

Recursos Analíticos e Metodológicos para a Apreciação de um Repertório *Fon* (África Ocidental) para Tambores

MARCOS BRANDA LACERDA

Introdução

O presente trabalho pretende apresentar os recursos analíticos que apoiaram a apreciação do repertório instrumental africano, reunido em pesquisa de campo realizada no Benim, África Ocidental, em 1984. Trata-se das seguintes peças¹:

- Solejebe
- Wede
- Gobahun

Estas peças compõem um *corpus* unitário que me parecia *a priori* em melhores condições de contribuir para pesquisas musicais nos termos de um possível critério de complexidade. Orientado pela necessidade crescente da pesquisa musical africana de discutir elementos que ultrapassem os limites da concepção rítmica básica de povos da África Ocidental, optei por realizar um estudo que aprofundasse o conhecimento de questões formais ligadas à prática desse repertório. Busquei, portanto, observar a *totalidade* de estruturas que caracterizam estas peças, definida a partir da execução espontânea a que tive acesso.

O conjunto musical nestas peças compõe-se dos seguintes instrumentos:

1. O presente trabalho tem por base o primeiro capítulo do abrangente estudo que realizei sobre um repertório *Fon* para tambores (v. Branda-Lacerda [2007]).

- Hunda Ho (tambor-solista)
- Alekle 1 (tambor de apoio médio-agudo)
- Alekle 2 (tambor de apoio médio-grave)
- Assan (chocalho)
- Gan (campana)

Estão aqui presentes muitos dos conceitos que caracterizam os processos de estruturação rítmica definidos a partir de outros estilos africanos. De um lado, tem-se o grupo instrumental que fornece uma textura musical com padrões rítmicos fixos. O *standard pattern* – um padrão bastante conhecido destinado à campana, de uso tão freqüente em um mesmo repertório da música Anlo-Ewe, exerce apenas em Solejebe a função de *time line*². Em Wede e Gobahun esta função é exercida por padrões de 24/8 que não são identificados em outros estilos conhecidos. Nas três peças verifica-se a mesma preferência pela organização rítmica ternária estabelecida ao menos pelas partes texturais. As partes do Alekle 1 e Assan consistem em articulações simples a cada três valores de um pulso (semínimas pontuadas); a parte do Alekle 2 consiste em articulações duplas sobre os pulsos intermediários ao tempo estabelecido pelo Alekle 1 (pausa de colcheia + colcheia + colcheia)³. Os recursos analíticos aqui apresentados são definidos para a avaliação da parte do tambor-solista, posto que ela contrasta com as demais mediante uma execução extremamente dinâmica e variada.

Fundamentação Metodológica

Os registros sonoros foram efetuados fora do contexto social ou religioso em que as peças são normalmente praticadas. Com isso torna-se viável a escuta individualizada das partes instrumentais que, naquele ambiente, insere-se em um conjunto mutante e extremamente complexo de manifestações de várias ordens. A reação dos executantes à solicita-

2. O *standard pattern* reaparecerá em peças que não foram incluídas nesta pesquisa. Em Gbehun ele é empregado na versão binária, da mesma forma como na peça Ogogo do repertório iorubá, cf. repertório bātá, para Egungun, da cidade de Pobè no Benim. V. Branda-Lacerda (1988:122-23 e 1996).

3. A textura instrumental foi tratada separadamente por Branda-Lacerda (2007: Capítulo 3).

ção de registrá-los foi de adesão espontânea, generosa e engajada. Todos os músicos com os quais pude interagir revelaram, tácita ou abertamente, um profundo entendimento da razão cultural e identitária que os leva à prática de sua arte; eles admitem o interesse mútuo implicado no diálogo com visitantes estrangeiros. Desta forma, Solejebe apresenta-se como um extenso e variado registro musical de cerca de 22 minutos ininterruptos de duração. Wede e Gobahun alcançam cerca de 12 minutos cada.

A partir da aceitação dos músicos à demanda do pesquisador de realizar uma demonstração das qualidades de seu repertório, e de sua capacidade de fazê-la nos termos daquela demanda, invoco um conceito emprestado do universo da lingüística, cujo emprego me parece apropriado para o presente estudo. Trata-se das dicotomias *competência/performance* e *langue/parole* advindos de concepções teóricas de matizes diferenciados, mas que respondem pelo fato normalmente assumido de que a estrutura de linguagem está necessariamente contida em qualquer uma de suas formas socialmente aceitas de expressão. É através da *competência* de nossos informantes em realizar um conjunto dado de estruturas musicais que se manifestam as regras de construção do sistema musical aí implicado⁴. Examinamos aqui, portanto, um ato específico de *performance* no domínio da construção musical.

Nattiez (1975:76-82) aborda esta questão conceitual em contexto onde a oralidade não está presente. Ele alerta para a mediação exercida pela *obra* musical entre um abstrato sistema de referência (*langue*) e sua efetiva realização (*parole*). No entanto, como no caso da maioria das línguas, o observador de músicas cultivadas através da oralidade não possui outro meio de inferir regras gerais de construção senão a partir da execução particular em contextos diversos. A transcrição musical possui um valor comparável antes às anotações do pesquisador de

4. Os termos *competência* e *performance* a que me refiro aqui foram cunhados pela gramática gerativa. Esta dicotomia está relacionada, mas não é sinônima à dicotomia *langue/parole* cunhada por Saussure. Este último definia *langue* como um código socialmente estabelecido e compartilhado. Chomsky, por sua vez, reputa o sistema da língua à capacidade do indivíduo em produzi-lo criativamente, daí *competência*. V. Lyons (1977:25-31, 1968: 51-52) e Nattiez (1975:422-425). O que nos interessa aqui é que, a despeito de presunções discrepantes na conceituação dos pressupostos de uma gramática lingüística, a idéia de *parole* e *performance* mantém-se estável nos dois casos, embora varie em significado o que se designa por *langue* e *competência*.

campo em lingüística, do que aquilo que chamamos de *obra musical*. Se entendo adequadamente, o trabalho do lingüista seria naturalmente limitado à observação de “formas de expressão” de uso real (*parole*), empiricamente estabelecidas a partir de contextos aceitáveis, para inferir regras relativas à estruturação de um sistema comum (*langue*). “*The utterances are instances of parole, which the linguist takes as evidence for the construction of the underlying common structure: the langue*” (Lyons 1968:52).

Apesar destas dicotomias tratarem de uma questão metodológica subjacente a muitos trabalhos da lingüística moderna (como também de estilos africanos), que têm por objeto – é bom que se lembre – o estudo entre comunidades étnicas, elas não são geralmente aceitas por parte da etnomusicologia⁵. O presente trabalho busca simplesmente referir os fatos musicais da maneira como eles se apresentam no contexto de uma sociedade que possui a oralidade como modo natural de transmissão. São aqui ignoradas, portanto, mesmo informações genéricas sobre aspectos imediatos da produção musical. Da mesma forma, não se lança mão de recursos da antropologia ou das demais formas de conhecimento igualmente pertinentes para abordagens de campos étnicos de estudos. Transpor para o universo musical uma rede conceitual gerada em disciplinas desta natureza resultaria necessariamente em alguma forma de analogia entre processos não similares de comportamento. Ademais, recolocar materiais apreciados analiticamente sob novos focos poderá ser feito a qualquer momento – com mais segurança e profundidade – a partir das conclusões de um corpo descritivo fundamentado na imanência de estruturas musicais⁶.

Kofi Agawu (2003:52) coloca uma questão estreitamente associada a esta de maneira a configurar uma preocupação com o desenvolvimen-

5. É importante notar aqui a importância do campo da sociologia para a fundamentação do enfoque estruturalista advindo de Saussure, mas, ao mesmo tempo, a irrelevância destes mesmos valores para o exercício investigativo da linguagem. Nos abrangentes trabalhos introdutórios de Lyons acima citados, como em muitos outros, encontra-se a referência à visão de sociedade assumida de Dürkeim, sem, no entanto, que o autor reconheça a necessidade de caracterizar de que ordem seria a relação entre estes sistemas. A alternativa de Chomsky em relação ao papel da sociedade e da comunicação extraordinária ao sistema da língua, é ainda mais crítica, cf. nota 6.

6. Novamente, poderíamos aqui tomar a lingüística como exemplo, que cria um ramo de estudos, a sociolingüística, sem procurar concorrer em importância com as abstrações relativas à visão estrutural do sistema, cf. Powers (1980:8).

to de modelos teóricos ainda mais gerais. Ele advoga a necessidade de criação para a cultura africana de um *arquivo* de suas tradições, homogênea e pragmaticamente construído, com a finalidade de se objetivar o discurso sobre esta cultura em diversas áreas de discussão. Para ele não constitui nenhum obstáculo o fato de convivermos com a limitação de registros parciais: “*There is a need to key transcriptions to specific performances [...] so that we can debate specific texts.*”

Jean-Jacques Nattiez situa o nível de descrição do evento musical entre dois polos: de um lado teríamos o nível *poiético*, isto é, o conjunto de coisas que conduzem à realização da obra musical: as condições filosóficas, sociológicas, psicológicas, históricas, estéticas, materiais. De outro lado, teríamos o *nível estésico*, ou o plano de sua recepção. “*A fruição, a contemplação ou a leitura da obra, assim como as abordagens científicas e analíticas da música estão situadas de fato ao lado do estésico*”. (1975:52) O estado presente deste trabalho aproxima-se ao que Nattiez denominou de *nível neutro*. Isto é, uma forma descritiva situada a meio caminho entre as duas formas de abordagem acima referidas. Cito aqui literalmente o autor em razão de sua aguda percepção de um trabalho de investigação da natureza deste:

O nível neutro é um nível de análise no qual não se decide a priori se os resultados obtidos por procedimentos explícitos são pertinentes do ponto de vista estésico ou poiético. O que torna neutro este nível descritivo é que as ferramentas para a tipificação dos fenômenos [...] são explorados sistematicamente até suas últimas conseqüências e não são substituídos senão quando novas hipóteses ou novas dificuldades conduzam à proposição de novas ferramentas. “Neutro” significa aqui que se vai até o fundo da aplicação de um procedimento dado, independentemente dos resultados obtidos. [...]

O nível neutro é um *pense-bête*. Ele propicia que apareçam unidades que uma análise puramente poiética ou puramente estésica poderiam ignorar [...] O nível neutro é permanentemente revolucionado: ele é revisto e transformado cada vez que novas informações conduzam à introdução de novas variáveis descritivas e à reorganização em novas configurações as tipificações anteriores.

O nível neutro é um momento de análise: ele não contém todas as informações necessárias às aproximações poiéticas e estésicas, mas um certo número entre elas. Entre o neutro, de um lado, e o poiético e estésico de outro lado, a análise não cessa de operar idas e vindas dialéticas. (1975:54-55)

Nattiez dedica boa parte de sua semiologia da música à prática e

consideração exatamente do nível neutro. Fica claro na definição acima que se trata da colocação de problemas vinculados principalmente a sistemas e processos de construção. Mais ainda, a forma como Nattiez se manifesta deixa margem à interpretação de que o analista – ou melhor, aquele que se ocupa de um processo de descrição – pode lançar mão de recursos intuitivos no ir e vir de suas descobertas sempre sujeitas a novos testes e verificações. Conseqüentemente, formas provisórias de abordagem, eventualmente análogas à descrição de sistemas musicais de outra natureza, não são descartadas em um primeiro momento. Abre-se espaço para a prática da intertextualidade. O afastamento dos processos de significação possui carácter estratégico; ele ocorre exatamente para que visões interpretativas possam emergir *a posteriori*, mediante o recurso – eventual e complementar – aos outros níveis de abordagem com referências a fatos de outra natureza. Talvez falte à definição de Nattiez a menção de que, mesmo no campo da abordagem neutra, pode-se alcançar um nível razoável de compreensão de fenômenos musicais.

Apesar de declarar a importância do nível neutro, Nattiez reafirma que sua semiologia da música se funda na visão dos três níveis integralmente. Para isso, ele procura refinar o método, assumindo não mais, abstratamente, fatos implicados nos métodos da lingüística, mas traçando uma analogia direta dos meios de construção musical com pelo menos uma categoria lingüística instituída pelo estruturalismo. Ele procura definir a nota musical da mesma forma como é definido o fonema para a linguagem. Para a lingüística, o exercício de transformação do som em fonema possui carácter obrigatório e sistemático para a dedução de um código de elementos estruturais, isto é um inventário de unidades distintas de significação, os fonemas. Partindo-se da música, este código equivaleria à uma escala, na qual os elementos, ao contrário, seriam inscritos e associados, em alguns casos, a funções pré-determinadas. É questionável se a substituição de um som por outro dentro de um mesmo contexto, resultaria em unidades com significados (ou mesmo funções) diferentes. O exemplo apresentado por Nattiez e assumido de Sans Guirons (1975:199-200) não tem por base a permutação de um único elemento dentro de uma rede fixada de unidades discretas. Não se tratou da mudança de um único elemento discreto, que, por si só, distingue o sentido de uma configuração dada, mas sim de um conjunto de elementos eventualmente já transformado em uma unidade significante. Com isso esvazia-se a possibilidade de analogia com os métodos lingüísticos pelo menos no nível fonético-fonológico. Além disso, fonema é apenas

o início de uma rede conceitual abrangente que conduzirá a um nível semântico intrínseco ao uso da linguagem.

Se chamo a atenção sobre este fato é para reafirmar ainda com mais ênfase o interesse em que se constitui o nível neutro enquanto processo suficientemente autônomo de descoberta e caracterização de elementos estruturalmente pertinentes para a construção musical. Se este exercício parece não ser suficiente para Nattiez, isso o leva à dissensão com um conjunto de importantes personalidades⁷. É no diálogo com as idéias de Roman Jakobson que reconhecemos ainda uma acentuação do caráter estrutural dessa discussão. Jakobson faz a seguinte afirmação sobre o sistema musical⁸:

[...] Antes de visar um alvo fora de si, a música parece ser “un langage qui se signifie soi-même.” Paralelismos na estrutura, construídos e ordenados de formas distintas, possibilitam ao intérprete, de cada signans musical imediatamente percebido, antecipar e deduzir novos constituintes (p. ex. seqüências) e o todo em que se inserem estes constituintes. Este inter-relacionamento das partes, bem como sua integração em um todo composicional, atuam exatamente como o signatum de fato. [...] O código das equivalências renovadamente percebidas entre as partes e suas relações mútuas com o todo baseia-se em uma quantidade apreendida de paralelismos, que são aceitos como tais em uma determinada época, cultura ou estilo. (1974:170-171)

Novamente, vemos aqui expressa a tese de que a música se constrói fundamentalmente a partir de elementos revelados à superfície sem a necessidade do recurso a sistemas paralelos de significação. Nattiez reputa a Jakobson tendências excessivamente formalistas e contesta-o não pelo conteúdo de sua afirmação, mas por supostas omissões. No entanto, além de inspirados nos mesmos trabalhos de Nicolas Ruwet, ambos caminham em direções similares. Se Nattiez alerta para o fato de que elementos poéticos e estésicos apenas repontam no processo des-

7. Para uma discussão deste assunto, nos termos do próprio autor, v. Nattiez (2005 [1993]), particularmente os ensaios “A Semiologia Musical: Além do Estruturalismo, Depois do Pós-modernismo” e “Hanslick ou as Aporias da Imanência.”

8. Tradução do alemão do autor. Os textos citados de Jakobson são de um mesmo volume (v. bibliografia). *A linguagem em sua relação com outros sistemas de comunicação* se estende entre as páginas 162 e 175, e *Os signos e o sistema da linguagem* entre as páginas 7 e 13.

critivo, ele acaba por assentir ao que pensa Jakobson, em cujas palavras se expressa a insuficiência da relação signans/signatum no domínio extra-musical para a formação de estruturas de construção. Por outro lado, quando Jakobson aventa o compartilhamento dos elementos contextuais de *época, cultura e estilo* (isto é, os contextos histórico, antropológico e estético), ele está claramente evitando a falácia interpretativa de que música não se integraria a outros campos da atividade ou do pensamento humano. Pelo menos, ele não nega a existência de níveis de observação correspondentes aos níveis poiético e estésico. Se pensarmos na importância conferida por Nattiez ao nível neutro, poderíamos deduzir que nele se trata essencialmente da busca pela definição de estruturas musicais precisamente nos termos formalistas dos quais nos fala Jakobson. O fato de cultura, estilo e época aparecerem ao largo na presunção de Jakobson e, ao contrário, de Nattiez atenuar em sua visão a evidência formalista não significariam nada além do que preferências individuais a partir de pressupostos estruturalistas equivalentes. Não custa lembrar que ambos pensadores são notáveis pelas abrangentes formas de abordagem e aproximação a temas de múltiplos campos intelectuais, nos quais se incluem as culturas étnicas. Sectarismo é o que menos se pode esperar de personalidades como as suas.

No contexto de suas idéias sobre sistemas musicais, Jakobson faz ainda uma reflexão sobre a concepção saussuriana da dicotomia paradigma/sintagma. Ele rejeita a hipótese de que no eixo paradigmático estariam presentes apenas *unidades* pré-estabelecidas, passíveis de permutação em contextos definidos no eixo sintagmático. Em sua teoria, esta dicotomia aparece transformada mais abstratamente na dicotomia *eixo de seleção/eixo de combinação*⁹. Ele vê presentes no eixo de seleção não apenas unidades significantes, mas segmentos de complexidade variável, construídos com base em critérios de semelhança estrutural. O processo combinatório de escolha, referente portanto a um eixo de seleção (*paradigma*), se orientaria por princípios de *semelhança, diferença*, mas também de *equivalência*. No uso poético da linguagem, como na música, construções atinentes ao eixo de seleção por processos de equivalência seriam transportados sucessivamente para o eixo de combinação (sintagma): "*A equivalência se torna um princípio de construção do texto.*" Através deste alargamento da visão de paradigma, ele acaba por

9. V. Jakobson (1974:8-9).

assentir à afirmação de Nicolas Ruwet, que “*a sintaxe da música seria uma sintaxe de equivalências: as diferentes unidades equivalem-se entre si de múltiplas formas.*” (1974:170) O processo de significação em música corresponderia ao de sistemas abstratos, nos quais o sentido de um determinado evento é dado pela forma com que este evento se relaciona aos demais. Em música se estabeleceria fundamentalmente um sistema de *equivalências* entre suas partes constitutivas.

A inclusão no eixo paradigmático de estruturas formalmente constituídas e a conseqüente definição do processo de seleção em termos abstratos são extremamente importantes para a descrição deste repertório. Isso ficará evidente também quando lançarmos mão de representações paradigmáticas de unidades formais não apenas repetidas, semelhantes ou correlatas, mas também distintas e baseadas em alguma relação de equivalência e paralelismo¹⁰.

Finalmente, Jakobson distingue entre os usos *homogêneo* e *sincrético* de estruturas musicais. No caso das expressões sincréticas, trata-se da combinação de estruturas musicais – de expressão habitualmente vocal – com a linguagem através do canto, bem como da combinação de música – habitualmente instrumental – com a dança. Novamente, abre-se uma porta para a associação dos fatos do domínio musical a fatos que lhe são extrínsecos. No repertório aqui estudado temos, portanto, um exemplo de um código musical instrumentalmente realizado e *sincretizado* com eventos da dança. De que forma se dá este contato em profundidade não poderemos responder. Mas, como veremos, o processo descritivo dá razão ao lingüista em manter os códigos da música e da dança em separado: nesta coleção de estruturas estarão certamente implicados elementos norteados pela referência corporal, mas sua descrição é reveladora de uma organização musical coerente em si mesma.

* * *

Se fundamento o trabalho de identificação de unidades formais neste repertório a partir de concepções semiológicas ou semióticas, não é para estabelecer um diálogo nos termos desta ciência. A semiótica musical é um campo de matizes diversificados em franco desenvolvimento, mas

10. Em Alvarez-Pereira & Arom (1993:19-21) busca-se um paralelo mais estreito com os métodos lingüísticos, em particular mantendo-se a definição de paradigma no sentido estrito.

sujeito a surpreendentes dissensões. Acredito não ser o caso de expor estes elementos de estilo a visões parciais que em nada colaborariam para torná-los simplesmente conhecidos. Da mesma forma, são parcialmente ignorados aqui questões conceituais que são ainda objeto de uma viva discussão mais no meio etnomusicológico do que africanista. Trata-se apenas de reforçar conceitualmente uma metodologia que define música como uma atividade com um considerável grau de autonomia. A idéia de intermiose de Jakobson (isto é, um conjunto de valores formais internos à linguagem musical) e a importância do nível neutro de descrição observada por Nattiez parecem-me, portanto, suficientes para despirmonos de preconceitos contra determinadas formas de abordagens analíticas, cujas ferramentas sempre visaram a descrição de um corpus musical com base na imanência de suas estruturas¹¹. A partir daí podemos desenvolver meios descritivos das qualidades próprias às músicas africanas. Com isso procuramos uma apresentação tão objetiva quanto possível da construção de um estilo cujas especificidades nos são conhecidas por meios indiretos.

Segmentação, Distribuição e Forma

O repertório Fon para tambores aqui estudado apresenta uma das divisões de funções tradicionais do conjunto instrumental da África Ocidental: de um lado estão as partes fixas distribuídas pelos instrumentos de apoio no âmbito superior do espectro sonoro. A esta seção dá-se o nome de textura rítmica instrumental. Cada uma destas partes apresenta a execução permanente de uma única configuração, seja na forma de figuras estabelecidas, seja na forma de articulações contínuas. De outro lado está a execução do Hunda Ho (tambor-solo), que difere das demais pela exibição permanente de estruturas diversificadas. É nela que se estabelece um discurso musical hierarquicamente estruturado. Sua descrição só é possível quando auxiliada por uma rede mínima de conceitos

11. A essa conclusão chega também Harold Powers (1980). Ele não apenas reconhece a importância de sistemas analíticos tradicionais que convergem para a demonstração de elementos musicais em níveis de funções estruturais, mas salienta que as formas ou esquemas de representação analítica seriam determinadas essencialmente pelos fatos musicais em si e o nível em que determinados fatos cumprem funções estruturais.

formais, definida a partir das sucessivas visões provisórias do material musical.

Em um estágio inicial de leitura do repertório nota-se o emprego de pausas longas e de algumas estruturas recorrentes de dimensões variadas. Estes fatos oferecem uma possibilidade inicial de demarcação de segmentos formalmente definíveis. A visão do contexto geral criado nestes segmentos sugere uma delimitação de regiões relativamente análogas na construção da peça musical. No interior destas regiões atuam estruturas, cujas características sugerem por sua vez conceitos a serem aplicados internamente com vistas a uma segmentação plausível e detalhada de todos os eventos musicais. Um conjunto restrito de recursos analíticos advindos de pesquisas musicais africanistas, do método segmentacional da lingüística estruturalista e sua transposição para a análise de repertórios musicais, assim como alguns princípios básicos estabelecidos pela análise de repertórios tradicionais do ocidente, mostram-se úteis para uma aproximação prática e teórica desse gênero da música Fon.

Um dos aspectos mais eficazes para a identificação de uma estrutura musical é o de sua recorrência. O princípio de recorrência é aqui aplicado em dois níveis distintos: em primeiro lugar pode-se observar a repetição de segmentos – seja na forma literal, ou em formas aparentemente variantes e transformadas – em momentos adjacentes ou intermediados por configurações de pouca extensão. A seguir, pode-se também identificar estruturas similares em virtude de sua recorrência de forma aparentemente dispersa em toda a extensão da execução musical. Isso implica que no decurso da execução podem ser criados contextos diversos em que são inseridos segmentos similares, ou, ao contrário, contextos similares nos quais ocorrem segmentos diversos. A atividade de identificação se dá com base em procedimentos tomados de empréstimo da lingüística e particularmente abordados por Alvarez e Arom no contexto de estudos musicais africanistas. Pode-se ler em seu trabalho: *“In music, a segment is obtained by dividing a sequence of sounds into discrete units with regard to identical elements appearing in different environments and different elements appearing in identical environments.”* (1993:20) Um reparo a fazer a esta regra, a meu ver, refere-se ao nível em que decorre a observação: se pensarmos em uma seqüência de notas musicais, retornaríamos à metáfora da *nota como fonema*, que no presente repertório, ao menos, não nos conduz a muita coisa. O conceito de *elementos discretos* associa-se em lingüística fundamentalmente a unidades mínimas reveladas no plano fonético-fonológico, cf.

Lyons (1968:67-68). Ao que parece, uma eventual alteração de timbre não conduz uma configuração a qualquer alteração substancial de *significado*, função (ou sensação). Desta forma, torna-se relevante para nosso ofício não a aplicação deste princípio no nível de articulações simples: interessa-nos antes a percepção de grupos de articulação, aos quais nos conduzem à percepção de estruturas em nível de superfície associadas a conceitos tradicionais de música como *motivo* e *frase*. Lerdahl & Jackendoff (1983:6)¹² formularam apropriadamente que “[the] *fundamental concepts of musical structure must... involve such factors as rhythmic and pitch organization [...], and motivic-thematic process.*” Acrescentamos, portanto, ao princípio de segmentação esboçado acima, que em alguns casos o reconhecimento das qualidades específicas de uma configuração mediante alguma referência a um sistema dado auxilia-nos no processo de sua identificação. Assim, grupos de articulação similares em posições métricas diversas ou que implicam em diferentes orientações rítmicas, *podem* ser vistos como unidades funcionalmente distintas¹³. Apresento a título demonstrativo os segmentos dos exemplos (1-3).

As configurações do exemplo (1) são extraídas de Wede e as configurações dos exemplos (2) e (3) de Solejebe. O segmento de (1a) é iniciado por uma articulação de timbre e posição determinados e seguida de uma pausa relativamente longa. Esta mesma configuração está presente de forma idêntica no exemplo (1b). No exemplo (2) a articulação reaparece, mas é seguida por uma pausa de outro valor. Em (1b) o segmento que a sucede é o mesmo segmento “B” do exemplo (1a). No exemplo (2), no entanto, sucede-a uma configuração distinta dos segmentos “B” de (1a-b). A configuração “C” de (1a) reaparece igualmente no exemplo (2) antes de uma pausa longa, mas é precedida por configurações distintas em ambos os segmentos. A diversidade contextual, caracterizada pela diferenciação dos segmentos centrais dos exemplos (1a) e (2), oferece a possibilidade de segmentação das configurações “A” e “C” dos

12. Será de interesse estabelecer mais tarde um paralelo das formas de estruturação presentes neste repertório com as regras de estruturação inferidas de outros sistemas musicais por Lerdahl & Jackendoff. Por enquanto faremos referência apenas a certos conceitos bastante úteis para o processo descritivo. Temperley (2000) busca uma primeira aproximação através de uma leitura cruzada de estudos sobre vários repertórios africanos.

13. V. abaixo a distinção entre o segmento “C” do exemplo (1a) e o segmento “x” de (1b).

dois exemplos. No exemplo (1b) trata-se da mesma configuração “B” do exemplo (1a), mas seguida de uma configuração distinta, aqui definida como “x.” Desta forma, o elemento “B” dos exemplos (1a-b) poderia também ser considerado uma unidade segmentável. Ele se distingue contextualmente da configuração “B” do exemplo (2). Ambas possuem, além disso, qualidades de construção distintas.

A configuração “x” que sucede “B” no exemplo (1b) possui qualidades em comum com a configuração “C” dos exemplos (1a) e (2). Ambas apresentam um ponto de inserção comum que implica numa alteração de orientação rítmica (v. abaixo). Essa alteração rítmica parece-me suficiente para se estabelecer a fronteira de “B.” Elas apresentam também um paralelismo entre suas primeiras articulações. Apesar disso, em (1b) o segmento é concluído de forma distinta e é imediatamente conectado a formações diversas que serão abordadas quando tratarmos da peça Wede em particular. O paralelismo parcial entre “B” e “x” não ocorre em todos os segmentos que se apresentarão neste mesmo contexto. A configuração “x” de (1b), portanto, difere em forma e função das configurações “C” dos exemplos (1a) e (2).

A configuração “A” do exemplo (1c) e a configuração “B” dos exemplos (1a-b) apresentam características comuns. Elas são inseridas na mesma posição métrica e representam uma forma de construção característica no contexto de Wede. Apesar de suas diferenças, ambas estabelecem em todo transcurso a mesma relação rítmica com as demais partes texturais a partir da posição de inserção e possuem, conseqüentemente, propriedades rítmicas equivalentes. Pode-se suspeitar que está em marcha algum princípio de variação: elas diferem no aspecto do timbre sobretudo das articulações 3 e 4 e na forma de continuidade. Esta diferença na forma de continuidade da configuração nos permite fracionar as configurações “B” dos exemplos (1a-b) em duas partes distintas. As figuras “a” de (1a-b) e de (1c) podem ser vistas como variantes e equivalentes.

(1) – Estruturas típicas de Wede (ciclos 85, 102 e 35).

(a)

(b)

(c)

Detailed description: This block contains three musical examples labeled (a), (b), and (c). Each example is a single staff of music with various annotations. Example (a) shows a sequence of notes with brackets above labeled 'A', 'B', and 'C'. Below the staff, there are brackets labeled 'α' and 'β'. Example (b) shows a similar sequence with brackets labeled 'A', 'B', and 'x'. Below the staff, there are brackets labeled 'α' and 'β'. Example (c) shows a shorter sequence with brackets labeled 'A' and 'b'. Below the staff, there are brackets labeled 'α'.

(2) – Segmento de Solejebe (ciclo 213).

Detailed description: This block contains a single musical example for Solejebe (ciclo 213). It is a single staff of music with brackets above labeled 'A', 'B', and 'C'. Below the staff, there are brackets labeled 'α' and 'x'.

(3) – Segmentos de Solejebe (ciclos 323 e 364).

(a)

(b)

Detailed description: This block contains two musical examples for Solejebe segments, labeled (a) and (b). Example (a) is a single staff of music with brackets above labeled 'A', 'a', 'interp.', 'a', and 'B'. Below the staff, there are brackets labeled 'α'. Example (b) is a single staff of music with brackets above labeled 'A' and 'a'. Below the staff, there are brackets labeled 'α'.

A construção do segmento total do exemplo (2) difere, portanto, da construção do segmento do exemplo (1a) apesar das figuras extremas serem as mesmas. No exemplo (2) podemos ver a construção de toda uma seção, designada por “B” e caracterizada pela exposição e repetição modificada da figura “a”. Uma forma similar e típica da construção de Solejebe está exposta também no exemplo (3). Os segmentos são aí diretamente interrelacionados mediante a reiteração de figuras extremamente similares ou idênticas. A diferença entre os segmentos de (3a) e (3b) se estabelece através da inserção de uma figura extraordinária no primeiro caso, que em nada altera estruturalmente a construção do segmento total.

No exemplo (2), após o segmento “B”, de construção equivalente aos segmentos do exemplo (3), é inserida a configuração “x” que conduz ao segmento final “C.” Assumimos que “x” tem por finalidade estabelecer uma ligação entre suas configurações vizinhas. Esta figura não é necessária para a inserção de “C” no exemplo (1a).

As configurações assinaladas com os símbolos “ α ” e “ β ” se constituem em *fragmentos* com os quais o executante coloca aparentemente em marcha determinados processos de construção. Desta forma, da configuração “a” do exemplo (1c) o executante deriva um elemento de construção para as configurações seguintes que ainda mantêm uma relação de similaridade com a figura original “a.” Da mesma forma, as configurações do segmento “B” dos exemplos (1a-b) e (2) apresentam processos de construção derivados de um elemento extraído da figura principal. Podemos observar que o executante deriva da figura “a” completa, presente nos exemplos (1a-b), dois segmentos distintos. Para a segmentação do elemento “ α ” adotei como *modelo* a configuração do exemplo (1b).

* * *

As considerações acima demonstram que o discurso musical expresso nestes exemplos se cria a partir de configurações combinadas e segmentáveis. Cabe agora identificá-las mediante seu emprego na composição de segmentos *hierarquicamente dominantes* ou correspondentes a diferentes níveis de formação de *groupings*, para usarmos os termos de Lerdahl & Jackendoff. Ou ainda, poderíamos nos referir à formação de *constituintes*, para retomarmos uma categoria analítica lembrada por Jakobson na citação acima. Trata-se nestes conceitos de níveis mais

abstratos de construção que ordenam estas configurações em função de categorias e equivalências e de regras gerais de construção que dão coesão ao discurso. Para isso, lançamos mão de termos correntes da análise musical.

Figura se constitui numa expressão importante para identificação de estruturas segmentáveis e autônomas em um nível básico do discurso musical. Este termo é usado insistentemente por Arom (1985) com este significado, por exemplo. Uma divisão da figura pode ocorrer apenas quando a parte fragmentada assume uma função autônoma na construção de novos segmentos geralmente em relação de contigüidade. Este é o caso, por exemplo, dos fragmentos “ α ” da figura “a” dos exemplos (1a) e (1c), que se convertem nas figuras que baseiam os segmentos seguintes. Observe-se que a partir de figuras equivalentes (“a” respectivamente em 1a e 1c), o executante deriva dois fragmentos distintos que, por sua vez, deram origem a novos segmentos.

Por outro lado, figuras definidas podem estar associadas para criação de *constituintes* mais abrangentes que seguem determinados modelos de construção. Nos segmentos acima, localizamos quatro constituintes ou tipos de estruturas em um nível hierárquico superior e atribuímos a elas uma função respectiva. Trata-se de *estruturas preparatórias*, *estruturas introdutórias*, *estruturas motivicas* e *estruturas de finalização*. Estes termos são empregados aqui parcialmente *ad hoc* e são naturalmente suscetíveis de revisão a qualquer momento.

Os segmentos “A” dos exemplos (1a-b) e 2) consistem em figuras submetidas à uma *estrutura preparatória*. Este tipo de estrutura pode se constituir da combinação ou repetição de figuras similares, mas que não definem com clareza as características rítmicas dos segmentos que as seguem. A estrutura preparatória é inserida regularmente após pausas ou após o término de outras estruturas e vem sempre seguida por segmentos definidos. Elas se mantêm estáveis independentemente das formas de continuidade.

O segmento “B”, no contexto dos exemplos (1a-b), constitui um tipo de *estrutura introdutória*: no exemplo (1b), e em outros segmentos de Wede aqui não expressos, este tipo de estrutura é seguido por novas configurações estruturalmente equivalentes ao segmento “B” do exemplo (2). Da mesma forma, em Gobahun segmentos longos serão introduzidos por figuras definidas que não retornarão no interior destes mesmos segmentos.

A estrutura “B” do exemplo (2) e as estruturas “A” dos exemplos

(3a-b) se constituem em segmentos definidos pelo emprego de uma mesma figura, que, no entanto, não apresenta a mesma relação de contigüidade que se observa em um tipo de construção periódica (v. abaixo). Neste caso, chamaremos a figura correspondente de *motivo*. Desta forma, designaremos por *estruturas motivicas* as partes do discurso delimitadas pelo emprego contínuo de figuras que assumem este caráter. Estruturas motivicas podem abranger figuras secundárias, que se interpõem às figuras motivicas definidoras do aspecto da estrutura. Desta forma, podemos observar na comparação entre os segmentos dos exemplos (3) o encaixe (em 3a) não obrigatório de uma destas figuras em contextos marcados pela presença das configurações motivicas, assinaladas por “a.” Designamos estas configurações por *figuras de interpolação*.

Algumas figuras exercem invariavelmente a função de finalizar determinados tipos de segmentos e frases. Este é o caso das configurações “C” dos exemplos (1a) e (2). Estas configurações são praticamente fixas e retornam com frequência em contextos distintos. Desta forma, designaremos estas configurações por *motivos de finalização*.

Distinguimos, também, uma categoria de figuras que proporcionam alguma forma de conectividade ou ajuste rítmico entre os tipos de figuras (ou estruturas) acima mencionadas. Designamos esta categoria por *figuras de transição*, ou mesmo, *interpolação*. Este é o caso das configurações “x” dos exemplos (1b) e (2). No primeiro caso trata-se de uma ligação entre a estrutura introdutória e a estrutura motivica seguinte, aqui não representada; no segundo caso trata-se de uma ligação entre a estrutura motivica e a estrutura de finalização. Como a inserção deste tipo de figura pressupõe uma mudança de estrutura num nível hierárquico subsequente, podemos considerá-la parte da estrutura que lhe segue.

As configurações em que estão presentes os fragmentos assinalados por “ α ” e “ β ” apresentam uma característica geral que define um tipo determinado de segmento. Trata-se do encadeamento seqüencial de uma figura, ou mesmo de uma articulação determinada. O conjunto resultante deste procedimento é expressamente marcado pelo recurso da repetição imediata. Designamos estruturas deste tipo por *modelo periódico*. Esta expressão possui caráter experimental e é mantida mesmo quando algum tipo de figura ou articulação extraordinária é combinada ao segmento total com uma função definida, ou ainda quando algum processo de derivação e transformação de uma figura básica é introduzido no interior do segmento. Correspondem a isso sobretudo os segmentos “B” dos exemplos (1a-b). Adiante veremos que este tipo de construção pode

se constituir sozinho em uma estrutura fraseológica completa e não apenas parte de construções mais abrangentes. Em *Solejebe*, lançamos mão deste conceito na abordagem de segmentos totais ou parciais com graus distintos de similaridade interna. Nas demais peças, provavelmente em razão da extensão do ciclo métrico, assistimos à formação de configurações relativamente extensas e de propriedades internas híbridas e diferenciadas. Nesses casos, não fica claro a delimitação conceitual entre *figuras encadeadas em seqüência* – isto é, modelo periódico – ou *estruturação motívica* associada a figuras de interpolação. Há formas simplificadas de encadeamento motívico, da mesma forma que há formas elaboradas de repetição figural. Portanto, esclarecemos que estes conceitos serão necessariamente revistos à luz da comparação entre segmentos selecionados em todo o repertório levando-se também em consideração as propriedades gerais que possuem essas configurações – propriedades rítmicas, extensão e tempo¹⁴.

Os segmentos compostos pela seqüência dos fragmentos “ α ” e “ β ” expressam mais um tipo de formação. Observe-se que os segmentos “ b ” de (1b) e (1c) não constituem variantes entre si, embora estejam vinculados a uma figura comum. Em termos de distribuição, estes segmentos serão sempre dependentes das figuras que os precedem. Por esta razão, nos referimos a estas formações como *complementos*. Elas exercerão um papel no interior de constituintes.

Finalmente, cabe mencionar que designamos por *frases* os segmentos formados por estas estruturas e devidamente demarcados no contexto de toda a execução de uma peça. Trata-se de um nível hierárquico subsequente aos constituintes designados por estruturas preparatórias, motívicas ou de finalização. As frases não são compostas necessariamente pela presença obrigatória de todos os constituintes ou estruturas acima mencionados. Veremos que tipos de frases, definidos pelo ordenamento particular de tipos de estruturas, diferenciam as peças entre si, mas também seções no interior de cada peça. Dito de outra forma, assinalamos que o presente repertório apresenta consistentemente um conjunto de estruturas *hierarquicamente dominantes* até o nível de formação de *frases*. Além deste nível, observamos partes mais extensas de concentração de frases que apontam para uma estruturação apenas razoavelmente unitária.

14. V. Arom (1985:432) e Branda-Lacerda (1988).

Para antecipar algum resultado, observamos que o exemplo 2 apresenta um modelo de frase extremamente estável de Solejebé, constituído pela seguinte seqüência de estruturas.

Diagrama (1)

[Estrutura Preparatória + Estrutura Motívica + Estrutura de Finalização]

É importante notar que os sofisticados procedimentos rítmicos possíveis no estilo Fon são raramente válidos para a construção total da frase. A contrário¹⁵, a mudança de referenciais rítmicos para a construção de *offbeat timing* ocorrem no interior da frase, de acordo com suas partes constituintes. Apenas dois tipos de *offbeat* se mostram necessários para a descrição do repertório: designamos por *offbeat A* a posição que tem por base o deslocamento de um pulso no intervalo de tempo estabelecido pelo *tempo* principal; o modelo B de *offbeat* (*offbeat B*) refere-se ao deslocamento de dois pulsos no intervalo de tempo principal correspondente. Certos padrões figurais e motívicos desenvolvem-se segundo um modelo abstrato e constante em *offbeat*. Neste caso, faz-se referência à uma *orientação consistente em offbeat*¹⁵. Nas estruturas acima, as partes “B” dos exemplos (1.1a-b), bem como as configurações de (1.1c), transcorrem em *offbeat A*; por outro lado, as configurações “C” dos exemplos (1.1a) e (1.2) transcorrem em *offbeat B*. Na frase de (1.1a) está implicada na alternância das configurações “B” e “C”, portanto, uma mudança de *offbeat A* para *offbeat B*. De maneira semelhante, na frase do exemplo (1.2) é realizada uma alternância entre as orientações em *onbeat* e *offbeat B*.

O segmento do exemplo (3a) é seguido por uma estrutura de finalização também definida e diferente da figura de finalização do exemplo (2). Desta forma, a ela poderia ser atribuído o esquema [Estrutura Motívica + Estrutura de finalização]. No entanto, a estrutura motívica apresentada no exemplo (3b) não vem seguida de uma estrutura de finalização definida. Isso é possível em razão da conclusão do segmento sobre o *tactus*, ou em razão do processo de elisão. Da mesma forma, o segmento do exemplo (1b), em sua forma completa, assinala a presença das quatro categorias de estruturas: [Preparação + Introdução + Estu-

15. Cf. Locke (1982:217-246).

tura Motívica + Finalização]. Tomando-se em Wede este modelo como base, concluiríamos que o segmento de (1a) teria sofrido igualmente um processo de elisão de sua estrutura motívica. O contexto geral de sua ocorrência poderá oferecer uma justificativa para isso. A presença das estruturas preparatória e de finalização tornam este segmento perfeitamente demarcado dos segmentos vizinhos.

Estes são elementos básicos formais extraídos do processo de segmentação, que têm origem na figura e se mantêm estáveis pelo menos até o nível da frase. Não vemos porque não reconhecer um paralelo com elementos básicos identificados habitualmente pelas teoria da música européia, que emprega conceitos como *célula (fragmento)*, *figura*, *motivo* e *frase*, ainda que de forma relativamente anárquica. Trata-se de um paralelo possível, que valida também o exercício da intuição para o processo descritivo de músicas africanas e a prática construtiva da intertextualidade. É certo que o repertório aqui estudado inclui grupamentos formalizados em um nível subseqüente, mais abstrato, tais como seções, regiões etc. Assim, a apreciação analítica fica limitada ao nível de algumas *sugestões*.

Bibliografia

- AGAWU, Kofi. *Representing African Music*. New York, Routledge, 2003.
- AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 vols. Paris, Selaï, 1985.
- AROM, Simha e ALVAREZ-PEREYRE, F. "Ethnomusicology and the emic/etic issue". In *WoM 35 (1)*, 7-33, 1993.
- BRANDA-LACERDA, Marcos. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin. Bata-Sango und Bata-Egungun in Pobè und Sakété*, 2 Vols. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, 1988.
- _____. "Textura Instrumental na Africa Ocidental: A Peça Agbadza." In *Revista Música I (1)*, 18-28, São Paulo, 1990.
- _____. 2007. Estruturas musicais de um conjunto instrumental Fon – As peças Solejebe, Wede e Gobahun. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2 vols. p. 370, São Paulo.
- JAKOBSON, Roman. "Die Sprache in ihrem Verhältnis zu anderen Kommunikationssystemen". In *Wort und Sinn*. Munique, Wilhelm Fink Verlag, 162-75, 1974.
- _____. "Zeichen und System der Sprache". In *Wort und Sinn*, Munique, Wilhelm Fink Verlag, pp. 7-13, 1974.
- LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.
- LOCKE, David. "Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Ewe dance drumming". In *EM 26 (2)*: 217-246, 1982.

LYONS, John. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge, University Press, 1968.

———. *Semantics*. Cambridge, University Press, 1977.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, 1975.

———. *O Combate entre Cronos e Orfeu*. São Paulo, Via Lettera, 2005 [1. ed., 1993].

POWERS, Harold. "Language Models and Music Analysis". *EM* 25 (1):1-60, 1980.