completa e bem estabelecida, a presença de um tactus, a presença de uma parte deslocada em relação às demais partes (*tenor drum*) e a existência de um cross rhythm entre tambor grave e a parte superior (consideramos aqui o acento na última articulação do *bass drum* um traço fraseológico sincopado e não mais um deslocamento).

The image shows a musical score with four staves. At the top, it indicates a tempo of ♩ = 100 M.M. The first staff is labeled 'RATTLE, and basic beat of XYLOPHONE.' and shows a sequence of rhythmic pulses. The second staff is 'NCHUTO Tenor Drum, played with stick. Right ARM of player.' and shows a sequence of 'up' and 'down' strokes. The third staff is 'NKULU Bass Drum, played with two beaters.' and is divided into 'R.H.' and 'L.H.' parts, showing complex rhythmic patterns with triplets. The fourth staff is 'VOICES.' and shows a sequence of rhythmic pulses. A vertical dashed line divides the score into two measures.

Rhythmic foundations of *ngeniso* movement from a Chopi *Ngalanga* dance.

Exemplo 4. Música Chopi (BLACKING, 1955)

## ROSE BRANDEL

No exemplo 1 vimos que Hornbostel optou por uma transcrição rítmica praticamente neutra para então propor uma metrificação possível. Ele não crava nenhum modo definitivo para a notação da organização rítmica da música que observa. Isso significa que o efeito desta música sobre uma mente ocidental é, no mínimo, de uma notável variabilidade. Nesse sentido, faço aqui menção ao trabalho de 1959 de Rose Brandel, que busca superar essa dificuldade com transcrições firmes, mas que denotam uma marcante complexidade rítmica. Trata-se de um tipo de polirritmia que a autora atribui à atuação da hemíola. No entanto, este conceito é

aqui definido de uma maneira particular: para a música do ocidente, como sabemos, a hemíola é determinada pela combinação de grupos de valores de tempo na razão 3:2 ou de seus múltiplos, isto é a combinação de dois valores rítmicos (ou grupos) de três unidades com três valores rítmicos (ou grupos) de duas unidades dentro de um intervalo de tempo de mesma duração. Pois segundo a autora, a hemíola africana independe de um valor métrico comum aos grupos combinados de dois e três valores; ela define a hemíola africana simplesmente por qualquer combinação de grupos de dois valores rítmicos com grupos de três valores. Como sabemos, isso corresponde mais a um caso particular de aditividade. Consequentemente, segundo ela, sincopação passa a ter um papel secundário: “Na concepção africana, a sincopação de contratempo deveria ser considerada um tipo de padrão individual em si mesmo, e não como um efeito sincopado auxiliar [...] Isso não significa, no entanto, que não exista sincopação na música africana; no entanto, ela se localiza preferencialmente nos ritmos divisivos, de pulsação igual e constante, e não nos ritmos aditivos no estilo de hemíolas...”<sup>4</sup> (p. 111) A autora, portanto, dedica seu trabalho a um tipo particular de organização rítmica na qual está implicada a rigor menos a hemíola propriamente dita do que a formação de segmentos aditivos. Nestes segmentos, há uma alternância permanente do valor subjacente (*tactus*, *beat*, *conductor beat*) correspondente a dois (ou quatro) e três pulsações. Em outras palavras, a autora aproxima criativamente a concepção métrica africana da teoria de estilos musicais do Oriente ou mesmo da música contemporânea ocidental. Apesar disso, creio que um exame de alguns de seus exemplos pode ser útil para o conhecimento da polirritmia africana e uma maneira particular de representá-la.

Exemplo 5. Música Baduma (BRANDEL, 1960)

<sup>4</sup> “In the African rhythmic concept ..., the upper “syncopation” should be considered as an individual pattern in itself, and not as an off-beat adjunct. [...] This is not to say that “up beat” syncopation does not exist in African music, for it does; however, its homing grounds are the equal-pulsed divisive rhythms, and not the hemiola-styled, additive rhythms...” (1959, p. 111 - tradução minha, assim como as seguintes).

## 6. MANGBETU Choral Song (Belgian Congo)

Male Solo  
[Section 5]  
P: 168  
mf  
emo rama reming borono baydee wotzi yowa hoo hoo

Exemplo 6. Música Mangbetu (BRANDEL)

## 1. BASUKUMA Wedding Song (Tanganyika)

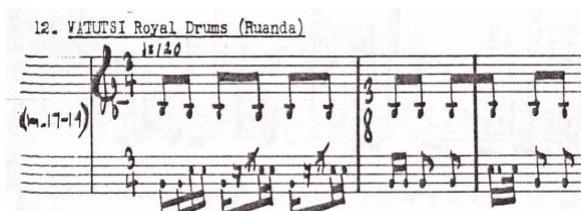
Male Solo  
♩ = 120  
mf  
Muli bone na li ya gam ba ya vuh sueh lu o  
ne o ne  
meas. 13  
(Hu) wa wa a o men ya

Exemplo 7. Música Basukuma (BRANDEL)

Os exemplos 5 e 6 nos interessam pelo fato de expressarem valores métricos de 16 e 12 pulsos, que são referenciais em grande parte dos estilos africanos conhecidos. Temos, portanto, os valores métricos de 4 beats de subdivisão binária e ternária, isto é, os ciclos de 4/4 e 12/8. São estas as medidas métricas que se revelam mais produtivas para a representação dos ritmos africanos. Com relação ao arranjo aditivo das articulações, vemos que elas ocorrem dentro dos limites estabelecidos por estas medidas: no exemplo 5 alternam-se os grupos de divisão binária (com a anacruse de 2 pulsos) e os grupos de divisão ternária ( $2 + | 4 + 4 + 3 + 3$ ). No exemplo 6 repete-se parcialmente a compactação de valores de 2 e 3 pulsos no primeiro ciclo, mas não no segundo. Neste primeiro ciclo manifesta-se a hemíola linearmente na forma tradicional ( $2 + 2 + 2 + 3 + 3$ ).<sup>5</sup> Ela dá a estes exemplos a feliz classificação de *period-patterning* (p. 109). Uma vez que se mantém uma referência métrica constante, a escrita aditiva, sobretudo no exemplo 5, poderia ser substituída por uma forma regular de notação acrescida de acentos (um tipo de sincopação, portanto). No exemplo 7, uma sequência de 22 pulsos se repete segundo a autora em grupos variados de beats heterogêneos, como referências subjacentes variadas:  $7 + 6 + 4 + 5$ . Mantendo-se o número total de pulsos, esta sequência pode ser

<sup>5</sup> Brandel faz menção à identidade da sequência (3 + 3 + 2) do exemplo 5 ao padrão rítmico *dochmiac* da Grécia antiga.

modificada internamente. <sup>6</sup> A irregularidade expressa neste exemplo o faz parecer com o exemplo 3 de Hornbostel.



Exemplo 8. Música Watutsi (BRANDEL)

Exemplo 9. Música Watutsi (BRANDEL)

A autora aborda também o que chamou de *vertical hemiola*, que significa naturalmente o emprego de linhas superpostas de valores básicos de 2 e 3 pulsos. Nos compassos 2 e 3 do exemplo 8, a projeção da parte variável inferior sobre a parte de valores fixos provocaria o sequenciamento dos valores básicos  $2 + 2 + 2 | 3 + 3$ , isto é, um caso de hemíola tradicional na razão 3:2. As transcrições do exemplo 9 apresentam uma série de mudanças de metro onde não haveria necessidade. Observe-se no exemplo 9c que as articulações da parte inferior se sucedem

<sup>6</sup> Brandel aponta para a semelhança com o princípio da *tâla* indiana.

regularmente como (2 + 2 + 2 + 3 + 3), portanto em cross rhythm, da mesma forma que no exemplo 8. No exemplo 9b ocorre a mesma coisa, com um pequeno desvio no terceiro compasso; um tipo de fraseamento linear, que poderia igualmente ser tratado através da distribuição de acentos. Finalmente, no exemplo 9a, as duas partes inferiores diferem (em paralelo) do *ostinato* da parte superior e estabelecem provavelmente nos compassos 3 e 4 uma relação de 4:3 com o valor de pulso comum (a colcheia) presente na voz superior.

Resumindo, notamos nos exemplos de Brandel uma aditividade associada à parte vocal, à presença dos metros de 16 e 12 pulsos e casos, como nos exemplos 9, em que nos parece suficiente anotar a presença de cross rhythm (isto é, a nossa hemíola tradicional), sem a necessidade de representação aditiva.

### ARTHUR M. JONES

O reverendo A. M. Jones, em seu artigo “African Rhythm”, de 1954, começa por definir critérios básicos de investigação: delimitação geográfica dos exemplos tratados (no caso, o norte do Zimbábue), mas escolhidos de tal forma que possam representar também a complexidade da música de outras regiões, como a África Ocidental; ele desenvolve um método progressivo de exposição, começando por configurações aparentemente simples, combinadas com a parte vocal. A razão da escolha de uma peça para xilofone por parte de Hornbostel está provavelmente naquilo que impediu por muito tempo a pesquisa mais direta do ritmo africano: uma tecnologia ainda incipiente para a captação e reprodução da massa sonora resultante da reunião de vários tambores. Jones procura superar esse fato.

Ele observa, de início, que a complexidade rítmica da música africana se dá menos pela produção individual de estruturas complexas do que pela hábil combinação de estruturas relativamente simples. Esta é uma de suas importantes afirmações:

[...] na música africana existe praticamente um conflito permanente de ritmos: esse é um princípio essencial. Mesmo uma canção que parece ser monorrítmica se revelará construída a partir de dois padrões independentes mas estritamente relacionados, um inerente à melodia e outro ao acompanhamento (1954, p. 27).

Jones parte de um fato imprescindível de natureza técnica, mas não o define claramente: a existência de um pulso rítmico regular subjacente a todas as

partes expresso em suas transcrições pela colcheia. Ele reúne seus exemplos iniciais pelo tipo de grupamento de pulsos em duas ou três unidades: isto é, ele sugere a divisão de repertório entre peças de base rítmica binária ou ternária. Seu primeiro tipo de estrutura consiste na combinação do canto com palmas simples, isto é, articulações espaçadas respectivamente por dois (ou quatro) e três pulsos, conforme exemplos 10 e 11.

Single Clap. Duple      BEMBA TRIBE. Each paddle-stroke =  $\text{d}$       Canoe Song

$\text{d} = 52$ .  
Paddle-strokes

Co - fwe ma - le-mba, Ch. wa - la - la mu mia - bu wa - ta - mba-la-la; C. We ca - ku - be - ji,

Ch. wa - ci - pa - ya sya - ni we mu - ko-mbo-lal

Exemplo 10. Música Bemba (JONES, 1954)

Single Clap. Triple      LALA TRIBE. Each clap =  $\text{♩}$

$\text{♩} = 120$ .  
Claps

C. Ni-ne Te - mbwe      Ni-ne Te-mbwe wa - lu-ka-la i - nsa-mbo, Na - ni i - se - mo,

Ch. Tu-ka-la-u-le tu-po-se pe-so-nde pa ci-mu-ndu, ci-mu-ndu i-ci-bu-ndu e' ngo-mbe,

ta-bu - nga-ca, . . . Na le - lo mu-lo-ku-la - la pe - so - nde.

Exemplo 11. Música Lala (JONES, 1954)

As palmas (claps) se constituiriam em um *metronomic background* mas "não acrescentam qualquer ênfase à melodia ou às palavras" (1954, p. 31). Elas atuariam como um inexorável e "matemático pano de fundo à canção [...] usualmente realizada em ritmo livre... O observador escuta uma melodia em ritmo livre pontuada por palmas que recaem aparentemente nos lugares mais impossíveis" (1954, p. 28-9).

Estas são afirmações que infelizmente mais nos afastam de um entendimento possível da concepção rítmica presente pelo menos na parte vocal de uma peça africana. Parece uma provocação: no exemplo 10, a melodia é predominantemente dividida em grupos de três pulsos, acompanhada por palmas a cada 4 pulsos. No exemplo 11, a mistura entre a base rítmica das palmas e os valores subjacentes à melodia é bastante acentuada. As barras de compasso não foram inseridas na parte da melodia para dividi-la em seções métricas, mas sim por razões práticas: para auxiliar o leitor "a ter uma ideia da *levada* [*lilt*] da canção, do jeito como é cantada pelos africanos"<sup>7</sup>. Um elemento de metrificação mais abrangente é anotado nestes dois exemplos: trata-se da indicação de grupamento das palmas em ciclos de 4, 6 ou 8 articulações, representada pela barra colocada acima da parte vocal. Por outro lado, a equidistância das palmas é entendida aqui de maneira neutra, sem acentuação regular; as palmas constituem um nível estrutural de beats contrastante com a métrica variável (*free rhythm*) da parte vocal - bastante excepcional para a sensibilidade ocidental, mas, segundo Jones, simplesmente "óbvia" para a sensibilidade africana. Volto a dizer, Jones não dá atenção ao nível de beats representado pelas palmas como um fator estruturalmente relevante, sejam as articulações tomadas isoladamente ou agrupadas em um número regular de unidades.

Em sua explanação sobre os fundamentos da música africana, Jones cria ainda uma nova categoria combinatória: a execução simultânea do canto com um padrão rítmico assimétrico formado por articulações de durações variáveis. Ele escolhe para isso uma configuração em uso por etnias distribuídas por várias regiões da África e relativamente conhecida em estilos latino-americanos. Trata-se do padrão de 12 pulsos, com 5 articulações, normalmente sequenciadas da seguinte

---

<sup>7</sup> "... to get the lilt of the song as it is sung by the Africans" (1954, p. 30).

maneira: 2 + 2 + 3 + 2 + 3, (v. exemplo 12).<sup>8</sup> Ele faz a importante e cética afirmação sobre um elemento formativo de grande parte do repertório africano conhecido, mais tarde denominado de *timeline*:

Obviamente, não existe uma razão porque a música deveria ser regida por uma batida constante, regularmente espaçada e agrupada em tempos de 3/4, 4/4, 6/8 ou qualquer outra fórmula convencional de intervalo de tempo. Nós no ocidente temos como representar isso mediante a justaposição de compassos de durações diferentes ou em ritmo livre. Já o método africano consiste em estabelecer um pequeno padrão rítmico, usualmente na extensão de 12 pulsos, e repeti-lo indefinidamente como um *background* rítmico de sua canção.<sup>9</sup>

Single Clap-Pattern ILA TRIBE Men's Song, 'Inyimbo' class

♩ = 140.  
Clap

C. Mu - sha - ba - ngi - lo ba - sa, mu - sha - ba - ngi - lo, . . . Ch. Kwee - nda mu - sha - ba - ngi - lo,  
lu - sha - ba - ngi - lo ba - sa, mu - sha - ba - ngi - lo, . . . Ch. Kwee - nda mu - sha - ba - ngi - lo, . . .  
Kwee - nda mu - sha - ba - ngi - lo mbu - sha - ka - wi - la ka - lu - wa, ngo - mbe na - mu - ya - nzya  
kwee - nda mu - sha - ba - ngi - lo. . . (kweenda)

Exemplo 12. Música Ila (JONES, 1954)

<sup>8</sup> *Complementär pattern* é o termo com que Kubik se refere a este padrão, uma vez que suas articulações recaem nos momentos de não articulação do standard pattern. Mas também, acrescentamos, trata-se de um padrão equivalente ao standard pattern sem os seus valores menores. Isto é, com o tempo das colcheias somado aos valores anteriores.

<sup>9</sup> "There is, of course, no reason why music should be governed by a steady, equally spaced beat in 3/4, 4/4, 6/8 time or any other of the conventional time forms. We in the West have a way out in the juxtaposition of bars of unequal length or in free rhythm. We have not hit on the African's method which is this: he takes a little rhythmic pattern, usually of 12-pulse length, and this he repeats over and over again as the rhythmic background of his song" (1954, p. 32).

A partir deste exemplo e da observação acima, percebemos que a peça passa a ter uma organização métrica agora definida pela repetição de uma figura fixa, longa e assimétrica, composta por valores rítmicos diversos. Está estabelecida pelo menos a presença de uma timeline. Nos exemplos 10 e 11 tínhamos a organização métrica variável de 4, 6 ou 8 articulações, de acordo com algum critério que não chegou a ser explicitado pelo autor. Jones se recusa a admitir um eventual acento como elemento estruturante da linha de palmas ou do canto. Mesmo assim, a linha das palmas agrupadas e do padrão assimétrico se relacionam de forma similar. No exemplo 12 se nota uma articulação repetida da voz em sincronia com o padrão estabelecido na palavra "Mushabangilo". Talvez seja este o fato determinante do início do padrão. Sua transcrição reconhece aí uma regularidade do ataque articulado da parte solista com a configuração das palmas, mas não cria um meio de representação métrica específica para chamar a atenção sobre este fato. (Isto é, uma barra de compasso unitária para indicar que ambas as partes neste ponto se apoiam mutuamente.) Ele observa ainda uma alternância entre a sincronia destes momentos e a dessincronia de momentos imediatamente seguintes a estes; limita-se a mencionar uma suposta função de controle exercida pelas palmas, mesmo que, da mesma forma como nos exemplos acima, ele dê como livre o relacionamento das duas partes. Observe-se que Jones não associa uma divisão interna (12/8 ou 6/4) - de caráter ternário ou binário -, ao padrão de 12 pulsos e diz apenas que seria *humilhante* a qualquer cidadão europeu tentar cantar uma melodia enquanto executasse um padrão de palmas no tempo dado (1954, p. 33).

Antes de entrar na questão dos tambores, Jones considera a categoria de palmas combinadas. Ele expande a discussão para o caso da combinação de idiofones da etnia Bemba (Bantu) (v. exemplo 13). Os instrumentos de apoio (*Axe*) 1 e 2 estão na relação 2:3 equivalente à hemíola tradicional. O 3º instrumento possui as mesmas relações articulatórias do famoso *standard pattern* (ver abaixo), mas executado (ou transposto) a partir de sua segunda articulação. Trago este exemplo para caracterizar a atitude de Jones de colocar aqui barras de compasso, mas fazendo-o de forma individualizada, mesmo quando as vozes parecem derivadas de uma mesma matriz rítmica que poderia ser o 12/8 atribuído ao 3º instrumento. Neste exemplo torna-se clara a oposição manifestada entre a parte do canto e a parte

instrumental: os compassos 3 e 4 apresentam uma sequência de 5 e 7 semicolcheias, desafiando inclusive a presença de um pulso constante baseado no valor da colcheia.

Combined Rhythm.  BEMBA TRIBE

$J. = 130.$

1st Axe  
6/8

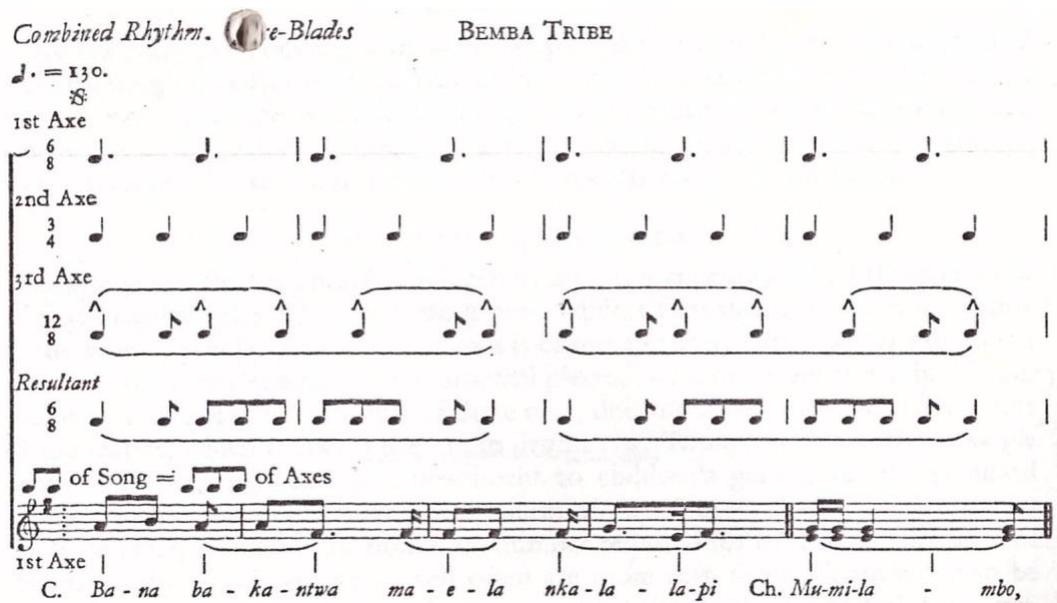
2nd Axe  
3/4

3rd Axe  
12/8

Resultant  
6/8

of Song = of Axes

1st Axe | C. Ba - na | ba - ka - ntwa | ma - e - la | nka - la - la - pi | Ch. Mu - mi - la - mbo,



Exemplo 13. Música Bemba (JONES, 1954)

E se acima citamos a deferência de Hornbostel à importância de tambores na música africana, mencionamos agora essa mesma atitude de Jones manifestada na parte final de seu estudo: *Drumming is the very heart of African music* (1954, p. 39). O pesquisador constata que tambores constituem um grupo da textura musical composto regularmente por dois ou mais instrumentos e que um destes instrumentos - o *master drum* - atua de maneira variada e, portanto, contrastante com todos os demais instrumentos.

Ele observa também que o grupo de tambores se distingue dos demais grupos, na medida em que nas partes destinadas a eles não haveria a coincidência dos beats principais: "the main beats never coincide" (1954, p. 39). Se já nos surpreendia a polifonia estabelecida entre canto, idiofones e palmas, agora nos deparamos com a execução de dois (ou mais) tambores que se dá de forma supostamente não sincronizada em relação a um possível tactus. A esse fenômeno ele dá o nome de *crossing the beats*, mesmo sem supor que uma sequência de beats principais esteja expressa em alguma das partes que compõem a textura geral. Ele apresenta um exemplo em que este princípio, a meu ver, não parece se confirmar totalmente (v. exemplo 14). Note-se primeiramente que o drum 1 e o *master drum*

atuam em sincronia; além disso, sobre a sexta articulação de drum 1 (que seria parte da sequência dos main beats) recaem todas as demais articulações de relevância métrica. Observe-se igualmente que o último ciclo de drum 2 passa de 3/8 para 4/8 (somando-se a primeira articulação do exemplo), completando na parte o número total de 16 pulsos. Para explicar a individuação das partes em relação a uma concepção métrica geral, Jones aventa o recurso a que deu o nome de *staggering of the points of entry of combined rhythm patterns*.

Drum 1  $\frac{2}{4}$ :  $d = 96$ .  $\downarrow$

Drum 2  $\frac{3}{8}$

Master Drum  $\frac{2}{4}$

Resultant  $\frac{2}{4}$

Exemplo 14. (JONES, 1954)

LALA TRIBE

*Iciliili Dance: Full Score* Beer Dance. Sung by Men and Women

$\text{♩} = 420. \text{ } d = 105.$

Clap 1

Clap 2

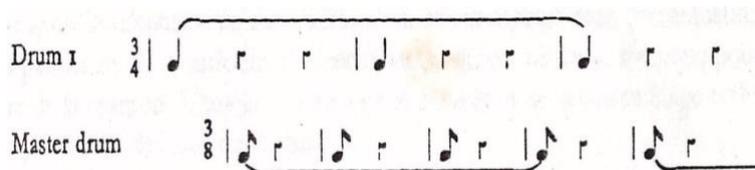
Clap 3

Resultant

Drum 1

Master drum

Exemplo 15<sup>a</sup>. Música Lala (JONES, 1954)



Exemplo 15b. Esquema rítmico do exemplo 15a (JONES, 1954)

Finalmente, Jones conclui seu estudo fazendo comentários à exuberante dança "Icilili" do povo Lala, representada no exemplo 15a. Em primeiro lugar, chama a atenção a presença simultânea de três linhas de palmas e - mais surpreendente!, - duas delas executando padrões longos e definidores métricos. Em clap 2 nota-se a presença de um padrão de cinco articulações, enquanto em clap 3 está o standard pattern, que, como dito, se dissemina por todo continente africano. Como sugerido acima, elas representam separadamente o que pesquisadores denominaram posteriormente como *timeline*. Aqui elas possuem o mesmo momento de inserção e definem certamente um importante elemento métrico da peça. Jones parece sugerir uma base binária para sua construção se considerada sua relação com a parte vocal, que é toda ela subdividida em metros de 2/4 válidos também para o que ele chamou de linha *resultante*. Ele elimina abertamente a possibilidade destes padrões serem associados a uma fórmula métrica de 12/8, o que se tornou a regra mais tarde.

Com relação à parte dos tambores, note-se em primeiro lugar que Jones escolhe possivelmente um momento da execução em que o *master drum* realiza algo que não lhe traz exatamente a marca do solista. A simplicidade deste padrão mais colabora com a formação de uma textura rítmica fixa. Apesar do fraseado indicado com as ligaduras acima de suas partes e a partir de suas primeiras articulações acentuadas, tem-se para drum 1 um ritmo binário com três tempos, metricamente deslocado em dois pulsos do ponto de inserção das palmas; o *master drum* realiza uma configuração em ritmo ternário e inserida com uma defasagem de um único pulso em relação às palmas. O exemplo 15b reescreve o relacionamento destas partes em valores estruturalmente relevantes. Aí se observa por que o autor formulou a regra segundo a qual as configurações atribuídas a tambores não possuiriam beats principais em comum: trata-se de um caso de *crossing the beats*.

De maneira geral, notamos em Jones: (a) a presença de unidades rítmicas básicas, agrupadas em duas ou três unidades (ritmo binário e ternário), ao que ele

chama de *metronomic background*, mas sem assumir uma função reguladora propriamente dita; (b) a presença constante de um metro de 12 (e 16) unidades mínimas de tempo (pulso); (d) aditividade no canto; (e) e, finalmente, diferentes métricas superpostas para tambores, em sua maioria deslocadas entre si ou das partes dos idiofones de apoio ou das palmas. Para a defasagem entre as partes dos tambores ele invoca os conceitos de *crossing the beats* e de *staggering of the points of entry of combined rhythm patterns*.<sup>10</sup>

### GERHARD KUBIK (1961) E SIMHA AROM (1985)

Para finalizar a apresentação de trabalhos que se vão um pouco mais no tempo, pioneiros na tentativa de definir as características rítmicas da música africana, reproduzo dois exemplos de um trabalho de Kubik de 1961, que abordei em trabalhos recentes (v. nota 13, a seguir).

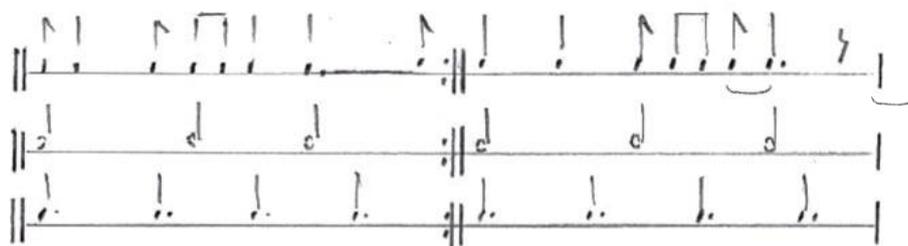
*J = 120 M.M.*



Gesang: Ki-ta-ndo-li ma-ta-la, Ki-ta-ndo-li ma-ta-la, ku-nyu-mba ya-ngo, e-na!

Klatschen:

Exemplo 16<sup>a</sup>. Canto da Tanzânia (parcial) (KUBIK)



Exemplo 16b. Esquema a partir de 16a (KUBIK)

<sup>10</sup> A abordagem das ideias de Jones poderia continuar com a apreciação de seu grande trabalho de 1959. Nota-se naquelas transcrições, que abrangem ainda mais a presença do *master drum*, uma complexidade ainda maior na aplicação dos preceitos polirrítmicos. O pesquisador foi levado ainda mais longe pela concepção de que a música africana é necessariamente um acontecimento de natureza esotérica.

Formel: 

Bezugzahlen: | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 |

Reihung:  $2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8 = 12/8$

Exemplo 17<sup>a</sup>. Análise(s) do standard pattern (KUBIK)

Gudugudu: 

Kanangó: 

Exemplo 17b. Partes texturais de apala (Iorubá) (KUBIK)

O exemplo 16a apresenta parcialmente uma polifonia vocal africana e é correlato estilisticamente a muitos dos exemplos apresentados acima, sobretudo aos de Jones que contêm as partes de voz e palmas. Podemos admirar aqui a clareza de um estilo musical perfeitamente assentado na mente de seus praticantes: seus elementos métricos e melódicos revelam o mesmo tipo de complexidade, mas se apresentam formalmente melhor definidos. A parte das palmas (*Klatschen*) consiste sempre em articulações de duração de três pulsos, determinando, portanto, uma base rítmica supostamente ternária para a peça. O texto e a repetição de uma figuração melódica sugerem uma divisão em três partes simétricas da melodia (*Kitandoli + Kitandoli + kunyumba*). A segunda articulação de *Kitandoli* é formada pela repetição dos mesmos termos da primeira. Isso nos possibilita em termos estruturais a segmentação segura da configuração inicial, sua repetição e o elemento que se soma a esta configuração (*kunyumba...*). Apesar da independência aparente entre melodia e palmas, nota-se a reiteração de alguns tipos de acentuação: a peça deixa-se analisar e especulativamente como um caso de *cross rhythm*, conforme esquema do exemplo 16b, onde estão representadas a melodia, um nível subjacente em unidades de 4 pulsos (mínimas) e a sequência de beats. Observe-se que o autor estabelece em no exemplo 16a além do beat de três pulsos uma medida métrica regular anotada com o número 12, relativo a uma periodicidade determinada por uma quantidade fixa de pulsos (colcheias). Com isso são anotados dois níveis de

organização rítmica: a sucessão de beats (semínimas pontuadas) e um nível métrico constante de 12 pulsos. Não há menção a um nível intermediário.

No exemplo 17a temos uma mostra mais precisa da posição de Kubik em relação ao tipo de métrica empregada na música africana. Nota-se neste exemplo a indicação da quantidade de 12 pulsos seguida de uma definição *alternativa* da organização interna destes segmentos.<sup>11</sup> O standard pattern, aqui nomeado de *fórmula-omele*,<sup>12</sup> é interpretado em um nível designado por "sequenciamento" (*Reihung*), formado por valores variáveis de dois e três pulsos ( $2/8 + 3/8$ ), cuja soma é  $12/8$ . Simultaneamente, o mesmo padrão é entendido de acordo com uma divisão subjacente de 4 beats ternários, indicados como "números de referência" (*Bezugszahlen*) e descrito pela alternância simples de pulsos agregados em três | 1 2 3 | 1 2 3 | ... Neste caso, portanto, o interior do intervalo de tempo definido pelo número previamente estabelecido de 12 unidades de tempo acolhe um padrão que se organizaria de maneira variável: aditivamente e divisivamente. Na dança iorubá *apala* do exemplo 17b podemos admirar em contexto binário mais uma vez o que Jones preferiu ver como um deslocamento permanente das partes de tambor entre si, o efeito de *crossing the beats* ou outro tipo de deslocamento (v. exemplo 15b). Kubik não fornece aqui uma timeline, isto é, um elemento a partir do qual poderíamos inferir um ponto de início de toda a formação rítmica (o *regulative beat*). O autor não considera a representação conjunta dos padrões em um metro unitário. A percepção da síncopa fica prejudicada em favor de uma polimetria abstrata.

Com os exemplos 16a e 17a ganhamos também uma visão da posição de Simha Arom, já que ele se mostra favorável à representação de um intervalo de tempo (*période*) determinado por um número constante de unidades mínimas (pulsos), mas sem comprometimento com grupamentos fixos destes pulsos no interior desse intervalo de tempo. Ele conclui que estas configurações transcorrem *sobre a base de alternância de grupamentos binários e ternários*.<sup>13</sup>

---

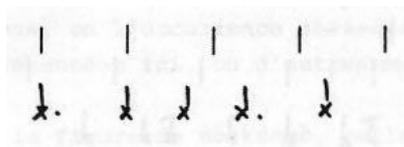
<sup>11</sup> *Summationsmeter* ou *Formzahl*, na formulação de Kubik em alemão, ou *nombre totalisateur d'unités métriques* na tradução de Arom para o francês (1985, p. 344-45).

<sup>12</sup> *Omele* é a designação em iorubá para "tambor pequeno," que cumpre a função de apoio para o *iya ilu* (tambor-mãe). Trata-se de uma conhecidíssima timeline atribuída à campana em outros contextos estilísticos. As relações rítmicas preconizadas por Kubik através do exemplo 17a são rapidamente expostas também em Lacerda (2021 - "Observações").

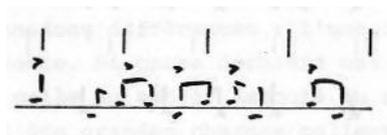
<sup>13</sup> V. Arom (1985, p. 439-40). V. Lacerda (2020).

Abordo aqui uma configuração de 5 articulações que, segundo Arom, se forma mediante o *amalgama* de valores rítmicos, isto é, uma sequência de pulsos 2 + 1 equivaleria agora a um valor de 3 pulsos. Estes padrões se submetem ao que o pesquisador chamou de *imparidade rítmica*:<sup>14</sup> o intervalo de tempo total de 12 pulsos é potencialmente divisível em duas partes iguais, mas a sequência de articulações não se *encaixaria* nessa divisão e representaria uma sucessão de duas partes assimétricas. O exemplo 18a apresenta um desses padrões de 5 articulações como uma sequência dos tempos || 3 + 2 + 2 | 3 + 2 ||; em 18b assistimos a um trecho do tambor solista em que se manifesta o padrão acima na forma fraseada; e em 18c observam-se os dois padrões combinados em suas formas estruturalmente equivalentes.<sup>15</sup>

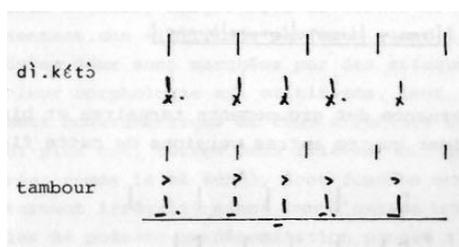
(a)



(b)



(c)



Exemplo 18. Padrão rítmico de 5 articulações (mò-kongó - AROM)

Na prática, a imparidade rítmica corresponde à análise de Kubik do standard pattern através do que chamou de *sequenciamento* (Reihung), conforme

<sup>14</sup> V. Arom (1985, p. 429). Arom coloca entre estas configurações equivalentes o conhecido *tresillo*, que mesmo em repertório africano já havia ganho uma interpretação em termos divisivos em 2/4. V. Lacerda (2020).

<sup>15</sup> V. Arom (1985, p. 435, 440). O autor adverte que *os exemplos foram compostos abstraindo-se as percussões não acentuadas*.

exemplo 17a. Esse fato possui como consequência não apenas a eliminação de um metro de divisão constante, como também pode ocasionar uma indesejável neutralização da síncopa. Novamente, assiste-se a uma relutância em admitir a submissão de um padrão de construção assimétrica a uma forma constante e redundante de encadeamento de beats.<sup>16</sup>

## **2. RESUMO PARCIAL: OS CONCEITOS DE *REGULATIVE BEAT*, SENSO METRONÔMICO, *CROSS RHYTHM* E SINCOPAÇÃO CONSISTENTE**

Apesar de publicados em meios de divulgação conhecidos, os estudos aqui abordados pouco dialogam entre si. Estes pesquisadores tiveram de fazer suas próprias experiências para então arriscarem dividir com colegas o que lhes sobrava conceitualmente dessa vivência. Hornbostel e Jones, como nos diz Blacking, não se dão conta de aspectos apenas aparentemente periféricos, não-sonoros, para a criação de critérios descritivos confiáveis. Não sabemos se estão transcritos nestes primeiros exemplos o conjunto instrumental e vocal em sua totalidade. A participação da dança também não é levada em consideração. O mesmo valeria para o trabalho de Brandel. De fato, se pensarmos na alternância dos pés e no movimento regular de abertura do dorso dos dançarinos, bem como em um eventual apoio de movimentos básicos da dança por algum elemento musical, o exemplo 3 de Hornbostel, assim como outros exemplos de Brandel acabam por assumir ares ficcionais. Forma-se aí uma “heterofonia” de movimentos sonoros e corporais estruturalmente irredutíveis a qualquer elemento rítmico referencial básico; manifesta-se um excesso de referências possíveis incondizente com a técnica musical e coreográfica de um povo que tem no controle do tempo uma de suas mais significativas marcas estilísticas.

Mas o tratamento dado por Hornbostel ao fenômeno rítmico africano antecipa já algumas preocupações que se imporiam a partir daí: a convivência entre ritmos binários e ternários, a presença marcante de uma medida métrica de 12 pulsos, o emprego da hemíola, aqui já chamada de *cross rhythm* e, finalmente, a

---

<sup>16</sup> Comento detalhadamente o conceito de *imparidade rítmica* de Arom (1985, p. 429) em Lacerda, 2021, “Observações sobre o *tresillo* no contexto rítmico africano e afro-brasileiro”, no prelo. Arom aborda timelines semelhantes aos padrões de 5 e 7 articulações apresentadas aqui, assumindo, portanto, uma construção aditiva para eles.

capacidade de músicos africanos de criação de estruturas musicais em deslocamento de um ponto de referência métrico estruturalmente relevante e a decorrente necessidade de compensações aditivas implicadas nos exemplos 2a-b. Seu pensamento teria sido certamente facilitado se ele tivesse à disposição um dos muitos exemplos africanos que adotam o uso da timeline, isto é, o emprego de uma figura rítmica referencial constante, equivalente a um valor métrico permanente que está presente com toda a clareza nas representações de Jones.

Jones, em 1934, já comentara criticamente a transcrição de Hornbostel da peça "Pangwe" para xilofone. Lá ele usa uma expressão fundamental que não lhe ocorre no texto aqui comentado, o termo *polirritmia* (v. Arom, 1985, p. 140). Mas aqui ele procura sistematizar empiricamente uma série de elementos da música africana conceitualmente novos. Praticamente, ele estabelece pulso como unidade básica fundamental, dá importância às formas de grupamentos (beats) deste valor de tempo em duas ou três unidades, chamando-os inclusive de "metronomic background" (1954, p. 31); ele reconhece a presença destes beats (ao menos na forma de palmas) em grupos de 4, 6 e 8 unidades mínimas, embora se recuse enfaticamente a aceitar que se trata aí de um intervalo de tempo metricamente estruturante. Em seu comentário ao standard pattern (clap 3 do exemplo 15a), ele faz questão de eliminar a possibilidade de combinação simultânea com a sequência de valores básicos referenciais (beats) ternários, como parcialmente sugerido por Kubik. Jones também deixa (indiretamente) clara a aditividade na criação da melodia. Portanto, sua concepção é a de que, estabelecido um pulso constante e uma reunião destes pulsos em valores binários ou ternários (mas não permanentemente determinantes), se estabelece uma *autonomia* métrica para cada parte instrumental e vocal do conjunto, independentemente da presença ou não de uma timeline. Apesar da escolha de exemplos, do cuidado da representação e da exacerbação de uma intenção teórica voltada para a complexidade, Jones termina por admitir a especulação de Hornbostel de que a textura musical africana consiste em ostinatos independentes, manifestados nas partes instrumentais e vocais. Sua observação relativa ao fenômeno de *staggering of the points of entry of combined rhythm patterns* é prova disso. O conceito de *crossing the beats* caminha nesse mesmo sentido.

Apesar da falta de diálogo e das sutilezas na formulação teórica de cada um, todos estes autores manifestam um conjunto semelhante de preocupações

sobre os fundamentos teóricos da música africana. Em resumo, eles aceitam implicitamente a aditividade produzida pela execução vocal em praticamente todos os exemplos e relativizam ao máximo a relevância estrutural de qualquer outro valor acima do pulso, seja este valor o beat - o tactus - ou uma sequência determinada de beats associada a um padrão da extensão de 12 ou 16 pulsos. (O número total de pulsos é reconhecido como padrão em Kubik e Arom). Reforçando este ponto, pensemos ainda nos exemplos 16a e 17a de Kubik: no primeiro, o autor marca preciosamente a presença constante de um beat regular através das palmas, associadas ao número 12 (mas evitando a barra de compasso e o reconhecimento da identidade melódica). No segundo ele deixa para nós a suspeita de que se trata de uma divisão regular de beats de três pulsos (a semínima pontuada), mas também da alternância de valores subjacentes de dois e três pulsos dada pela análise alternativa que faz da timeline. Também vimos Jones designar a repetição de valores regulares subjacentes de uma *mera e irrelevante* base metronômica. Ele observou ainda que os padrões destinados às palmas 2 e 3 na dança "Icilili" consistem em uma frase de 12 colcheias, mas acrescenta que "é evidente que estes padrões não podem ser forçados dentro de uma métrica europeia, designada por 12/8..."<sup>17</sup> Portanto, reconhecemos aí por parte de todos um ceticismo relativo a esse tipo de formação rítmica "redundante" da música africana.

Apesar do ceticismo dos autores a respeito da presença regular de uma sequência de beats, note-se que existe uma notável consistência na transcrição das timelines de Jones, na comparação do padrão de clap 3 do exemplo 15a e o padrão do omele de 17a, ou de clap do exemplo 12 com o de clap 2 de 15a. Existe metricamente, portanto, não apenas uma duração constante combinada com uma timeline, mas também um momento temporal que marca seu início de maneira constante. Esse momento rítmico está bem descrito como *regulative beat* por Anku.<sup>18</sup> O *regulative beat* nada mais é do que o beat inicial de um ciclo métrico definido principalmente por uma timeline constante e seu relacionamento com uma sequência *constante* de beats. O *regulative beat* tem validade, portanto, no contexto de uma concepção métrica baseada, em algum nível, na presença de um

---

<sup>17</sup> "...it must be evident that they cannot be forced into a European time-framework and called 12/8, for that would suggest that the patterns are deliberately revolting against a steady ..." (JONES, 1954, p. 45).

<sup>18</sup> V. Anku (2000). Esse conceito tem origem de fato no trabalho de Nketia (1974).

sequenciamento regular de beats, seja este sequenciamento combinado ou não com valores contrastantes.

Contrariando a crença de que não haveria valores subjacentes metricamente estruturantes no nível do beat, Richard Waterman havia proposto em 1952 a vigência na música africana de um elemento caro ao ocidente. Ele criara o conceito de *senso metronômico* definindo-o da seguinte maneira:

Do ponto de vista do ouvinte, [o senso metronômico] implica o hábito de conceber música como estruturada ao longo de um quadro teórico de batidas regularmente espaçadas no tempo [...], sejam ou não as batidas expressas em articulações reais produzidas pela melodia ou pela percussão. Essencialmente, isso significa simplesmente que a música africana, com poucas exceções, deve ser considerada como uma música para a dança, embora a "dança" em questão possa ser inteiramente mental. Uma vez que o senso metronômico assume importância básica, é óbvio que a música passa a ser concebida e executada em seus termos; presume-se, sem dúvida ... que ele passa a ser parte do equipamento de percepção de músicos e ouvintes, e chega a ser da forma mais completa um dado adquirido<sup>19</sup> (1952, p. 121).

Mais tarde, estas afirmações de Waterman passaram a ser validadas no contexto da pesquisa da música africana. Passou a prevalecer o entendimento de que, seja qual for a constelação de padrões atuantes em uma peça de música percussiva africana, pelo menos músicos e dançarinos compartilhariam em algum nível cognitivo uma sequência regular de beats. Com a importante presunção da associação indissolúvel entre música e dança, ele responde indiretamente a questionamentos colocados por Hornbostel e Blacking. As transcrições dos exemplos 10, 11 (palmas) e 13 (instrumento 1) de Jones, e 16a de Kubik (palmas) seriam, pois, uma expressiva mostra da presença real do senso metronômico. O entendimento exatamente deste padrão do exemplo de 17a, assim como as palmas 1 e 3 em 15a em combinação com uma sequência de beats de três pulsos (a semínima pontuada) se constituiu em uma das mais profícuas descobertas para o entendimento do tempo, da forma e também da peculiaridade da música africana em combinar uma sequência assimétrica de valores rítmicos com os valores

---

<sup>19</sup> “[...] From the point of view of the listener, [the metronome sense] entail habits of conceiving any music as structured along a theoretical framework of beats regularly spaced in time [...] whether or not the beats are expressed in actual melodic or percussion tones. Essentially, this simply means that African music, with few exceptions, is to be regarded as music for the dance, although the “dance” involved may be entirely a mental one. Since this metronome sense is of such basic importance, it is obvious that the music is conceived and executed in terms of it; it is assumed without question or consideration to be part of the perceptual equipment of both musicians and listeners, and is, in the most complete way, taken for granted” (WATERMAN, 1952, p. 211).

constantes de uma sequência de beats. É esta sequência de beats que determina a alternância dos pés e o movimento do dorso dos dançarinos.<sup>20</sup> No entanto, a presença de um senso metronômico não elimina a derivação de valores rítmicos contrastantes e não significa que estes valores não possam ser tomados como estruturantes de padrões particulares, por vezes presentes nas partes texturais fixas ou na realização variada da parte solista. Isso será demonstrado mais abaixo. Para a formação de cross rhythm, Locke (1982) e Lacerda (1988) estabelecem para ritmos ternários em 12/8 uma diferença entre a sequência de beats principais de três pulsos (a semínima pontuada) e a sequência de beats secundários de dois pulsos (a semínima). Podemos observar a formação de cross rhythm na relação entre as partes dos instrumentos de apoio 1 e 2 do exemplo 13. Mas também esse mesmo fenômeno tem lugar entre as palmas 1 e os valores subjacentes das palmas 2 e 3 do exemplo 15a.

Além do conceito de senso metronômico, Waterman destaca duas categorias métricas e rítmicas distintivas da música africana: *métrica múltipla* ou *polimetria* e o que ele chamou de *fraseamento sincopado de acentos melódicos* (*off-beat phrasing of melodic accents*). Como vimos, em vários exemplos dos autores acima examinados aparecem casos de métrica múltipla associados à aditividade (*free rhythm* na terminologia de Jones). No caso do fraseamento sincopado, Waterman parte do pressuposto de que muito do que se escuta em música africana não é coincidente com a sequência predominante de beats (ou valores metronômicos): trata-se às vezes de “articulações unitárias,” às vezes de “longas séries de articulações.” No primeiro caso teríamos a sincopação eventual no sentido “tradicional”. Mas, conferindo a seu discurso um tom especulativo, Waterman acaba por sugerir para o caso da sincopação de uma longa série de articulações, que ocorre uma suspensão da posição precisa onde “se encaixaria” o *altamente desenvolvido* senso metronômico de músicos africanos. Ele faz a ressalva, no entanto, de que em um dado evento musical desse tipo sobriam articulações coincidentes com o beat principal em número suficiente para que a referência musical constante não entre em colapso (v. WATERMAN, 1952, p. 214). Em outras palavras, Waterman

---

<sup>20</sup> A combinação de uma timeline com uma sequência de beats recebeu mais recentemente o inspirado nome de *rhythmic topos* (v. Agawu, 2003, pp. 73-79). Lembramos aqui a igualmente inspirada noção de *toque* do candomblé!

reconhece em princípio a existência do senso metronômico, mas aceita um deslocamento em relação a ele. Infelizmente, ele não caracteriza suas ideias por meio de exemplos musicais concretos. Jones, por sua vez, se não reconhece a presença psicologicamente relevante de uma sequência unitária de beats, pelo menos faz referência a seu oposto, ao conceito de *crossing the beats*.<sup>21</sup>

Estes conceitos polirrítmicos foram revistos em um artigo importante de 1982 de David Locke. Sem citar o recurso rítmico do *fraseamento sincopado* de Waterman, Locke apresenta a denominação de *consistent offbeat timing*.<sup>22</sup> Recorro a uma definição provisória deste conceito apresentada por mim, no qual este recurso é testado em material musical brasileiro (v. Lacerda, 2005, p. 209).

Uma configuração transcorre em posição de offbeat quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante e independente mas de mesma duração do valor rítmico referencial de base - o beat - de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico.

Um exemplo claro de *consistent offbeat timing* está dado no exemplo 15a, na relação dos tambores entre si e entre cada uma das partes com um *regulative beat* estabelecido pelas timelines; Jones reduz os padrões dos dois tambores deste exemplo a suas articulações acentuadas e constrói o diagrama do exemplo de 15b, no qual se pode observar o defasamento mútuo em que transcorrem as respectivas partes. Este seria o caso igualmente da relação entre os tambores dos exemplos 14 e 17b. Mais abaixo, acrescentaremos casos da música africana em que o conceito de deslocamento possui validade também em combinação com o recurso de *cross rhythm*.

### **3. FORMAÇÃO DE UMA TEXTURA FIXA, APLICAÇÃO DE PROCESSOS RÍTMICOS E INTERAÇÃO COM A PARTE SOLISTA NOS REPERTÓRIOS FON E EWE**

A construção de uma textura rítmica fixa através da superposição de partes instrumentais de apoio estruturalmente invariáveis é um elemento fundamental da música africana. Essa textura é normalmente contraposta a uma parte instrumental de execução variada por um músico com função solista e/ou uma parte vocal formada por solista e coro. Nas transcrições de Jones temos os exemplos

---

<sup>21</sup> Ver discussão algo confusa em Jones (1954, p. 45).

<sup>22</sup> Locke (1982, p. 245), que cita Waterman quando ressalta a importância dos conceitos de beat e senso metronômico, não o menciona ao definir no mesmo trabalho o recurso de *consistent offbeat accent* (1982, p. 227).

14 e 15a, dos quais constam a participação solista somada à textura instrumental fixa. Trago abaixo a textura rítmica fixa das peças "Wedé" e "Solejebe" que compõem um repertório fon.<sup>23</sup> Trata-se de texturas relativamente homogêneas, formadas por um chocalho de cabaça (assan), uma campana (gan), dois tambores de apoio (alekle 1 e 2) e um tambor solista (hunda ho). Uma terceira peça deste repertório, "Gobahun" (exemplo 27), será comentada abaixo.

Em "Wedé" (exemplo 19), é criado um ciclo total de 24 pulsos com a tripla articulação de um padrão de 8 pulsos na parte do gan. Este padrão possui uma base binária mais marcante. Ele pode ser compreendido como a sequência de dois valores subjacentes de 4 pulsos (duas mínimas), mas pode também ser interpretado de maneiras distintas pelo solista. Apesar do padrão de 8 pulsos do gan, o ciclo de 24 pulsos é dividido em dois ciclos de 12/8 demarcados por uma barra de compasso secundária. A razão disso são questões fraseológicas na parte solista. Assan e alekle 1 unem-se na execução do beat e, portanto, na transmissão de um senso metronômico permanente. Tomando-se as 8 articulações do assan e do alekle 1 e o intervalo de tempo de 8 pulsos de cada padrão do gan, constata-se na textura de "Wedé" a formação - teoricamente falando - de um cross rhythm permanente na razão de 8:3. A parte do alekle 2 consiste em duas articulações no valor do pulso (a colcheia) em sequência à articulação do alekle 1, mas com um acento acrescentado na primeira articulação. Este acento permanente sobre o segundo pulso de cada beat incide de maneira perturbadora sobre a sensação métrica transmitida pelo alekle 1 e pelo assan. Verifica-se aqui a aplicação do processo de *consistent offbeat timing* ou o que Jones denominara de *crossing the beats* (1954, p. 40).

Em "Solejebe" (exemplo 20) a timeline é constituída do standard pattern, que descreve um metro de 12 pulsos e é aqui fraseologicamente articulado como um movimento que se inicia na segunda articulação em direção à primeira. As demais partes são idênticas a "Wedé". O exemplo contém ainda uma pequena participação do master drum, que busca um paralelismo com o alekle 2, portanto fazendo uso do recurso de *consistent offbeat timing*.

---

<sup>23</sup> Ver Lacerda (2007 e 2014). A música batak apresentada abaixo permite variação de densidade nas partes texturais de apoio. Os valores rítmicos são eventualmente subdivididos. Grupos de 3 colcheias transformam-se em grupos de 6 semicolcheias, por exemplo. Mesmo que possam surgir discretas inflexões de fraseamento nestas partes, os instrumentistas preservam suas funções de marcar valores estruturais relevantes, como o beat ou mesmo a timeline.

Exemplo 19 - Textura de "Wedde" (fon)

Exemplo 20. Textura musical de "Solejebe" com figura do Hunda Ho em offbeat (fon)<sup>24</sup>

A meu ver, há ainda a necessidade de se expandir a noção de *offbeat timing* para pelo menos mais um tipo de formação rítmica. Vimos acima que o fenômeno de *cross rhythm* se funda na contraposição da cadeia principal a uma cadeia secundária de beats. Em ritmos ternários, isso significa dizer que teríamos uma configuração formada a partir da sequência de semínimas pontuadas (beats principais), superposta a uma configuração baseada na sequência de semínimas (beats secundários) ou mínimas como em "Wedde" acima. O ponto de confluência destas sequências se dá, em princípio, de acordo com o *regulative beat* ou, acessoriamente, também na metade exata de um ciclo métrico de 12/8 ou 24/8.

Mas africanos se utilizam também, no caso de peças com o beat principal ternário, de estruturas baseadas no deslocamento da cadeia secundária de beats, isto é, estruturas adicionais com o valor subjacente de dois pulsos, cujo ponto de

<sup>24</sup> A representação gráfica da parte de alguns tambores pode exigir mais de uma linha. Nos tambores *bâtá*, por exemplo, estas linhas correspondem às duas membranas que compõem os tambores mais graves *Ako* e *Iya Ilu*. (A membrana mais aguda é percutida com uma tira de couro.) Na música *fon* e na música *ewe* aqui apresentadas trata-se da alternância de mão e baqueta. Em todos os grupos instrumentais ocorre a busca por matizes de timbre que compõem a estrutura melódica de figuras.

inserção difere do *regulative beat*. Esse seria também o caso da parte do drum 1 do exemplo 15a de Jones ou do exemplo 24, c. 361. Dessa maneira, propus que o conceito de *consistent offbeat timing* seja empregado também no caso de configurações baseadas na sequência secundária de beats quando deslocada. Como consequência, poderíamos afirmar que o resultado do emprego de qualquer configuração em *offbeat timing* seria a alteração da textura rítmica no sentido de um deslocamento determinado da posição do *regulative beat*.

Na versão da textura rítmica da peça "Agbadza" do repertório ewe expressa no exemplo 20,<sup>25</sup> nota-se a supressão do *regulative beat* nas partes dos tambores de apoio kidi e kagan; estas partes possuem apenas a referência das semínimas deslocadas, isto é, em *offbeat timing*. O kagan constrói um padrão de três tempos (3/4) a partir do segundo pulso do ciclo métrico, enquanto o kidi utiliza-se da mesma sequência de valores subjacentes, mas executando um padrão de dois tempos (2/4) a partir do último pulso do ciclo métrico. Observe-se que todos os instrumentos confluem para o ponto da 5ª articulação do standard pattern, que é, no entanto, um contratempo em relação ao beat principal e aos passos da dança e, por isso, não deve ser confundido como um eventual *regulative beat*. No caso da peça "Atsiagbeko" do exemplo 21 há na parte do kidi uma configuração em *consistent offbeat timing* com o valor subjacente de três pulsos a partir da segunda articulação do gankogui, que emite aqui também o standard pattern.<sup>26</sup>

Exemplo 21 - Textura rítmica regular de "Agbadza" (ewe)

<sup>25</sup> As transcrições da música ewe aqui presentes foram realizadas por mim a partir de gravação de Richard Hill (v. LACERDA, 1988 e 1990). Nesse trabalho é citado o estudo de Locke (1982), que oferece também uma visão segura de "Agbadza", assim como de outras peças do repertório ewe.

<sup>26</sup> No exemplo 22, a primeira linha corresponde à sequência das beats, a segunda ao standard pattern executado pelo gankogui (campana) e a terceira ao tambor de apoio *kidi* seguido da sequência de valores contrastantes relativos a essa parte. A parte do kidi está aí anotada à *maneira antiga*, como se o músico seguisse a cadeia principal de beats, ainda que sua configuração seja independente dela.

The image shows a musical score for 'Slow Atsiagbeko' (ewe) with four staves. The time signature is 12/8. The staves are labeled: (Beats), Gankogui, Kidi, and (Contraste). The (Beats) staff has four quarter notes. The Gankogui staff has a steady eighth-note pattern. The Kidi staff has a complex rhythmic pattern with accents and rests. The (Contraste) staff has four quarter notes.

Exemplo 22. Textura rítmica parcial de "Slow Atsiagbeko" (ewe)

Como mencionado, a textura fixa de uma peça é contraposta regularmente à execução de um tambor solista. Esta parte pode manifestar uma grande mobilidade, lançando mão dos mais variados recursos rítmicos e fraseológicos. Alguns poucos exemplos extraídos do repertório fon poderão colaborar para o entendimento dos recursos rítmicos abordados até aqui quando têm origem na parte solista.

No exemplo 23a está um segmento recorrente da construção solista em "Wede". Trata-se de um segmento longo, iniciado por uma estrutura em offbeat A (a partir de 106b) e uma estrutura em onbeat (em 108a) que possui uma base binária com o valor subjacente de 4 pulsos (a mínima). Na junção de ambas as estruturas surge a necessidade de criação de um segmento aditivo. Tem-se aí, portanto, uma construção na primeira posição de offbeat, seguida de um segmento em onbeat na forma binária e uma compensação aditiva (3+3+4) (em 107b). Aqui se percebe bem a importância do *regulative beat*: ele é primeiramente suspenso na construção em offbeat, mas serve como referência ao segmento de 108a até a sua conclusão em 110a.

Esta frase de "Wede" é seguida pelo segmento do exemplo 23b, que possui o mesmo tipo de construção da frase anterior com algumas alterações. Ao terminar a frase iniciada em 106b, o executante articula um elemento extraordinário de ligação para então inserir em 110b mais uma estrutura motívica com as mesmas características rítmicas da estrutura anterior: essa estrutura é também baseada na mínima. A frase termina em 113a-b com a mesma figura de finalização, que neste caso é precedida por duas articulações de uma figura a que dei o nome de *figura de pré-finalização*. Este momento da execução assinala duas características extremamente relevantes: o elemento introdutório de frases em offbeat é aqui

elidido e a estrutura rítmica baseada na mínima é mantida por longa duração. Em "Wedede", portanto, apesar das características texturais, prevalece uma estruturação rítmica binária, com a mínima exercendo a função de *tactus*. Para essa percepção colabora também a construção da *timeline*, que aí transcorre em paralelo com a estrutura do tambor solo.

No exemplo 24 está um segmento empregado com frequência tanto em "Wedede" quanto em "Solejebe". Ele tem como ponto de partida o motivo bem estabelecido que deu origem à primeira estrutura do exemplo 23a, mas segue improvisatoriamente em duas fases: a partir de 355 e 360. Apesar de tratar-se de uma estrutura em *offbeat*, note-se a necessidade de conclusão em *onbeat*: primeiramente sobre o *regulative beat* de 359, e finalmente sobre o *regulative beat* de 364. Esta segunda fase da improvisação (a partir de 360) se dá com base em articulações de dois pulsos (figura a'') (cross rhythm associado a *offbeat timing*), embora a configuração de início tenha sido criada com articulações de três pulsos (figura a'). O executante transforma, portanto, um motivo de dois beats (em *offbeat timing*) em uma variante de três articulações de dois pulsos. Desta forma, aqui alternam-se configurações equivalentes criadas com valores de dois e três pulsos em posição deslocada. Se para uma estrutura já valia a designação de *offbeat timing*, isso passa a ter validade também para a sua variante com valores de dois pulsos.<sup>27</sup>

Finalmente, no exemplo 25 encontram-se duas estruturas de frase semelhantes que possuem estruturações rítmicas diferentes. No nível "a" do exemplo temos uma estrutura motívica em *onbeat* combinada com uma estrutura de finalização na mesma base rítmica. Esta mesma estrutura motívica faz parte do nível "b" (indicada com id.), combinada com uma finalização em *offbeat B* (iniciada no segundo pulso do ciclo métrico). No nível "c" está uma estrutura motívica em *offbeat A* (iniciada no primeiro pulso do ciclo métrico) que é então finalizada pela mesma estrutura em *offbeat B* do nível "b". Trata-se, portanto, no nível "c" de uma demonstração da mudança de base rítmica de *offbeat A* para *offbeat B* dentro de uma mesma frase sem a intermediação do *regulative beat*: aí se dá uma total suspensão, na parte solista das condições rítmicas básicas válidas para "Solejebe". O

---

<sup>27</sup> A alternativa seria afirmar que uma estrutura em cross rhythm pode se iniciar em posições distintas do *regulative beat*, o que pode ser legítimo na descrição de estruturas em outros estilos africanos, ou um mero exercício retórico.

exemplo 25 em seus três níveis dá mostra expressiva da natureza combinatória na construção musical fon. A combinação das estruturas motivicas e de finalização das três frases poderiam ser descritas da seguinte forma: (A + x), (A + y), (B + y). Aqui fica demonstrada a passagem para a construção sintagmática de um nível paradigmático de figuras que se organizam por posições rítmicas pré-definidas.

106b

Estr. Prep. Estr. Introd. Segm. A fig. A compl. interp.

108a

Estr. Periódica a

109b

Estr. Final MF1a

Exemplo 23a. Frase de "Wede" (junto com textura do exemplo 19)

110a

Estr. Motivica fig. ligação a

111a

interp. a

112a

Estr. Final interp. fig. préfinal. fig. préfinal.

113a

mot. final. MF1a-b

Exemplo 23b. Frase de "Wede" (continuação)

Exemplo 24. Modelo periódico de "Solejebe" com derivações rítmicas (offbeat A) (junto com exemplo 20)

Exemplo 25. Frases de "Solejebe" (junto com textura exemplo 20)

#### 4. DO SIMPLES AO COMPLEXO

Busquei resumir no começo deste trabalho alguns estudos que estão entre os mais influentes da pesquisa musical africana. À exceção de Locke (1982) e Arom (1985), os estudos aqui tratados não abordam exclusivamente um repertório étnico específico de maneira exaustiva. Além disso, eles também não examinam a participação do solista com a devida atenção. Desta forma, acrescentei a este trabalho uma caracterização mais detalhada de elementos estilísticos texturais e solistas através de exemplos de meus próprios estudos sobre o repertório fon.

As dificuldades conceituais que se apresentam na análise de um corpus determinado podem surgir da preferência por parte de estudiosos pelo grau de novidade presente especificamente nesse conjunto de peças. Essas dificuldades aparecem naturalmente no processo analítico das estruturas musicais que se pretende definir. Não abordamos aqui seguramente repertórios, orientados por parâmetros musicais mais claros e diretamente realizados, aos quais uma comunidade mais ampla responde espontaneamente na forma de dança coletiva. A densidade musical de uma música africana ritualística não permite um conhecimento seguro antes de nos debruçarmos sobre ela. Trata-se de música de caráter relativamente fechado, destinada a eventos bem definidos: os repertórios fon e iorubá são de emprego obrigatório em cerimônias religiosas; a música ewe parece ter origem em tradições afins, mas é praticada hoje em clubes de dança. Os demais exemplos não recebem de seus autores uma abordagem explicativa neste sentido. É recente a exigência da etnomusicologia de exigir que sejamos capazes de realizar incursões no difícil campo da antropologia ou da prática etnográfica relativa às circunstâncias sociais ou religiosas as quais a música está submetida.

Realizei o percurso expositivo sugerido pela tendência da pesquisa musical africanista de busca pelos aspectos teóricos mais sutis dessa música. O leitor destes estudos, acredito, sai dessa discussão com o pensamento de que a África se caracteriza por produzir uma polirritmia intrincada e acessível tecnicamente apenas a poucos. Por certo, é mesmo complexa e singular a maioria dos exemplos aqui reunidos. Não seria fácil a um músico não-africano reproduzir as relações rítmicas aqui estabelecidas senão à base de muita prática e, mesmo assim, dificilmente o fariam com a mesma naturalidade com que fazem os músicos que sustentam essa arte.

Mas as discussões implicadas na posição dos pesquisadores mencionados neste trabalho têm como pano de fundo o estudo de um tipo específico de complexidade. Trata-se do emprego de recursos rítmicos admiráveis, que se deixam resumir conceitualmente pelas noções de *cross rhythm*, *offbeat timing* e um tipo específico de aditividade. Construções aditivas ocorrem em dois contextos possíveis: primeiramente, ela está implicada na construção da linha melódica vocal em geral e, em segundo lugar, na música fon, por exemplo, ela ocorre na parte instrumental solista a cargo do solista. Fui persuadido de que os fon mantêm um

plano métrico previsível mesmo diante do emprego de deslocamentos; aditividade na parte instrumental ocorre para possibilitar deslocamentos e para a retomada do discurso mediante segmentos que possuem o *regulative beat* como referência: o discurso distancia-se de um centro e a ele retorna em seguida.

*Offbeat timing* gera configurações regulares e normalmente mais simples. No entanto, estas configurações, sobretudo quando são fixas na textura, são capazes de suspender o compartilhamento mental de uma referência rítmica comum no nível do beat ou em níveis métricos mais extensos. O evento musical como um todo aproxima-se mais do fato puramente *sonoro* do que especificamente *rítmico*. Dito de outra forma: a presença permanente de estruturas deslocadas força a percepção a escolher uma relação rítmica específica ou abrir-se para o entendimento do evento instrumental como algo ritmicamente múltiplo (e indefinido); cancela-se o efeito organizador do que poderíamos ver como ritmicamente hegemônico e hierarquicamente superior: o beat principal e o sequenciamento métrico unilateral.

Como vimos, já em 1954 Jones buscava estabelecer um corpus de acontecimentos mais coeso. Esse exemplo foi seguido apenas algumas décadas depois. No entanto, algumas informações fundamentais ficam faltando, posto prevalecer o afã da ciência anglo-saxônica de nos brindar sempre com embates intelectuais cada vez mais esotéricos em campos bastante sutis da prática musical. Desta forma, a caracterização factual e cabal do objeto de estudo fica prejudicada! Talvez a causa do surgimento de uma retórica que eu chamaria de insatisfatória para a clara definição dos elementos rítmicos básicos da música africana se localize simplesmente na escolha de exemplos. Será mesmo que é apenas a partir de um patamar tecnicamente complexo que se pratica música ritualística no continente africano? A pesquisa parece ter sido guiada por uma *ideologia da complexidade* em sua busca por uma definição deste campo de estudo - e aprendizagem. Percorreu-se um árduo caminho até se admitir a presença de elementos conhecidos de teorias ocidentais como o senso metronômico, o *regulative beat*, a cadeia binária ou ternária de beats como equivalente à ideia de *tactus*. Custa a ser feito também o reconhecimento de recursos técnicos singulares, como o mecanismo de deslocamento métrico. Alguns negam este fato sem colocar nada no lugar. Este recurso, portanto, sem adquirir validade geral, passara por Jones como *staggering*

*of the points of entry of combined rhythm pattern*, por Watermann como *off-beat phrasing of melodic accents* e por Locke como *(consistent) offbeat time*.

Apenas esparsamente lê-se nestes trabalhos sobre a presença de peças mais simples nos repertórios abordados. Aqui mesmo foram apresentados como exemplos as peças "Solejebe" e "Wede" da população fon, cujas descrições não são nada simples. No mesmo repertório encontra-se também a peça "Gobahun", relativamente mais transparente na construção textural, e que será abordada abaixo: estas três peças constituem partes de um mesmo evento social e religioso. Mas lembro-me que ao terminar de registrar este repertório, os músicos solicitaram que eu permanecesse para registrar outras peças realizadas por eles próprios. O solista destas peças trocou de lugar com um dos músicos de apoio e deram partida na execução de um novo repertório: tratava-se das peças "Gbehun", "Agbehun" e "Hungan". Ignorei estas peças no processo de escolha do material ao qual dedicaria o trabalho que pretendia fazer. Portanto, ao me debruçar preparatoriamente sobre o repertório, acabei eu mesmo por ceder à tentação e fazer uma escolha com base em um possível *critério de complexidade* (v. LACERDA, 2014, p. 16-9). Desta forma, é bom que se diga que o repertório fon aqui selecionado é ladeado por um conjunto de peças de características tecnicamente mais acessíveis e que definem também a cultura musical fon.

De maneira fetichista, sucumbimos à tradição ocidental da análise musical na apresentação das características fundamentais da música africana antes mesmo de nos ocupar com a caracterização plena destes repertórios. Isso se torna ainda mais grave, uma vez que ao exercer a etnomusicologia nos caberia apresentar com a devida neutralidade repertórios que são conhecidos praticamente apenas por seus próprios praticantes. A falta de abrangência na abordagem de um determinado conjunto de peças talvez deixe escapar, por exemplo, o sentido processual na aplicação de recursos rítmicos que respondem pela sofisticação de determinadas formas de estruturação.

##### **5. QUATRO PEÇAS "SIMPLES": "OKE", "GOBAHUN", "KIRIBOTO" E "OBA KOSO"**

Observemos a organização textural de quatro peças de características rítmicas mais simples e redundantes: a peça "Oke e Oba Koso", duas das cinco peças do repertório bàtá para Xangô na cidade de Sakété; a peça "Gobahun", que compõe

junto com "Solejebe" e "Wede" o repertório fon a que tive acesso, e a peça "Kiriboto" do repertório para Egun em Sakété.

"Oke", apresentada no exemplo 26, é exemplo de uma construção rítmica textural bastante simples. No entanto, pode-se observar nela a rara presença do acelerando em uma peça africana, que ocorre neste repertório provavelmente por razões simbólicas. A peça se inicia com um tempo excepcionalmente lento (semínima = 50), passa pelo processo de aceleração e retorna a este mesmo andamento quando atinge o dobro do tempo inicial. Com isso revela-se também o notável controle de tempo de músicos africanos. Apesar da mudança de tempo, três instrumentos de apoio (omele ako, omele abo e eki) permanecem estruturalmente fixos. A articulação do beat é permanente. A textura se altera em pontos precisos deste processo a partir da mudança de densidade da timeline na parte do ako, o instrumento mais grave no exemplo. O ritmo lento requer para os tambores um substancial adensamento da textura mediante a agregação de articulações curtas, raramente empregadas em transcrições de música africana. O efeito da aceleração sobre a timeline provoca uma rarefação textural e rítmica, embora seja perceptível uma identidade formal entre todas as variantes desta parte: a timeline se desloca, mas é iniciada com as articulações longa-curta-longa.<sup>28</sup>

A peça "Gobahun", apresentada no exemplo 27, transcorre ritmicamente de maneira mais homogênea do que "Solejebe" e "Wede". Como em "Wede" (exemplo 19), a timeline dada pela campana consiste na tripla execução de um padrão de 8 pulsos (a colcheia). A notação sugere uma organização aditiva,<sup>29</sup> embora o padrão comporte diversas leituras por parte do executante do tambor solista. Contra esta configuração apresenta-se no assan (chocalho) e no alekle 1 (tambor de apoio) a sequência de beats principais. Um ciclo completo tem a duração de 24 pulsos, subdivididos em 8 beats e 3 vezes o valor de 8 pulsos (a semibreve), que corresponde à duração do padrão do gan: este seria o *toque* de "Gobahun", para adotar uma terminologia brasileira. Como em "Wede", está implicada nessa textura a formação de um cross rhythm na razão 3:8 baseado na sobreposição de 3

---

<sup>28</sup> O marcante efeito do tempo excepcionalmente lento associado ao acelerando permitiu cruzar informações com os trabalhos etnográficos de Pierre Verger sobre a forma de dança para Xangô (VERGER, 1982, p. 135).

<sup>29</sup> Este padrão coincide com o *tresillo*. O nome é resgatado por Sandroni (2001, p. 28-32). Trata-se aqui de uma configuração formada pelas articulações (2+3+3). Em repertório brasileiro, essa configuração recebe uma outra acentuação (3+3+2).

semibreves (subjacentes aos padrões do gan) e 8 semínimas pontuadas articuladas em paralelo pelo assan e pelo alekle 1 e que são equivalentes ao beat. Mas, diferentemente de "Wede" e "Solejebe", se estabelece em "Gobahun" uma redundância entre as partes dos tambores de apoio e do assan: a sequência de beats principais dada pela parte do alekle 1 e do assan é aqui *completada* pela intervenção do alekle 2, que consiste na execução complementar de duas articulações sem acento. Cria-se, portanto, uma linha em que se tornam nítidos o beat e as articulações sobre o pulso, agrupadas a três com um acento métrico sobre a primeira delas, articulada pelo alekle 1 em paralelo com o assan. A peça, com o tempo acelerado de 160 o valor do beat, confirma a presença real de um tactus coincidente com o regulative beat. A percepção de ouvintes em geral passa a ser unitária. Qualquer configuração contrária a esta métrica poderá ser introduzida apenas pelo solista. Ao contrário de "Solejebe" e "Wede", em "Gobahun" manifesta-se, portanto, a inequívoca presença do beat referencial.

Neste mesmo sentido poderíamos situar agora não apenas algumas peças em relação a outras dentro de repertórios de uma mesma etnia, mas pode-se notar também a relação entre estilos musicais de etnias distintas. Refiro-me aqui ao estilo iorubá, do qual tomo como exemplo a textura da peça "Kiriboto" no exemplo 28. De fato, qualquer peça iorubá de repertório bàtá - e de outros repertórios a que tive acesso - não apresenta o nível de complexidade manifestado em deslocamentos de partes texturais, aqui demonstrados em outros estilos.<sup>30</sup> Em "Kiriboto", forma-se um cross rhythm permanente na razão de 4:3 na contraposição do beat (a semínima pontuada derivável diretamente da parte do omele ako) com a parte do ako, cuja parte transcorre segundo a sequência subjacente de 3 mínimas.<sup>31</sup> (O standard pattern é aqui para ser solfejado exatamente como sugerido pela notação, isto é, com seu início na primeira articulação do ciclo métrico.) Temos aí um tipo de polirritmia em cross rhythm (a hemíola), baseada na combinação de 4 beats principais de 3 pulsos com 3 beats secundários de 4 pulsos - isto é, na razão de 4:3.

No exemplo 29 encontram-se as configurações fixas da textura da peça Oba Koso do repertório bàtá de Sakété para a cerimônia de Xangô (como Oke). A

---

<sup>30</sup> O deslocamento em *apala* (iorubá) revelado acima por Kubik é um fato notável.

<sup>31</sup> Na peça "Afã", do mesmo repertório ewe, se estabelece a mesma relação de cross rhythm com um tambor de apoio, mas a partir da segunda articulação do standard pattern (V. LOCKE, 1982, p. 222).

peça é rápida. Trata-se em 29a das mesmas partes instrumentais de apoio no mesmo modelo dos exemplos batak acima; em 29b está o padrão metrificador predominante (timeline) acompanhado de duas variantes. Estes padrões iorubá possuem articulações com as mesmas durações do padrão de 5 articulações apresentado no exemplo 19 de Arom. A diferença entre eles é a posição métrica relativa. Mas observe-se aqui que este padrão e suas variantes são combinados aqui com uma indefectível sequência regular de beats, associável perfeitamente à fórmula 12/8.

"Gobahun" e "Kiriboto" possuem a característica de incluir uma parte textural em relação de cross rhythm com a sequência de beats principais. O primeiro é um exemplo dentro do repertório fon de menor complexidade; o segundo é um exemplo de maior complexidade no contexto dos repertórios iorubá.

ca.50

ca.60

ca.88-104

ca.52

Exemplo 26. Textura de "Oke" (Batak - Sakété - iorubá)

Assan

Gan

Alekle 1

Alekle 2

Exemplo 27. Textura de "Gobahun" (fon)

The image shows a musical score for three parts: Omele ako, Omele abo, and Ako. The time signature is 12/8. The Omele ako part consists of a series of eighth notes. The Omele abo part consists of a series of eighth notes with some rests. The Ako part consists of a series of eighth notes with some rests.

Exemplo 28. Textura de "Kiriboto" ((bàtá - Pobè - iorubá)

(a)

The image shows a musical score for three parts: Omele ako, Omele abo, and Ako. The tempo is marked as ca. 132-160. The Omele ako part consists of a series of eighth notes. The Omele abo part consists of a series of eighth notes with some rests. The Ako part consists of a series of eighth notes with some rests.

(b)

The image shows three variations of the Ako part: (a) with fingerings 2, 3, 2, 2, 3; (b) with a different articulation; and (c) with a different articulation.

Exemplo 29. Textura de "Oba Koso"(bàtá - Sakété - iorubá)

Com a integração ao repertório de estudo de exemplos mais simples e tangíveis da cultura africana podemos observar que existe a prevalência de um plano rítmico de fundo de níveis referenciais muito bem definidos de pulso, beat e ciclo métrico (timeline), aos quais podem se somar relações métricas extraordinárias. Desta maneira, consideremos o caso de "Agbadza" (exemplo 21): mesmo sem o apoio do chocalho (axatse), como em "Solejebe" e "Wede", sabemos que a dança se orienta pela sequência de beats principais, isto é, pela sequência de semínimas pontuadas articuladas a partir do início do padrão da campana, mas aqui não realizada por instrumento algum. No registro sonoro a que tive acesso, a peça, de andamento moderado, é iniciada pela campana; em seguida, o kagan toca paralelamente as três últimas articulações regulares desse padrão e passa para o

ciclo métrico seguinte de acordo com essa mesma orientação - isto é, ele segue tocando a sequência de semínimas, omitindo a primeira articulação do padrão e inserindo no início do ciclo a configuração deslocada que cabe a ele a partir do segundo pulso do ciclo de 12 pulsos. Trata-se novamente do processo de *consistent offbeat timing*. Esse procedimento mostra a independência do kagan da sequência principal de beats, mas mostra uma dependência do executante por relações métricas extraordinárias, mas igualmente deriváveis da timeline. Neste caso, essa relação se dá com a sequência de valores de dois pulsos estabelecida pelas quatro últimas articulações do standard pattern.<sup>32</sup>

Em "Solejebe" e "Wede" forma-se no alekle 2 uma sequência acentuada de valores iguais ao beat, mas deslocados em relação a ele e, portanto, nunca coincidente com a sequência principal. Diante disso, poderíamos nos perguntar por que então referir-se a uma sequência "principal" de beats? Pois, tendo em vista diversos outros exemplos de repertórios africanos, é a sequência principal de beats que se relaciona mais harmonicamente com as respectivas timelines e, mais importante, é esta sequência que está na base da regulação da dança. Lembramos também que em "Solejebe" e "Wede" o ajuste entre as partes dos dois tambores de apoio não se dá de maneira tão precisa e natural quanto poderíamos imaginar a partir da notação; nota-se nestas peças um esforço adicional do executante do alekle 2 em encaixar sua parte no contexto rítmico estabelecido.<sup>33</sup> Em "Gobahun", ao contrário, com a supressão do acento da parte do alekle 2, ambas as partes transcorrem de maneira perfeitamente complementar.

Em meu trabalho sobre o repertório bàtá do Benim de 1988, tive a oportunidade de salientar a prevalência de um nível métrico formado por *durações de referência*.<sup>34</sup> Este nível métrico principal podia ser contraposto a um nível secundário, formado por *durações de contraste*. Estas relações ocorrem nos casos de ritmos binários e ternários segundo uma hierarquia de valores, conforme a figura 2. Este é o caso de "Kiriboto" examinado acima. Desta forma, tanto em música binária,

---

<sup>32</sup> Ademais, no curso da execução, sua parte "sairá temporariamente do lugar" e levará o conjunto a uma instabilidade, conforme Lacerda (1990), o que nos faz pensar que tais relações rítmicas não são absolutamente óbvias.

<sup>33</sup> O fato é que a primeira articulação do alekle 2 é inserida de maneira ligeiramente antecipada e a segunda, de maneira retardada, conforme Lacerda (2007).

<sup>34</sup> V. Lacerda (1988, p. 183).

quanto ternária, podemos verificar a formação em paralelo de estruturas que *competem* entre si e podem configurar o jogo das percepções possíveis.

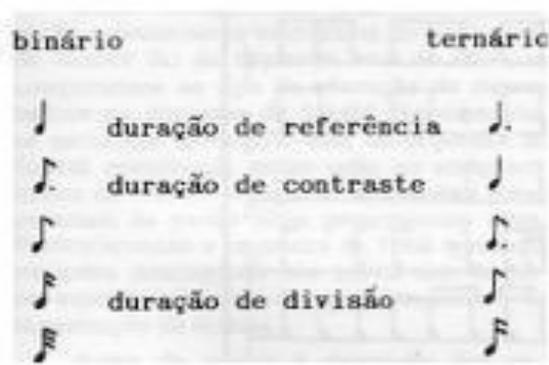


Figura 2. Hierarquia de valores rítmicos

Essa hierarquia de valores tem a ver diretamente com o conceito de *tactus*. O valor de *tactus* é circundado por valores de tempo que podem ser tomados também como referência adicional na construção de configurações formalmente relevantes, como motivos e componentes de frases. Lerdahl e Jackendoff previram algo semelhante quando chamaram a atenção sobre formas de acentuação rítmica na música tonal. Em suas palavras, “... a tarefa cognitiva do ouvinte é fazer corresponder tanto quanto possível um padrão dado de acentuação fenomenal a um padrão estabelecido de acentuação métrica; onde divergem os dois padrões, o resultado é sincopação, ambiguidade ou algum outro tipo de complexidade.”<sup>35</sup> Por acentuação fenomenal pode ser entendido no contexto africano um tipo de acentuação que ocorre paralelamente a uma acentuação estabelecida por uma métrica inferida como de maior importância, haja vista sua relação com as demais partes e a dança. Lerdahl e Jackendoff foram prudentes ao salientarem como possíveis outros *tipos de complexidade* para chamar a atenção sobre formações rítmicas ausentes da música tonal. Observe-se também uma releitura destas relações rítmicas realizada por Locke sob o impacto das ideias de Nzewi (1997): “Uma vez que a matriz [textura rítmica] pode conter várias sequências de beats, uma determinada frase está sujeita a sofrer uma reorientação dependendo do fluxo de

<sup>35</sup> “... the listener’s cognitive task is to match the given pattern of phenomenal accentuation as closely as possible to a permissible pattern of metrical accentuation; where the two patterns diverge, the result is syncopation, ambiguity, or some other kind of rhythmic complexity.” Por acentuação fenomenal em música tonal pode ser entendido aqui um tipo de acentuação não sistemático, o contrário, portanto, de uma acentuação métrica (Lerdahl e Jackendoff, 1988, p. 18).

beats sobre o qual se funda a percepção." Pois isso quer aqui dizer que é exatamente na proliferação de níveis métricos sobre valores que estão em torno do valor do tactus que consiste uma singularidade da música africana.<sup>36</sup> Duas menções reparadoras são feitas aqui ao nível métrico do beat: (a) em primeiro lugar admite-se a coexistência de sequências básicas diversas do beat principal ou referencial; e (b) admite-se face a isso uma reorientação cognitiva dependendo da sequência de valores que recebe a atenção do ouvinte.

De certa maneira, confirmam-se, portanto, as suposições de antigos pesquisadores sobre a presença simultânea de *ostinati* independentes entre si. No entanto, eles lá esqueciam de dizer que com isso não se tratava de uma regra geral e que, diante da proliferação de níveis, um destes continuaria a exercer um papel de predominância estrutural com a finalidade de regular a dança e a construção ainda que variável da parte solista. Essa omissão pode ser entendida como uma dúvida sobre a presença real do senso metronômico. Talvez possamos agora lançar a hipótese sobre o caráter processual de construção rítmica que parte do simples para o complexo tanto no interior de um mesmo repertório, quanto de repertórios diversos no interior de uma mesma etnia ou de etnias diversas. Isto é, seguindo a tradição dos primeiros pesquisadores, trata-se de repertórios africanos esparsos mas comparáveis, posto que se definem pela aplicação de processos rítmicos comuns. Haverá sempre um pulso, assim como uma duração de referência (um beat principal ou tactus) preferencialmente associada a uma timeline de extensão definida que, por sua vez, confere a referência adicional de *regulative beat*, isto é, o primeiro beat de uma sequência determinada de beats ou de um ciclo métrico determinado. A partir daí se formariam, de acordo com o estilo ou função de um evento musical, estruturas texturais fixas ou variáveis baseadas em valores rítmicos defasados ou adjacentes ao valor do beat principal. Em outras palavras, os casos mais simples de cross rhythm estariam abrangidos pela formação de estruturas baseadas neste valor secundário e, adicionalmente, haveria a possibilidade de deslocamento destas sequências básicas baseado em relações singulares com a

---

<sup>36</sup> "Since many beat streams co-exist in the matrix, a sounded phrase is subject to cognitive re-orientation depending on the flow of beats on which perception is grounded." (Locke 2012, Abstract). Para se ter uma ideia da complexidade da discussão, não nos esqueçamos que em seu importante trabalho de 1982, Locke (1982, p. 245, n. 7), após uma explanação sobre sua vivência musical em Gana, advoga contraditoriamente a presença do senso metronômico "comum a todos os músicos," conforme formulado por Waterman, como valor indispensável para o funcionamento da música ewe.

timeline. Tais deslocamentos (*offbeat timing*) comportariam tanto configurações texturais permanentes nos instrumentos de apoio quanto configurações temporárias produzidas na parte solista. Os deslocamentos seriam possíveis igualmente para configurações baseadas na sequência de durações de contraste. Invoca-se aqui a presença de estruturas básicas e redundantes no sentido de experimentar a ideia de que certas complexidades se formam a partir delas.

Para reforçar: o entendimento do simples para o complexo poderia ser advogado no âmbito textural do repertório fon aqui apresentado quando se pensa na parte sincronizada do alekle 2 em "Gobahun" como configuração básica (exemplo 27) e na parte deslocada deste mesmo instrumento em "Wedé" e "Solejebe" como uma derivação (exemplos 20 e 21).<sup>37</sup> Em outras palavras, trata-se de um elemento rítmico assentado em um contexto de redundância que pode sofrer um processo de deslocamento e acentuação contrária à lógica do metro estruturalmente dominante. "Solejebe" da etnia fon relaciona-se igualmente com "Kiriboto" da etnia iorubá através da mesma timeline - o standard pattern -, e da mesma sequência de beats principais. No entanto, estas peças se diferenciam através da combinação, de um lado, de uma sequência acentuada em *offbeat timing* na parte do alekle 2 ("Solejebe") e, de outro, da superposição do *cross rhythm* na parte do ako em "Kiriboto". A sequência em *offbeat* de "Solejebe" é mais perturbadora para a percepção do que a parte em *cross rhythm* de "Kiriboto". Em "Agbadza", além da sequência de beats principais balizando o standard pattern e a dança, temos com o kagan e o kidi a superposição de duas partes baseadas em uma sequência secundária e deslocada de beats de dois pulsos. Estas duas partes adicionais de "Agbadza", além de deslocadas na relação com o *regulative beat*, são formadas por configurações de extensões distintas (2/4 e 3/4). Tanto em "Solejebe" quanto em "Agbadza", o standard pattern sugere um movimento que parte de sua segunda articulação em direção à primeira. Em "Kiriboto" não há esse movimento fraseológico e a forma da timeline assinala uma maior redundância. Em suma: no que tange a estes últimos exemplos, teríamos como estrutura fixa a relação do standard pattern com a sequência de beats principais ternários ensejando (a) a superposição de uma configuração em *cross rhythm* baseada na sequência secundária de beats (parte do

---

<sup>37</sup> É bom lembrar que a parte solista em Gobahun é tão exuberante no uso de recursos rítmicos quanto nas demais peças do repertório fon.

ako em "Kiriboto"), (b) a superposição de duas configurações de dimensões distintas segundo uma sequência secundária de beats (de dois pulsos) em offbeat timing (partes do kagan e kidi em "Agbadza"); (c) uma configuração em offbeat timing baseada no beat deslocado em um pulso (alekle 2 em "Solejebe" e "Wede"); e (d) a parte do kidi em "Slow Atsiagbeko" (exemplo 21), baseada no beat deslocado em dois pulsos e coincidente com a segunda articulação do standard pattern.

A sobreposição de uma sequência estruturante de um valor diferente do tactus é assunto fascinante da teoria musical africana. Ela tem como consequência possível a neutralização de uma hierarquização geral de camadas de tempo em que se desenrolam os elementos formais de superfície. Entram aqui em jogo outros fatores, como instrumentação, timbre e intensidade para guiar a atenção de ouvintes, dançarinos, músicos e não-músicos. A participação e as escolhas dos *master drummers* são aí tão importantes para a percepção quanto a base rítmica a que é submetida a timeline. No entanto, a produção dessa diversidade só é possível quando se reconhece a atuação de princípios fundamentais que norteiam a função de cada um dos participantes de um evento de dança e música.

## **6. RITMO E ESTRUTURAS FORMAIS SEGUNDO O APORTE ESTRUTURALISTA: MORFOLOGIA E SINTAXE**

Ainda que se manifeste uma ou outra simpatia entre estudiosos por métodos analíticos, na sucessão de pesquisas sobre o ritmo na música africana resta sempre um gosto pelo inexplicável: fica a impressão de se tratar de uma arte com uma boa dose de esoterismo e mistério! A sequência de conceitos sempre novos (ou a negação deles) possui igualmente um efeito neutralizador de um saber supostamente conquistado. Agawu (2003, p. 30), por exemplo, apresenta criticamente uma tabela com 38 nomes relativos a fenômenos rítmicos associados ao estudo da música africana. Jones nos proporcionou uma série de *insights* muito produtivos, mas sua narrativa vinha sempre acompanhada de uma incredulidade sobre os recursos usados pelos músicos africanos e sugeridos por outros estudiosos. O diálogo entre pesquisadores foi sempre difícil. Mesmo assim, parece-me importante continuar na busca por elementos que revelem algo de previsibilidade no discurso musical africano.

Debrucei-me pessoalmente sobre a execução da parte do tambor solista, uma perspectiva de estudo não muito praticada até então pelos pesquisadores. Dada a variabilidade muito mais acentuada da parte solista em relação às outras, fui naturalmente conduzido a desenvolver um olhar mais focado na realidade figural da música africana. Afinal, fundamentos rítmicos servem de suporte a unidades formais significantes, a figuras segmentáveis e funcionalmente definíveis. Além do modelo puramente rítmico, há três pressupostos fundamentais da formação de estruturas figurais que impactam direta ou indiretamente a estrutura metro-rítmica: (a) a presença da timeline; (b) o jogo estrutural das segmentações figurais e motílicas (morfologia); e (c) a relação com a timeline e as formas possíveis de combinação destas configurações entre si (sintaxe).

A timeline é referência para a coordenação de uma série de elementos rítmicos: em primeiro lugar, ela determina uma maneira principal de combinação de um intervalo abrangente de tempo com uma duração divisiva constante. Como dito acima, a concepção de *toque* na música de candomblé define bem essa característica formal de estilos africanos. Como configuração específica, a timeline pressupõe também uma sequência musical definida: ela é uma figura em si mesma. Isso inclui naturalmente a presença sucessiva do que se designou acima como *regulative beat*, um ponto constante no espectro temporal de inserção métrica. Como configuração por vezes assimétrica, formada pela alternância de valores variáveis, ela comporta outras relações rítmicas que podem ser inferidas como referências individuais para configurações diversas na parte solista ou para a formação de outras partes texturais. No caso do standard pattern em "Agbadza" (exemplo 21), repito, ele fornece o início da cadeia principal de beats (a semínima pontuada), a cadeia secundária de beats (a primeira sequência de semínimas a partir do *regulative beat*), assim como uma cadeia adicional em relação sincopada (a partir da articulação nº 4 ou nº 5) que serve ao kagan e ao kidi e servirá a determinados elementos figurais predominantes usados pelo solista.

No caso de "Wedé", no exemplo 19, é notável como a relação de cross rhythm de 8:3 estabelecida pelo padrão da campana com a sequência de beats principais não tem a menor importância para a construção de estruturas na parte solista. A ele interessa antes dividir toda a sequência da campana de 24/8 em duas partes de 12/8 e daí inferir relações diversas, como a fórmula métrica de 3/2 que

orienta a criação do motivo no exemplo 23a a partir de 108a. Neste exemplo, a primeira fase da timeline (108a) estará regularmente em paralelo com o motivo, e a fase seguinte (108b) implicará em um tipo de defasagem entre as partes. As diferentes fases da estrutura figural do solista jamais serão confundidas. A invariabilidade na construção de segmentos deste tipo é uma demonstração da consciência absoluta que o *master drummer* possui da timeline!

O emprego ou não de uma relação rítmica que pode ser abstraída da timeline se submete a questões do estilo definido por uma etnia em seus contextos sociais. Como informado, no universo iorubá, por exemplo, ao contrário do ewe, encontraremos uma variabilidade menor de relações rítmicas derivadas do standard pattern e de outras timelines.

A posição fixa de determinadas configurações em relação à timeline traz certa previsibilidade à execução musical; ela é parte de uma sintaxe muito bem assentada na mente de um *master drummer*. A tendência na música africana é que uma determinada configuração, seja ela substantiva (um motivo, por exemplo) ou apenas funcional (como uma figura de conexão), ocorra sempre em uma mesma posição métrica, ou, dito de outra forma, na mesma posição relativa à timeline. Assim sendo, podemos dizer que uma determinada configuração corresponde na maioria das vezes a uma posição métrica fixa. Portanto, o motivo do exemplo 23a de 108a, assim como a maioria dos motivos equivalentes a ele ao longo da peça, serão de mesma extensão, terão sempre a mínima como unidade formadora básica e estarão sempre nesta posição relativa (na primeira metade do ciclo métrico total). (A inserção da estrutura motívica e do motivo de finalização da frase seguinte em 23b na segunda parte do ciclo métrico constituem exceções a isso.) O emprego da figura A de 106b e seu complemento (no exemplo 23a) implicará sempre no uso de offbeat. No exemplo 25, todos os componentes descritos expressam simultaneamente suas posições relativas à timeline. Desta forma, a estrutura motívica de 25c, assim como a estrutura de finalização de 25b e 25c corresponderão sempre às bases rítmicas em offbeat. Paradigmas são formados: um repertório motívico e figural característico de uma peça específica.

Além do fato destas figuras possuírem uma posição rítmica definida, elas possuem também uma *distribuição relativa fixa* enquanto *componentes de frase*. Isto é, uma determinada figura terá sempre uma função bem definida na construção de

uma determinada frase e essa função pressupõe uma relação e uma posição fixa em relação a outras figuras ou outros componentes de frase. É comum a presença de estruturas preparatórias ou introdutórias, estruturas motívicadas e de finalização dentro de uma sequência fraseológica. A relação entre escolha paradigmática e construção sintagmática fica plenamente clara. Como dito, pode-se notar a existência de um conjunto restrito de configurações que se destinam a posições métricas muito bem definidas. A maior variabilidade está no que chamei de figuras que servem a construções motívicadas e algumas configurações periódicas. Observe-se o exemplo 23: ele é iniciado por uma *estrutura preparatória*, que consiste em uma articulação aguda seguida de uma pausa; esta configuração é seguida por uma estrutura introdutória, composta por uma configuração inicial (segmento A), seguida de um *complemento* (acrescido de um segmento aditivo); a figura de complemento é análoga ao segmento A. Ambas as estruturas transcorrem invariavelmente em deslocamento e são também invariavelmente inseridas nesta posição relativa às demais partes. Da mesma forma, o exemplo apresenta uma *figura de finalização* fixa, válida também para inúmeras frases e inserida invariavelmente nesta posição relativa. Estes três elementos formais são combinados regularmente na forma com que se apresentam aqui e constituem modelos estruturais, a partir dos quais o instrumentista terá de fazer a escolha de uma determinada *estrutura motívica*, que terá as mesmas características métricas do grupo de configurações a que pertence.

Um segundo exemplo de variabilidade rítmica e de previsibilidade formal é um determinado conjunto de frases contíguas de "Solejebe", a que dei simplesmente o nome de *sequência de frases*. Nessa impressionante sequência alteram-se as bases rítmicas das estruturas motívicadas sempre variáveis e das estruturas fixas de finalização. Essa sequência está parcialmente representada no exemplo 25. Neste exemplo, as frases são iniciadas por uma estrutura preparatória que consiste em uma articulação aguda no início de um ciclo métrico, seguida de uma pausa longa. (Esse é o mesmo recurso da frase de 23a). Em seguida, é inserida a estrutura motívica (a + a'), seguida de uma estrutura de finalização. Em 25a tem-se tanto a estrutura motívica quanto a estrutura de finalização em onbeat. Em 25b tem-se a mesma estrutura motívica seguida por uma estrutura de finalização em offbeat. Em 25c tem-se uma segunda estrutura motívica em offbeat, seguida pela

estrutura de finalização acima, portanto, em offbeat. A estrutura de finalização deslocada (em 25b) é combinada a todas as estruturas motívicadas, estejam elas em que base rítmica estiverem. A estrutura de finalização em onbeat é associada apenas à estrutura motívica também em onbeat. Temos, portanto, uma sofisticada combinação de componentes em bases rítmicas diversas: onbeat e dois tipos de offbeat. Me parece que isto se torna apenas possível, na medida em que os elementos figurais e motívicados são ritmicamente fixos. A tarefa do instrumentista aqui não é a de orientar-se sempre renovadamente por novas bases rítmicas, mas sim de dar expressão a elementos que por si só implicam em variabilidade rítmica.

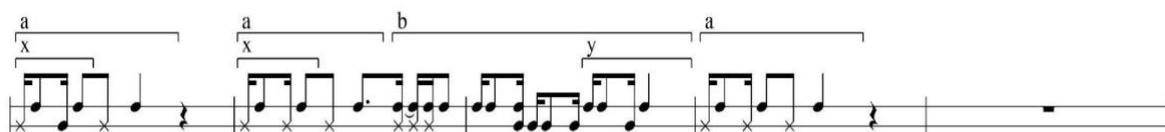
Finalmente, observa-se que inúmeros exemplos de construção dos repertórios fon e iorubá aqui mencionados são fixos quanto à sua estrutura formal. As frases dos exemplos 23a e 25 assinalam abstratamente uma estrutura formal com as categorias [Estrutura motívica] + [Estrutura de finalização]. Elas podem variar quanto a presença de [Estrutura preparatória] + [Estrutura introdutória]. A frase de 23b possui uma estrutura equivalente, mas foi submetida ao processo de elisão da estrutura introdutória, assim como um aumento da extensão da estrutura de finalização.

## **7. PARALELO COM *TEMPO LISO E ESTRIADO* E O IMPACTO SOBRE A ESTRUTURA RÍTMICA**

Estes últimos exemplos, extraídos da parte do *master drum*, são todos articulados de maneira clara e incisiva. Eles chamam particularmente a atenção do ouvinte e se sobrepõem naturalmente às partes texturais. Isso não ocorre em toda a extensão de uma execução musical. Há momentos em que o executante solista pode lançar mão de estruturas que possuem um maior nível de variabilidade e imprevisibilidade internas. São estruturas de percepção menos definidas, normalmente com maior densidade de atividade rítmica, timbres e extensão variáveis etc.; trata-se, por assim dizer, de estruturas que assinalam um nível improvisatório mais exacerbado. A esse contraste entre tipos de estrutura arrisquei fazer um paralelo com a dicotomia *liso/estriado* nascida na apreciação criativa de repertório musical contemporâneo do ocidente (v. Boulez, 1963). Observe-se no exemplo 29a da peça "Ako" do repertório batak de Pobè o desenrolar de uma frase de estrutura conhecida, com três claras articulações do mesmo motivo "a", um uso

frequente das posições rítmicas metricamente mais redundantes (*o regulative beat*, por exemplo), o emprego da repetição figural etc. Este seria um exemplo de uma superfície estriada. Por outro lado, o exemplo 29b da peça "Ogogo" do mesmo repertório apresenta um trecho de grande variabilidade na escolha de valores e grupos rítmicos, maior densidade articulatória, indiferenciação na escolha de posições rítmicas, emprego de posições métricas menos redundantes (sincopadas), pouca repetição, escassa possibilidade de segmentação figural. Em outras palavras, a diversidade rítmica na música africana é determinada por razões formais, sem dúvida, mas também, como em outras músicas, por aspectos funcionais relativos a seu emprego em conjunto com corpo e voz.

(a) "Ako" (Bàtá - Pobé)



(b) Ogogo (Bàtá - Pobé)

Exemplo 29. Tempo estriado (a) e tempo liso (b) em repertório bàtá para Egun em Pobè

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- AGAWU, Kofi. *Representing African Music*. New York: Routledge, 2003.
- ANKU, Willie. Circles and Time. A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music. *Music Theory Online*, v. 6, 2000.
- AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 vols. Paris: Selaf, 1985.
- BLACKING, J. Some Notes on a Theory of African Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel. *African Music*, v. 1, n. 2, p. 12-20, 1955.
- \_\_\_\_\_. Review of *African Rhythm*. *Ethnomusicology*, v. 2, n. 3, p. 127-29, 1958.
- BOAS, Franz. [1896] "As limitações do método comparativo da antropologia". In: *Antropologia Cultural*, org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar, p. 25-40, 2004.
- BRANDEL, Rose. The African Hemiola Style. *Ethnomusicology*, v. 3, p. 106-17, 1960.

- BOULEZ, P. *Penser la musique aujourd'hui*. Éditions Gonthier/Schott, 1963.
- CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- HORNBOSTEL, Erich von. *African Negro Music*. Londres: Oxford University Press, 1928. Reimpressão de *Africa*, v. 1, n. 1, p. 30-62, 1928.
- HILL, Richard. *Drums of West Africa - Ritual Music of Ghana*. Lyrichord Discs, LLSt 7307. New York, 1970.
- JONES, Arthur M. The Study of African Musical Rhythms. *Bantu Studies*, v. 11, p. 11-14, 1937.
- \_\_\_\_\_. African Rhythm. *Africa*, v. 24, n. 1, p. 26-47, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Studies in African Music*. Londres, Oxford University Press, 1959.
- KAUFFMAN, R. African Rhythm: a reassessment. *Ethnomusicology*, v. 24, n. 3, p. 393-415, 1980.
- KUBIK, Gerhardt. Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung." In: Joseph Kuckertz (ed.), *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, v. 10, p. 57-102, 1984.
- \_\_\_\_\_. [1961]. Musikgestaltung in Afrika. Republicado em: Simon, Artur (ed.) *Musik in Afrika*. Berlin: Museum fuer Voelkerkunde, p. 27- 40, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Die Amadinda-Musik von Buganda*. In: Simon, Artur (ed.) *Musik in Afrika*, p. 139-165. Berlin: Museum fuer Voelkerkunde, 1983.
- LACERDA, Marcos Branda. Complexidade rítmica, fetiche e a construção de uma teoria da música africana. 2021, não publicado.
- \_\_\_\_\_. Observações sobre o *tresillo* no contexto rítmico africano e afro-americano, no prelo.
- \_\_\_\_\_. Polirritmia, construção figural e ambiguidade formal em repertórios fon e iorubá. *Revista Art*, Salvador, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Música instrumental no Benim. Música fon e repertório bàtá*. São Paulo: Edusp, 2014.
- \_\_\_\_\_. Instrumental texture and heterophony in a Fon repertoire for drums. *TRANS*, v. 11, n. 10, p. 1-25, 2007.
- \_\_\_\_\_. Transformação dos processos rítmicos de *offbeat timing* e *cross rhythm* em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. *Revista Opus*, v. 11, n. 11, p. 208-220, 2005.
- \_\_\_\_\_. Ensaio preliminares de representação do ritmo na música africana. *Revista Art*, n. 22, p. 113-21 UFBA, Salvador, 1995.
- \_\_\_\_\_. Textura Instrumental na Africa Ocidental: A Peça Agbadza. *Revista Música*, v. 1, n. 1, p. 18-28, São Paulo, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin. Bàtá-Sango und Bàtá-Egungun in Pobè und Sakété*, 2 Vols. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, 1988.
- LERDAHL, Fred & Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

LOCKE, David. Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Eve dance drumming. *Ethnomusicology*, v. 26, n. 2, p. 217-246, 1982.

\_\_\_\_\_. The Metric Matrix: Simultaneous Multidimensionality in African Music. *Analytical Approaches to World Music*, v. 1, n. 1, p. 48-72, 2012.

NKETIA, J.H.K. *The music of Africa*. Nova Iorque: Norton, 1974.

NZEWI, Meki. *African Music: Theoretical Content and Creative Continuum: The Culture Exponent's Definitions*. Olderhausen, Germany: Institut für populäre Musik, 1997.

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

VERGER, Pierre. *Orisha. Les dieux Yorouba en Afrique et au nouveau monde*. Paris: Métailié, 1982.

WATERMAN, Richard Alan. African influence on the music of the Americas. In: Sol Tax, org., *Acculturation in the Americas*, p. 207-18. Chicago: Chicago University Press, 1952.

**MARCOS BRANDA LACERDA:** compositor e musicólogo, é Professor Titular do Departamento de Música da ECA/USP. Realizou seu doutorado na Universidade Livre de Berlim sobre música ritualística iorubá para Egungun e Xangô no Benim, publicado em Hamburgo em 1988. Produziu CDs musicológicos para a Smithsonian Institution e Funarte. Dirigiu os trabalhos de recuperação do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas idealizada por Mario de Andrade no final dos anos 20 e publicou uma significativa antologia desse material sonoro para o Centro Cultural São Paulo e SESC-SP. Foi curador da coleção de CDs *Música da câmara brasileira*, patrocinada pela Petrobras. Dedicou-se também ao estudo da harmonia na música do Século XX. Fundou o Laboratório de Acústica Musical e Informática ECA/USP e o Selo LAMI. Recebeu o *Award for Distinguished Service* da *Association for Recorded Sound*.