

O ritmo *agueré* ao piano: possibilidades interpretativas

GTE 21 – PEDAGOGIAS DE MÚSICA POPULAR

Comunicação

Luã de Almeida Pereira
Universidade Federal da Bahia
luanpiano@hotmail.com

Ekaterina Konopleva
Universidade Federal da Bahia
konoplek@gmail.com

Resumo: O presente artigo de caráter bibliográfico objetiva discorrer sobre as possibilidades de implementação do ritmo *agueré* ao piano. Objetivos específicos são: 1) apresentar uma contextualização histórica e os elementos básicos da rítmica de origem africana na música brasileira; 2) sugerir as possibilidades de incorporação do ritmo *agueré* na textura pianística através de uma obra autoral. Deste modo, pretende-se responder à questão-problema: como aplicar as características básicas do ritmo afro-brasileiro ao piano? Este tema justifica-se por refletir a vivência do autor como pianista, compositor e educador musical atuando na área acadêmica (Universidade Federal da Bahia) e em diversos projetos criativos. Diante desta prática, acredita-se que os elementos oriundos da cultura afro-brasileira devem estar mais empregados no repertório pianístico e no ensino de música. Quanto à fundamentação teórica, o trabalho foi apoiado em Bessa (2005), Bloes (2006), Gomes e Barros (2013), Leite (2017), Passos (2016), Pinto (2004), Rosa (2012), Sandroni (2001), Scott (2019), Tinhorão (1991; 1998), entre outros. Como estratégias norteadoras de incorporação do ritmo *agueré* à textura pianística na obra autoral “Pangeia”, foram adotados os seguintes procedimentos: implementação e manutenção de padrões rítmicos de *agueré* (pulsação elementar e clave) ao longo do discurso musical em forma de ostinato; redução e estilização dos toques dos instrumentos percussivos utilizados nos ritos do candomblé na textura pianística conforme o princípio de complementaridade; utilização da síntese de elementos provenientes de culturas europeia, norte-americana e afro-brasileira, como componentes complementares contrastantes para realçar as características próprias de cada estilo na construção de um produto musical inédito.

Palavras-chave: Ritmos afro-brasileiros; Textura pianística; Música brasileira.

Introdução

A construção do que hoje chamamos de música brasileira possui forte alicerce na música de matriz africana. Isto se deve ao contexto social vivido pelo Brasil no período colonial, quando a mão de obra brasileira era basicamente composta por negros escravizados. Enquanto o modelo de cultura nacional era predominantemente implantado pelos colonizadores

européus, tornando-se sinônimo de nobreza e *status*, os africanos, ao serem forçosamente trazidos para o Brasil, carregavam consigo sua rica cultura, suas tradições religiosas e sua música, que aos poucos difundiu-se nesta interligação cultural. Imersa em hibridismos e interferências mútuas entre três continentes: América, África e Europa, a música brasileira foi fortemente marcada por elementos africanos trazidos ou inventados pelos negros que passaram a viver no Brasil. Tradicionalmente, a interpretação da música de matriz africana é associada aos instrumentos do universo percussivo. Porém, atualmente, nota-se uma tendência crescente de interpretar os ritmos e os gêneros afro-brasileiros nos mais variados instrumentos solistas e em conjunto, tais como: violão, trompete, violino e piano, entre outros.

Diante disso, o presente artigo visa discorrer sobre as possibilidades de implementação dos elementos rítmicos afro-brasileiros ao piano. Objetivos específicos são: 1) apresentar uma contextualização histórica e os elementos básicos da rítmica de origem africana na música brasileira; 2) sugerir as possibilidades da incorporação do ritmo *agueré* à textura pianística através de uma obra autoral. Deste modo, pretende-se responder à questão-problema: Como aplicar as características básicas do ritmo afro-brasileiro ao piano?

Este tema justifica-se por refletir a vivência do autor como pianista, compositor e educador musical atuando na área acadêmica (Universidade Federal da Bahia) e em diversos projetos criativos. Diante desta prática, acredita-se que os elementos oriundos da cultura afro-brasileira devem estar mais empregados no repertório pianístico e no ensino de música em ambientes variados.

O artigo baseia-se no método bibliográfico que, segundo Lakatos e Marconi (2003, p. 183), consiste em utilização de fontes secundárias e “abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo”. Quanto à fundamentação teórica, o trabalho apoia-se em Bloes (2006), Passos (2016), Rosa (2012), Bessa (2005), Gomes e Barros (2013), Tinhorão (1991; 1998) Sandroni (2001), Pinto (2004), Scott (2019) entre outros. A seguir, serão apresentadas algumas considerações sobre os elementos básicos da rítmica afro-brasileira no contexto da diversificação cultural e musical

Rítmica africana na música brasileira

Ao refletir sobre as influências de música africana na cultura brasileira, percebe-se uma forte ligação da mesma com o seu contexto histórico-social. De acordo com Tinhorão

(1998, p. 7), sempre houve na sociedade brasileira uma “reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide”. Esta diversificação pode ser claramente observada na cultura musical urbana do Brasil do século XIX. Por exemplo, as músicas amplamente consumidas nos salões de elite eram basicamente de origem europeia como as óperas, operetas e danças como a polca, o schottisch, a valsa e a mazurca. Enquanto isso, a classe social mais baixa usufruía de outros gêneros como o lundu e o batuque que foram provenientes da África e a modinha que, de acordo com Vianna (apud BLOES, 2006, p. 55), tiveram a sua origem no Brasil. Segundo Bloes:

Na segunda metade do século XIX, a música ouvida pelas elites era, em geral, as óperas, operetas e música leve de salão (danças). Os negros, mestiços e brancos das camadas mais baixas, geralmente, executavam e ouviam seus lundus acompanhados por sons e palmas e violas, ao passo que a camada média, ainda em fase de desenvolvimento, ouvia os gêneros europeus, ou seja, as músicas difundidas nos salões da elite (BLOES, 2006, p. 55).

Quanto à formação instrumental para a interpretação dos gêneros musicais da época, era prática comum que fossem executados pelos grupos de choro ou chorões. Descrevendo o conjunto de choro, Rosa (2012, p. 51) informa que “a formação instrumental mais importante desse momento [era] aquela dos conjuntos populares de pau-e-corda, isto é, flauta, violão e cavaquinho”. Por outro lado, segundo Bessa (2005, p. 31) o termo choro, nesse primeiro momento, designava também um modo de execução de gêneros dançantes, tocados em festas de caráter comunitário (casamentos, batizados, aniversários, funerais).

A maneira como os músicos chorões interpretavam os gêneros musicais do século XIX contribuiu de forma significativa no que diz respeito à ligação entre as complexidades culturais, desenvolvendo um estilo de tocar genuinamente brasileiro através da inserção das síncopes que, segundo Andrade (1934, p. 13), foram oriundas da música europeia, mas, posteriormente desenvolvidas pelo afro-americanos, representando “o principal da prodigiosa riqueza rítmica” que se manifesta em música brasileira. Conforme Saldanha (2013, p. 2), a fusão de expressões musicais de origem africana, indígena e europeia se consolidou em novos padrões rítmicos e melódicos, delineando a chamada música popular brasileira, representada por gêneros: lundu, modinha, polca sincopada, maxixe e, posteriormente, samba.

Neste contexto de diversificação social e cultural dentro dos centros urbanos

brasileiros, iniciou-se outro processo importante para o desenvolvimento da música brasileira – a democratização do piano, instrumento, introduzido no Brasil na segunda década do século XIX. Isto promoveu a incorporação aos conjuntos instrumentais populares de mais um elemento ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho básico do choro. Ao mesmo tempo, conforme Gomes e Barros (2013), o advento do piano no Brasil tornou possível para um único instrumentista desempenhar a função de todo o grupo musical, tornando a sua contratação economicamente mais viável para a classe média.

Assim, no meio dos músicos anônimos de gafieiras, de salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e de casas de família, surgiram interpretes ao piano dedicados à execução das músicas populares, possuidores de “pouca teoria musical e muito balanço” que, conforme Tinhorão, para se distinguir dos pianistas eruditos, “se convencionaram chamar – algo depreciativamente – de pianeiros” (TINHORÃO, 1998, p. 137). Lira informa que:

O ‘pianeiro’ ou tocava por camaradagem ou por contrato até onze, uma hora, ou mesmo até de manhã. Ernesto Nazaré foi o maior ‘pianeiro’ antes de se tornar famoso. E Aurélio Cavalcanti ficou célebre na história da cidade. Memória estupenda, ninguém como ele para compor ou tocar para dançar. Tinha um ritmo invejável (LIRA apud TINHORÃO, 2005, p. 199).

Além dos nomes citados por Lira, outros grandes pianeiros, como Chiquinha Gonzaga, Marcelo Tupinambá, Eduardo Solto e José Barbosa da Silva (Sinhô) se sobressaíram pela sua capacidade de compor e interpretar, deixando para a história um grande legado, imprescindível para a expansão dos horizontes pianísticos brasileiros.

A atividade dos pianeiros de “compor ou tocar para dançar”, além de resistência física para conduzir um baile “até de manhã”, exigia qualidades rítmicas especiais – “um ritmo invejável” (LIRA apud TINHORÃO, 2005, p. 199). Influenciados pelos grupos de chorões, os pianeiros fizeram uma grande contribuição nas transmutações rítmicas e cruzamentos entre gêneros como a polca, o lundu, a modinha, entre outros, o que culminou no surgimento do maxixe, ritmo originalmente brasileiro que durante muito tempo foi mascarado por diversos nomes como o tango, tanguinho e tango brasileiro, isto devido à sua dança que, pelo seu caráter lúdico e sensual, foi rotulada de indecente por grande parte da sociedade (TINHORÃO, 1998; DINIZ, 2008).

Conforme Tinhorão (1991, p. 5), a música do maxixe resultou do esforço dos chorões e pianeiros em adaptar o ritmo das músicas de salão aos “volteios e requebros de corpo com

que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças europeias”. Deste modo, estilizando o ritmo do maxixe, sintetizado pelos conjuntos de choro a partir da polca e do lundu, os pianeiros transportaram para o piano um novo estilo de interpretação rítmica. Segundo Machado (2007, p. 162), o surgimento deste novo paradigma na interpretação pianística “traz a sonoridade dos instrumentos estilizados (tanto na montagem dos acordes como em sua função rítmica e intenção fraseológica) sem perder a especificidade da sonoridade do piano”.

No processo de estilização pianística, foi amplamente empregado o padrão rítmico denominado por Andrade (apud SANDRONI, 2001, p. 29) de “síncope característica brasileira”, representada por um compasso binário simples dividido em dois grupos: o primeiro é semicolcheia-colcheia-semicolcheia, e o segundo é de duas colcheias.

Figura 1: Padrão rítmico da síncope característica brasileira



Fonte: Elaborado pelos autores

Porém, o conceito de síncope utilizado por Andrade se fundamenta na teoria da música ocidental, no qual

A síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentido como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente [normal] e o ritmo real [anormal] (APEL apud SANDRONI, 2001, p. 15).

Para Sandroni, esta definição acadêmica do termo “síncope” como algo irregular, a exceção da regra, não pode ser aplicada ao contexto da música brasileira, em qual a síncope é algo característico e amplamente difundido: “Esse paradoxo só pode ser desfeito se se admite que a síncope não é um conceito universal da música, mas uma noção gerada para as necessidades da prática musical clássica ocidental, e como tal, de validade restrita” (SANDRONI, 2001, p. 15).

Neste sentido, Sandroni (2001, p. 28) propõe considerar o padrão rítmico supramencionado como uma variação do que musicólogos cubanos denominam de fórmula

de *tresillo*. Diferentemente da escrita tradicional europeia, o *tresillo* é formado por 8 pulsações divididas em 3 partes (3+3+2), que corresponde a uma série de variações rítmicas predominantes nos gêneros brasileiros influenciados por cultura africana tais como: lundu, polca sincopada, maxixe, baião e, posteriormente, no samba, um novo gênero que veio para dominar a cultura musical brasileira no século XX.

Figura 2: Formula de *tresillo*



Fonte: Elaborado pelos autores

Além do *tresillo*, existem outras formas de analisar a estrutura rítmica da música de matriz africana, uma delas é pela célula rítmica denominada clave, a qual Leite descreve como “a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico” (LEITE, 2017, p. 18). Por sua vez, Pinto emprega o termo *time-line*, introduzido por Joseph K. Nketia em 1970, e para descrevê-lo, o exemplifica no ritmo de samba como “uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso (no samba) de 16 pulsações” (PINTO, 2004, p. 94).

Segundo Pereira e Konopleva (2018, p. 3), claves são padrões rítmicos que funcionam como guia na música de matriz africana e são normalmente tocados por um instrumento percussivo com som agudo. Meneses descreve claves como padrões curtos que podem ser materializados ou existir apenas “na consciência dos músicos informando e restringindo padrões de instrumentos, frases melódicas, ritmos improvisados” (MENESES, 2014, p. 146).

Complementando o conceito de clave, Pinto afirma que existe uma estrutura mínima de tempo, que preenche a música de matriz africana, denominada de “pulsação elementar” e definida “a partir da menor distância manifesta entre dois tons, ou dois impactos sonoros, e que esteja presente em toda peça” (PINTO, 2004, p. 92). Explorando os ritmos populares brasileiros, evidenciam-se essas estruturas, cujas acentuações estão sempre dentro das pulsações supramencionadas, como a clave. Desta forma, tomando como exemplo o samba, Pinto afirma que a mesma:

Baseia-se sempre em um ciclo repetido consecutivamente de 16 desses pulsos elementares que, enquanto grade temporal “neutra” dos pulsos de duração mínima, desconhece acentuação pré-estabelecida – fato que distingue este fenômeno claramente do compasso da música ocidental, com os seus tempos fortes e fracos (PINTO, 2004, p. 92).

Para ilustrar as pulsações elementares, Pinto apoia-se nos estudos de Gerhard Kubik, proporcionando um entendimento rítmico que mais se aproxima da música africana, onde as barras de compasso não são estabelecidas para dividir a música, como se faz nos estudos eurocêntricos. A notação dessas pulsações é indicada com os símbolos de “x” para pulsação percutida e “.” para pulsação muda (KUBIK apud PINTO, 2004). A aplicabilidade desse sistema é eficiente para estudar as claves dos ritmos brasileiros de matriz africana, já que os padrões rítmicos não são vistos numa perspectiva da notação europeia, linearmente conduzidos por compassos, mas de forma circular, característica das claves. Exemplificando esse formato, a seguir serão apresentados alguns ritmos afro-brasileiros, anotados dentro do sistema de Kubik:

Figura 5: Ritmos afro-brasileiros representados por meio de pulsação elementar

Nome do ritmo	Quantidade de pulsações	Escrita da clave representada por meio de pulsação elementar
Samba	16	X.X.XX.X.X.X.XX.
Ijexá	16	XX.X.XX.X.X.X.X.
Baião	8	X..X..X.
Frevo	16	X..X..X..X..X..X
Samba-Reggae	16	X..X..X..X..X..
Kabila	16	X.XX.X.X.X.X.XX.
Agueré	16	XX..XXX.XX..XXX.
Ilú de Iansã	16	X.XX.XX.X.XX.XX.

Fonte: Elaborado pelos autores

Diferentemente da música de tradição europeia, os ritmos de matriz africana não são norteados dentro da concepção de compassos, que em via de regra são regidos por tempos fortes e fracos, determinando início e fim, mas sim por uma circularidade, no qual um mesmo ritmo pode ser iniciado a partir de qualquer ponto da pulsação elementar. Segundo Scott (2019, p. 29), a circularidade pode ser percebida, “quando a mesma clave é utilizada deslocando o início do ciclo para outros pontos da clave”. Por sua vez, Graeff (2015, p. 66) afirma que, quando a fórmula se inicia em diferentes pontos, a notação europeia dificulta sua

identificação. Dentro do conceito de circularidade a clave de samba pode ser iniciado a partir de qualquer ponto sem perder suas características originais. A seguir, apresentamos uma imagem circular da clave de samba em qual os sinais de “x” correspondem aos sons percutidos e os sinais de pontos correspondem aos silêncios.

Figura 6: Clave circular de samba



Fonte: Elaborado pelos autores

Através deste modelo, é possível registrar a clave de samba nos moldes europeus começando a partir de qualquer ponto do círculo, observando o deslocamento de acentuação, de tempos fortes e fracos:

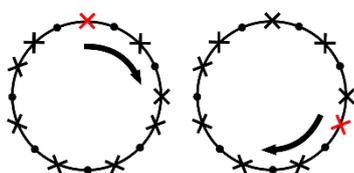
Figura 7: Clave de samba representada através da escrita tradicional



Fonte: GRAEFF, 2015

O conceito de circularidade explica a presença das características similares em vários ritmos de raiz africana. Por exemplo, o ritmo angolano *kachacha* possui a mesma clave do samba, porém partindo de um trecho diferente do ciclo, como podemos observar no exemplo abaixo:

Figura 8: As claves de samba e *kachacha* representadas por escrita circular



Fonte: Elaborado pelos autores

Partindo dessas reflexões acerca dos ritmos de matriz africana, é possível exemplificar alguns ritmos afro-brasileiros representados por meio de pulsação elementar e circularidade:

Figura 9: Claves dos ritmos afro-brasileiros escritas por meio da pulsação elementar e da circularidade

Ritmo	Escrita da clave representada por meio da pulsação elementar	Escrita da clave representada por meio da circularidade
Samba	X.X.XX.X.X.X.XX.	
Ijexá	XX.X.XX.X.X.X.X.	
Baião	X..X..X.	
Frevo	X..X..X..X..X..X	
Samba-Reggae	X..X..X...X..X..	
Kabila	X.XX.X.X.X.X.XX.	
Agueré	XX..XXX.XX..XXX.	
Ilú	X.XX.XX.X.XX.XX.	

Fonte: Elaborado pelos autores

Além dos conceitos de clave, de pulsação elementar e de circularidade, existem outros elementos da rítmica afro-brasileira responsáveis pela identidade e originalidade de

gêneros, como o conceito de complementaridade, que, segundo Scott (2019, p. 30), se forma a partir de uma “sobreposição de ritmos que podem ser considerados simples, mas que, em conjunto, criam uma trama rica e complexa”. Pinto denomina este conceito de “cruzamento rítmico”, descrevendo este fenômeno assim: “A combinação de ritmos distintos, de frases ou de motivos musicais, pode realizar-se de tal forma, que suas acentuações não coincidam, resultando em novas configurações rítmicas” (PINTO, 2004, p. 101).

Para representar a complementaridade, foi escolhido o ritmo *ilú*, utilizado nos terreiros de candomblé de nação Ketu. Neste exemplo, apresentado em formato de partitura tradicional, a complementaridade é evidenciada por quatro linhas rítmicas que correspondem aos quatro instrumentos percussivos: um instrumento idiofônico *gã* e três atabaques denominados *rum*, *rumpi* e *lé*. No ritmo complementar, o *gã* é responsável pela execução da clave, o *lé* e o *rumpi* preenchem ritmicamente os espaços entre as batidas do *gã*, enquanto o *rum* se encarrega de executar o padrão rítmico característico com acentuações e suas variações.

Figura 10: Partitura rítmica do *ilú*

The figure shows a rhythmic notation for the *ilú* rhythm, consisting of four staves in 4/4 time. The top staff is for the *Gã* instrument, which plays a clave pattern: a half note followed by a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, and a half note. The second staff is for the *Lé* instrument, which plays a continuous eighth-note pattern. The third staff is for the *Rumpi* instrument, which plays a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is for the *Rum* instrument, which plays a pattern of eighth notes: a quarter rest, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, and quarter note. The notes are marked with 't' for eighth notes and 'o' for quarter notes.

Fonte: Elaborado pelos autores

A complementaridade serve como base para orquestrações complexas dos grupos percussivos carnavalescos como blocos afros baianos, em quais a execução da clave pode ser dividida entre vários instrumentos, a quantidade dos instrumentos e timbres é maior e a combinação contrapontística das linhas rítmicas é mais complexa.

Originalmente tocados nos rituais de candomblé, com o passar do tempo, ritmos afro-brasileiros saíram do contexto religioso e se difundiram na música popular brasileira. Apesar dos instrumentos tradicionais serem predominantemente percussivos, atualmente

podemos observar uma tendência de interpretar os ritmos de matriz africana em outros instrumentos solos ou em conjunto: violão, saxofone, violino e piano, entre outros. Diante disto, surgiu a ideia de explorar as possibilidades interpretativas do ritmo *agueré* na textura pianística através da obra autoral apresentada a seguir.

Adaptação do ritmo *agueré* à textura pianística na obra autoral “Pangeia”

A ideia central do título da composição “Pangeia” foi influenciada pela teoria de deriva continental proposta pelo cientista-geofísico alemão Wegener, segundo o qual, há cerca de 200 milhões de anos atrás, todas as massas continentais existentes do planeta concentravam-se em um supercontinente denominado “Pangeia” (em grego “toda a terra”). A partir desta concepção, surgiu a ideia de criar uma música autoral que unisse diversas vertentes musicais: música popular brasileira, música erudita europeia, jazz norte-americano e ritmos de matriz africana, no sentido de incorporar os elementos de vários continentes em uma única composição.

A estrutura composicional da peça foi organizada em 3 seções distintas - A, B e C. A primeira seção traz referências à música de matriz africana e foi elaborada sob o ritmo *agueré*, oriundo do culto afro-brasileiro de candomblé, cujas práticas cerimoniais são conduzidas através de vários elementos: cânticos, falas, adereços, danças e toques rítmicos executados por instrumentos percussivos, dedicados às divindades *orixás*. O ritmo *agueré*, associado ao orixá Oxóssi, é um ritmo complexo, tocado por um conjunto de quatro instrumentos percussivos (*rum, rumpi, lé e gã*). Assim como a maioria dos ritmos afro-brasileiros, o *agueré* é baseado numa clave, que pode ser representada através de pulsação elementar, escrita circular e tradicional:

Figura 12: Clave do *agueré*

Pulsação elementar	Escrita circular	Escrita tradicional
XX..XXX.XX..XXX.		

Fonte: Elaborado pelos autores

A clave do *agueré* é comumente executada por um instrumento musical com som agudo, formado por um único ou múltiplos sinos, chamado *gã*, que dá o início ao rito. Dentro do princípio de complementaridade, dois outros instrumentos - tambores *rumpi* e *lé* seguem um padrão rítmico estável, enquanto o tambor maior *rum* incorpora um toque variável atrelado ao diálogo entre o *alagbê* (músico que toca nos rituais de candomblé) e o dançarino que representa a divindade. No exemplo abaixo, segue a partitura rítmica do *agueré* com quatro instrumentos correspondentes:

Figura 13: Partitura rítmica do *agueré*

The image shows a rhythmic notation for the *agueré* in 4/4 time, consisting of four staves. The top staff, labeled 'Gã', uses vertical lines to represent the sound of a bell. The second staff, 'Rumpi', features a steady eighth-note pattern. The third staff, 'Lé', shows a similar eighth-note pattern with some rests. The bottom staff, 'Rum', has a more complex pattern with rests and eighth notes, marked with 'x' symbols.

Fonte: Elaborados pelos autores

Incorporação do toque *agueré* na textura pianística foi realizado em várias etapas. Inicialmente, na parte da mão direita foi inserido o padrão rítmico da clave, como ponto de partida, visto que, interpretado pelo *gã*, a clave geralmente inicia o ritual da cerimônia religiosa:

Figura 14: Clave de *agueré* - compassos 1 e 2

The image shows a musical score for piano titled 'Aguere' with a tempo of 75. It is in 4/4 time and marked 'p' (piano). The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand (bass clef) has rests followed by a few notes in the second measure.

Fonte: Elaborado pelos autores

Em seguida, foi utilizada a estratégia de inserção de diferentes planos rítmicos baseados no conceito de complementaridade, semelhante aos instrumentos percussivos, visando sua distribuição ao piano. Assim, nos trechos de *tutti*, a melodia principal da mão direita (executada com os dedos 3, 4 e 5) foi escrita em fórmula do *tresillo*, enquanto a melodia complementar (tocada com os dedos 1 e 2) incorporou a clave de *agueré*. A textura da mão esquerda foi inspirada em variações rítmicas do tambor *rum* e representada por frases curtas ascendentes em oitavas alternadas com as seqüências de terças descendentes.

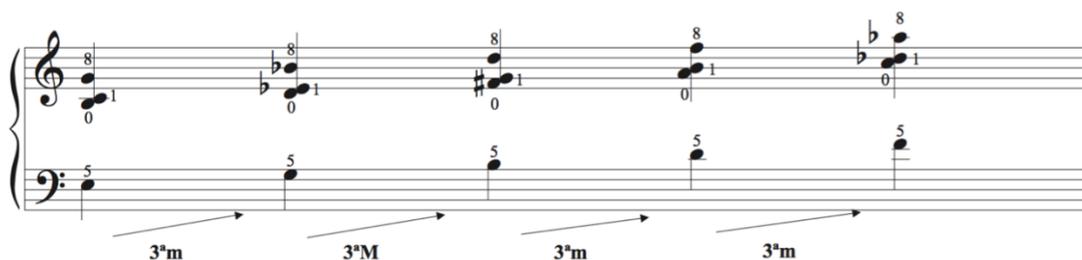
Figura 15: Fragmento de *tutti* da obra “Pangeia”



Fonte: Elaborado pelos autores

Na sua estrutura harmônica, a seção A traz referências à música erudita europeia, apoia-se em conceitos de harmonia tonal com utilização dos acordes em formato de tétrades maiores com sétima maior, transpostos por terças ascendentes, como visto na redução harmônica a seguir:

Figura 16: Redução harmônica da seção A



Fonte: Elaborado pelos autores

Entre a seção A e B há um trecho transitório, onde transparece a influência musical do continente norte-americano por meio da harmonia jazzística. No compasso 34 a melodia

ênfatiza a nota fá, enquanto a harmonia segue transpassando por acordes que correspondem aos modos jazzísticos como Eb dórico (Eb7(9)), F# menor melódica (F#m7M), G dórico (G7), C lírio (Cm7b5) e B lírio b7 (B7#11). Ao mesmo tempo, o fragmento mencionado se enquadra no contexto pianístico europeu por conta de um acompanhamento em arpejos na mão esquerda, amplamente utilizado por compositores românticos do século XIX.

Quanto ao ritmo, neste trecho transitório, uma pequena célula da clave do *agueré* foi utilizada como a base do desenvolvimento rítmico-melódico, percorrendo por várias modificações como aumento em quiálteras no compasso 35, semínimas no compasso 36 e colcheias e semínimas no compasso 38. Nos compassos 42 a 44, as modificações rítmicas são mais acentuadas, trazendo um *swing* através da utilização das quiálteras de 8 dentro de um compasso ternário. Na parte final desta seção, utiliza-se uma sequência de saltos de oitavas e acordes em duas mãos num movimento melódico ascendente que, junto com a dinâmica *crescendo*, representa o clímax geral da peça e prepara a entrada da seção B.

Em comparação com a seção A, a seção B é menor e possui 19 compassos. Ela é construída a partir de elementos melódicos europeus: escalas ascendentes em movimento direto, intercaladas com as sequências melódicas descendentes, acompanhadas por acordes da progressão harmônica plagal. Quanto ao estilo de execução, esta seção refere-se à música europeia de concerto, com passagens brilhantes em andamento rápido e contrastes dinâmicos.

Figura 17: Fragmento da partitura da Seção B

Fonte: Elaborado pelos autores

A terceira Seção C pode ser considerada uma recapitulação da seção A com algumas modificações texturais, trazendo mais densidade e dramaticidade através do preenchimento melódico e harmônico adicionado por meio de dobramento em oitavas da clave de *agueré* e da fórmula do *tresillo* na melodia, culminando numa *codetta*, onde finalmente dissipa-se o *ostinato* do ritmo principal.

Considerações Finais

A construção da música brasileira está intrinsecamente ligada às conexões das diversidades culturais que formaram o país, sobretudo a cultura africana, que, mesmo sob toda a hostilidade, preconceito e intolerância que seu povo sofreu, conseguiu sobressair-se e tornar-se a principal via de influência do que hoje podemos chamar de música brasileira.

Entre os elementos característicos da rítmica afro-brasileira foram identificadas fórmulas de pulsação elementar e da clave, na função de células geradoras que guiam toda a estrutura musical. Foram apresentados os conceitos de circularidade e complementaridade como princípios fundamentais da música de origem africana. Esses conceitos foram utilizados dentro da obra autoral Pangeia com a finalidade de responder à questão-problema do presente trabalho.

Como resposta constatou-se que os elementos característicos do ritmo *agueré* podem ser incorporados à textura pianística, seguindo algumas estratégias norteadoras:

- 1) Implementação e manutenção de padrões rítmicos de *agueré* (pulsação elementar e clave) ao longo do discurso musical em *ostinato*;
- 2) Redução e estilização dos toques dos instrumentos percussivos utilizados nos ritos do candomblé na textura pianística conforme o princípio de complementaridade;
- 3) Utilização da síntese de elementos provenientes das culturas europeia, norte-americana e afro-brasileira, como aspectos complementares contrastantes para realçar as características próprias de cada estilo na construção de um produto musical inédito.

Acredita-se que esse trabalho pode contribuir para o estudo da música de matriz africana, e ao mesmo tempo sinalizar novas possibilidades interpretativas ao piano no contexto da cultura popular brasileira. Espera-se que as futuras pesquisas sobre a música afro-brasileira possam ser desenvolvidas a partir desse trabalho, bem como, os estudos voltados à execução instrumental de ritmos característicos e próprios contemplados na música popular e religiosa do nosso país.

Referências

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1934.

BESSA, Virginia de Almeida. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BLOES, Cristiane Cibele de Almeida. *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95108>. Acesso em: 16 dez. 2019.

DINIZ, Andre. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GOMES, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283977> . Acesso em: 16 dez. 2019.

GOMES, Rafael Tomazoni; BARROS, Guilherme A. Sauerbronn de. Cristal: aspectos do tratamento pianístico no samba. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p. 145-161.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: Tradição e transformação no samba de roda*. Salvador, EDUFBA, 2015.

GRAEFF, Nina. *Samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho Laboratorio Musical de Jovens: relato de uma experiencia*. Salvador: Lel Produção, 2017.

MACHADO, Caca. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENESES, Juan Diego Diaz. *Orkestra Rumpilezz: Musical Constructions of Afro-Bahian Identities*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia). University of British Columbia, Vancouver: 2014.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Iyá Zulmira de Zumbá: uma trajetória entre nações de Candomblé*. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação

em Antropologia, 2016.

PEREIRA, Adrian Estrela; KONOPLEVA, Ekaterina. Universo Percussivo Baiano: uma proposta de utilização do ritmo ijexá na aplicação do Método UPB para treinamento rítmico e instrumental. In: XIV Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical, 2018, Salvador/BA. *Anais*. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/nd2018/regnd/paper/view/2990>. Acesso em: 2 mar. 2020.

PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*, n. 22-23, p. 87-109, 9 dez. 2004.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é Bom Poder Tocar um Instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Brasília, 2012.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. Música & mídia – a música popular brasileira na indústria cultural. In: 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013, Ouro Preto/MG. *Anais*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-publicidade-e-da-comunicacao-institucional/musica-midia-2013-a-musica-popular-brasileira-na-industria-cultural>. Acesso em: 10 dez. 2019.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SCOTT, Guilherme. *Universo percussivo baiano de Letieres Leite - educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos*. Trabalho de Conclusão (mestrado profissional). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2019.

TINHORÃO, Jose Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, Jose Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TINHORÃO, Jose Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art. Editora, 1991.