



Ritmo e implementações estratégicas a partir de conceitos compositivos sugeridos pela Capoeira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Vinicius Borges Amaro

Universidade Federal da Bahia - vinius-amaro@hotmail.com

Guilherme Bertissolo

Universidade Federal da Bahia - guilhermebertissolo@gmail.com

Paulo Costa Lima

Universidade Federal da Bahia - paulocostalima@terra.com.br

Resumo: Esse artigo tem como ponto de partida quatro conceitos surgidos de uma investigação da relação entre música e movimento do âmbito da *Capoeira Regional* — Ciclicidade, Incisividade, Circularidade e Surpreendibilidade — e propõe possíveis caminhos de elaboração compositiva ao associá-los a técnicas e ideias nos domínios do ritmo e da métrica, tais como, modulação métrica, serialismo rítmico e escala cromática de durações (*time-point*), levando à construção de estratégias compositivas.

Palavras-chave: Composição. Ritmo. Métrica. Capoeira.

Rhythm and Strategic Implementations from Compositional Concepts Suggested by Capoeira

Abstract: This paper takes as its starting point four concepts elaborated by a research about the relationship between music and movement in the context of *Capoeira Regional* — Cyclicality, Sharpness, Circularity and Surpriseness — and proposes possible ways of linking them to techniques and ideas in the domain of rhythm and metrics, such as metric modulation, time point and the chromatic scale of durations, among others, leading to the construction of compositional strategies.

Keywords: Composition. Rhythm. Metric. Capoeira.

1. Considerações iniciais

A partir de uma pesquisa experiencial e empírica na *Fundação Mestre Bimba*, Guilherme Bertissolo notou que as múltiplas interações entre música e movimento no contexto da *Capoeira Regional*, bem como os seus sentidos e simbologias, através de um recorte metodológico taxonômico, poderiam ser úteis ao campo da composição. Influenciado pelas teorias que abarcam as relações cinéticas e sonoras, o autor inferiu quatro conceitos — Ciclicidade, Incisividade, Circularidade e Surpreendibilidade — que tratassem da interação entre música e movimento neste tipo de capoeira e, por outro lado, veiculassem ações compositivas. É importante salientar que os conceitos não são mutuamente excludentes, podem ser sujeitos a influxos, contaminações e articulações complexas de redes de significações (BERTISSOLO, 2013, p. 97).

Cada um desses conceitos apresenta potencialidade para nortear ações compositivas diversas. Diante de uma variedade de assuntos e técnicas que poderiam ser a

eles relacionados, o presente artigo propõe apresentar estratégias rítmicas e métricas que possibilitem suas aplicabilidades.

2. Composto com os conceitos: o parâmetro ritmo como ponto de partida

Os conceitos supracitados se apresentam como poderosas ferramentas favoráveis ao estudo e prática da composição. Cada um deles consegue agrupar uma gama de processos compositivos, afim de organizar e clarificar uma ideia composicional, potencializando um discurso musical. Mas como fazê-los entendíveis a partir de um nível básico e estrutural? A música não se apresenta dividida em altura, ritmo, timbre e intensidade, por mais que isso seja uma boa estratégia para explicá-la. Porém, com intuito didático, adotar o parâmetro ritmo como ponto de partida para entender a essência dos conceitos parece razoável, pois, como acreditava Ernst Kurth (ROTHFARB, 1991, p. 191), um dos primeiros teóricos a discorrer sobre a temporalidade em música, a sensação de espaço musical surge das formas rítmicas.

Sobre as teorias e abordagens composicionais que envolvem a temporalidade, algumas considerações precisam ser elucidadas. Junto ao suposto esgotamento das possibilidades do sistema tonal, que resultou em novas maneiras de pensar em organização de alturas, os compositores fizeram notáveis inovações na área do ritmo e da métrica. A mesma liberdade conquistada no campo da harmonia foi, aos poucos, sendo experimentada nas sistematizações temporais das músicas a partir de, por exemplo, alternância de compassos, evitando assim a regularidade imposta pelos pensamentos métricos de outrora.

Nesta sessão abordaremos algumas técnicas, sistematizações e ideias em torno do ritmo e da métrica, com a finalidade de exemplificar como os conceitos podem ser implementados em ações composicionais. Primeiramente veremos Incisividade e Circularidade, por serem conceitualmente mais palpáveis e objetivos, e por último, conjuntamente, Ciclicidade e Surpreendibilidade, por serem mais flexíveis, funcionando muito bem como agenciadores de processos compositivos.

2.1. Ritmo e Incisividade

Para Bertissolo, a Incisividade é propriedade de um movimento contundente em direção a um alvo, contendo em sua estrutura uma ideia de origem, trajetória e meta (BERTISSOLO, 2013, p. 110 e 111). Como relata o autor:

Na prática diária da *Capoeira Regional*, diversos dos movimentos, especialmente os traumatizantes, visam ao oponente, diretamente. O toque de *São Bento Grande* é o mais acentuado e com um ímpeto mais contínuo e direto, demonstrando ao mesmo tempo essa contundência (BERTISSOLO, 2013, p. 93).

Desta maneira, a Incisividade, também instalada na direcionalidade, dialoga com a linearidade de Jonathan Kramer quando afirma que o tempo linear é um continuum temporal criado por sucessões de eventos, onde os eventos prévios implicam os subsequentes, e esses últimos são consequência dos primeiros (KRAMER, 1988, p. 20). Observa-se no propósito de ser incisivo uma teia de causalidades que, na linearidade, "é uma complexa rede de implicações (na música) e expectativas (do ouvinte) constantemente mutáveis"¹ (p. 20). Sobre essa perspectiva linear da Incisividade poderíamos relacionar as abordagens temporais descritas a seguir.

2.1.1. Modulação métrica

A modulação métrica, técnica frequentemente associada ao compositor Elliott Carter, consiste na mudança de um andamento para outro, de forma que o valor do pulso métrico deste novo andamento seja correspondente ao valor de uma figura rítmica qualquer do andamento anterior (valor de nota pivô). Tal procedimento pode ser visto na obra *Eight Pieces for Four Timpani (V. Improvisation)*, figura 1, deste mesmo compositor.



Figura 1: Modulação métrica em Elliot Carter

Assim como na modulação harmônica, a modulação métrica pode ser direta. Porém, tal técnica também pode ser fruto de uma elaboração composicional progressiva, contendo em sua estrutura discursiva, origem, trajetória e meta, dialogando com a dimensão linear da Incisividade. É o que acontece na figura 2, onde o valor de nota pivô e a sensação de pulso do novo andamento é alcançada de maneira gradativa, com pontos de partida e de chegada bem definidos.



Figura 2: Modulação métrica progressiva

2.1.2. Escala de durações

Como afirma London (2008, p.717), "a doutrina básica da teoria pós-tonal é que existem isomorfismos essenciais entre nota e tempo, e por isso existem semelhanças substanciais entre altura e fenômeno temporal"². Nessa perspectiva, e acreditando que os valores rítmicos, assim como as notas (alturas), distinguem-se por relação, e não por

diferença, Stockhausen criou um paralelo entre a série harmônica e uma série de durações (STOCKHAUSEN, 1959, p. 12 - 16), demonstrando graficamente (figura 3).

A aplicabilidade desta ideia pode ser percebida na figura 4, trecho que ocorre entre os compassos 1 e 17 da obra para piano *Regard des prophetes des berges et des mages*, número 16 de *Vinrgt Regards sur L' Enfant-Jésus*, de Olivier Messiaen. Nota-se no pentagrama correspondente à mão esquerda do pianista uma escala de 16 durações que ficou conhecida como escala cromática de durações. Evidencia-se, então, uma diminuição progressiva de durações de uma semibreve (origem) para uma semicolcheia (meta) que, pelo caráter direcional e linear, também cria uma situação musical de Incisividade.

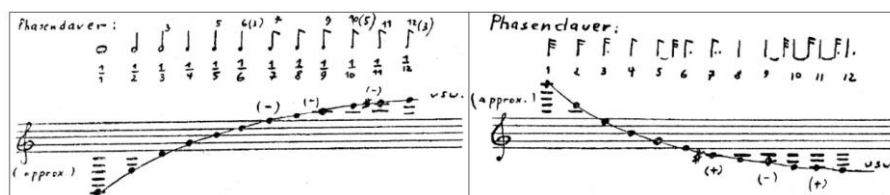


Figura 3: Relação entre a série harmônica e séries de durações



Figura 4: Escala cromática de durações em Messiaen

2.2. Ritmo e Circularidade

A não-linearidade, no discurso de Kramer (1988, p. 21), aparece como um momento musical que não cresce, desenvolve ou muda, ou seja, não apresenta relações causais entre eventos prévios e subsequentes. Tais características se adéquam à Circularidade, sendo definida por Bertissolo como "a estaticidade como movimento recôndito, dinâmico, interno, como promessa de movimento latente" (2013, p. 123). Como ele mesmo destaca, a ginga na capoeira é um símbolo da Circularidade, pois é fruto de um devir eterno de articulações corpóreas entre a estabilidade e a instabilidade, onde não se pode precisar início, meio e fim, ou mesmo estabelecer níveis hierárquicos. Esse movimento essencialmente negligente à causalidade, que visa o antifluxo, gerando uma estaticidade ilusória, poderia ser expresso nas configurações rítmicas descritas abaixo.

2.2.1. Serialismo rítmico

O serialismo, tendo origens no dodecafonismo sistematizado Schoenberg, surgiu como uma proposta de organização de alturas que acabasse com as hierarquias entre as notas,

característica da música tonal. Partindo desse princípio, mas sob o aspecto temporal, ou seja, tentando fugir das "hierarquias métricas" supostamente impostas por uma fórmula de compasso, o compositor americano Milton Babbitt explorou o que mais tarde ficou conhecido como serialismo rítmico. A partir de um esquema similar ao da figura 5, Babbitt criava uma série de durações onde cada duração correspondia à multiplicação de uma figura de valor tomada como referencial (no caso, a colcheia) pelo número correspondente a uma nota da série. O número 0, referente ao Dó, era substituído pelo número 12.



Figura 5: Série rítmica a partir de uma dada série melódica

Observando a melodia ilustrada na figura 6, é difícil precisar um sentido métrico lógico, mesmo estando inscrita em um simples compasso quaternário. O que salta aos olhos é uma estrutura rítmica onde as durações se relacionam de maneira aparentemente aleatória, como se estivessem flutuando no tempo sem almejar uma direção. Vale lembrar que no serialismo rítmico também existem as operações de retrogradação e inversão, mas todas elas guardam em sua essência um potencial circular.



Figura 6: Serialismo rítmico aplicado ao serialismo melódico

2.2.2. Polirritmia das texturas micropolifônicas e da "Nova Complexidade"

A polirritmia ocorre quando existe uma espécie de confronto vertical entre duas ou mais ideias métricas suficientemente distintas a ponto de causar um embaralhamento no pulso de um determinado trecho musical. Essa confusão em potencial foi levada às últimas consequências com intuito de complexificar texturas em músicas micropolifônicas como, por exemplo, o *Requiem* de Ligeti, ou na estética da "Nova Complexidade", exemplificada pela obra para piano *Lemma-Icon-Epigram* de Brian Ferneyhough (figura 7). Obviamente esse exemplo ilustra uma polirritmia avançada, e denota claramente como essa técnica dialoga com a Circularidade, pois ofusca o senso de direcionalidade, dificulta a compreensão de uma superfície musical e anula as possibilidades de percepção de eventos musicais causais.

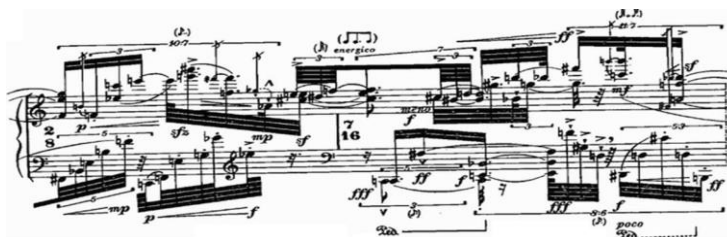


Figura 7: Polirritmia avançada em Brian Ferneyhough

2.3. Ciclicidade e Surpreendibilidade: gerenciando procedimentos temporais

O trabalho de Bertissolo deixa margens para o entendimento de que Ciclicidade e Surpreendibilidade são conceitos mais flexíveis que Incisividade e Circularidade, e por isso podem ser apresentados como gerenciadores de procedimentos rítmicos e métricos.

2.3.1 Ritmo e Ciclicidade

A Ciclicidade é entendida como a "propriedade daquilo que se caracteriza a partir de um ciclo" (BERTISSOLO, 2013, p. 99), e a noção de ciclo pode ser expressa a partir de três outros conceitos, como está representado na figura 8.



Figura 8: Noção de ciclo em Bertissolo, 2013, p. 101

Nesse sentido, a modelagem seria identificada como um elemento capaz de promover o reconhecimento de traços comuns (*design*, esquema ou contorno) em dois eventos subsequentes, e ela, após ser transformada, é reiterada sem necessariamente um modelo de repetição, ou uma relação de linearidade ou de causa e efeito. Uma aplicação desse conceito nas relações rítmicas pode ser visto em *Mandinga Nº1*, para saxofone tenor e piano, de Vinicius Amaro (figura 9).



Figura 9: Ciclicidade rítmica em Vinicius Amaro

Observa-se na figura 9 que a Ciclicidade é criada a partir de três modelagens rítmicas correspondentes a três ideias métricas distintas que são reiteradas repetidas vezes e sobrepostas em ciclos. Se desconsiderarmos as intenções de dinâmica dos dois últimos

compassos, poderíamos, inclusive, interpretar todo o contexto, que é polirrítmico/polimétrico e não direcional, sob a perspectiva da Circularidade. Desta maneira, temos, então, a Ciclicidade em prol da Circularidade.

Pensando numa configuração rítmica cíclica que contribuísse para a criação de Incisividade, poderíamos ter algo correspondente à figura 10, que demonstra um material rítmico que é reduzido linearmente ao seu mínimo a partir de um ciclo, com a sua modelagem, transformações e reiterações.



Figura 10: Ciclicidade na incisividade

2.3.2. Ritmo e Surpreendibilidade

A Surpreendibilidade também se relaciona com a linearidade de Kramer, pois ela reside, justamente, no rompimento de expectativa que um fluxo de movimento musical linear pode causar. Como acredita Bertissolo:

[...] é a partir da formulação de uma expectativa que se pode surpreender musicalmente. É preciso o estabelecimento de um padrão capaz de projetar o movimento da expectativa. Sem expectativa não há surpresa. É nessa articulação que reside a noção de Surpreendibilidade (BERTISSOLO, 2013, p. 133).

Visto isso, a Surpreendibilidade também pode estar no agenciamento de procedimentos rítmicos, confrontando duas estratégias temporais distintas. Agnaldo Ribeiro, em *OPUS 56 ou Lembretes do palhaço manco*, na figura 11, deixa tal atitude clarificada contrastando abruptamente duas situações musicais que, inclusive, poderiam ser classificadas respectivamente como incisiva, denotada por uma ideia rítmica e métrica direcional que comporta um contorno melódico descendente, e circular, representada por um fluxo rítmico confuso inscrito numa notação proporcional.



Figura 11: Surpreendibilidade em Agnaldo Ribeiro

Partindo do princípio de que os pulsos, com as suas nuances de intensidade, são elementos básicos para a construção da ideia de padrões métricos, sendo "idealizações, utilizadas pelos instrumentistas e inferidas pelos ouvintes a partir do sinal musical"³

(LERDAHL, JACKENDOFF, 1983, p. 18), também poderíamos ter Surpreendibilidade em ideias musicais como na obra *Reticências*, para violão solo, de Vinicius Amaro (figura 12), onde é visto um esquema de alternância irregular de compassos que possui um potencial de desconstruir as projeções métricas possivelmente feitas por um ouvinte, assim o surpreendendo.



Figura 12: Surpreendibilidade em Vinicius Amaro

3. Considerações finais

Neste artigo discorreremos sobre os conceitos aplicáveis à composição musical formulados por Bertissolo a partir do contato com a *Capoeira Regional*. Tomando assuntos referentes ao ritmo e à métrica como ponto de partida, trouxemos os mesmos para níveis práticos, demonstrando como podem ser eficientes em construções composicionais, através de exemplos musicais recentes. Esperemos, portanto, contribuir para o campo da composição, estimulando, inclusive, o nível pedagógico desta área para uma perspectiva onde a técnica composicional esteja subserviente a ideias musicais e artísticas mais amplas.

Referências:

BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e capoeira: dinâmica de compor entre música e movimento*. Salvador, 2013. 395 f. Tese (Doutorado em composição). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer, 1988.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Music*. Cambridge: MA, MIT Press, 1987.

LONDON, Justin. Rhythm in twentieth-century theory. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, 2008. p. 695 – 725.

ROTHFARB, Lee A. *Ernst Kurth: Selected Writings*. Cambridge University Press, 1991

STOCKHAUSEN, Karlheinz. How time passes by. In: American edition of *Die Reihe 3*, Bryn Mawr, T. Presser, 1959. p. 10 – 40.

Notas

¹ "The linearity is a complex web of constantly changing implications (in the music) and expectations (of the listening)".

² "A basic doctrine of post-tonal theory and analysis is that there are essential isomorphisms between pitch and time, and so there are substantive parallels between pitch and temporal phenomena".

³ "Beats are idealizations, utilized by the performer and inferred by the listener from the musical signal".