

Adaptação de gêneros brasileiros a compassos mistos como semente do processo composicional

Raphael Ferreira da Silva

Universidade Federal de Uberlândia | Brasil

Resumo: Neste artigo, abordo os processos técnico-musicais de adaptação a compassos mistos dos gêneros brasileiros ijexá, maracatu e samba como pontos de partida para um processo composicional; destaco ainda a utilização do recurso de modulação métrica no rol de mecanismos rítmicos implicados na estruturação do material musical gerado. Quanto aos aspectos estético-musicais, opto por categorizar o produto artístico deste trabalho como ‘música brasileira instrumental ‘jazzisticamente orientada’, uma vez que seu processo de construção se deu por meio da aplicação de procedimentos e elementos técnico-estético-musicais observados na bibliografia e discografia tanto da música brasileira popular quanto do jazz. Por fim, com o presente texto busco apontar que, partindo de bagagem artística habitual àqueles que se dedicam à criação musical no contexto abordado, a adaptação de gêneros brasileiros a contextos rítmicos não-isócronos é aplicável como recurso impulsionador para o surgimento de ignições combinatórias no processo aristoxênico de composição musical.

Palavras-chave: gêneros musicais brasileiros, composição musical, música brasileira instrumental ‘jazzisticamente orientada’, compassos mistos, modulação métrica.

Abstract: In this article, I approach the technical-musical processes of adaptation to irregular meters of the Brazilian genres ijexá, maracatu and samba as starting points for a compositional process; I also highlight the use of the metric modulation resource in the list of rhythmic mechanisms involved in the structuring of the musical material generated. Regarding the aesthetic-musical aspects, I choose to categorize the artistic product of this work as “jazz oriented’ Brazilian instrumental music”, since its construction process took place through the application of technical-aesthetic-musical procedures and elements observed in the bibliography and discography of both Brazilian popular music and jazz. Finally, with this text I seek to point out that, starting from the artistic background usual to those who dedicate themselves to musical creation in the context approached, the adaptation of Brazilian genres to non-isochronous rhythmic contexts is applicable as a propelling resource for the emergence of combinatorial ignitions in the “aristoxenic” process of musical composition.

Keywords: Brazilian musical genres, musical composition, ‘jazz-oriented’ instrumental Brazilian music, irregular meters, metric modulation.

Dentre incrementos adicionados aos processos composicionais implicados na música brasileira instrumental ‘jazzisticamente orientada’¹ a partir da segunda metade do século XX, considero a incorporação de fórmulas de compassos mistos² como uma das mais relevantes. Tais estruturas rítmicas são distintas dos modelos “básicos” dos gêneros presentes na música brasileira, que em sua maioria são escritos por meio de fórmulas de compasso binárias.

De acordo com revisão discográfica empreendida, as primeiras experiências com compassos mistos na MBIJO datam da década de 1960, sendo que dentre os títulos da discografia em que são encontrados tais elementos constam o disco *Dom Um* (Philips, 1964) – do baterista Dom Um Romão – e o único álbum gravado pelo Quarteto Novo³ (EMI, 1967). Desde então, tal prática vem ganhando força, a exemplo inclusive do que ocorre em outras partes do planeta.

Expandindo um pouco o espectro geográfico e estético-musical desta breve contextualização, é possível observar que, como afirma Gomes (2003, p. 75), na cultura da Europa Ocidental “durante muito tempo, foi pequeno o espectro de fórmulas de compasso utilizadas. (...) Essa música se desenvolveu muito mais em direção à polifonia, bem como em seu desenvolvimento formal.” Apenas no início do século XX a porta para um “novo mundo rítmico” foi aberta por Stravinsky e Bartok, como acertadamente escreve Erickson (1963, p. 179). No contexto do jazz, o álbum *Time Out* (Columbia Records, 1959), lançado pelo pianista Dave Brubeck junto a seu quarteto⁴, marca o início da utilização de compassos mistos; o disco obteve grande popularidade e quebrou recordes de vendas, sendo o ponto de mudança no emprego das fórmulas de compasso no jazz, de acordo com Erickson⁵.

Atualmente, em determinadas faixas da discografia e correntes “sociomusicais” da MBIJO, a utilização de compassos mistos faz parte da rotina de criação e performance de alguns artistas, dentre

¹ A partir deste ponto utilizarei a sigla MBIJO como abreviação de música brasileira instrumental ‘jazzisticamente orientada’.

² Compassos mistos são formados por sequências de duas ou mais fórmulas de compasso regulares; um $\frac{7}{8}$, por exemplo, é geralmente formado pela soma das fórmulas simples de $\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$.

³ Grupo formado por Hermeto Pascoal (piano e flauta transversal), Heraldo do Monte (guitarra e viola caipira), Théo de Barros (contrabaixo e violão) e Airto Moreira (bateria e percussão).

⁴ O grupo contava ainda com Paul Desmond (sax alto), Eugene Wright (baixo acústico) e Joe Morello (bateria).

⁵ *Ibidem*.

os quais é possível citar Hermeto Pascoal como um dos exemplos com mais sólida discografia e reconhecimento internacional. Nesta conjuntura, tais elementos são aplicados a diversos gêneros, dentre os quais o samba sobressai quantitativamente, aplicada uma observação generalista do contexto macro.

Grosso modo, no processo de adaptação a uma nova fórmula de compasso, o gênero tem aumentada sua gama de possibilidades rítmicas, sendo que a ideia de “ampliação” implica em uma concepção de gênero musical aberto e com potencial de criação. Nesse sentido, considero que a composição caracterizada pelas lógicas gramaticais⁶ inerentes aos gêneros não necessariamente submete a criação musical a normas fixas, mas emprega o potencial inventivo dos gêneros, levando à busca por “novos” modos de atuação dentro de tais territórios.

A partir disso, é possível vislumbrar questões como: a) quais os mecanismos de alteração rítmica e/ou rítmico-melódica para que sejam potencializadas as possibilidades criativas dentro de um gênero brasileiro? b) se os gêneros musicais já são em si sistemas gramaticais, quais os processos técnico-musicais implicados na ação de sobrepô-los a configurações rítmicas distintas das “matriciais”? c) quais as peculiaridades e idiosincrasias rítmicas inerentes a cada gênero abordado, quando explorados à luz dos compassos mistos? d) como criar gamas de versões de cada gênero em distintas fórmulas de compasso, de forma a forjar o embrião de um sistema composicional? e) partindo da premissa de que os compassos mistos são formados por sequências de duas ou mais fórmulas de compasso regulares – um $\frac{7}{8}$, por exemplo, é geralmente formado pela soma das fórmulas simples de $\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ – dependendo do gênero abordado e das intenções musicais, qual acentuação é mais “funcional” ou “orgânica” em um $\frac{7}{8}$: $\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ ou $\frac{3}{8} + \frac{4}{8}$?

Do ponto de vista técnico-musical, os gêneros musicais podem ser definidos por elementos que, neste trabalho, opto por denominar como “básicos” e “complementares”. No estrato dos básicos estão melodia, harmonia e ritmo; dentre os complementares, compartimento forma, instrumentação, timbre, articulações e inflexões. Direcionando meu raciocínio em direção às particularidades rítmicas dos gêneros, me apoio na ideia defendida por Trotta (2008, p. 3), que

⁶ Tendo a ideia de “gramática” como um conjunto de elementos musicais regido por regras ou leis inerentes a um gênero musical.

afirma que “o ritmo é um elemento cuja função demarcatória no universo dos gêneros musicais é facilmente audível, sendo seu reconhecimento imediatamente associado a determinado ambiente sócio-musical-afetivo”. Corroborando com esta perspectiva, Marques e Hashimoto (2020, p. 21), escrevem que “o ritmo (...) exerce uma função demarcatória, atuando como um atributo de identificação, configurando e estruturando os gêneros musicais.”

Desta maneira, arbitrariamente decidi por dedicar maior atenção aos aspectos rítmicos, me apoiando em duas premissas: a) um trabalho de criação musical envolve necessariamente idiossincrasias que dizem respeito a escolhas estético-musicais; b) a partir da observação da discografia da música brasileira popular – bem como de minha experiência nas áreas da composição, arranjo, improvisação e performance – julgo possível e artisticamente justificável priorizar os padrões rítmicos dos gêneros abordados, tomando-os como “mínimos múltiplos comuns” ou “máximos divisores comuns” do samba, maracatu e ijexá. Ademais, nas manifestações mais “tradicionais” dos gêneros abordados, os instrumentos de percussão e as estruturas rítmicas fazem-se presentes de forma acentuada, haja visto as escolas de samba, os afoxés de rua e os blocos de maracatu. Assim, no contexto deste trabalho, acredito que abordar os gêneros musicais selecionados a partir de seus padrões rítmicos se trata de uma forma de atuação perfeitamente admissível. Para tanto, parti de sumarizações de elementos rítmicos realizadas por Netto (2003), Pellon (2003), Syllos e Montanhaur (2003), Gomes (2005), Lima Filho (2008) e Ezequiel et al. (2009).

Nesta conjuntura, em que o ritmo figura como talvez o principal elemento estruturante dos gêneros musicais abordados ao mesmo tempo em que é ignição combinatória para o *insight* composicional, se coloca o desafio de buscar novos sentidos a estruturas existentes, explorando suas potencialidades. Assim, o processo de produção de elementos sintáticos no processo composicional está implicado na própria natureza dos materiais rítmicos “matriciais”, de seus processos de transformação e em suas possibilidades implícitas para a realização de conexões e articulações com outros materiais e elementos.

Desta forma, por ter adotado um viés prático apoiado em reflexão teórica com linhas circunscritas bem delimitadas, busquei por técnicas e estratégias de agenciar o discurso composicional, pondo em prática uma proposta que visa a criação musical a partir de um pensamento atento às singularidades das combinações entre os gêneros e as fórmulas de compasso

misto. Elaborar e conectar materiais são, portanto, passos imanentes ao processo criativo aqui implicado na geração de conexões e sintaxes; por isso, neste trabalho segui orientação conceitual referenciada na categoria *práxis*, no sentido de contínua e mútua interposição entre ação e reflexão. *Práxis* pressupõe o trabalho reflexivo, braçal e intelectual ao mesmo tempo (Pfeiffer e Bongard, 2006; Goldin-Meadows, 2003); tem-se então a prática compreendida não como mera atividade resultante do desenvolvimento de habilidades cognitivas e/ou motoras, mas também como decorrência do raciocínio crítico.

Assumi desta maneira o viés da pesquisa aplicada, que serve a práticas e produtos artísticos, na qual os resultados de pesquisa consistem parcialmente em produções artísticas. Na rotina laboral, encontro representação apropriada nas palavras de López-Cano (2015, p. 90), que escreve sobre uma “atividade acadêmica que oscila continuamente entre o trabalho técnico e a especulação intelectual mais elaborada”. Desta maneira, houve no cotidiano de elaboração deste trabalho uma relação complexa entre exercícios teóricos e atos compositivos, resultado da “tensão e interação entre prática artística e reflexão teórica, que são características das artes criativas e performáticas” (BORGDORFF, 2017, p. 315)

Tendo isso em vista, é inevitável notar que é crescente na academia a discussão acerca das nuances teórico-filosóficas entre pesquisa em arte, ação artística como pesquisa e arte como produto de pesquisa (BORGDORFF, 2007; KLEIN, 2010; DRUMMOND, 2011; THORNTON, 2013; CRISPIN, 2015; FARINA, 2015; LEAVY, 2017). Acentuando ainda mais essa discussão, López-Cano (2015, p. 71), relata a atuação de autores que consideram que a atividade artística é por si só produtora de conhecimento, sendo este transmitido por seus próprios meios através das obras. Obviamente, como bem afirmam Fortin e Gosselin (2014, p. 2), “a criação artística na universidade não é diferente da criação no meio não acadêmico”; no entanto, considero que um dos grandes desafios da inserção do trabalho artístico na academia – bem como sua própria valoração – se dá justamente por conta das singularidades da área. Como sensatamente escreve Schön (apud Fortin e Gosselin, 2014, p. 10), “os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos”. A partir disso, considero que parte importante do trabalho em epígrafe consiste em que não seja perdido de vista o caráter experimental, condição *si ne qua non* para o caminhar intelectual.

Tendo como pano de fundo tais discussões e reflexões, a *práxis* de tomar a ‘expansão’ rítmica de gêneros musicais como o pilar central da etapa de iluminação composicional – compreendendo criação musical e elaboração teórica como atos articulados – direcionou o trabalho no sentido de impulsionar a aglutinação de dados empíricos, que acabam por fomentar a constituição de um modo de ação ao mesmo tempo artístico, técnico e teórico.

1. A questão da notação

Na investigação empreendida, quando passei propriamente à elaboração de produtos musicais⁷, me deparei com uma questão até então inesperada no que concerne à forma de notação dos compassos mistos. No intuito de comunicar as informações musicais com a máxima acuidade possível, percebi que a maneira usual de escrever tais informações poderiam não ser as ideais, já que dependeriam de que os músicos executantes tivessem considerável bagagem no contexto estético da MBIJO. Tendo em vista inclusive a possibilidade de internacionalização desta produção, passei a buscar na literatura formas mais precisas de comunicar musicalmente as intenções rítmicas e acentuações por meio da partitura, sem que fosse imprescindível o diálogo com os *performers*.

Desta maneira, encontrei na soma de duas fórmulas de compasso a configuração notacional que considero mais adequada para o objetivo artístico pretendido, notadamente pelo fato de que neste trabalho empreendo um debruçar a contextos rítmicos não-isócronos⁸. Em inglês, Creston (1964, p. 8) se refere a essa forma notacional como ‘*metrical sequence*’; em português, Traldi (2014, p. 98) adota o termo ‘métricas combinadas’. Desta maneira, utilizarei tal expressão no decorrer do texto.

Acredito que a solução mencionada propicia maior clareza acerca da subdivisão adotada tanto na melodia como na levada a ser executada pela seção rítmico-harmônica. Dando sequência ao

⁷ Os áudios e partituras resultantes do trabalho em epígrafe estão disponíveis no seguinte link: https://youtube.com/playlist?list=PL3rrZMb6ySH2_94mkaT9cISJCe6_N1KQ_

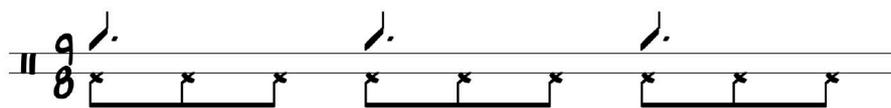
⁸ Abro aqui um parêntese para um breve esclarecimento acerca distinção entre contextos rítmicos isócronos *versus* não-isócronos. Em linhas gerais, fórmulas de compasso isócronas possuem simetria na maneira em que as partes do compasso são divididas, ao contrário das não-isócronas. Conforme explanação de London (2004), se um compasso com nove colcheias ($\frac{9}{8}$) for dividido em três partes iguais (3 colcheias pontuadas), trata-se de um compasso isócrono; já se o mesmo compasso for dividido de maneira desigual (5 + 4, ou 2 + 2 + 2 + 3, por exemplo) trata-se de um contexto rítmico não-isócrono.

exemplo proposto por London (2004, p. 100), cito o caso do compasso de $\frac{9}{8}$, por exemplo, que usualmente remete à subdivisão de três pulsos com três colcheias cada; já a combinação das métricas de $\frac{2}{4} + \frac{5}{8}$ sugere que cada pulso seja subdividido em duas colcheias (e por conseguinte quatro semicolcheias), como no compasso simples.

Em determinadas fórmulas de compasso misto utilizadas, como $\frac{7}{8}$, $\frac{11}{8}$ e $\frac{13}{8}$, não há necessariamente o problema da subdivisão ternária estandardizada, mas acredito que a notação adotada facilita tanto na compreensão do contexto rítmico proposto quanto na leitura propriamente dita.

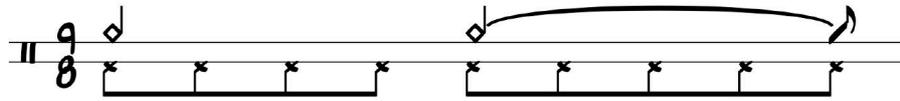
Nas ilustrações a seguir, é possível observar os contextos rítmicos utilizados nos produtos artísticos deste trabalho, em diferentes formas de notação. Os contextos rítmicos apresentados nas figuras estão compartimentados em distintos grupos, a saber: a) notação sem indicação de divisão interna e acentuação; b) notação, divisão interna e acentuação estandardizadas; c) notação, divisão interna e acentuação pretendidas; d) acentuação e divisão interna possíveis, caso não especificado adequadamente na partitura; e) solução de notação utilizada. Nas legendas das imagens encontram-se explicitadas tais particularidades de cada contexto rítmico abordado. Estão exemplificadas nas ilustrações sete diferentes configurações rítmicas, a saber: i) compasso com sete colcheias; ii) compasso com nove colcheias; iii) compasso com onze colcheias; iv) compasso com treze colcheias; v) compasso com cinco semínimas; vi) compasso com sete semínimas.

FIGURA 1 – Compasso de nove colcheias com acentuação e divisão interna estandardizadas.



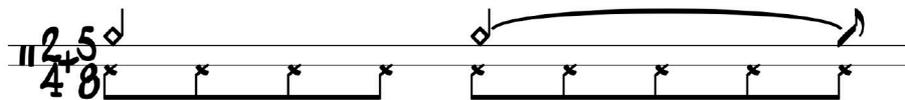
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 2 – Compasso de nove colcheias com acentuação e divisão interna pretendidas.



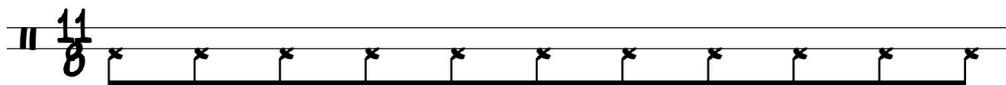
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 3 – Solução de notação utilizada para o compasso com nove colcheias por meio de métricas combinadas ($\frac{2}{4} + \frac{5}{8}$).



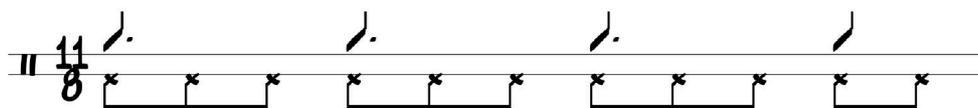
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 4 – Compasso de onze colcheias sem indicação de acentuação e divisão interna.



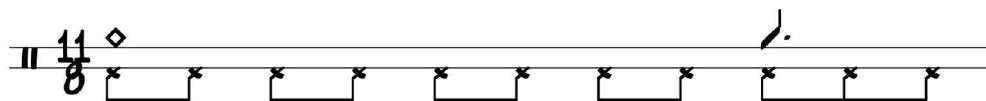
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 5 – Compasso de onze colcheias com acentuação e divisão interna possíveis, caso não especificado adequadamente na partitura.



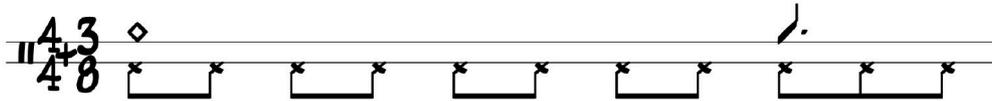
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 6 – Compasso de onze colcheias com acentuação e divisão interna pretendidas.



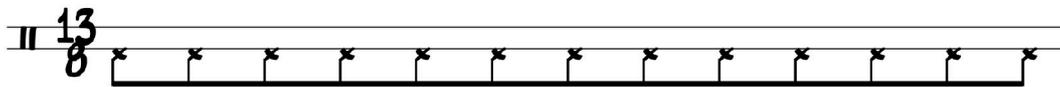
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 7 – Solução de notação utilizada para o compasso com onze colcheias por meio de métricas combinadas ($\frac{4}{4} + \frac{3}{8}$).



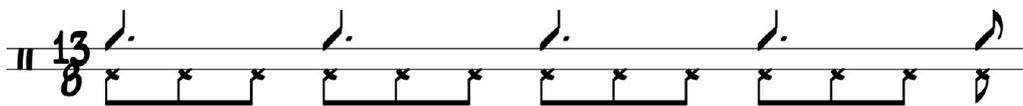
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 8 – Compasso de treze colcheias sem indicação de acentuação e divisão interna.



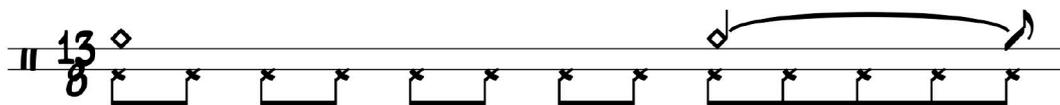
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 9 – Compasso de treze colcheias com acentuação e divisão interna possíveis, caso não especificado adequadamente na partitura.



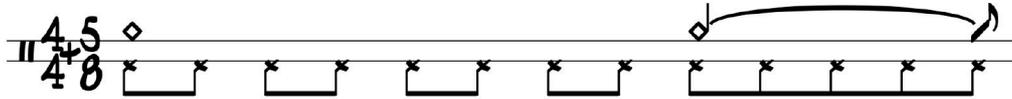
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 10 – Compasso de treze colcheias com acentuação e divisão interna pretendidas.



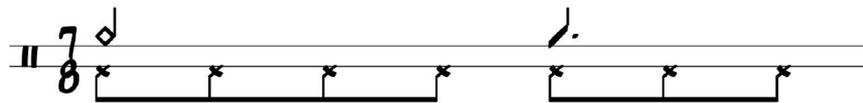
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 11 – Solução de notação utilizada para o compasso com treze colcheias por meio de métricas combinadas ($\frac{4}{4} + \frac{5}{8}$).



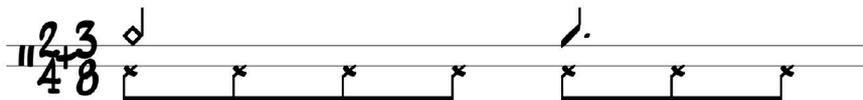
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 12 – Compasso de sete colcheias com acentuação e divisão interna pretendidas.



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

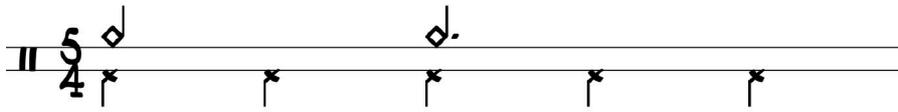
FIGURA 13 – Solução de notação utilizada para o compasso com sete colcheias por meio de métricas combinadas ($\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$).



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

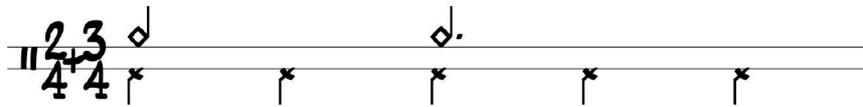
Nas fórmulas de compasso em que número inferior se refere à semínima, como $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$, decidi também pela utilização de métricas combinadas, já que também são possíveis diferentes divisões internas e acentuações. No caso do $\frac{5}{4}$, tanto é possível que seja $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ quanto o contrário. Da mesma maneira, em $\frac{7}{4}$ tanto é possível que a divisão interna seja $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$ quanto o inverso. Assim, na escrita musical utilizei tal recurso para especificar tais intenções rítmicas, como exemplificado nas imagens a seguir.

FIGURA 14 – Compasso de cinco semínimas com acentuação e divisão interna pretendidas.



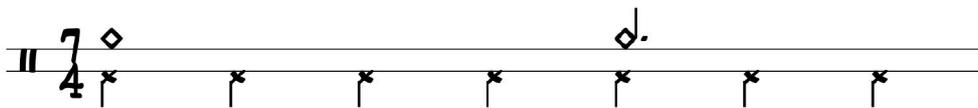
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 15 – Solução de notação utilizada para o compasso com cinco semínimas por meio de métricas combinadas ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$).



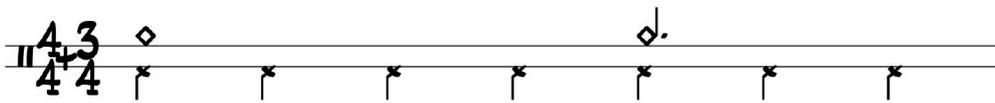
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 16 – Compasso de sete semínimas com acentuação e divisão interna pretendidas.



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 17 – Solução de notação utilizada para o compasso com sete semínimas por meio de métricas combinadas ($\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$).



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Assim, optei pela utilização da forma de notação rítmica que considero a mais clara possível, a fim de comunicar com objetividade e nitidez as informações musicais presentes nas peças resultantes do processo prático-teórico intrínseco a este trabalho.

2. Adaptação dos gêneros abordados a contextos rítmicos não-isócronos

Tomar a adaptação dos gêneros abordados a compassos mistos como ignição combinatória para o processo criativo tratou-se de uma escolha arbitrária. Tal opção não é propriamente um padrão, ao menos no contexto estético-musical abordado; no entanto, parti do princípio de que, como afirma Erickson (1963, p. 180), fórmulas de compasso são materiais tão musicais quanto acordes e timbres.

No início deste texto está colocada uma questão que norteou parte do processo, que diz respeito à busca por um padrão de organização interna da soma inerente aos compassos mistos. Para cada gênero trabalhado, o primeiro passo foi realizar a avaliação e identificação de seus padrões métricos e acentuações intrínsecas. Grosso modo, como mencionado anteriormente, as formas “matriciais” dos gêneros abordados são simples; o ijexá é geralmente escrito em $\frac{2}{4}$, enquanto o maracatu é encontrado com escrita tanto em $\frac{2}{4}$ como $\frac{4}{4}$. No caso do samba, em linhas gerais a escrita se dá em $\frac{2}{4}$, com as frases de tamborim em ciclos de dois compassos (GOMES, 2003; ANDRADE, 2018).

A partir disso, realizei alterações rítmicas nos gêneros, partindo de elementos rítmicos estruturantes das linhas usualmente tocadas por instrumentos de percussão. Buscando a ampliação de possibilidades de tais “matérias brutas” musicais, testei modificações das levadas por meio de dispositivos como, por exemplo: a) supressão de tempos dos compassos; b) adição de tempos aos compassos; c) supressão e adição de notas das frases rítmicas. Nesta etapa, por meio de performances improvisadas com a utilização da voz, saxofone ou piano elétrico, testei o potencial artístico, consistência e exequibilidade de cada gênero em sete diferentes fórmulas de compassos mistos, a saber: $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$.

De acordo com as experimentações empreendidas, considero que para a adaptação de tais gêneros a compassos mistos, as acentuações que soam mais “orgânicas” consistem em métricas combinadas com fórmulas de compasso com números denominadores pares em seu início. Nesse caso, a ordem dos números – apesar de não mudar o resultado da soma em si – altera a estrutura resultante.

Por exemplo, em um $\frac{7}{8}$ organizado com a soma de $\frac{3}{8} + \frac{4}{8}$, na experimentação realizada identifiquei como principal ponto negativo o fato de que o pulso fica irregular, com a “isocronicidade” evidenciando-se logo na primeira metade do compasso. Com isso, considero que a performance fica menos “fluida”, uma vez que se torna mais difícil a execução com “suingue”. Acredito que isso se dá devido ao fato de que faz sentido quebrar o fluxo da clave – ou da figura tocada pelo tambor grave (rum no ijexá, alfaia no maracatu ou surdo no samba), por exemplo – apenas quando se tem a finalização do fluxo do compasso, e não no meio dele. É como se tal “isocronicidade (ao menos parcial)” fizesse parte da “identidade rítmica” do gênero.

Além disso, na revisão discográfica empreendida, os exemplos encontrados de compassos mistos aplicados a tais gêneros seguem a ordenação supramencionada. Dentre tais fonogramas, é possível destacar o ijexá “Feira de Sete Portas” ($\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ /comp. Letieres Leite), o samba “Pau de Chuva¹⁰” ($\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ / comp. Cleber Almeida) e o “Maracatu Dedilhado¹¹” ($\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ /comp. Nilton Rangel).

A seguir explicito as alterações realizadas a partir da grade rítmica básica dos gêneros abordados.

2.1. Ijexá

O ijexá é originário de práticas afro-religiosas, tendo sido “transposto para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi, fundado em 1949” (IKEDA, 2016, p. 23). A utilização do gênero na discografia da música brasileira popular se dá a partir do trabalho de artistas como Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Gonzaguinha e Alceu Valença.

⁹ Gravado por Letieres Leite & Orquestra Rumpilezz no disco *A Saga da Travessia* (Selo Sesc, 2016).

¹⁰ Gravado pelo Trio Curupira no disco *Curupira* (Jam Music/Caravelas, 2000).

¹¹ Gravado pela *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco* (Funarte, 1984).

Quanto à estrutura rítmica, conforme descrevem Skinner et al. (2020, p. 11)

os elementos rítmicos do ijexá são tradicionalmente conduzidos pelos três atabaques – rum, rumpi e lé – (...) em ostinato, com pouca ou nenhuma variação, enquanto o rum, atabaque mais grave, acentua com certa liberdade, porém marcando com maior frequência um conjunto de duas colcheias estruturantes na composição da figura rítmica.

Para o desenvolvimento do trabalho com esse gênero, me baseei na grade rítmica proposta por Gomes (2008, p. 79).

FIGURA 18 – Grade rítmica do ijexá, baseada em Gomes (2008, p. 79).

The image shows a musical score for five instruments: Agogô, Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê. The score is in 4/4 time and consists of two measures. The Agogô staff has a large bracket over the first measure. The Lê, Rumpi, and Rum staves have a large bracket over the first measure. The Chequerê staff has a large bracket over the first measure. The second measure has a large bracket over it as well. The Agogô staff has a large bracket over the first measure. The Lê, Rumpi, and Rum staves have a large bracket over the first measure. The Chequerê staff has a large bracket over the first measure.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

A seguir explicito as alterações realizadas na grade rítmica do ijexá, dentro das fórmulas de compasso $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$. Como há diversas variações presentes na bibliografia e discografia consultadas, principalmente no que concerne ao agogô, para cada fórmula de compasso trabalhei com duas configurações rítmicas diferentes para esse instrumento. Nas ilustrações é possível ainda observar que, com exceção do exemplo em $\frac{5}{8}$ (figs. 19 e 20), as fórmulas de compasso estão representadas por métricas combinadas, conforme exposto anteriormente.

FIGURA 19 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{5}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais grave.

The musical score for Figure 19 is set in a 5/8 time signature. It consists of five staves: Agogô, Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê. A large '5' is written vertically on the left side of the staves, indicating the time signature. The Agogô staff begins with a half note followed by four quarter notes. The Lê, Rumpi, and Rum staves each begin with a half note followed by two quarter notes. The Chequerê staff begins with a half note followed by four eighth notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 20 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{5}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais aguda.

The musical score for Figure 20 is set in a 5/8 time signature. It consists of five staves: Agogô, Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê. A large '5' is written vertically on the left side of the staves, indicating the time signature. The Agogô staff begins with a half note followed by four quarter notes. The Lê, Rumpi, and Rum staves each begin with a half note followed by two quarter notes. The Chequerê staff begins with a half note followed by four eighth notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 21 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{7}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais aguda.

The musical score for Figure 21 is set in a 7/8 time signature, represented as a combination of 2/4 and 3/8. It consists of five staves: Agogô, Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê. A large '2+3' is written vertically on the left side of the staves, indicating the combined time signature. The Agogô staff begins with a half note followed by four quarter notes. The Lê, Rumpi, and Rum staves each begin with a half note followed by two quarter notes. The Chequerê staff begins with a half note followed by four eighth notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 22 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{7}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais grave.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 23 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{9}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{5}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais aguda e com duas colcheias.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 24 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{9}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{5}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais grave e com a figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 25 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{11}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais aguda.

The musical score for Figure 25 is written for five instruments: Agogô, Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê. The time signature is $\frac{11}{8}$, which is divided into a $\frac{4}{4}$ measure followed by a $\frac{3}{8}$ measure. The Agogô part starts on a high note in the first measure. The other instruments play rhythmic patterns: Lê has quarter notes, Rumpi has quarter notes, Rum has eighth notes with beams, and Chequerê has sixteenth notes with beams. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 26 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{11}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais grave.

The musical score for Figure 26 is similar to Figure 25, with a $\frac{11}{8}$ time signature split into $\frac{4}{4}$ and $\frac{3}{8}$ measures. In this version, the Agogô part starts on a low note in the first measure. The rhythmic patterns for the other instruments (Lê, Rumpi, Rum, Chequerê) are identical to those in Figure 25. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 27 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{13}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{5}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais grave.

The musical score for Figure 27 is written for five instruments: Agogô, Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê. The time signature is $\frac{13}{8}$, which is divided into a $\frac{4}{4}$ measure followed by a $\frac{5}{8}$ measure. The Agogô part starts on a low note in the first measure. The other instruments play rhythmic patterns: Lê has quarter notes, Rumpi has quarter notes, Rum has eighth notes with beams, and Chequerê has sixteenth notes with beams. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 28 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{13}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{5}{8}$, com o agogô tendo início em sua nota mais aguda.

The musical score for Figure 28 is presented on five staves. The top staff, labeled 'Agogô', begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The time signature is indicated as 4/4 + 5/8. The notes in the Agogô staff are quarter notes, with the first measure containing four notes and the second measure containing five notes. The other staves (Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê) contain rhythmic notation consisting of quarter notes and eighth notes, with some notes marked with 'x' to indicate specific rhythmic patterns. Large numbers '4', '5', '4', and '8' are placed vertically on the left side of the staves, with a plus sign between the '4' and '5' on the top two staves, and between the '4' and '8' on the bottom two staves, representing the combined metrics of 4/4 and 5/8.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 29 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{5}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$, com o agogô tendo início com a figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

The musical score for Figure 29 is presented on five staves. The top staff, labeled 'Agogô', begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The time signature is indicated as 2/4 + 3/4. The notes in the Agogô staff are quarter notes, with the first measure containing two notes and the second measure containing three notes. The other staves (Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê) contain rhythmic notation consisting of quarter notes and eighth notes, with some notes marked with 'x' to indicate specific rhythmic patterns. Large numbers '2', '3', '4', and '4' are placed vertically on the left side of the staves, with a plus sign between the '2' and '3' on the top two staves, and between the '4' and '4' on the bottom two staves, representing the combined metrics of 2/4 and 3/4.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 30 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{5}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$, com o agogô tendo início com duas colcheias.

The musical score for Figure 30 is presented on five staves. The top staff, labeled 'Agogô', begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The time signature is indicated as 2/4 + 3/4. The notes in the Agogô staff are eighth notes, with the first measure containing two notes and the second measure containing three notes. The other staves (Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê) contain rhythmic notation consisting of quarter notes and eighth notes, with some notes marked with 'x' to indicate specific rhythmic patterns. Large numbers '2', '3', '4', and '4' are placed vertically on the left side of the staves, with a plus sign between the '2' and '3' on the top two staves, and between the '4' and '4' on the bottom two staves, representing the combined metrics of 2/4 and 3/4.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 31 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{7}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$, com o agogô tendo início em sua nota mais aguda.

The musical score for Figure 31 is written for five instruments: Agogô, Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê. The time signature is 7/4, which is divided into a 4/4 measure followed by a 3/4 measure. The Agogô part starts on a high note in the first measure and continues with a rhythmic pattern. The Lê part consists of quarter notes. The Rumpi part consists of quarter notes. The Rum part consists of eighth notes. The Chequerê part consists of sixteenth notes.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 32 – Grade rítmica utilizada para o ijexá em $\frac{7}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$, com o agogô tendo início em sua nota mais grave.

The musical score for Figure 32 is written for five instruments: Agogô, Lê, Rumpi, Rum, and Chequerê. The time signature is 7/4, which is divided into a 4/4 measure followed by a 3/4 measure. The Agogô part starts on a low note in the first measure and continues with a rhythmic pattern. The Lê part consists of quarter notes. The Rumpi part consists of quarter notes. The Rum part consists of eighth notes. The Chequerê part consists of sixteenth notes.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

2.2. Maracatu

O maracatu de baque virado, ou maracatu nação, utilizado neste trabalho, se diferencia do maracatu rural ou de baque solto “em relação à estrutura, história, música e personagens recorrentes no cortejo” (SILVA, 2014, p. 42). Segundo Moura (2003, p. 9), a origem do maracatu de baque virado é relacionada a festividades promovidas por escravos.

Conforme revisão bibliográfica empreendida, tradicionalmente na formação instrumental do maracatu há apenas percussão e voz (SANTOS e RESENDE, 2005; GUILLOT, 2013),

contemplando gonguê, tarol, alfaia e mineiro. Para o desenvolvimento do trabalho com esse gênero, me baseei nas grades rítmicas propostas por Gomes (2008, p. 67) e Marques et al. (2018, p. 122).

FIGURA 33 – Grade rítmica do maracatu, baseada em Gomes (2008, p. 67) e Marques et. al. (2018, p. 122).



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

A seguir, explico as alterações realizadas na grade rítmica do maracatu, dentro das fórmulas de compasso $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$. Como há diversas variações presentes na bibliografia e discografia consultadas, principalmente no que concerne ao gonguê, para cada fórmula de compasso trabalhei com duas configurações rítmicas diferentes para esse instrumento. Nas ilustrações é possível ainda observar que, com exceção dos exemplos em $\frac{5}{8}$ (figs. 34 e 35), as fórmulas de compasso estão representadas por métricas combinadas.

FIGURA 34 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{5}{8}$.



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 35 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{5}{8}$, com variação rítmica no gonguê.

The musical score for maracatu in 5/8 time consists of four staves: Caixa, Alfaia, Gonguê, and Abê. The Caixa staff features a steady eighth-note pattern. The Alfaia staff has a melody with eighth and quarter notes. The Gonguê staff shows a pattern of eighth and quarter notes with some rests. The Abê staff is a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. A large '5' is written vertically on the left side of the score, indicating the time signature.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 36 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{7}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$.

The musical score for maracatu in 7/8 time is presented with combined metrics of 2/4 and 3/8. It features four staves: Caixa, Alfaia, Gonguê, and Abê. The Caixa staff has a steady eighth-note pattern. The Alfaia staff has a melody with eighth and quarter notes. The Gonguê staff shows a pattern of eighth and quarter notes. The Abê staff is a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. Large numbers '2', '3', '4', and '8' are written vertically on the left side of the score, representing the combined metrics.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 37 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{7}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$, com variação rítmica no gonguê.

The musical score for maracatu in 7/8 time, with variation in the Gonguê, is presented with combined metrics of 2/4 and 3/8. It features four staves: Caixa, Alfaia, Gonguê, and Abê. The Caixa staff has a steady eighth-note pattern. The Alfaia staff has a melody with eighth and quarter notes. The Gonguê staff shows a pattern of eighth and quarter notes with some rests. The Abê staff is a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. Large numbers '2', '3', '4', and '8' are written vertically on the left side of the score, representing the combined metrics.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 38 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{9}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{5}{8}$.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 40 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{11}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{8}$.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 41 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{11}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{8}$, com variação rítmica no gonguê.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 42 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{13}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{5}{8}$.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 43 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{13}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{5}{8}$, com variação rítmica no gonguê.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 44 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{5}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 45 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{5}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$, com variação rítmica no gonguê.

The musical score for maracatu in 5/4 time is presented in four staves: Caixa, Alfaia, Gonguê, and Abê. The Caixa staff features a continuous pattern of eighth notes. The Alfaia staff consists of quarter notes with 'x' marks above them. The Gonguê staff is marked with a 2/4 + 3/4 time signature and contains a sequence of eighth and quarter notes. The Abê staff is marked with a 4/4 time signature and contains a sequence of eighth notes with 'x' marks above them.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 46 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{7}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$.

The musical score for maracatu in 7/4 time is presented in four staves: Caixa, Alfaia, Gonguê, and Abê. The Caixa staff features a continuous pattern of eighth notes. The Alfaia staff consists of quarter notes with 'x' marks above them. The Gonguê staff is marked with a 4/4 + 3/4 time signature and contains a sequence of eighth and quarter notes. The Abê staff is marked with a 4/4 time signature and contains a sequence of eighth notes with 'x' marks above them.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 47 – Grade rítmica utilizada para o maracatu em $\frac{7}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$, com variação rítmica no gonguê.

The musical score for maracatu in 7/4 time is presented in four staves: Caixa, Alfaia, Gonguê, and Abê. The Caixa staff features a continuous pattern of eighth notes. The Alfaia staff consists of quarter notes with 'x' marks above them. The Gonguê staff is marked with a 4/4 + 3/4 time signature and contains a sequence of eighth and quarter notes. The Abê staff is marked with a 4/4 time signature and contains a sequence of eighth notes with 'x' marks above them.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

2.3. Samba¹²

Dentre os gêneros aqui abordados, não há dúvidas de que o samba sobressai quantitativamente quanto a diversos fatores, como subgêneros existentes, títulos na discografia e consequente disseminação midiática. Da mesma forma, o samba tem sido o gênero brasileiro mais estudado academicamente, sendo possível observar um número notável de artigos, dissertações e teses tanto na área da música como em outros campos epistêmicos, notadamente as ciências humanas.

Para o desenvolvimento do trabalho com o samba, me baseei na grade rítmica de ‘samba batucada’ proposta por Gomes (2008).

FIGURA 48 – Grade rítmica do samba, baseada em Gomes (2008).

The figure shows a musical score for five percussion instruments: Ganzá, Tamborim, Caixa, Agogô, and Surdo. The score is written in a 2/4 time signature, indicated by a large '2' at the beginning. The meter signature is 4, indicated by a large '4' at the beginning. The Ganzá staff has a complex rhythmic pattern with accents. The Tamborim staff has a simple rhythmic pattern. The Caixa staff has a complex rhythmic pattern with accents. The Agogô staff has a simple rhythmic pattern. The Surdo staff has a simple rhythmic pattern.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

A seguir, explicito as alterações realizadas na grade rítmica do samba, dentro das fórmulas de compasso $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$. Assim como nos gêneros anteriores, nas ilustrações é possível ainda observar que, com exceção do exemplo em $\frac{5}{8}$ (fig. 49), as fórmulas de compasso estão representadas por métricas combinadas.

¹² Parte das considerações sobre o samba presentes neste artigo foram apresentadas em comunicação-difusão no XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

FIGURA 49 – Grade rítmica utilizada para o **samba** em $\frac{5}{8}$.

The musical score for samba in 5/8 time consists of five staves: Ganzá, Tamborim, Caixa, Agogô, and Surdo. A large number '5' is written vertically on the left side of the staves, indicating the time signature. The Ganzá staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Tamborim staff has a simpler pattern with quarter and eighth notes. The Caixa staff shows a steady eighth-note pattern. The Agogô and Surdo staves have patterns of quarter and eighth notes.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 50 – Grade rítmica utilizada para o samba em $\frac{7}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$.

The musical score for samba in 7/8 time consists of five staves: Ganzá, Tamborim, Caixa, Agogô, and Surdo. Large numbers '2 3' and '4 8' are written vertically on the left side of the staves, representing the combined metrics 2/4 + 3/8. The Ganzá staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Tamborim staff has a simpler pattern with quarter and eighth notes. The Caixa staff shows a steady eighth-note pattern. The Agogô and Surdo staves have patterns of quarter and eighth notes.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 51 – Grade rítmica utilizada para o **samba** em $\frac{9}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{5}{8}$.

The musical score for samba in 9/8 time consists of five staves: Ganzá, Tamborim, Caixa, Agogô, and Surdo. Large numbers '2 5' and '4 8' are written vertically on the left side of the staves, representing the combined metrics 2/4 + 5/8. The Ganzá staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Tamborim staff has a simpler pattern with quarter and eighth notes. The Caixa staff shows a steady eighth-note pattern. The Agogô and Surdo staves have patterns of quarter and eighth notes.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 52 – Grade rítmica utilizada para o **samba** em $\frac{11}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{8}$.

The musical score for Figure 52 is written for five percussion instruments: Ganzá, Tamborim, Caixa, Agogô, and Surdo. The time signature is 11/8, which is represented by the combined metrics of 4/4 and 3/8. The score is divided into two measures. The first measure contains the notation for the combined metrics, with a large '4' and '3' stacked vertically, separated by a plus sign. The second measure contains the rhythmic notation for each instrument. The Ganzá part consists of a series of eighth notes with accents. The Tamborim part consists of a series of eighth notes with accents. The Caixa part consists of a series of eighth notes with accents. The Agogô part consists of a series of eighth notes with accents. The Surdo part consists of a series of eighth notes with accents.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 53 – Grade rítmica utilizada para o samba em $\frac{13}{8}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{5}{8}$.

The musical score for Figure 53 is written for five percussion instruments: Ganzá, Tamborim, Caixa, Agogô, and Surdo. The time signature is 13/8, which is represented by the combined metrics of 4/4 and 5/8. The score is divided into two measures. The first measure contains the notation for the combined metrics, with a large '4' and '5' stacked vertically, separated by a plus sign. The second measure contains the rhythmic notation for each instrument. The Ganzá part consists of a series of eighth notes with accents. The Tamborim part consists of a series of eighth notes with accents. The Caixa part consists of a series of eighth notes with accents. The Agogô part consists of a series of eighth notes with accents. The Surdo part consists of a series of eighth notes with accents.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 54 – Grade rítmica utilizada para o **samba** em $\frac{5}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$.

The musical score for Figure 54 is written for five percussion instruments: Ganzá, Tamborim, Caixa, Agogô, and Surdo. The time signature is 5/4, which is represented by the combined metrics of 2/4 and 3/4. The score is divided into two measures. The first measure contains the notation for the combined metrics, with a large '2' and '3' stacked vertically, separated by a plus sign. The second measure contains the rhythmic notation for each instrument. The Ganzá part consists of a series of eighth notes with accents. The Tamborim part consists of a series of eighth notes with accents. The Caixa part consists of a series of eighth notes with accents. The Agogô part consists of a series of eighth notes with accents. The Surdo part consists of a series of eighth notes with accents.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

FIGURA 55 – Grade rítmica utilizada para o **samba** em $\frac{7}{4}$, representado por meio das métricas combinadas de $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$.

The musical score for Figure 55 consists of five staves: Ganzá, Tamborim, Caixa, Agogô, and Surdo. The score is divided into two measures. The first measure is marked with a large '4' and a large '3', indicating the combined 4/4 and 3/4 time signatures. The Ganzá staff has a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tamborim staff has a pattern of quarter notes with accents. The Caixa staff has a pattern of eighth notes with accents. The Agogô staff has a pattern of quarter notes with accents. The Surdo staff has a pattern of quarter notes with accents.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

3. Traços composicionais

Após a realização das etapas previamente descritas, parti efetivamente para a produção composicional envolvendo as possibilidades rítmicas levantadas. Buscando explorar o potencial criativo e expressivo das linhas delimitadoras estético-musicais propostas, realizei improvisações com a voz, saxofone ou piano elétrico sobre as grades rítmicas apresentadas no tópico 2, em *loops* programados com sons MIDI dos instrumentos de percussão envolvidos em cada gênero.

Desta maneira, pude verificar quais combinações entre gêneros e fórmulas de compasso funcionariam melhor como ignições combinatórias para o processo criativo, dentro de uma perspectiva de decisões composicionais que invariavelmente são arbitrárias e envolvem as idiosincrasias, impulsos pessoais e decisões intuitivas inerentes a um trabalho como esse. Como afirma Moura (2003, p. 6) “o ingrediente cultural está na base, no início do processo, influenciando na escolha das matérias-primas, procedimentos e estruturas, e funcionando como um fator desencadeante”¹³. Corroborando com essa perspectiva acerca do processo criativo, Adami (2011, p. 163) defende a ideia de que a composição de uma peça “se desenvolve com (...) procedimentos específicos, correspondentes à bagagem musical e cultural do compositor e a elementos provenientes do meio que interfiram durante processo”.

¹³ “the cultural ingredient is at the basis, at the beginning of the process, influencing the choice of raw materials, procedures and structures, and working as a triggering factor.”

Seguindo a definição de Pitombeira, considero que a atividade composicional desenvolvida neste trabalho seguiu o modelo aristoxênico, linha de pensar a música de maneira intuitiva, empírica, em que parti de uma ideia inicial oriunda de uma escolha preponderantemente auditiva. De acordo com o autor, neste modelo organizacional

a composição se desenvolve linearmente no tempo, sem planejamento prévio, e os resultados são uma relação direta do potencial intrínseco do material inicial e da habilidade do compositor em gerenciar os gestos gerados intuitivamente. Tal habilidade, no caso desse tipo de abordagem composicional, onde a percepção sonora e as soluções locais e imediatas têm primazia em relação a um modelo teórico racionalmente definido a priori, é adquirida pelo contato direto com diversas manifestações sonoras, tanto pela prática instrumental como por um conhecimento íntimo da literatura composicional. (...) portanto, o compositor tem sempre em mente a percepção e a organização do fenômeno sonoro a partir das características intrínsecas de determinado impulso gerador, sem levar em conta modelos teóricos alheios ao fenômeno de criação e desenvolvimento de gestos musicais. (...) Assim sendo, a obra de arte surge linearmente, como que de maneira improvisada, e quando o impulso inicial é claramente um fenômeno sonoro, este é constantemente aferido pela percepção auditiva, sem considerar imposições externas. (PITOMBEIRA, 2012, p. 261)

Além de elaborações engendradas por processos intuitivos – e nelas próprias – foram aplicados dispositivos técnicos largamente difundidos em dois segmentos da bibliografia musical, a saber: 1) títulos da literatura que tratam de elementos técnico-musicais standardizados no jazz (LOWELL e PULLIG, 2003; LIGON, 2001; LAWN e HELLMER, 1993; SEBESKY, 1984); 2) títulos da literatura que tratam de composição musical, notadamente no que concerne a transformações motivicas (SCHOENBERG, 1992; WUORINEN, 1979). Ademais, no processo de estruturação do material composicional, utilizei ainda o recurso de estabelecer relações diretas entre desenvolvimento motivico e métrico, por meio do artifício de aplicar alterações rítmicas a excertos já prontos.

Quanto à organização do material rítmico primário, busquei contemplar a maior variedade possível de contextos rítmicos presentes nos produtos musicais. Assim, todas as fórmulas de compasso abordadas foram utilizadas no decorrer das três peças elaboradas, sendo divididas entre os três gêneros utilizados. Dessa forma, os contextos rítmicos foram distribuídos nos movimentos da seguinte maneira:

- Ijexá: $\frac{9}{8} \left(\frac{2}{4} + \frac{5}{8} \right)$; $\frac{11}{8} \left(\frac{4}{4} + \frac{3}{8} \right)$; $\frac{7}{8} \left(\frac{4}{8} + \frac{3}{8} \right)$; $\frac{5}{4} \left(\frac{2}{4} + \frac{3}{4} \right)$.

- Maracatu: $\frac{5}{8}$; $\frac{5}{4}$ ($\frac{2}{4}$ + $\frac{3}{4}$).
- Samba: $\frac{7}{8}$ ($\frac{2}{4}$ + $\frac{3}{8}$); $\frac{13}{8}$ ($\frac{4}{4}$ + $\frac{5}{8}$); $\frac{7}{4}$ ($\frac{4}{4}$ + $\frac{3}{4}$).

Apesar do processo composicional em questão envolver uma interpretação artística “livre” das versões rítmicas “matriciais” dos gêneros abordados, em alguns trechos manipulei os aspectos melódicos das peças, buscando referenciar de maneira suficientemente “transparente” tais gêneros. Para tanto, utilizei elementos que remetem de maneira bastante evidente a instrumentos de percussão presentes nas grades rítmicas apresentadas no tópico 2 deste texto.

Na fig. 56 é possível observar um trecho do ijexá composto, em que é atribuída a trompete, sax alto, sax tenor, sax barítono e guitarra elétrica uma passagem com rítmica referenciada na clave do agogô. Tal excerto faz parte de uma seção de desenvolvimento (que remete a um *shout chorus*¹⁴) da peça, sendo que a atividade homorrítmica dos instrumentos supramencionados reforça o efeito da citação ‘rítmicamente orientada’.

¹⁴ Na discografia das *big bands*, o *shout chorus* funciona como um *chorus* do arranjador, comumente referido como um “improviso escrito”. Entre os músicos no Brasil, essa seção de desenvolvimento musical também é chamada de “*tutti*” e “especial”, variando a terminologia de acordo com a faixa ‘sociomusical’ observada.

FIGURA 56 – **Ijexá** composto no contexto do trabalho em epígrafe, compassos 126 e 127. Ilustração do desenvolvimento melódico elaborado a partir da utilização da figura rítmica tocada pelo agogô.

The image displays a musical score for the piece 'Ijexá' in 2+5 over 4+8 time, with a tempo of 122. The score is arranged for a jazz ensemble: Trompete, Sax Alto, Sax Ténor, Sax Barítono, Guitarra Eléctrica, Piano, Baixo Eléctrico, Bateria, and Agogô. A red box highlights the first four measures of the score, which are repeated in the second system. The Agogô part in the first system shows a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Piano part provides harmonic support with chords: Abm9, G7(9#9), Abm9, and F7(9#9). The Baixo Eléctrico part follows a similar melodic line to the Agogô. The saxophone parts (Alto, Ténor, Barítono) and the Trompete part all play a melodic line that is a variation of the Agogô's rhythmic figure. The score is written in a key with one flat (Bb) and a 2+5 over 4+8 time signature.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Na fig. 57 está ilustrado um trecho do maracatu elaborado, em que é atribuída a flugelhorn e sax alto uma melodia em uníssono, com rítmica referenciada na clave do agogô. No terceiro compasso do trecho (comp. 52), há uma inversão da clave outorgada aos sopros, com a figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia passando a situar-se no primeiro tempo.

FIGURA 57 – Maracatu composto no contexto do trabalho em epígrafe, compassos 50 a 53. Ilustração do desenvolvimento melódico elaborado a partir da utilização da figura rítmica tocada pelo agogô.

The image displays a musical score for a piece in 5/8 time, marked with a tempo of 138. The score is arranged for a jazz ensemble including Flugelhorn, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Guitarra Elétrica, Piano, Baixo Elétrico, Bateria, and Agogô. A red box highlights a specific melodic phrase in the saxophone parts (Flugelhorn, Sax Alto, Sax Tenor, and Sax Barítono) and the Agogô part, with a red arrow pointing from the Agogô part to the saxophone parts, indicating the melodic development. The Agogô part is marked with a 5/8 time signature, and the saxophone parts are marked with a 5/8 time signature. The piano part is marked with a 5/8 time signature. The guitar part is marked with a 5/8 time signature. The bass part is marked with a 5/8 time signature. The drum part is marked with a 5/8 time signature.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Na fig. 58 é possível observar um trecho de quatro compassos do maracatu composto, em que é atribuída a flugelhorn, sax alto, sax tenor e sax barítono uma melodia com a rítmica presente na linha do agogô. O trecho está em $\frac{5}{4}$, representado pelas métricas combinadas de $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$, sendo que o movimento homorrítmico outorgado aos instrumentos mencionados se trata de um contraponto à melodia principal, presente na guitarra elétrica e piano (mão direita). Na referência à clave do agogô disposta nos sopros há, em alguns momentos, pausas em substituição às notas, o que faz com que tal citação rítmica não seja literal.

FIGURA 58 – Maracatu composto no contexto do trabalho em epígrafe, compassos 66 a 69. Ilustração do desenvolvimento melódico elaborado a partir da utilização da figura rítmica tocada pelo agogô.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Na fig. 59 há mais um trecho do maracatu formulado, em que na melodia atribuída a flugelhorn, sax alto, sax tenor, sax barítono e guitarra elétrica também há conteúdo rítmico referenciado na clave do agogô. O trecho faz parte de um *shout chorus* presente na peça; no intuito de distribuir a citação rítmica ao longo do trecho, alternei tal recurso com uma passagem melódica formada por semicolcheias (comp. 112 e 113). No compasso 111, a citação rítmica aparece com a mesma divisão do instrumento de percussão; já no compasso 114 há uma inversão na ordem das células rítmicas, com a figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia estando situada no primeiro tempo.

FIGURA 59 – Maracatu composto no contexto do trabalho em epígrafe, compassos 111 a 114. Ilustração do desenvolvimento melódico elaborado a partir da utilização da figura rítmica tocada pelo agogô.

The musical score is for a piece in 5/8 time with a tempo of 166. It features eight staves: Flugelhorn, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Guitarra Elétrica, Piano, Baixo Elétrico, and Agogô. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure is marked with a tempo of 166. The second and third measures are marked with a key signature change to A minor (Abm) and a time signature change to 7/8. The fourth measure is marked with a key signature change to D minor (Dm) and a time signature change to 7/8. Red boxes highlight specific melodic and rhythmic elements in the Flugelhorn, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Guitarra Elétrica, and Agogô staves. Arrows point from the Agogô staff to the Flugelhorn and Sax Alto staves, indicating the influence of the Agogô's rhythm on the melodic development.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Na fig. 60 é possível observar mais um trecho do maracatu composto, em que é atribuída aos instrumentos localizados na parte superior da grade uma melodia com citação rítmica do agogô. Esta citação rítmica tem relação menos óbvia do que as apresentadas anteriormente, por três motivos: 1) as figuras utilizadas têm metade da duração daquelas encontradas no agogô; 2) apesar do trecho estar em $\frac{5}{8}$, a citação segue as proporções rítmicas do padrão “matricial” da clave do maracatu, apresentado anteriormente em $\frac{4}{4}$ (fig. 33); 3) na segunda vez em que o recurso é empregado, seu início não se dá no primeiro tempo do compasso. Justamente pela relação entre citação e clave não ser tão explícita, está colocada no alto da ilustração a célula rítmica utilizada como referência para a citação elaborada.

FIGURA 60 – Maracatu composto no contexto do trabalho em epígrafe, compassos 120 a 125. Ilustração do desenvolvimento melódico elaborado a partir da utilização da figura rítmica tocada pelo agogô.

The image shows a musical score for a piece titled 'Maracatu composto'. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Flugelhorn, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Guitarra Elétrica, Piano, Baixo Elétrico, Bateria, and Agogô. The tempo is marked as ♩=166. The score covers measures 120 to 125. A red box at the top of the page highlights a specific melodic line, with a red arrow pointing to it from the saxophone part. Another red box highlights a rhythmic pattern in the saxophone part, and a third red box highlights a similar pattern in the guitar part. The piano part includes the lyrics 'SMILE (SO LITTLE)' and 'SMILE'. The bass part includes the lyrics 'SMILE' and 'SMILE'. The drum part includes the lyrics 'SMILE' and 'SMILE'. The agogô part includes the lyrics 'SMILE' and 'SMILE'.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

3.1. Modulação métrica como recurso composicional

A modulação métrica trata-se de um dispositivo que permite acelerar ou retardar o andamento, com certo grau de precisão. Como explicitam Pauli e Paiva (2015, p. 95), tal recurso implica em “mudar o tempo de uma parte de modo que um novo tempo tenha algum tipo de relação matemática com o tempo original”.

Além da mudança de tal parâmetro – resultado mais óbvio da utilização dessa ferramenta – do ponto de vista estrutural a modulação métrica pode ser utilizada com fins de divisão ou transição formal. Segundo Hartland (2014, p. 38), tais transições podem ser divididas em duas categorias principais: 1) modulações transicionais, usadas como dispositivos de passagem para a transição de uma seção para outra; 2) modulações de recontextualização, que servem para fornecer um novo contexto métrico para um motivo ou passagem musical.

Na música de concerto, o compositor estadunidense Elliot Carter (1908-2012) é uma das principais referências na utilização do dispositivo, sendo que, como afirma Bernard (1988), em sua escrita o recurso aparece com as distintas funções supracitadas. No contexto do jazz, John Riley (1997, p. 31) menciona sessões rítmico-harmônicas que já utilizavam tal mecanismo nos anos 1960, notadamente durante os solos improvisados: a do quarteto de John Coltrane¹⁵ e a do quinteto de Miles Davis¹⁶.

Além disso, ainda no contexto jazzístico, a gravação de “Footprints” (W. Shorter) pelo quinteto de Miles Davis em 1967¹⁷ é mencionada por Saull (2014, p. 53) como outro exemplo da utilização do recurso. Como amostras mais recentes, Riley (1997) cita o disco *Standard Time Vol. 1*¹⁸, do trompetista estadunidense Wynton Marsalis, destacando as faixas “April in Paris”, “Autumn Leaves” e “The Song is You”; além disso o autor menciona a utilização consistente da modulação métrica nos trabalhos dos músicos Ari Hoenig e Bill Stewart.

Segundo Mullins (1995, p. 58), uma característica essencial da modulação métrica é que o mecanismo não resulta na mudança de fórmula de compasso, mas sim de um andamento para outro; o fato do compasso geralmente também mudar é apenas um subproduto, e não uma característica definidora; portanto, para o autor, o termo ‘métrica’ é errôneo. Nesse sentido, alguns estudiosos se referem a este dispositivo como “modulação de andamento” (BENADON, 2004; HARTLAND, 2014). O próprio Mullins¹⁹ também propõe uma outra terminologia alternativa, “*cross-rhythmic tempo modulation*”, já que essa mudança ocorre por meio de um pulso comum, resultando em uma relação rítmica proporcional entre os dois pulsos.

A partir da breve revisão exposta acerca do assunto, explícito a utilização do dispositivo de modulação métrica nas peças elaboradas neste trabalho. No íjexá, apliquei tal recurso de maneira que houvesse mudança de fórmula de compasso concomitante à mudança de andamento. Como pode ser observado na fig. 61, a seção que antecede e prepara a modulação tem andamento de colcheia = 244 bpm e a seção posterior à aplicação do dispositivo encontra-se com semínima = 81

¹⁵ Formada por McCoy Tyner (piano), Jimmy Garrison (baixo acústico) e Elvin Jones (bateria).

¹⁶ Formada por Herbie Hancock (piano), Ron Carter (baixo acústico) e Tony Williams (bateria).

¹⁷ Gravada no disco ‘Miles Smiles’ (Columbia Records).

¹⁸ Columbia Records, 1987.

¹⁹ Op. cit., p. 60.

bpm. A preparação para a transição é realizada por meio de uma reiteração de semínimas pontuadas, que ocorre a partir do quarto tempo do compasso 149 nas linhas atribuídas a guitarra elétrica, piano (mão direita) e bateria. No compasso 150, trompete, sax alto e sax tenor passam a executar a mesma figura, reforçando assim a convenção que levará à mudança que vem a seguir. A modulação se dá a partir do compasso 151, ponto em que as semínimas pontuadas passam a valer uma semínima do novo tempo.

FIGURA 61 – *Ijexá* composto no contexto do trabalho em epígrafe, compassos 149 a 152. Modulação métrica **com** mudança de fórmula de compasso concomitante à mudança de andamento.

The musical score for 'Ijexá' illustrates a metric modulation. It begins at a tempo of 244 bpm with a complex time signature of 2+5/4+8. At measure 149, the preparation for the modulation is shown with dotted half notes. At measure 151, the modulation occurs, changing the tempo to 81 bpm and the time signature to 2+3/4+4. The score includes parts for Trompete, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Guitarra Elétrica, Piano, Baixo Elétrico, Bateria, and Agogô. The modulation is marked with a 'com' (with) sign, indicating that the change in time signature and tempo happen simultaneously.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

No maracatu, apliquei tal recurso de maneira que não houvesse mudança de fórmula de compasso. Como pode ser observado na fig. 62, a seção que antecede e prepara a modulação métrica tem andamento de colcheia = 166 bpm e a seção posterior à aplicação do dispositivo encontra-se com semínima = 67 bpm. Para a obtenção de tal transição, a preparação é realizada por meio de um ostinato tocado por sax alto, sax tenor, guitarra elétrica e piano, em que há um padrão melódico de cinco semicolcheias reiterado por oito vezes, acomodadas em dez tempos. A modulação se dá a partir do compasso 144, ponto em que as cinco semicolcheias passam a valer uma semínima do novo tempo.

FIGURA 62 – **Maracatu** composto no contexto do trabalho em epígrafe, compassos 142 a 145. Modulação métrica **sem** mudança de fórmula de compasso concomitante à mudança de andamento.

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

4. A questão terminológica: música brasileira instrumental ‘jazzisticamente orientada’

Apesar deste artigo ter caráter essencialmente técnico-musical, abro aqui um parêntesis para tratar da questão terminológica acerca do contexto estético-musical abordado. A partir do fato de que pesquisadores de diversas subáreas da investigação musical têm se debruçado de alguma forma sobre essa questão, não é minha intenção encerrar o assunto ou delinear um termo de maneira cristalizada. Com esta breve discussão e proposição terminológica, tenho como propósito apenas dar sequência ao debate acerca dos rótulos vigentes, mesmo porque se trata de um tópico dinâmico, que certamente receberá contribuições de pesquisadores no futuro, de acordo com as transformações – estético musicais, técnico-musicais, sociomusicais, mercadológicas etc. – que ocorrerão no tempo.

Em trabalhos anteriores, para uma órbita estético-musical muito parecida (se não idêntica) à tratada aqui, utilizei o termo “música brasileira popular instrumental”, que poderia também ser uma opção de designação para esse conjunto de práticas e saberes. No entanto, me parece hoje que essa música é, quase que de forma geral, transversalizada pelo jazz. Um dos possíveis motivos para

isso pode ser o fato de que, em linhas gerais e com raríssimas exceções, os músicos que atuam como compositores, arranjadores e *performers* nesse contexto tiveram contato com o jazz em sua formação, seja em cursos e escolas regulares ou não.

Em geral, tais músicos possuem grande proficiência técnico-musical e técnico-instrumental, com notável domínio não só de seus instrumentos de especialidade, mas também de tópicos concernentes a repertório, harmonia, arranjo, percepção musical e até mesmo história da música, notadamente quanto à discografia compreendida em suas respectivas subáreas de interesse e atuação.

Quanto à transversalização pelo jazz, cito o samba-jazz, por exemplo, que surgiu a partir de sessões de performance ‘jazzisticamente orientadas’, *jam sessions* ou ‘samba sessions’. Como afirma Barsalini (2014, p. 165),

O termo *jam session* está diretamente relacionado à noção do fazer musical livre e informal, baseado na capacidade de improvisação dos seus participantes. Não se caracteriza propriamente pelo que é executado, mas pelo modo de se fazer a música, o que exige do instrumentista o desenvolvimento de certos processos cognitivos e expressivos específicos, que acabaram por configurar uma das significações mais singulares ao variado campo estilístico do jazz.

A partir de uma perspectiva essencialmente técnico-musical, considero que um dos aspectos mais interessantes desse mecanismo dinâmico que pode ser observado na MBIJO é o processo de síntese rítmica dos gêneros. No ijexá, por exemplo, chega-se a uma redução mínima, uma grade rítmica básica, que ainda permite o reconhecimento do gênero, originalmente executado por um trio de tambores, um gã (agogô) e vozes, e que foram “traduzidos” para outros instrumentos de uso mais comum na música ‘jazzisticamente orientada’, como a bateria. Nesse sentido, é ainda possível observar, por exemplo, que o gonguê no maracatu e o agogô no ijexá têm função de *drive* ou *flow*, semelhante ao papel do prato de condução no jazz.

Desta forma, acredito que na MBIJO os gêneros brasileiros se configuram como “filtros reguladores da atividade criativa” (PITOMBEIRA, 2012, p. 271). Nesta órbita, é possível observar que, grosso modo, há uma música que usa o frevo, mas não é o frevo em si; usa o ijexá, mas pode não ser reconhecida como tal por um integrante de um bloco de afoxé. Com relação à apropriação deste último gênero na MBIJO, acredito que haja um processo parecido com o que se dá no contexto da

MPB, em que Ikeda (2016, p. 34) observa um

procedimento de racionalização e adaptação criativo-artística para adequação a uma estética mais genericamente praticada na música popular, mas, por outro lado, pode também ser imaginada como maneira de apagamento, de “domesticação”, de borramento dos traços culturais e sociais negros, afro-brasileiros.

A partir do exposto acerca da MBIJO, é inevitável a pergunta: mas qual jazz? Acredito que esse seja um processo dinâmico, em que as concepções estéticas em evidência vão se modificando quase que de acordo com o que ocorre no hemisfério norte, talvez tendo a cidade de Nova Iorque como epicentro. Assim como o *bebop* influenciou músicos de todo o ocidente a partir do fim da primeira metade do século XX, outros subgêneros jazzísticos o fizeram nas décadas posteriores, notadamente as fusões com *funk* e *rock*. Nos últimos anos, grosso modo o jazz tem absorvido elementos de ainda mais gêneros e manifestações culturais, como a sonoridade *lo-fi*, o *hip hop* e o *trap*, por exemplo; aplicada uma observação generalista do contexto macro, é possível arriscar a afirmação de que tais fusões acabam reverberando internacionalmente, neste momento talvez principalmente devido ao advento das mídias sociais.

Por fim, a palavra ‘popular’ se torna cada vez menos precisa se considerada uma leitura dicionarizada do termo, que *a priori* indica algo que é ‘comum, usual ao povo’; definitivamente não é o caso da ‘música popular’ objeto deste trabalho, que enfrenta problemas de aceitação e disseminação muito próximos aos confrontados pela música de concerto contemporânea. A referida palavra traz problemas ainda na tradução, já que a *popular music* que toca nas rádios FM do Reino Unido ou América do Norte, bem como a *musique populaire* dos franceses não têm relação estética com a música popular instrumental que se produz no Brasil.

Considerações finais

Considero que as propostas e discussões levantadas neste trabalho podem concorrer para uma maior compreensão acerca da adaptação dos gêneros abordados a compassos mistos, tendo ainda o potencial de contribuir para que seja ampliado o debate e a *práxis* a outros gêneros brasileiros. Além disso, os resultados teórico-práticos alcançados indicam que incorporação de uma condição exploratória nas atividades de criação musical podem apontar caminhos artisticamente viáveis.

Ao mesmo tempo em que no contexto acadêmico é imprescindível a procura por fontes que fundamentem teoricamente tomadas de posição estéticas presentes na etapa prática do trabalho, gerando explicações técnicas necessárias à comunicação entre pares, não deve ser preterido o componente empírico – e até mesmo intuitivo – do processo. Considero que a criação musical, da forma como tratada aqui, gera “conhecimento embebido na prática, quando está integrado por ações com pouca ou nenhuma possibilidade de ser representado por outro meio” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 85).

Assim, os problemas técnicos e teóricos – notadamente de ordem rítmica – implicados no processo descrito e na própria obra elaborada, uma vez explicitados, carregam o potencial de apontar diretrizes para outros músicos interessados na criação pertinente a este contexto estético-musical.

Neste momento, em que se acentua a presença da música “popular” (jazzisticamente orientada ou não) nos currículos escolares brasileiros – tanto no âmbito do ensino superior quanto de nível técnico – há a tendência de que aumentem as atividades práticas e reflexivas de professores e estudantes. Como no contexto nacional o uso de compassos mistos na “música popular” ainda não integra de maneira sólida e sistêmica os currículos dos cursos regulares de música, acredito que a produção de material bibliográfico dedicado a tal conteúdo pode contribuir para profissionais atuantes nesse âmbito, fundamentando tecnicamente a abordagem do tema.

AGRADECIMENTOS

Rich DeRosa, John Murphy, Rodrigo ‘Digão’ Braz, Daniel Barreiro e Cesar Traldi.

REFERÊNCIAS

- ADAMI, Felipe Kirst. Música Sistêmica: Intersecções entre processos criativos, concepção estética e composição musical. *Anais do 7 Simpósio Internacional de Cognição de Artes Musicais*. Brasília, 2011.
- ANDRADE, Dhieego Cardoso de. *Forças D'Alma: um estudo sobre a "abordagem melodicamente orientada" de Tutty Moreno*. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Unicamp, 2018.
- BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no Samba*. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Unicamp, 2014.
- BENADON, Fernando. Towards a Theory of Tempo Modulation. In *The 8th International Conference on Music Perception & Cognition*. Adelaide: Casual Productions, 2004. Disponível em: <<https://dra.american.edu/islandora/object/auislandora%3A55079/datastream/PDF/view>>. Acesso em: 8 jun. 2021
- BERNARD, Jonathan W. The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice. *Perspectives of New Music*, Vol. 26, No. 2 (Summer, 1988), p. 164-203.
- BORGDORFF, Henk. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.
- _____. The debate on research in the arts. In *Dutch Journal of Music Theory*. Vol. 12, n.1, 2007. p. 1-17.
- BRUBECK, Dave. *Time Out*. New York: Columbia Records, 1959. LP.
- CRESTON, Paul. *Principles of Rhythm*. New York: Belwin Mills, 1964.
- CRISPIN, Darla. Artistic Research and Music Scholarship: Musing and Models from a Continental European Perspective. In DOGANTAN-DACK, Mine (Ed.). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate, 2015. p.53-72.
- DAVIS, Miles. *Miles Smiles*. New York: Columbia Records, 1967. LP.
- DOM UM ROMÃO. *Dom Um*. New York: Philips, 1964. LP.
- DRUMMOND, John. The Creative Artist as Research Practitioner. In BENDRUPS, Dan; DOWNES, Graeme (Eds.). *Dunedin Soundings, Place and Performance*. Otago: Otago University Press, 2011. p.29-40.
- ERICKSON, Robert. Time-Relations. *Journal of Music Theory*, Vol. 7, No. 2. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music (Winter, 1963), p. 174-192.
- EZEQUIEL, Carlos; RIBEIRO, Guilherme; SYLLOS, Gilberto. *Baião e + Ritmos Nordestinos*. São Paulo: Souza Lima, 2009.
- FARINA, Mauricius Martins. O artista pesquisador. *Revista Visuais* (on line) v. 1 n. 1, p. i-ii, 2015.
- FORTIN, Sylvie e GOSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*. Brasil: V. 1, n. 1, p. 1-17. Brasil: jan. / jun. 2014.

- GOMES, Marcelo Silva. *O Samba na Música Popular Instrumental Brasileira de 1978 a 1998*. Dissertação de Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.
- GOMES, Sergio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. São Paulo: Vitale, 2008.
- GUILLOT, Gerald. Uma perspectiva musicológica analítica a serviço de uma compreensão aprofundada do maracatu de baque virado. GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org.). *Inventário Cultural dos Maracatus-Nação de Pernambuco*. Recife: Editora Universitária, 2013.
- HARTLAND, Nick. *The Evolution of Metric Modulation*. Trabalho de Conclusão de Curso. London: The Academy of Contemporary Music, 2014.
- IKEDA, Alberto. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*. São Paulo, n. 111, p. 21-36. outubro/novembro/dezembro 2016.
- KLEIN, Julian. What is Artistic Research? In *Gegenworte* n. 23, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010.
- LAWN, Richard J. e HELLMER, Jeffrey L. *Jazz Theory and Practice*. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Inc., 1993.
- LEAVY, Patricia. (org.) *Handbook of Arts-Based Research*. New York: The Guilford Press, 2017.
- LETIERES LEITE & ORQUESTRA RUMPILEZZ. *A Saga da Travessia*. São Paulo: Selo Sesc, 2016. CD.
- LIGON, Bert. *Jazz theory resources: tonal, harmonic, melodic and rhythmic organization of jazz – vols. 1-2*. Houston: Houston Publishing, 2001.
- LIMA FILHO, Realcino. *A bateria brasileira no século XXI*. São Paulo: edição do autor, 2008.
- LONDON, Justin. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. New York: Oxford University Press, 2004.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal*, V. 2, n. 1, p. 69-94. Brasil: jan. / jun. 2015
- LOWELL, Dave e PULLIG, Ken. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003.
- MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. Escuta imaginária: Nenê e a perspectiva assintomática de aplicação dos ritmos brasileiros para bateria, na música instrumental brasileira improvisada. *Música Popular em Revista* (online), v.7, p. 1-31, e020006, 2020.
- MARSALIS, Wynton. *Standard Time Vol. 1*. New York: Columbia Records, 1987. CD.
- MOURA, Eli-Eri Luiz de. *Noite dos Tambores Silenciosos for Symphony Orchestra*. Tese de Doutorado em Música. Montreal: McGill University, 2003.
- MULLINS, Steve. “Metric Modulation” or drum tempo contrasts in Hopi traditional dance. *The American Music Research Center Journal*; Boulder, Vol. 5, (Jan 1, 1995): 57.
- NETTO, Alberto. *Brazilian rhythms for drum set and percussion*. Boston: Berklee Press, 2003.

- ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO. *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. LP.
- PAULI, Elvis e PAIVA, Rodrigo Gudin. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 87-103
- PELLON, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.
- PITOMBEIRA, Liduino. Diálogos entre a musicologia e a composição à luz de três modelos composicionais. In VOLPE, Maria Alice (org.). *Teoria, Crítica e Música na Atualidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.
- QUARTETO NOVO. *Quarteto Novo*. São Paulo: Odeon, 1967. LP.
- RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Van Nuys: Alfred Music Publishing, 1997.
- SAULL, Jordan P. *Non-Isochronous Meter: a study of cross-cultural practices, analytic technique, and implications for jazz pedagogy*. Tese de Doutorado em Música. Toronto: York University, 2014.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Sherman Oaks: Alfred Publishing Co, 1984.
- SILVA, Nathália Martins da. *Uma abordagem Semiológica da peça Maracatú, de Egberto Gismonti*. Dissertação de Mestrado em Música. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- SKINNER, Marco Gérard; RAMOS, Tássio; BARRETO, Almir Côrtes. Um olhar musical sobre a canção “Filhos de Gandhi” a partir da performance de Gilberto Gil na USP, em 1973. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 7, p. 1/e020002-23, 2020.
- SYLLOS, Gilberto; MONTANHAUR, Ramon. *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.
- THORNTON, Alan. *Artist, Researcher, Teacher: a study of professional identity in art and education*. Bristol: Hobbs, 2013.
- TRALDI, Cesar Adriano. Estudo e Performance de Processos Rítmicos do Século XX com Auxílio de Dispositivos Eletrônicos. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.14 - n.1, 2014, p. 96-104
- TRIO CURUPIRA. *Curupira*. São Paulo: Jam Music/Caravelas, 2000. CD
- TROTTA, Felipe C. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone* (on line) v. 10, p.1-12, 2008.
- WUORINEN, Charles. *Simple Composition*. New York: Edition Peters, 1979.

SOBRE O AUTOR

Raphael Ferreira é saxofonista, compositor e arranjador, tendo lançado nove discos entre projetos como solista ou colíder. Em colaborações ou como *sideman*, tem trabalhos realizados com Banda Urbana, Grupo Comboio, Grupo Amanajé, Airto Moreira, Flora Purim, Arismar do Espírito Santo, Filó Machado, Letieres Leite e Rosa Passos, tendo

excursionado pelas Américas do Sul e Norte, Europa e Marrocos; nesta atividade, destaca-se sua atuação junto ao grupo Hermeto Pascoal & *Big Band*, premiado no *Latin Grammy* 2018. Ferreira é Doutor em Música pela Unicamp e realizou Pós-Doutorado pela University of North Texas/EUA; atualmente é professor da Universidade Federal de Uberlândia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2127-6287>. E-mail: raphaelphferreira@gmail.com