

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

Account of the creation of arrangements for guitar and voice from Afro-Brazilian matrices found in Mário de Andrade

por Jylson J. Martins Jr e Luiz Henrique Fiaminghi

RESUMO

Este trabalho descreve uma pesquisa na área da Etnomusicologia, através da problematização da essência das músicas dos rituais religiosos afro-brasileiros por um viés fenomenológico. A metodologia dividiu-se entre as leituras dos textos, audições de registros fonográficos e, também, do estudo dos registros musicais das músicas dos rituais do candomblé, a partir das notações contidas em obras de Mário de Andrade. Posteriormente, houve a interpretação destas músicas, utilizando-se do violão e da voz como meios de releitura deste material. A resultante deste processo culminou com dois arranjos do canto de Oxalá e, os registros desta experiência, corroboraram no processo. Como conclusão, percebe-se que a aproximação de fazeres musicais se dá de muitas maneiras e, através do convívio social e musical, revelando-se também importantes elementos no processo de formação da identidade brasileira

Palavras-chave *Mário de Andrade; Música Afro-brasileira; Violão e voz*

ABSTRACT

This paper reports a research in the field of Ethnomusicology through a phenomenological approach that problematizes the essence of the Afro-Brazilian religious music. The methodology consisted of text readings, phonographic register listening, and studies of the music of candomblé rites in the musical sources found in Mário de Andrade works. In a second moment, these songs were interpreted and arranged with guitar and voice, and one of them, Oxalá's song, was notated in two versions. As a conclusion, we observe that musical creation takes place in several different ways, and musical and social gatherings are considered important elements in the process of the formation of the Brazilian identity.

Keywords *Mário de Andrade; Afro-Brazilian Music; Guitar and Voice*

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

A música popular do Brasil resulta de uma série de elementos relacionados à diversidade étnica do País. Os elementos culturais nos remetem a substratos esquecidos no tempo e, muitas vezes, tais elementos estão tão diluídos e miscigenados que são de difícil reconhecimento nas práticas musicais atuais.

Neste trabalho de pesquisa, selecionamos vários violonistas que, apesar de possuírem uma linguagem própria, criaram sua linguagem musical através de diálogos com tradições musicais em comum. Pesquisando as essências e os elementos culturais deste passado musical, podem-se reconhecer diversas conexões com elementos culturais das principais etnias formadoras da cultura brasileira: a portuguesa, a indígena e a africana. Essas matrizes são, entretanto, diluídas em proporções desiguais, refletindo a predominância do poder econômico e político de seus agentes ao longo da história. Mário de Andrade coloca nos seguintes termos essa desproporção e o amálgama entre essas diversas fontes etno-musicais: de diversas etnias, considerando as de origem européia, indígena e africana. No texto abaixo, um breve comentário sobre a assimilação de culturas étnicas diferentes.

Em nossa raça corre muito sangue índio e certos processos psicológicos de ser, do brasileiro atual, são perceptivelmente originários dessa proveniência racial. Mas os caracteres mais salientes da música indígena se modificaram profundamente ao contato das contribuições raciais européia e africana que fazem o brasileiro. O que conservamos foram certas danças, ou pelo menos títulos de danças, tais como o Cururu [...] e principalmente o Cateretê ou Catira [...]. Além dessas danças, inda se pode reconhecer proveniência indígena em certos processos de cantar que são comuns a todo o país; especialmente o timbre nasal, muito usado pelas diversas raças indígenas aqui existentes, e permanecido na voz brasileira [...]. Instrumentos também nos ficaram dos índios, especialmente o Maracá, instrumento de percussão, feito com casca de fruto esvaziada e cheia de conchas ou pedrinhas (ANDRADE, 1976, p. 18 - 19).

Paulo Castagna (2004) traz alguns dados precisos sobre essa questão, servindo como informação complementar as suposições de Mário de Andrade, tecendo considerações importantes acerca da predominância das matrizes africanas em relação à música de origem indígena.

Música indígena já existia há milênios na costa leste da América do Sul, quando os primeiros portugueses aqui desembarcaram (além dos italianos, espanhóis, franceses, holandeses e outros). Desde o início do século XVI, viajantes europeus de várias nacionalidades acabaram registrando algumas informações sobre a música indígena, tal a estranheza que estes despertava. Contudo, apesar da curiosidade européia, a música indígena foi objeto de proibições, por parte da Igreja e do governo português, durante todo o período colonial, contribuindo pouco para a prática musical das demais etnias do país. O mesmo não ocorreu em relação à música trazida pelos africanos que, já em meados do século XVIII, começou

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

a gerar manifestações locais, do lundu e do batuque a vários gêneros de música popular com os quais convivemos atualmente, fenômeno esse ligado, entre outros fatores, à imensidão do contingente negro que habitou o Brasil desde o século XVI (CASTAGNA, 2004, p. 1).

Esses valores culturais que parecem tão distantes da realidade atual vêm se manifestando através de elementos musicais como ritmos, instrumentos e timbres, formações instrumentais, formas de tocar, cantar, dançar, entre outros valores e significados implícitos na música atual. Neste sentido, Mário de Andrade faz diversas observações desses valores culturais que se manifestaram através da música popular e erudita no Brasil e, em relação à segunda, Mário de Andrade¹ (1976) comenta que após a primeira guerra mundial (1914²) se iniciou a criação de uma escola com base nacional.

Só mesmo depois da guerra de 1914, a exacerbação nacionalista mais ou menos universal, orientou com mais segurança a manifestação da nossa música erudita; e esta, observando com mais estudo e amor as criações musicais populares, está criando uma escola já verdadeiramente de base e função nacional (ANDRADE, 1976, p. 17).

A observação do autor é interessante por destacar a maneira como os compositores eruditos passam a ver as manifestações populares “com mais estudo e amor as criações musicais populares” (ANDRADE, 1976). Percebe-se com isso que se trata de um momento de mudança, onde as manifestações populares passaram a ser olhadas com outro grau de importância, ou seja, com mais valor.

Entre os diversos autores de música erudita da época, procurou-se destacar pelo menos dois compositores que desenvolveram suas temáticas partindo dos elementos populares, da música dos índios e, também, dos afro-descendentes. Entre esses, destacam-se Heitor Villa-Lobos com temas desenvolvidos a partir da música indígena (*Nozani na Orekuá, Teiru, Uirô Mokocê ce-maká*) e, Alexandre Levy, com músicas de inspiração afro-brasileira (Tango Brasileiro, Samba).

Entre os nossos compositores que desde o Segundo Império vinham lutando por uma expressão nacionalista da música, o malogrado Alexandre Levy, morto infelizmente em plena mocidade, deixou obras admiráveis de inspiração afrobrasileira, tais como o “Tango Brasileiro” e o famoso “Samba” (edições Casa Levy, S. Paulo) (ANDRADE, 1976, p. 20).

Ainda em relação à música erudita, pode-se traçar também um paralelo com os ideais do projeto nacionalista e com a ênfase dada por Mário de Andrade em relação à importância dos elementos folclóricos naquele contexto.

1 No livro, “Música, Doce Música” (1976)

2 Primeira guerra mundial (1914 - 1918)

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

Contudo, ao propor que se faça uma “música interessada”, ou seja, comprometida com o projeto nacionalista, Mário de Andrade não só defende a transfiguração erudita das manifestações populares como tende a enfatizar os elementos folclóricos, marcadamente rurais (ou sertanejos) de nosso repertório cultural (NAVES, 1998, p.30).

Na música popular também existem exemplos interessantes destas influências étnicas diversas. Obviamente que os processos criativos e formas de exploração dessas matrizes musicais vindas dos negros, índios e europeus, se dão de outra maneira na música popular.

Mário de Andrade dá grande ênfase à contribuição da música africana em nosso processo de formação de identidade, buscando também, identificar através da história os pontos relevantes nas relações sociais com os portugueses dominadores. Abaixo segue o texto segundo a ótica do autor.

Bem mais importante porém que a contribuição indígena, foi a contribuição africana. Ninguém mais discute a extraordinária musicalidade das raças africanas. Vindos como escravos para o Brasil, desde o primeiro século, os africanos se mesclaram profundamente, não apenas em nossa vida social, mas em nossa raça também. Os portugueses não tiveram contra os africanos, os mesmos preconceitos e repulsas de cor que os ingleses da América do Norte; e todos os etnógrafos e viajantes têm concordado em que isso foi uma felicidade para nós. Em vez dos problemas irremovíveis de raça, que infelicitam os Estados Unidos, formou-se aqui um subtipo mesclado, mais forte e resistente, e já agora perfeitamente assimilado às circunstâncias da nossa geografia (ANDRADE, 1976, p. 19).

Essa assimilação, considerando as circunstâncias expostas na citação acima, torna mais evidente a identidade afro-brasileira nos dias atuais. O processo que se deu entre as culturas diferentes, foi similar ao processo simbiótico³ entre organismos vivos, considerando que alguns elementos até os dias atuais são facilmente reconhecíveis, enquanto outros exigem um empenho maior, incluindo pesquisa e conhecimento especializado.

Isso acontece porque alguns desses elementos encontram-se mesclados ou recombina- dos a outras essências e, parafraseando Mário de Andrade, percebe-se que as nossas origens acabaram tornando-se muito mais conjeturáveis, do que “imediatamente reconhecíveis”.

No entanto o aspeto [aspecto] atual desta criação torna a origem dela mais conjeturável que imediatamente reconhecível (ANDRADE, 1976, p. 18).

³ Simbiose é uma relação mutuamente vantajosa entre dois ou mais organismos vivos de espécies diferentes.

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

Outra questão relevante no processo, diz respeito a essas possibilidades de mescla de elementos, considerando que a própria música africana passou por transformações, inclusive pelo contato com a cultura de música ibérica⁴.

Ao em vez [ao invés] de perder os seus caracteres ou de desaparecer nas suas manifestações originárias, como aconteceu em grandíssima parte com a música indígena, a música africana se enriqueceu prodigiosamente aqui, ao contato da música ibérica. Da mesma forma com que os negros da América do Norte se apoderaram de certos caracteres da música folklórica inglesa, especialmente escocesa; também na América do Sul o fenômeno se deu. As síncopas européias, desenvolvidas pelo afroamericano, nos deram o principal da prodigiosa riqueza rítmica que em nossa música se manifesta (ANDRADE, 1976, p. 19 - 20).

A “prodigiosa riqueza rítmica” (ANDRADE, 1976) destacada pelo autor, manifesta-se hoje em diversos estilos dentro da música popular, principalmente no samba e, nesse sentido, deve-se lembrar das transformações do samba através da história e dos elementos caracterizadores deste estilo. Carlos Sandroni (2001) fez diversas observações sobre as características importantes na rítmica do samba e, também, de inúmeros detalhes sobre as características que diferenciam um samba do outro. Entre os diversos elementos trabalhados pelo autor, destacaremos pelo menos dois, muito importantes na construção da rítmica afro-brasileira, tais como, a “síncope brasileira”⁵ e, o “tresillo”⁶.

Estes dois elementos rítmicos foram alvo de discussão no trabalho de Sandroni (2001), sendo os mesmos, premissas para o desenvolvimento do estudo que vai do **lundu** ao **samba**, assim como, de um tipo de samba para outro.

No decorrer dessa pesquisa, considerando o tema da mesma⁷, devem-se considerar os conceitos da **síncope** e do **tresillo** (SANDRONI, 2001), como elementos fundamentais no estudo das características e das transformações da música brasileira, envolvendo também, as características das suas origens (indígenas, africanas, européias). Neste sentido, os elementos citados podem ser considerados como peças “chave”, no entendimento dos processos rítmicos e das transformações das várias vertentes musicais desenvolvidas no Brasil. Contudo, devem-se levar em conta as proporções deste trabalho e os objetivos do mesmo, considerando que o detalhamento profundo sobre a rítmica brasileira não é possível para o momento.

4 Cultura relativa aos países da península Ibérica, formada por Portugal, Espanha e Gibraltar (fração do território da França pertencente ao Reino Unido)

5 Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica *normal* [...] (SANDRONI, 2001, p.21)

6 Trata-se do que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2 [...] (SANDRONI, 2001, p.28)

7 Em relação à “matrizes musicais afro-brasileiras no violão”

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

Voltando ao assunto da citação anterior, a música com elementos afro-brasileiros passou por mudanças substanciais ao contato direto com a música ibérica, gerando transformações rítmicas e, os resultados naturais destes fenômenos fizeram-se através do surgimento de “síncopes brasileiras”.

Mário de Andrade não só comenta sobre a importância do contato dos negros brasileiros com a polca européia, assim como, dos resultados sonoros dessas mesclas transformando-se em sambas, maxixes, entre outras músicas e danças de caráter urbano.

Ao contato da polca européia, que teve entre nós grande aceitação no Segundo Império, os negros brasileiros, da mesma forma com que os negros escravos da Colônia nos tinham dado o Samba, nos deram o Maxixe, nossa principal dança de caracter [caráter] urbano. São inumeráveis os maxixes e sambas valiosos que têm aparecido na imprensa musical e na discografia brasileira para que os possa citar (ANDRADE, 1976, p. 20).

Dos compositores populares desses gêneros, o autor destacou Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá e Sinhô. Dessa forma, com o decorrer do tempo, as músicas e os estilos ganharam outras feições e nomes através de transformações e, no caso desta pesquisa, os violonistas e cancioneiros brasileiros, construíram sua escola com base nas raízes culturais oriundas dessas mesclas de origens étnicas diversas.

Surgem com isso, diversas perguntas sobre as performances e sonoridades dos músicos atuais, sobre os elementos constitutivos de suas composições, sobre os elementos afro-brasileiros, indígenas, europeus, entre uma série de outras questões.

Isso ocorre tanto em relação aos temas das letras das canções, como também dos ritmos, melodias, entre outras inúmeras escolhas estéticas. O nosso objeto de estudo, porém, está relacionado à criação da linguagem idiomática do violão, não existindo espaço, portanto, para o desenvolvimento de um estudo sobre as letras de música e os processos de significado das canções. Com isso, o direcionamento do trabalho se faz em torno da linguagem do violão, considerando as possibilidades de exploração do mesmo em torno das canções dos rituais africanos.

A brasilidade como sentido de identidade na música para violão

O violão no Brasil formou uma grande escola, tendo hoje importantes músicos e compositores reconhecidos internacionalmente por suas características singulares e elementos de brasilidade. Contudo, a homogeneidade da linguagem musical violonística brasileira não impede, entretanto, que a individualidade de cada violonista aflore e determine um estilo próprio com força expressiva suficientemente

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

forte para que elevem seus agentes a categorias canônicas e os transformem em referência para seus pares.

Entre estes instrumentistas e criadores da linguagem do violão brasileiro podem-se citar inúmeros artistas entre 1880 a 1980. Segue abaixo em ordem cronológica, uma tabela com alguns dois mais destacados violonistas brasileiros em uma faixa de 100 anos.

1880	1940
João Pernambuco – 1883 - 1947 Villa-Lobos – 1887 - 1959	Rosinha de Valença – 1941 - 2004 Gilberto Gil - 1942 João Bosco - 1946 Toquinho - 1946 Egberto Gismonti – 1947
1900	1950
Meira (Jaime Florence) – 1909 - 1982 Garoto (Anibal Augusto Sardinha) – 1915 - 1955 Dilermando Reis – 1916 - 1977 Laurindo de Almeida – 1917 - 1995 Dino (Sete Cordas) – 1918 - 2006 Luís Bonfá – 1922 - 2001 Canhoto da Paraíba – 1926 - 2008	Guinga - 1950 Paulo Belinatti – 1950 Maurício Carrilho - 1957
1930	1960
João Gilberto – 1934 Baden Powell – 1937 - 2000	Ulisses Rocha - 1960 Raphael Rabello – 1962 - 1995
	1980
	Yamandú Costa - 1980

Devem-se considerar também as habilidades específicas de cada um deles, dividindo-os em compositores, cancionheiros ou intérpretes de música instrumental. Neste sentido, procurou-se observar, entre os músicos supracitados, quais deles mantinham alguma relação sonora com as temáticas musicais das “religiões Afro-brasileiras”⁸ e, com este objetivo, foram destacados inicialmente, dois violonistas importantes; Baden Powell (1937) e João Bosco (1946).

Estes dois músicos, compositores, têm registros em suas carreiras de gravações que remetem a músicas de rituais de religiões Afro-brasileiras. Baden Powell, em sua parceria com Vinícius de Moraes, gravou um disco inspirado nas músicas dos Candomblés chamado “Os afro-sambas” (1966).

8 Macumba (RJ), Candomblé (BA), Xangô (PB, PA, AL), Tambor - de - Mina (MA), Babassuê (Pará), Candomblé - de - cabloco (BA), Catimbó (em todo nordeste), Pajelança (AM/ MA/ norte do Piauí), Tambor - de - crioulo (MA).

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

João Bosco, por sua vez, apresenta uma produção musical de sambas e, além disso, de músicas e letras que remetem ao ethos afro-brasileiro. Através de suas performances, João Bosco faz diversas referências aos Orixás⁹ dos Candomblés, aos terreiros, entre outros elementos característicos que se encontram em suas músicas, letras e ritmos. Entre as canções que se relacionam com o Candomblé ou, de forma genérica, com a cultura afro-brasileira destacam-se; Odilê Odilá¹⁰, Coisa feita¹¹, Incompatibilidade de gênios¹², Boca de Sapo¹³, Genesis¹⁴, Tiro de Misericórdia¹⁵, Quilombo, Bodas de Prata, entre outras.

Importante salientar também, que as músicas desta listagem, mantêm estreita relação com o universo imaginário do Candomblé e seus símbolos, assim como, com diversos elementos ligados a cultura afro-brasileira, tais como, ritmos, melodias, letras e significados.

Diversas perguntas surgem durante este processo. Como isso acontece? De que maneira estas músicas guardam relação com as músicas dos rituais afro-brasileiros? Partindo-se destas impressões, buscou-se um exame mais detalhado das relações entre músicas produzidas por estes autores, com as músicas nomeadas pejorativamente pela sociedade da época (1937) como, “Músicas de feitiçaria”, perseguidas e reprimidas pela polícia no início do século XX.

Neste sentido, as pesquisas de Mário de Andrade e de seus colaboradores¹⁶ sobre música e cultura brasileira, foram fundamentais, deixando diversos livros sobre música, além de um grande número de anotações e pesquisas que foram organizadas e editadas por terceiros após sua morte (1945). Entre os diversos livros publicados, selecionaram-se alguns títulos fundamentais para a abordagem escolhida; Música Doce, Música (ANDRADE, 1976), Danças Dramáticas do Brasil (ANDRADE, 1976), O Turista Aprendiz (ANDRADE, 2002), Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (CARLINI, 1993), Os Cocos (ANDRADE, 1984), Música Final (COLI, 1998), Música Popular Brasileira (ALVARENGA, 1982), entre outros.

Além dos livros, outra importante fonte de consulta, foram os registros fonográficos do folclore musical brasileiro, iniciado em maio de 1937 pelo Departamento

9 Divindades ou semideuses criados por Olorum.

10 Umbanda – Cao Odilê

11 Sinônimo de macumba, feitiço, despacho. Jogo de sedução pela magia de origem africana (vodu)

12 Mostra o feitiço amoroso

13 Vingança perpetrada sob a inspiração de Exu Caveira (associado à morte).

14 Sobre a influência dos orixás no destino de alguém desde o seu nascimento

15 Espécie de ópera afro-brasileira. O sobrenatural é simbolizado nas flechas, lanças, abelhas, cobras.

16 Ver: Missão: As Pesquisas Folclóricas (1938), Música Popular Brasileira (ALVARENGA, 1982), Cachimbo e maracá: o catimbó da missão (CARLINI, 1993).

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

de Cultura de São Paulo e, posteriormente, este mesmo material de consulta foi organizado, editado e divulgado pelo SESC.

A metodologia do trabalho dividiu-se entre as leituras, audições, busca das referências bibliográficas e organização de todos estes materiais de consulta para uso posterior. Conforme o que foi exposto em parágrafos anteriores, a pesquisa se direcionou para um estudo da música brasileira atual, através de dois “violonistas”¹⁷ destacados por seus trabalhos com grande influência da música de origem afro-brasileira ou, mais precisamente, das músicas associadas à religiosidade dos Afro-descendentes, tais como, Candomblé, Tambor de Mina, Xangô, Catimbó, entre outras.

O processo hermenêutico de releitura de “Canto de Oxalá”

Partindo-se de uma, entre muitas das questões levantadas durante essa pesquisa, pode-se dizer o seguinte: De que maneira se desenvolve a melodia e o ritmo das músicas de rituais do Candomblé? Para responder a esta questão, sabendo-se de antemão, que para traçar estes paralelos entre o passado e a atualidade, necessita-se também da convivência e da aproximação com essas músicas de alguma maneira, ou seja, abordá-las do ponto de vista fenomenológico, a partir da prática musical.

A melhor forma foi a de procurar a “performance latente” nessas coletas: indicações de interpretação, desenhos rítmicos e melódicos que pudessem nortear uma nova performance desses documentos. Identificar nas fontes de consulta selecionadas durante o processo de pesquisa os traços de rituais religiosos afro-brasileiros.

Neste sentido, o conteúdo do livro “Cachimbo e maracá: o catimbó da missão”, de Álvaro Carlini¹⁸ (1993), trás diversas transcrições do material folclórico-musical, letras das canções, informações sobre os participantes, textos sobre o processo da missão, informações sobre o resultado das pesquisas folclóricas, fotografias acompanhadas de textos explicativos. Além disso, uma documentação bastante completa e organizada em torno de três “Catimbós”; C. de Luís Gonzaga Ângelo, C. de Manuel L. da Silva e Catimbó de Mestre Hilário. Todos da região de Pernambuco.

O livro de Oneyda Alvarenga¹⁹ (1982) sob o título “Música Popular Brasileira”, também contém um farto material sobre danças dramáticas, música religiosa ligada a

17 Violonistas e compositores; João Bosco e Baden Powell.

18 Lançado em 1993, por ocasião do Centenário de Nascimento de Mário de Andrade e, com a intenção de divulgação da “Missão de pesquisas folclóricas” (1938).

19 Grande colaboradora no trabalho de pesquisa de Mário de Andrade.

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

costumes católicos, música de feitiçaria ligada aos cultos dos Afro-descendentes, cantos de trabalho, jogos, cantos puros e música popular urbana. Além disso, o livro também traz diversas transcrições de música de feitiçaria²⁰ realizadas pelo próprio Mário de Andrade e, outras, por Camargo Guarnieri na Bahia.

Iniciou-se com isso um processo de escolhas de algumas músicas para aproximar-se deste universo musical através da interpretação das canções, utilizando-se do recurso do violão e a voz. A escolha se justifica porque o violão, na cultura brasileira, se reveste de um “extraordinário poder de síntese” (SANDRONI, 2001, p. 13), sendo um instrumento com potencial para caracterizar os elementos rítmicos, assim como, os nuances e timbres comuns ao universo abordado. Além disso, o instrumento vem sendo usado tradicionalmente para o acompanhamento da voz nas canções brasileiras, adaptando-se muito bem para essa finalidade. No texto abaixo, um interessante comentário de Sandroni (2001) sobre esta característica do instrumento.

No Rio de Janeiro, o mesmo samba pode ser interpretado, na época do carnaval, por 300 ritmistas e outros tantos cantores; e em qualquer época do ano, numa versão de câmara, por um cantor que se acompanha ao violão. Isto leva a pensar que este instrumento se reveste, na cultura em questão, de extraordinário poder de síntese. (SANDRONI, 2001, p. 13).

Neste sentido, o violão e a voz serviram como recurso para as interpretações dos registros etnomusicológicos, por um viés fenomenológico. Este foi um passo essencial para essa pesquisa, considerando a importância da interpretação musical, que vai muito além das notações em partitura (documentos primários).

A justificativa é bastante simples partindo do princípio que o músico ao transcrever uma canção, necessita, antes de tudo, ter como *background* referências sonoras adquiridas através de um longo período de treinamento para o desenvolvimento de diversas capacidades, tais como: refinamento auditivo para o reconhecimento de frequências (notas musicais), conhecimento de códigos de escrita e grande habilidade na prática de transcrição.

Por outro lado, mesmo que o músico possa atender a todos estes requisitos, estamos sob o efeito contraditório de transformar música tridimensional em um código abstrato, restrito ao papel e, dependendo posteriormente, de uma nova leitura e interpretação para transformar-se em música novamente.

Dessa forma, através das experiências de performances destes registros, completa-se um ciclo que vai da percepção do etnomusicólogo, notação musical (documentação) e, posteriormente, reinterpretação do material documentado com finalidade específica. Escolheu-se para este objetivo inicial, um canto de ritual de

²⁰ Entenda-se feitiçaria, como uma expressão dada de uma maneira genérica, aos diversos cultos de origem Afro-brasileira que propiciavam a música, a dança e, a invocação de divindades.

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

Candomblé que leva o nome de um orixá. Esta música coletada pelo compositor Camargo Guarnieri²¹ chama-se *Canto de Oxalá* (ALVARENGA, 1982, p. 250 - 251).

OFULÚ LORÉRÉ É (CANTO DE OXALÁ)

$\text{♩} = 63$

O fu-lú lo-xê-rê é ô Ka-nhê-nhê-le-gi-

bo i M-i fan mo-xu-á ba-bá A-ji-bô-

rê Mo-ji-bá ô O-lu-wa é ma-wô É ma-

wô É-wá-lê-xê É ma-wô é lê-xê Kan

Ba-bá É ma-wô É-wá-lê-xê

Exemplo 1 – Canto de Oxalá (ALVARENGA, 1982, p. 250 - 251)

Observando as características da transcrição acima, percebe-se que não se utilizou de armadura de clave, gerando com isso, uma série de sinais de acidentes que poderiam ser evitados. A escala usada para esta canção gera uma sonoridade modal menor, sendo ela constituída de terça menor, porém, a sexta não aparece na melodia, ficando assim indefinida.

Dessa maneira, não se pode afirmar a princípio, se ela esta no modo Ré bemol dórico (6M) ou, se ela esta no modo de Ré bemol eólio (6m). Além disso, visto pela ótica tradicional dos padrões escalares conhecidos, a escala fica incompleta,

21 D. P. M, Not. n.º. 383, Cod. n.º. 5. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia em 1937.

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

constando apenas de seis notas²². No exemplo abaixo segue o desenho da escala, evidenciando a falta da nota Si bemol.



Exemplo 2 – Escala de Ré bemol menor (sem o sexto grau)

O que se torna relevante, neste caso, é a coleção de notas usadas, a falta de uma sensível (Dó) e, também, o fato da nota Ré bemol ocupar o papel de um ponto de chegada (espécie de resolução), confirmando o modo em Ré bemol menor. A sonoridade da escala é modal, não se configurando, portanto, em um sistema fechado de tonalidade.

Outra questão relevante, diz respeito à transcrição do ritmo do atabaque, que esta abaixo do desenho melódico. Na partitura abaixo, as figurações foram editadas e agrupadas por unidades de tempo, para facilitar o entendimento do ritmo.

D. P. M., No. nº 383, Cod. nº 1. Colhado por Casarão Guarneri na Bahia em 1937

A musical score for 'Canto de Oxalá'. It consists of four systems. Each system has a vocal line (treble clef) and an atabaque line (bass clef). The lyrics are: 'O - fu - li - la - ri - ri é ... o - le - ni - ni - ni ... li - gi - bó - i ... li - fan - mo - su - á ... bu - bu ... A - ji - bó - ri - mo - ji - ba ... é ... o - li - wa ... É ma - wó ... É ma - wó é - wó li - ni ... É ma - wó é li - ni ... bu - bu ... É ma - wó é wó li - ni ...'. The atabaque line shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Exemplo 3 – Melodia e ritmo do *Canto de Oxalá* [partitura editada]

22 Apesar de ter seis notas, esta escala não poderá ser chamada de hexafônica, pois, este tipo de expressão remete a escala de tons inteiros, que é uma configuração de escala completamente diferente desta.

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

Analisando a textura do exemplo anterior, pode-se observar que o desenho melódico tem grande independência em relação à célula rítmica do atabaque, criando uma espécie de contraponto. Desta forma, a melodia e o atabaque sobrepõem-se em uma integração bastante orgânica e independente. As “síncopes brasileiras”, assim como, as figurações que hoje encontramos em sambas, estão presentes no referido exemplo. Abaixo segue o exemplo deste tipo de figuração em sambas e, nesse caso, Carlos Sandroni (2001) cunhou essa figuração como “paradigma do *Tresillo*”.



Exemplo 4 – retirado do livro “Feitiço Decente” (SANDRONI, 2001, p. 32)

Além disso, optou-se pela transposição do original para um semitom acima, ficando no modo de Ré menor (sem o sexto grau). Essa mudança justificou-se em função de uma facilitação para a leitura e o solfejo. No próximo exemplo, segue uma cópia do material editado.

D. P. M., Not. nº 383, Cod. nº5. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia em 1937

Musical notation for Exemplo 5, showing a vocal line with lyrics in Portuguese. The notation is on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are: O - fu - lú lo - ré - ré é ... o ke - nhê - nhê... le - gi - bô i ... lê i fan mo - xu - á... ba - ba... A - ji - bô - ré mo - ji - ba ô... o - lu - wa... É ma - wô... É ma - wô é - wá lê - xê... É ma - wô é lê sé kan... ba - há... É ma - wô é wá - lê - xê...

5 O - fu - lú lo - ré - ré é ... o ke - nhê - nhê... le - gi -
9 bô i ... lê i fan mo - xu - á... ba - ba... A - ji - bô - ré mo - ji - ba
13 ô... o - lu - wa... É ma - wô... É ma - wô é - wá lê - xê...
É ma - wô é lê sé kan... ba - há... É ma - wô é wá - lê - xê... ..

Exemplo 5 – Partitura editada do *Canto de Oxalá* (Transp. para Ré menor) (ALVARENGA, 1982, p. 250 - 251)

Nesse processo de interpretação da transcrição do “Canto”, seria interessante posicionar-se tal qual um músico popular o faria, ao decidir interpretar uma canção. Para um músico popular, a interpretação ou a releitura de uma canção, se dá através das suas escolhas estéticas, conciliadas a sua capacidade de assimilação, conjunto de crenças e através da memória da melodia, harmonia, ritmo, entre outras questões.

A interpretação do *Canto de Oxalá*, nesta pesquisa, partiu inicialmente da leitura do material transcrito, como uma forma de aproximar-se da canção, respeitando

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

inicialmente a melodia e o ritmo, que são dois elementos fixos e, posteriormente, os arranjos de violão e as escolhas de harmonias foram feitas com o critério de adequar-se ao discurso rítmico e melódico.

A decisão inicial do desenvolvimento harmônico foi através do uso de acordes com intervalos em quartas, justamente porque este tipo de construção de acordes evidencia a sonoridade modal e, além disso, distancia-se um pouco mais das construções tradicionais da tonalidade, com acordes construídos com intervalos de terças. Por outro lado, durante o processo desse primeiro arranjo, a presença da nota Si na harmonia tornou-se interessante, determinando assim um modo dórico (6M), na integração com a harmonia. Os encadeamentos harmônicos também se fixaram em função de destacar a melodia.

O primeiro arranjo de *Canto de Oxalá*

No próximo exemplo, segue uma das possibilidades de arranjo para acompanhamento com o violão do *Canto de Oxalá*. Depois desse exemplo, seguem mais algumas considerações sobre a construção do arranjo.

The image displays a musical score for the song 'Canto de Oxalá'. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The score is in 3/4 time and features a mix of eighth and quarter notes. The guitar accompaniment uses a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some chords indicated by numbers 7 and 9. The lyrics are: 'O - ta - lá lo - ré - ré... o - ta - ré - ré... le - gi - bó i - i - lá', 'i - fan mo - xu - á - á ba - ba... A - ji - bó - ré mo - ji - ba ó... o - lu -', 'wa... É ma - wó... É ma - wó é - wá - lé - sé... É ma - wó é lé - sé kan...', and 'ba - ba... É ma - wó é wá - lé - sé...'. The score ends with a double bar line.

Exemplo 6 – Partitura editada do *Canto de Oxalá*, com arranjo de violão (autor: Jylson Martins). (ALVARENGA, 1982, p. 250 - 251)

Ao observar-se o arranjo do violão, abaixo da linha melódica, nota-se que a estrutura do acompanhamento foi retirada do desenho rítmico do atabaque (partitura

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

original). Nesse sentido, houve uma espécie de transliteração do ritmo do atabaque para a linguagem do violão e, na música brasileira, existem inúmeros exemplos do uso desse recurso. Um exemplo simples para essa compreensão pode partir da idéia de uma figuração rítmica, típica do tamborim, aparecendo posteriormente tocada por um violão ou outro instrumento.

Em arranjos de samba feitos para piano por Cesar Camargo Mariano, encontram-se alguns exemplos dessas figurações rítmicas distribuídas nas vozes dos acordes. Outros exemplos similares acontecem com João Bosco na canção *Odilê Odilá* e, em Baden Powell na música instrumental intitulada como *Berimbau*. A prática da transliteração é uma constante no desenvolvimento da linguagem da música instrumental brasileira, e por sua importância e diversas vertentes, merece uma abordagem mais aprofundada, o que ultrapassa os limites desse artigo.

A segunda versão do arranjo de *Canto de Oxalá*: da importância da “voz dos instrumentos”

Outra forma de realização harmônica para o *Canto de Oxalá* foi através da mudança da afinação do violão, visando maior liberdade rítmica e melódica para a linha do baixo, além disso, esse recurso gerou uma sonoridade mais adequada à escala, tornado-se modal e, ao mesmo tempo, deixando em aberto o uso da nota Si (notar que a nota Si também é omitida na melodia original hexafônica). O resultado foi de uma sonoridade mais adequada à melodia, mais afastada do sistema tonal, permanecendo também, a idéia de um modo menor indefinido (entre o eólio e o dórico). Abaixo segue o modelo da afinação adotada para essa experiência, considerando que ela surgiu partindo da escala da melodia da música estudada.



Exemplo 7

A alteração da afinação foi na sexta corda (de Mi para Ré), segunda corda (de Si para Dó) e, finalmente na primeira corda, indo de Mi para Fá. Com isso, determinou-se uma sonoridade quartal. No próximo exemplo, duas configurações do mesmo acorde formado pela coleção de notas da nova afinação. Na primeira configuração, um acorde de Ré menor com sétima e décima primeira [Dm7(11)], com três intervalos de quarta entre as notas, sendo o último uma terça maior (Fá - lá). Na segunda configuração do mesmo acorde, as mesmas notas foram organizadas em terças, estando apenas o soprano a uma distância de quinta justa.

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

cordas soltas durante toda a seção (2ª cord. Nota Dó/ 3ª cord. Nota Sol). Através dessa estratégia, o arranjo tornou-se mais idiomático.

Na seção B (cp. 19 - 37), a melodia foi repetida, usando como recurso de variação a rearmonização através de outros modelos de montagem de acorde, assim como, a inserção da nota Si bemol. Nesse sentido, a sonoridade dessa seção B soa como o modo de Ré eólio (6 menor), ou seja, a sonoridade da escala menor natural.

Outra característica interessante dessa seção contrastante (B) foi a de um movimento descendente em quintas paralelas do baixo (cp. 19 - 23). Esse movimento, somado às duas cordas soltas (altura fixa), gerou um interessante efeito polifônico, com relativa independência entre três camadas (melodia, baixo, notas fixas [Dó, Sol]).

O uso do padrão rítmico retirado do atabaque (partitura original) e, posteriormente, adaptado a linguagem do violão, funcionou como recurso do uso de elementos constitutivos retirados da própria essência do material (registro original), conservando assim, uma ligação com a essência temática e com as matrizes culturais afro-brasileiras.

Considerações finais

Através das experiências de performances desses registros, completa-se um ciclo que vai da percepção do etnomusicólogo, através da sua pesquisa e documentação (notação musical) e, em um novo contexto, a reinterpretação do material documentado com finalidade específica em outra pesquisa.

Nesse sentido, a abordagem fenomenológica revela características da música documentada e, também, uma série de “*insights*”²³ para o pesquisador, em relação aos detalhes relacionados a sonoridades específicas, ritmos e células rítmicas.

O exercício da performance, do entendimento musical através da prática da leitura, assim como, o uso de recursos de arranjo e reconstrução partindo de elementos fixos gera outro tipo de conhecimento, que não é imposto de fora para dentro, racionalizado, se não, resultado da experiência em si mesma e, por isso, assimilado de forma empírica e intuitiva.

Além disso, o registro da experiência como uma forma de reflexão do processo, força-nos necessariamente a um entendimento mais justo dos problemas relacionados a esses registros, como por exemplo, uma maior valorização e a absorção profunda dos documentos que fixaram através do tempo um momento único de expressão artística e cultural.

23 Encontra-se a palavra insight com frequência, na literatura psicanalítica, [...] geralmente é traduzida para o português como compreensão interna, compreensão súbita, apreensão súbita, visão súbita, discernimento, perspicácia, pelos neologismos intravisão ou insaite etc. (ABEL, 2003, p. 22).

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

As possibilidades da apropriação²⁴, imitação, tentativa de reconstrução, interpretação e releitura, são pequenas amostras de como a música cuja origem é a tradição oral e não a cultura escrita nos reconduz as origens e aos processos de identidade brasileira.

O resultado sonoro da experiência de composição dos arranjos sobre o *Canto de Oxalá* foi revelador em relação aos processos de identidade, pois se assemelham muito as canções de compositores brasileiros. Não só por conter células rítmicas comuns ao estilo, nem tampouco por partir de melodia afro-brasileira, mas, sobretudo por comprovar, em alguma medida, de onde surgem certas referências de estilos, como o samba, por exemplo.

Com isso, percebe-se também que a aproximação de fazeres musicais se dá de muitas maneiras e, o resultado sonoro, revela sempre um empenho e trabalho artesanal que amadurece com o tempo, dependendo também de uma vivência social que nos faz traduzir o que somos através das nossas músicas.

24 O sentido da apropriação nesse caso refere-se ao uso do material como ponto de partida e, geração de outros materiais, a partir de uma compreensão aprofundada, sendo diferente de apropriação com finalidades pessoais.

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

Referências Bibliográficas

- > ABEL, Marcos Chedid. *O insight na psicanálise*. *Psicol. cienc. prof.* [online]. 2003, vol.23, n.4, pp. 22-31. ISSN 1414-9893.
- > ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 2. Ed. - São Paulo; Ed. Duas Cidades; 1982.
- > AMARAL, Rita e SILVA, Vagner G. da. *Do Afro ao brasileiro*. <http://www.doafroao-brasileiro.org/contacanto3.html> 7/2/2011
- > ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Ed. São Paulo; Martins; 1976.
- > ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. Ed. São Paulo; Martins, Brasília; INL, 1976.
- > ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. São Paulo; Ed. Duas Cidades; 1984.
- > ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. – Belo Horizonte, MG: EDITORA ITATIAIA, 2002.
- > CAMBRAIA NAVES, Santuza. *Violão Azul – Modernismo e música popular*. 1998.
- > CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)*. São Paulo: CCSP, 1993.
- > COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- > MATOS, Cláudia N. de/ TRAVASSOS, Elizabeth/ MEDEIROS, Fernanda T. de.
- > *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Trabalhos apresentados no II Encontro de Estudos da Palavra Cantada (maio de 2006) – Organizadoras: Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- > MORAES, Vinícius de. *Samba falado:(crônicas musicais)/ Vinícius de Moraes*. [organização Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos]. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- > NATTIEZ, Jean-Jacques. “Hanslick, ou as aporias da imanência”, In (do autor) *O Combate entre Cronos e Orfeus: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005, pp. 117-140.
- > NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- > NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo, Musicalia S/A. Cultura Musical, 1977.
- > SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001
- > WISNIK, José M. *O som e o sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade

Relação de artigos

- > BLACKING, John. *Making artistic popular music: the goal of true folk*. Popular Music 1, 9-14, Cambridge University Press; 1/1981.
- > FERREIRA CORRÊA, Antenor. *O sentido da análise musical*. Revista Opus 12, 2006.
- > MONTEIRO, Francisco. *Princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objeto de compreensão e interpretação*. Published in “Revista Música, Psicologia e Educação”, CIPEM, Escola Superior de Educação, Porto, 1999.
- > NATTIEZ, Jean-Jacques. *O desconforto da musicologia*. Tradução de Luis Paulo Sampaio (UNIRIO) - *Per Musi*, Belo Horizonte, *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* – n.11, 2005.
- > NOGUEIRA, Marcos. *Forma musical e discursividade*. ANPPOM: 1999
- > OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 n.1.
- > VIEIRA, Josélia Ramalho. *José Siqueira e a suíte sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite*. Dissertação de mestrado em música (práticas interpretativas), orientação da Profa. Dra. Alice Lumi - Universidade Federal da Paraíba: 2006

Materiais de áudio

- > TONI, Flávia Camargo. *Missão: As Pesquisas Folclóricas*. [Material de áudio – coletado em 1938] - SESC, SP;

Materiais de vídeo

- > Ofulú Lorêê - Coro da OSESP - <http://www.youtube.com/watch?v=I71YEnaG7mwa>

Jylson J. Martins Jr., cadêrnico do Curso de Licenciatura em Música – CEART – UDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UDESC

Luiz Henrique Fiaminghi, orientador, Professor do Departamento de Música – CEART – UDESC

lhfiaminghi@yahoo.com.br