

Infraestrutura e Superestrutura na rítmica da Música Popular

Infrastructure and Superstructure in Popular Music Rhythmic

Palavras-chave: Música popular; Linhas-guia.

Keywords: Popular music; Time-lines.

*José Alexandre Leme Lopes Carvalho
Universidade Estadual de Campinas
zealexandreacarvalho@hotmail.com*

Partindo do conceito marxista de infra e superestrutura empregado pelos autores – André Hodeir no jazz e Carlos Sandroni na música africana – procurei expandir este referencial teórico na tentativa de investigar a presença destas dimensões na música popular das Américas.

O conceito de infraestrutura e de superestrutura aplicado à estruturação rítmica da música popular foi proposto pelo crítico francês André Hodeir na tentativa de explicar o suíngue do jazz norte-americano. Em seu livro “Hommes e problèmes du jazz” de 1954, Hodeir dedicou-se à análise dos elementos constitutivos deste importante constructo – o balanço – que é tido como condição básica à boa execução do jazz.

Segundo seu entendimento para haver suíngue são necessárias cinco condições: (1) infraestrutura correta; (2) superestrutura correta; (3) colocação apropriada das notas e dos acentos; (4) relaxamento e (5) condução vital (*pulsion vitale*).

Hodeir relaciona o termo infraestrutura no jazz ao andamento e à acentuação e define a infraestrutura como a métrica regularmente produzida que caracterizam qualquer performance de jazz (*ibidem*, p. 238).

Carlos Sandroni no seu livro “O Feitiço Decente” também se valeu destes conceitos para analisar o ritmo e para explicar asíncopa afro-brasileira. O autor cita o etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski que “postula a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica (infraestrutura) e do ritmo (superestrutura) propriamente dito” (SANDRONI, 2001, p. 21).

Podemos notar uma semelhança na definição do conceito entre Hodeir e Sandroni. No entanto, Sandroni vai mais adiante apontando que na tradição africana a infraestrutura seria formada pelas “pulsões isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança” (*ibidem*) e a superestrutura por todo o resto do fraseado rítmico.

Acredito que seja precisamente da possibilidade da definição e da comparação entre os conceitos de infraestrutura e superestrutura nas músicas europeia, africana e popular brasileira, que possam surgir novas pistas que ajudem a delimitar, de forma concreta e sistematizável, as diversas variáveis envolvidas na definição do constructo suíngue.

Os conceitos de infra e superestrutura rítmica apresentado por Hodeir e Sandroni podem

ser aplicados à música europeia sem adaptações: sobre uma infraestrutura composta de unidades de tempo, que podem ser tanto decompostas em subdivisões, como agrupadas em compassos, todo o fraseado rítmico das melodias, dos contrapontos e acompanhamento é estruturado.

No entanto, se quisermos aplicar este referencial teórico à música africana, necessitamos esclarecer um elemento fundamental na estruturação rítmica africana: as *time-lines*.

Como vimos, Sandroni fala sobre “pulsações isócronas” (*ibidem*), estas foram designadas pelo musicólogo Nketia como *time-lines*. Sandroni indica a definição deste conceito apontando que: “O termo pode ser traduzido por ‘linhas-guia’” (*ibidem*, p. 25) e um pouco mais adiante Sandroni afirma que “em muitos repertórios musicais da África Negra, ‘linhas-guia’ representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante funcionam como uma espécie de metrônomo” (*ibidem*).

A diferença entre o universo musical europeu e africano está no fato de que na tradição africana ocorre a “materialização” da infraestrutura, já que esta passa “a ser ouvida” no momento em que a *time-line* é executada por um idiofone ou pelas palmas. Já na tradição da música europeia a marcação do ritmo ou do pulso da música jamais toma parte atuante na performance. Ela pode ser explicitada em um momento inicial por meio de uma contagem, mas, a partir daí fica retida no intelecto e no corpo dos músicos envolvidos.

A música popular das Américas apresenta na sua infraestrutura características das duas culturas formadoras: a presença de uma métrica “não tocada” que organiza o discurso, e uma tradução das *time-lines* tocadas por instrumentos de percussão.

As *time-lines* exercendo função estruturante e simbólica imprescindível no universo musical africano, foram transportadas para o novo mundo juntamente com toda bagagem cultural dos negros. Sendo que o conceito ou a performance exata de uma determinada *time-line* africana pode ser encontrado nas Américas. Acredito que as claves cubanas, os gonguês dos maracatus, o telecoteco das escolas de samba, o *backbeat* do jazz sejam todas manifestações das *time-lines* africanas encontradas em solo americano.

Utilizarei o termo ritmo-guia para designar todas estas manifestações.

A principal particularidade do ritmo-guia é que o padrão rítmico por ele definido orienta o fraseado de todas as vozes de uma performance. Essa característica não é uma novidade em relação à música europeia, já que esta também é orientada pela pulsação, por unidades de tempo e compassos. A diferença com relação ao ritmo-guia é que este não só ajudana precisão do ritmo (marcação), como também define as possibilidades de fraseado utilizadas (estilo). Poderíamos então pensar em uma marcação não apenas rítmica, mas também estética, na qual o ritmo-guia aponta certas possibilidades de fraseado rítmico, determinando rítmicas e acentos, enfim, definindo estilos.

Com base nestas informações podemos dizer que o ritmo-guia pode se manifestar nas músicas de 2 maneiras: (1) sonoramente, ou (2) conceitualmente.

No primeiro caso o padrão rítmico do ritmo-guia é executado *ipsis litteris* por algum instrumento, e dessa maneira está presente na instrumentação. No segundo caso temos as situações em que o padrão do ritmo-guia não é executado pelos instrumentos, porém

orienta a estruturação das melodias e a performance dos músicos como uma espécie de gabarito rítmico.

Na posse desses dados podemos definir o conceito de ritmo-guia como: uma marcação regular e assimétrica, via de regra de origem africana, que, sobreposta a uma base formada por pulsos regulares e simétricos, cria uma situação de tensão-relaxamento, na qual a marcação rítmica é favorecida e o estilo fixado. Esta marcação pode ser efetivamente tocada por um instrumento ou não, porém, em qualquer um dos dois casos, deve ser orientadora do ritmo de maneira geral.

Por isso acredito que o estudo e a sistematização dos ritmos-guia seja um promotor imprescindível no ensino/aprendizagem da música popular.

Referências

HODEIR, André. *Hommes et Problèmes du Jazz*. Paris: Le Portula, 1954.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001.