

Rítmica e relações culturais em *Minuano (Six-eight)*, de Pat Metheny

Luan Augusto Langaro Teixeira¹
Universidade de Brasília
luan_teixeira11@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho procura apresentar uma análise sobre os padrões rítmicos da obra *Minuano (Six-Eight)*, dos compositores Pat Metheny e Lyle Mays, partindo do estabelecimento de uma relação com a música platina, expressa no próprio título da obra. O objeto de estudo é considerado um *standard* do repertório de jazz e pôde verificar-se que, em termos de literatura disponível sobre uma análise da obra, carece de uma aproximação detalhada à sua seção rítmica, bem como uma contextualização do conceito da peça em relação à sua própria composição. A análise foi executada a partir de uma observação do material musical rítmico contido na peça, através de transcrição do mesmo e de conceitos de autores como Cook (2001) e Kolinski (1960). Assim, o material musical intrínseco é utilizado como objeto de significação intercultural, tratando-se de uma análise conceitual da obra a partir de seus padrões rítmicos e concepção estética.

Palavras-chave: Minuano, rítmica, análise, composição

Rhythmic and cultural relations in *Minuano (Six-eight)*, by Pat Metheny

Abstract: The present work seeks to present an analysis of the rhythmic patterns of the work *Minuano (Six-Eight)*, by the composers Pat Metheny and Lyle Mays, starting from the establishment of a relationship with the music from América Platina, expressed in the very title of the work. The object of study is considered a standard of the jazz repertoire and it could be seen that, in terms of available literature on an analysis of the work, it lacks a detailed approach to its rhythmic section, as well as a contextualization of the concept of the piece in relation to its own composition. The analysis was carried out from an observation of the rhythmic musical material contained in the piece, through its transcription and the concepts of authors such as Cook (2001) and Kolinski (1960). Thus, the intrinsic musical material is used as an object of intercultural significance, forming a conceptual analysis of the work based on its rhythmic patterns and aesthetic conception.

Keywords: Minuano, rhythmic, analysis, composition

¹ Bolsista FAP/DF.

Introdução

O presente artigo foi desenvolvido com o objetivo de elucidar questões referentes a padrões rítmicos a partir do significado simbólico do nome da obra *Minuano*, de Pat Metheny e Lyle Mays, através da análise da obra e sua relação com significados culturais e musicais presentes na região do sul do Brasil e na Argentina, região pertencente ao que se conhece como América Platina¹. Para isso, faz-se uso de uma abordagem bibliográfica e analítica, onde conceitua-se os parâmetros presentes na obra e suas relações diretas com conceitos correntes ao imaginário platino, estes, de ordem tanto musical, quanto não-musical, procurando construir significados distintos através da obra em questão.

A composição utilizada como referência estabelece dois elementos principais que fazem referência ao espaço platino. O primeiro é o próprio nome da obra. *Minuano* é um termo comum aos habitantes da campanha rio-grandense, por ser também nome de um vento frio e seco que sopra de sudoeste. Já o padrão rítmico da obra, que, em seu tema principal estabelece padrões considerados como *rítmica aditiva* (KOLINSKI, 1960 *apud* SANDRONI, 2001), parte de um compasso em 6/8, expresso entre parênteses também no próprio nome da obra, e se desenvolve a partir de um pulso com três tempos fortes, também podendo ser escrita e interpretada a partir de um compasso em 3/4. Esse padrão estabelece uma ligação clara com ritmos comuns à região platina, como o chamamé, a chacarera e a zamba, a partir dessa ambiguidade entre um compasso binário composto e um compasso ternário. É importante notar que, aqui, falo principalmente da seção executada pela *bateria e percussão* na gravação de estúdio² da música. Todavia, noto também alguns pontos em que os outros instrumentos corroboram na afirmação dessa ambiguidade, e pontos em que a melodia se desenvolve ritmicamente de maneira que remete aos ritmos platinos citados acima.

Influências e relações de sentido

Em música, quando o uso de uma informação prévia é indiscriminado e orienta o ouvinte em um processo de entendimento da obra, a interpretação de sua significação pode sofrer

¹ O espaço definido como América Platina refere-se ao espaço banhado pelo Rio da Prata e seus principais afluentes, compreendendo as fronteiras entre Uruguai, Argentina, Paraguai e Brasil (em várias definições encontradas, exclui-se o Brasil desta delimitação). Ao se tratar da inserção do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, do Brasil, a historiografia que dá conta da formação territorial da fronteira brasileira com a Argentina e o Uruguai corrobora com o fato de que, no Rio Grande do Sul, ao longo de trocas culturais, formou-se uma organização espacial cultural sob determinações históricas análogas ao restante da região platina (OSÓRIO, 1995, p. 112). Também destaca-se o texto das historiadoras Heloisa Reichel e Ieda Gutfreind, *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial* (1996) como referência para a inclusão do Brasil no significado do termo.

² Referente ao álbum *Still Life (Talking)*, lançado em 1987, pela Geffen Records.

menos variações em relação à quantidade de pessoas que a escutam, mas ainda sem escapar de interpretações variadas. A audição de quem entende a significação do próprio título da peça abordada aqui volta suas atenções para detalhes da obra que possam corroborar ou não com o sentido embutido da palavra. A procura dessas minúcias que possam confirmar a tese de que o título é realmente uma menção à cultura sul-americana faz aparecer outras particularidades, que também podem acontecer propositalmente ou não. Consoante ao que afirma Eco (2004):

Um texto, uma vez separado de seu emissor (bem como da intenção do emissor) e das circunstâncias concretas de sua emissão (e conseqüentemente de seu referente implícito), flutua (por assim dizer) no vazio de um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis. Conseqüentemente, texto algum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido autorizado fixo, original e definitivo. A linguagem sempre diz algo mais do que seu inacessível sentido literal, o qual já se perdeu a partir do início da emissão textual (ECO, 2004, p.14).

Dessa forma, vai se criando uma rede de possibilidades que permite que se faça esse tipo de relações e que essas relações desenvolvam uma tese de ordem pessoal em um processo de entendimento da obra como um todo, abrindo caminho para que se ouça *Minuano (Six-eight)* já a relacionando com o contexto platino, a partir da informação descrita no título da obra. Dessa maneira, seriam propositais as referências colocadas ao longo da obra ou seriam apenas coincidências composicionais? Em uma visita ao website³ de Pat Metheny, em uma seção de perguntas e respostas, é possível chegar à uma possível conclusão sobre o processo de composição de *Minuano (Six-Eight)*, em um comentário postado na data de 24 de maio de 1999, pelo próprio Pat, em resposta à pergunta: “Qual foi a sua inspiração para a peça e o que o nome significa?” Pat responde que “esse foi um daqueles temas que a melodia praticamente apareceu para mim. Eu quase nem lembro do processo de escrita dela, ela meio que sempre ‘esteve lá’, ou algo do tipo. O nome é uma palavra portuguesa/brasileira que se refere a um vento forte que vem através do Atlântico, desde a África”. Apesar do vento citado por Pat ter suas origens na região andina (SOUZA, 1939, p. 257), é possível ter uma resposta, mesmo que breve, sobre a intencionalidade do compositor em tais relações entre música, título e contexto.

Chaves (2012), tratando da intencionalidade do compositor, afirma que “a partir de uma teoria da composição musical, o processo de tomada de decisões se estende por três áreas principais: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões locais ou pontuais”. Estabelecendo que o processo de composição opera nesses três níveis de decisão simultaneamente, as “decisões pontuais” (CHAVES, 2012, p.239) assumem o lugar de

³ Disponível em <https://www.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=238>. Acesso em 26 mar. 2022

definir critérios ausentes nas decisões ideológicas e nas decisões estéticas. A conceituação desse tipo de decisão pelo autor as infere uma quase aleatoriedade, pois o autor afirma que “momento a momento, decisões quase microscópicas são feitas no correr da atividade criativa” (CHAVES, 2012, p.239). Porém, “seus princípios indicam a possibilidade de desvelar um processo composicional, sempre único, através dos traços de diferentes ordens que o compositor foi deixando pelo caminho ao empreender as suas decisões pontuais”. (CHAVES, 2012, p.240)

Dessa maneira, abre-se um campo para a crítica de gênese em música, advinda da crítica genética literária, principalmente a partir de alguns autores citados por Chaves (2012) que combinam essa crítica com a composição musical. Um deles é Almuth Grésillon, que faz o seguinte questionamento a partir da ideia da gênese de uma obra musical:

Haveria um método comum para analisar a gênese de uma obra musical [...], de um desenho, de uma construção arquitetônica, de uma realização cinematográfica, de uma descoberta científica etc.? [...] O que é inventar? – Eis a questão geral que o olhar genético colocou na ordem do dia, tanto para a criação artística quanto para a descoberta científica (GRÉSILLON, 1994 *apud* CHAVES, 2012, p. 240).

Resumidamente, os autores dessa crítica genética afirmam que, através de rastros deixados pelos autores na composição de um texto (seja do gênero literário ou um texto musical), seria possível analisar os possíveis caminhos tomados e não-tomados pelo autor ao longo do próprio processo criativo, podendo “investir de especificidade o estudo do processo de decisões que caracteriza o exercício da composição” (CHAVES, 2012, p. 239). Se analisada com uma gama substancial de material, como manuscritos ou gravações da época do processo de composição, pode ser uma resposta à intencionalidade do autor enquanto ao produto em si e suas características intrínsecas, principalmente em casos em que o próprio autor toma a composição como criada sem um ponto de partida definido.

Através de particularidades e *decisões pontuais* que modificam o material composicional desde o primeiro minuto de sua gênese, a ideia da crítica genética é estudar o caminho e possíveis influências que levaram a composição ao caminho tomado, a revestindo de significado. Todavia, no caso dessa pesquisa em particular, o material encontrado para que se faça uma pesquisa da gênese da composição é relativamente pequeno em contraste aos detalhes que se pretende analisar. Mesmo assim, pode ser tomado como ponto de partida para ao menos entender que o compositor era ciente das relações contextuais que o material musical poderia estabelecer com um determinado contexto cultural.

Portanto, a tentativa aqui não se resume a descobrir as respostas para questionamentos de ordem extremamente pessoal. A tentativa é, através de uma análise do discurso musical

final, ou seja, já definido como objeto fixo, traçar possíveis caminhos entre a peça e possíveis relações culturais extrínsecas ao fato musical, que podem ou não ter inspirado o autor, mas que relacionam o produto musical com esse contexto cultural que, em *senso comum*, é distante do contexto em que se deu a composição por si só.

Sobre o significado musical, Nicholas Cook (2001), em seu artigo intitulado *Theorizing Musical Meaning*, separa os estudos que o investigam em duas vertentes, nomeadamente: formalistas e construtivistas sociais. Para o autor, o grupo das teorias formalistas engloba as abordagens focadas exclusivamente em aspectos exclusivamente pertencentes e intrínsecos à música, como os aspectos formais e estruturais, enquanto o grupo das teorias construtivistas-sociais engloba as abordagens que aceitam a influência do meio social na construção do significado musical das obras. *Theorizing Musical Meaning*, ou *Teorizando O Significado Musical* busca propor um modelo que permita essa construção cultural sem deixar de reconhecer a existência de restrições sobre os significados que qualquer música pode conter sob quaisquer circunstâncias. Desta forma, visa preencher o vazio entre abordagens existentes que entendem o significado musical como inerente ou socialmente construído e aqueles que levam em conta exclusivamente aspectos formais e estruturais.

Dessa maneira, o texto de Cook aparece como na tentativa de manter “tanto a estrutura musical quanto a interação social sob a descrição do significado musical” (OLIVEIRA, 2010, p. 38) com o objetivo de não a reduzir nem a um nem a outro escopo teórico, mas vendo-o surgir a partir de uma interação dinâmica entre as obras e os ouvintes. Dessa maneira, teoria de Cook carrega uma concepção que trata a interpretação da obra por parte do ouvinte como móvel, a partir de um determinado ponto, com essa significação não podendo ser considerada exclusivamente como um fenômeno intrinsecamente musical e, ao mesmo tempo, não pode ser completamente independente da forma musical. Da mesma maneira comenta que “É equivocado falar que a música tem significados particulares; ao contrário ela tem o potencial para significados específicos emergirem sob certas circunstâncias” (COOK, 2001, p. 180). Assim, o processo de interpretação de certas nuances por parte do ouvinte depende de uma bagagem cultural prévia, onde a música, como arte, é passível de olhares sob vários constructos sociais e culturais, não se reduzindo a um só tipo de classificação.

Rítmica

Para corroborar com essa relação, conceitua-se padrões estabelecidos tanto na música platina quanto em *Minuano*. A *sobreposição de métricas* consiste basicamente e de maneira autoexplicativa em duas métricas ocorrendo ao mesmo tempo, cada uma com suas

particularidades rítmicas. Dessa maneira, é comum também que mencione-se dois pulsos distintos como polirritmia ou polimetria, termos que acabam gerando uma discussão grande em torno de sua definição. Conforme o dicionário Grove de Música (SADIE, 1994, p. 733) “Polirritmo é a superposição de diferentes ritmos ou métricas”, se caracterizando como um “híbrido contrastivo” (PAULI e PAIVA, 2015, p. 88), pois é compreendido como resultante de uma soma de elementos, mesmo que estes ainda sejam distintos, ou seja, a definição polirritmo faz menção à soma das duas vozes, entretanto tais vozes ainda são reconhecidas como elementos separados.

Consonante a esse conceito, Fridman (2012, p. 5) define a polirritmia como um fenômeno rítmico relativo ao *aspecto vertical*, onde afirma que é possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, porém todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso. Para isso, é comum que se utilize de procedimentos como o emprego de quiáteras, hemíolas, ou alguns outros tipos de combinações, como os ciclos encontrados na música africana, por exemplo. (FRIDMAN, 2012, p. 5). Um ponto importante a se destacar da definição do autor é quando menciona a *mesma* fórmula de compasso, deixando claro que, apesar de auditivamente poder parecer que estamos usando uma polimetria (sobreposição de métricas), na teoria a polirritmia é representada dentro de um mesmo sistema métrico.

Já sobre a polimetria, define-se a mesma como qualquer fenômeno rítmico em que se possa distinguir auditivamente a utilização simultânea de mais de uma fórmula de compasso, utilizando-se de mais de um sistema métrico, sendo este então um fenômeno também restrito ao aspecto vertical (FRIDMAN, 2012, p. 5). O aspecto polirrítmico, bem como alguns de seus desdobramentos, como síncofes e ostinatos podem ser muitas vezes a característica mais marcante de um ritmo ou gênero musical, exercendo um papel base na criação de importantes contextos culturais e musicais.

A aplicação de conceitos de forma natural e não-intencional em práticas polirrítmicas possui incontáveis anos de história, desde gêneros africanos, passando pelo *jazz* (HOENIG e WEIDENMUELLER, 2009) e alguns gêneros musicais das Américas Latina e Central particularmente das músicas tradicionais e populares do Brasil e de Cuba (PITRE-VÁSQUEZ e ADAMOWSKI, 2013). Essas ideias musicais, principalmente os ostinatos⁴ e

⁴ “Frase ou motivo que se repete continuamente ao longo de uma composição musical”. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ostinato>. Acesso em 29 mai. 2022.

claves⁵ nos levam a um interessante conceito relativo ao tema, observado por Kolinski (*apud* SANDRONI, 2001, p. 24). Tal conceituação faz menção à distinção entre o que o autor considera como *rítmica divisiva* e *rítmica aditiva* (JONES, 1959; NKETIA, 1975; AROM, 1985). Os padrões rítmicos considerados divisivos “dividem a sua duração em valores iguais” (KOLINSKI *apud* SANDRONI, 2001, p. 24) e em um aspecto não-vertical, utilizando-se somente de uma linha rítmica e não apresentando uma clave característica que faça uso de recursos exteriores a ela. Já a rítmica africana (op. cit.), bem como todos os seus desdobramentos históricos e heranças rítmicas nas Américas – como citado anteriormente – pode ser considerada aditiva, pois é formada de elementos que se somam, assim saindo de unidades menores que, agrupadas, formam outras unidades, que podem não possuir um divisor comum, como é o caso de 2 e 3.

Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples, as unidades de tempo são binárias. Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4, as unidades de tempo são as semínimas, que dividindo-se sempre por dois, são equivalentes a duas colcheias, quatro semicolcheias, etc. [...] compassos compostos como 6/8 ou 9/8, as unidades de tempo são ternárias e representadas por semínimas pontuadas [...]. Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas ou três pulsações [...]. É precisamente esta mistura que vai desempenhar um papel muito importante nas músicas da África subsaariana (SANDRONI, 2011, p. 24).

Dessa maneira, é importante citar o papel da percepção auditiva no processo de apreciação musical, o qual possui papel imprescindível na interpretação de uma peça musical. No que tange ao ritmo, esse processo interpretativo fica sujeito a variações agógicas que indicam uma ou outra interpretação dos pulsos fortes da música. Um exemplo disso é o conceito de acentuação subjetiva (LONDON, CROSS e HIMBERG, 2006, p. 1641), o qual entende por acentuadas as notas dentro de um padrão rítmico com duração mais longa do que as outras, ainda dentro do mesmo padrão, as quais são tratadas subjetivamente como anacruses. Sobre o conceito, os autores explicam:

[...] Um princípio aceito de pesquisa sobre a percepção rítmica e cognição é que os elementos relativamente longos e/ou finais em uma série de tons são percebidos como acentuados (Povel e Okkerman 1981; Jones 1987; Johnson-Laird 1991, Drake e Palmer 1993). Esses acentos agógicos ou terminais têm fortes implicações métricas, pois podem marcar tanto a fase como o período de níveis métricos superiores. Por exemplo, em melodias compreendendo uma figura repetida curto-curto-longo (CCL), os

⁵ Possui a mesma característica rítmica do ostinato, porém com ênfase na caracterização de um gênero musical. É um “padrão rítmico repetido sucessivamente sobre um pulso constante -, e que designa a característica de determinado gênero musical”. Disponível em <https://www.blogsouzalima.com.br/o-que-e-clave/#:~:text=O%20termo%20clave%20representa%20um,caracter%C3%ADstica%20de%20determinado%20g%C3%AAnero%20musical>. Acesso em 29 mai. 2022.

elementos longos tenderão a coincidir com tempos fortes métricos. Como resultado, os dois elementos curtos serão ouvidos como anacruses. Da mesma forma, as melodias com base em padrões repetidos LCC tenderão a ser ouvidos como ponto de partida no tempo forte (ou seja, sem anacruses). [...] (LONDON, CROSS, & HIMBERG, 2006, p. 1641, *apud* KOHLER, 2012, p. 35, tradução do autor)⁶.

Assim, na análise são utilizados trechos da melodia onde destaca-se essas acentuações subjetivas e sua importância na percepção rítmica da obra.

Análise

A gravação original da obra, contida no álbum “Still Life (Talking)” é a faixa de abertura do álbum e possui uma duração de 9 minutos e 26 segundos. Para uma visualização da análise através de uma partitura, são utilizadas partes do songbook de Pat Metheny, como na imagem abaixo.

Fig. 1 - *Minuano*

MINUANO (SIX-EIGHT)

By Pat Metheny
and Lyle Mays

INTRO
MYSTERIOSO ♩ = 156 (EVEN EIGHTHS)

Am9

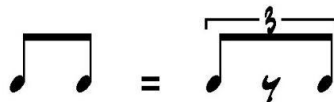
Fonte: METHENY, 2001, p.214

Logo no início da partitura, é possível extrair algumas informações sobre os padrões rítmicos da obra. O próprio nome contém entre parênteses a palavra “*six-eight*”, como já dito anteriormente, sugerindo uma fórmula de compasso de 6/8, porém, a fórmula de compasso disposta na partitura é um 3/4. Essas são duas informações que se completam, porém que se contradizem, quanto à interpretação da obra em si.

⁶ No original: [...] An accepted tenet of research into rhythmic perception and cognition is that relatively long and/or final elements in a series of tones are perceived as accented (Povel and Okkerman 1981; Jones 1987; Johnson-Laird 1991, Drake and Palmer 1993). These agogic or terminal accents have strong metrical implications, as they may mark both the phase and period of higher-level metrical levels. For example, in melodies comprising a repeated short-short-long (SSL) figure, the long elements will tend to coincide with metric downbeats. As a result, the two short elements will be heard as anacruses. Likewise, melodies based on repeated LSS patterns will tend to be heard as starting on the downbeat (i.e., without anacruses) [...]. (LONDON, CROSS, & HIMBERG, 2006, p. 1641).

Em complemento, há, ao lado do andamento, o qual indica que a semínima deve ser tocada a 156 BPMs, uma inscrição entre parênteses contendo a informação *even eights*, uma *quase* redução de *even eight-notes*. Essa indicação, a qual significa que as colcheias devem ser tocadas precisamente com uma distância igual entre elas, é crucial em um *songbook* de um artista que tem no *jazz* o seu gênero principal, evitando que a linguagem possa remeter ao *jazz swing*⁷.

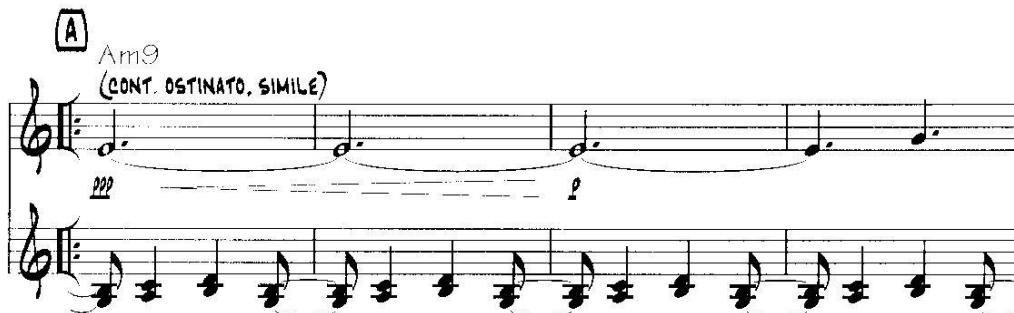
Fig. 2 - Swing



Fonte: do autor

É também notável o acompanhamento da mão esquerda no piano, que acontece no que chamarei de parte A da obra, sempre no contratempo. Essa ideia, juntamente com a observação das colcheias sendo tocadas sem *swing*, acentua três principais tempos dentro do compasso, sendo eles sempre o contratempo dos tempos 1, 2 e 3, conferindo indiscutivelmente uma ideia sonora que remete muito mais à uma interpretação em 3/4, como está na partitura, do que em 6/8.

Fig. 3 - Ostinato parte A



Fonte: METHENY, 2001, p.214

Nota-se que, no *songbook* de Pat Metheny do qual foi tirada essa partitura, apesar de dar sempre a entender que são as duas mãos do piano divididas em duas pautas, a pauta de cima corresponde à uma melodia cantada e a de baixo ao acompanhamento. Para isso, é colocado acima do segundo sistema, aqui representado na segunda imagem da partitura, a informação *cont. ostinato simile*, indicando que o ostinato presente nos 4 primeiros

⁷ Para possíveis maneiras de definir o termo jazz, ver *Three approaches to defining jazz*, de Gridley, Maxham e Hoff (1989). Disponível em <https://www.jstor.org/stable/741817>, acesso em 20 mai. 2023.

compassos deve continuar sendo tocado durante todo o trecho. Especificamente sobre a percussão, ela começa a aparecer na peça somente no compasso 74 da introdução, onde é possível escutar um *shaker* executando a seguinte célula rítmica:

Fig. 4 - Célula rítmica da percussão em 6/8



Fonte: do autor

É possível notar que, a partir da transcrição feita com base na audição da obra em si, a fórmula de compasso escolhida foi o 6/8, a qual concorda com o título da composição e a ideia geral do autor, porém difere do exposto em seu *songbook*. Em uma transcrição otimizada para a fórmula de compasso 3/4, a divisão rítmica ficaria assim:

Fig. 5 - Célula rítmica da percussão em 3/4



Fonte: do autor

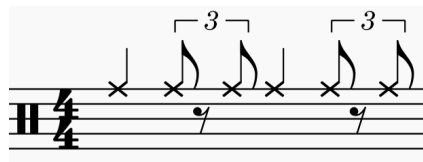
Nessa divisão, tanto em uma métrica binária composta quanto em uma métrica ternária, as duas semicolcheias colocadas no e do tempo 1 em 3/4, ou no segundo tempo do compasso em 6/8, são executadas em instrumentos de percussão que colocaremos como sendo de timbre agudo, dentro de uma classificação onde os instrumentos agudos são representados na bateria pelos pratos, os instrumentos de timbre médio são representados principalmente pela caixa e suas possibilidades sonoras (como *rimshots* e toques na borda, por exemplo), e os instrumentos graves pelos outros tambores, principalmente pelo bumbo.

Sendo assim um *shaker*, instrumento de timbre mais agudo, auditivamente, o qual se parece a um *chimbal* ou *prato de condução*, possui a mesma função das peças da bateria citadas. A subdivisão de um tempo em quatro notas, ou seja, em semicolcheias, e a execução da primeira, da terceira e da quarta, resulta em um padrão rítmico que vou representar como 2-1-1, a partir da duração das notas em relação à sua subdivisão.

No *jazz*, o qual é um ritmo que além de tudo, é de matriz africana, de onde herda alguns traços polirrítmicos que perduram desde sua gênese como ritmo/gênero independente até expressões jazzísticas atuais – as quais estão em constante transformação – perdura-se

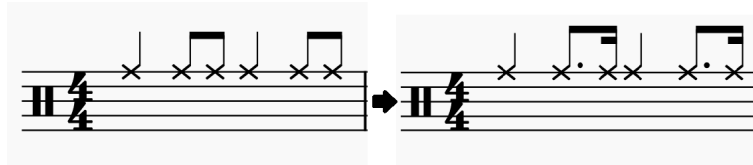
uma dúvida quanto à escrita dessa subdivisão. Na sua célula rítmica básica, tocada no prato de condução da bateria (o qual pode ser comparado ao *shaker* do excerto acima), o *jazz* encontra um paradigma sobre sua divisão e escrita correta, a qual é impossível de ser notada de uma maneira inteiramente satisfatória (BELLEST e MALSON, 1989, p. 17). A seguir, a imagem com o tempo dividido em tercinas mostra a maneira mais comum de se notar a condução no jazz, as outras, mostram outras maneiras de se escrever, mas que tem como objetivo uma execução parecida com a primeira.

Fig. 6 - Condução de jazz em tercinas



Fonte: do autor

Fig. 7 - Conduções de jazz com escrita adaptada



Fonte: do autor

Quando postas em ação e interpretadas em um contexto de performance pelos músicos, estas diferentes formas de escrita normalmente giram em torno de um fraseado de subdivisão ternária, no entanto, dependem bastante do andamento da música, podendo sofrer um processo de *binarização da subdivisão*, o qual ocorre ou por opções técnicas, ou por um fraseado que soe mais natural ao andamento em que se executa a música. Ou seja, o *feeling* da tercina de semínima seguida da tercina de colcheia se perde, e ao analisarmos de forma mais minuciosa, percebemos que acaba transformando-se em uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia. Além disso, é comum também que se condense toda a condução em grupos de 3 notas, sempre observando o padrão 2-1-1, vide figura abaixo, onde o primeiro padrão corresponde ao primeiro processo de escrita da Figura 10, e, ao sofrer as alterações descritas acima, evolui para a subdivisão proposta na obra, a qual é escrita no que se conhece como *doubletime*.⁸

⁸ Um ritmo tocado no dobro da velocidade do anterior, ou com as proporções rítmicas obedecendo o mesmo pulso mas com o tempo das figuras utilizadas reduzido pela metade, o que confere o dobro da velocidade ao mesmo ritmo.

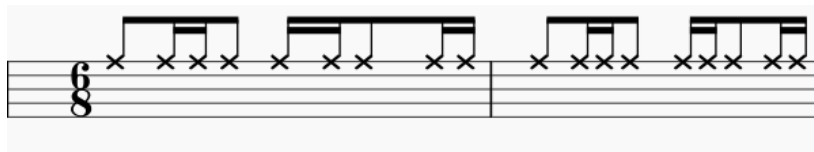
Fig. 8 - Alterações na subdivisão



Fonte: do autor

Um fator importante de notar é que, ao longo da introdução da música o padrão rítmico executado pela percussão acentua mais ainda a divisão mencionada acima, dando mais sentido à comparação com a célula rítmica da condução do *jazz swing* na bateria, por exemplo. A partir disso, esse padrão 2-1-1 passa a não se restringir mais a um tempo específico do compasso, se tornando um padrão de condução, dando a ideia de um ostinato, vide figura abaixo.

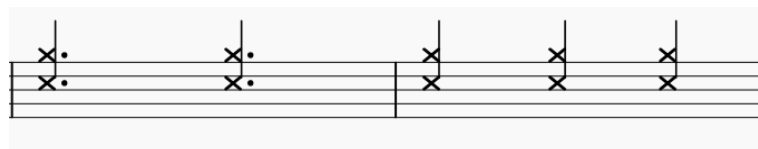
Fig. 9 - Padrão 2-1-1



Fonte: do autor

A notação desse ostinato já está diretamente transcrita em uma pauta correspondente a bateria, pois após a parte A da introdução, no compasso 142, o prato de condução inicia a executar essa mesma célula rítmica. Além disso, é interessante notar a dualidade do 6/8 x 3/4 nos primeiros compassos em que a bateria entra, antes dessa célula descrita acima, caracterizando assim uma ideia rítmica progressiva.

Fig. 10 - Compassos 140 e 141



Fonte: do autor

É nítida a ambiguidade das maneiras em que a música pode ser contada ou sentida a partir da figura acima. Logo após, ocorrem adições de instrumentos como claves e a caixa da bateria sendo tocada na borda, adicionando uma sonoridade de timbre médio aos instrumentos de percussão. Essa ideia rítmica se mantém por praticamente toda a peça, com improvisos e mudanças pontuais, mas que não representam uma variação significativa no motivo rítmico principal da peça, mas sim acentuam ainda mais a característica jazzística do material musical, onde um padrão rítmico padronizado não é exatamente comum. A ideia

principal da bateria e da percussão para o que se segue da peça são as seguintes, acontecendo progressivamente.

Fig. 11 - Células rítmicas da percussão



Fonte: do autor

Essa figura rítmica utilizada como *drive* rítmico da seção percussiva assemelha-se aos exemplos citados mais acima, dando a entender que o pensamento dos músicos deve basear-se em um padrão de jazz tradicional adaptado para um compasso em 3/4. Porém, ao longo do desenvolvimento do tema percebe-se sutis acentuações que ocorrem esporadicamente na quarta colcheia do compasso, evidenciando um *backbeat* de compasso binário. Além disso, é perceptível que o piano executa uma clave rítmica que se assemelha com algumas claves utilizadas na chacarera argentina.

Fig. 12 - Célula rítmica executada pelo piano



Fonte: do autor

Fig. 13 - Clave rítmica de chacarera 1



Fonte: do autor

Fig. 14 - Clave rítmica de chacarera 2



Fonte: Mola (2016)

Dessa forma, caracteriza-se uma sobreposição de ideias rítmicas que ocorrem entre piano e percussão. Já na melodia abaixo, extraída do songbook do compositor, destaco a melodia principal do tema, que se desenvolve em um pulso binário composto. Nota-se que as notas em que a melodia repousa normalmente estão na primeira e quarta colcheia do compasso, quase sempre precedidas por uma nota na colcheia imediatamente anterior, assemelhando-se também ao padrão de clave da chacarera, expresso acima. Além disso, é perceptível que a escrita da melodia no songbook obedece um padrão que dá a entender que a música realmente deve soar em 6/8, agrupando as notas em 2 grupos de 3 notas cada. Da maneira inversa, o acompanhamento é escrito obedecendo um padrão utilizado em compassos de 3/4, além de utilizar a figura de semínima como unidade de tempo da frase que executa, em vez da acentuação de colcheia pontuada, que acontece na melodia.

Fig. 15 - Melodia *Minuano*

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Melodia Minuano'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'MELODY' and includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The melody in the treble staff is written in eighth notes, with a note on the first eighth of the measure followed by a dotted quarter note on the fourth eighth. The bass staff accompaniment consists of eighth notes. Chords indicated above the first system are Bm7, F#m9, Bm7, F#m9, and Bm7. The second system continues the melody and accompaniment with chords F#m9, Fmaj7, G, and Fmaj7. A tempo marking '♩ (CONT. OSTINATO SIMILE)' is present in the first system.

Fonte: METHENY, 2001, p.218

É possível comparar o exemplo acima com a canção *Mercedita*, tradicional canção em ritmo de chamamé, compartilhada pelo folclore argentino e sul rio-grandense. Nela, apesar da anacruse que antecede a melodia desenvolver-se partir de um pulso ternário, nota-se no tema um padrão melódico repetitivo que acentua a primeira e a quarta colcheia do compasso, conferindo à melodia uma rítmica característica de um compasso binário composto.

Fig. 16 - Melodia de *Mercedita*

Fonte: do autor

Em contraponto, o acompanhamento de *Mercedita* desenvolve-se da exata mesma maneira que o exemplo de Pat Metheny, com grupos de semínimas divididas igualmente em 3 tempos do compasso. Dessa forma, gera-se um padrão rítmico conhecido como 3:2, em que se sobrepõe uma métrica binária sobre uma métrica ternária. Nas próximas imagens, exemplifico primeiramente *Minuano* e depois *Mercedita*, subtraindo notas de passagem da melodia, assim obtendo de forma mais enfática essa sobreposição de métricas citada acima.

Fig. 17 - Melodia de *Minuano* adaptada

Fonte: do autor

No exemplo acima, há no sexto e oitavo compasso uma antecipação da nota do próximo acorde, mas que não interfere no sentido polimétrico geral do trecho. Abaixo, nota-se também a anacruse já mencionada dividida em três pulsos iguais.

Fig. 18 - Melodia de *Mercedita* adaptada



Fonte: do autor

É possível, além de tudo, notar através de audições das peças citadas essas semelhanças, que, apesar de serem a priori pertencentes a contextos culturais distintos, se inter-relacionam através de conceitos utilizados em comum.

Considerações finais

Considerando a análise do material da seção rítmica/percussiva da peça e a dualidade entre as duas métricas presentes, além das informações pré-existentes, é possível traçar um comparativo em cada parâmetro expresso na obra. Além disso, podemos entender que uma música feita a partir de variadas influências culturais, pode ser interpretada de diferentes maneiras em diferentes grupos sociais. Se esse conceito vale para a obra musical como um todo, vale também para quaisquer elementos que a compõem.

Pode-se afirmar que é impossível fazer uma audição à primeira vista de qualquer obra musical sem embarcar em certos critérios que transformam a maneira como a escutamos. Alguma informação prévia sempre vai remeter a um processo de audição, sendo assim dissociado esse processo de uma interpretação parcialmente orientada. Quando a escuta é feita sem conhecer compositor, estilo, instrumentação, ou qualquer outra informação, a própria música vai dando pistas ao longo da audição e a cada segundo temos mais informação prévia para nos orientar no processo de audição, dessa forma, considerar a obra inteira sem algo que oriente o processo auditivo se torna algo não praticável.

A significação ocorre a partir do momento que se há conhecimento prévio para fazer acontecer. É preciso entender que o título se refere à cultura sul-americana, para saber do que se está falando, entender a relação de Pat Metheny com o Brasil e a América do Sul para criar uma ideia de intenção do compositor, entender que a cultura musical presente principalmente nos países em que o *Minuano* acontece é rica em ritmos em 6/8. Mais além, entender que a métrica da própria obra deixa uma brecha para entendermos a sua fórmula de compasso tanto em 3/4 quanto em 6/8, da mesma maneira que os ritmos que acontecem na América do Sul.

Ou seja, é uma rede de processos que, através da análise da peça se desenvolvem e se relacionam com o seu meio, transformando a música não só em um processo que ocorre no tempo, mas que ocorre e tem consequências e causas no espaço, sendo reflexo direto (ou às vezes indireto) da cultura e do contexto que está inserida, porém reflexo esse que é expresso em uma intensidade diretamente proporcional à uma gama de experiência cultural e significação prévia do ouvinte, a qual varia e é impossível de classificar quantitativamente, tornando o processo de interpretação, apesar de possuir interferências, estritamente pessoal. Assim, com traços composicionais que variam a sua possível interpretação a partir da composição em si, a peça pode residir em dois imaginários distintos, com significados distintos, a partir do mesmo material musical.

Referências

- AROM, Simha. Polyphonies et polyrythmies d’Afrique Centrale, Paris: SELAF. 1985.
- BELLEST, Christian; MALSON, Lucien. Jazz. Campinas: Papirus, 1989.
- CHAVES, Celso L. G. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: *Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética* (p. 237-245). Porto Alegre, 2012.
- COOK, Nicholas. Theorizing musical meaning. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, 2001, p. 170-195.
- ECO, Umberto. Os Limites da Interpretação. CARVALHO, Pérola de (Trad.). São Paulo: Perspectiva, p. XIII – 19, 2004.
- FRIDMAN, A.L. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. *Revista DAPesquisa*. Vol.8, p. 355-371, Revista do centro de artes da UDESC, Santa Catarina, 2012.
- GRÉSILLON, Almuth. Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes. Paris: Presses Universitaires de France. 258p. 1994.
- HOENIG, Ari; WEIDENMULLER, Johannes. Intro to Polyrhythms: Contracting and Expanding Time Within Form, Vol. 01. Pacific: Mel Bay Publications, 2009.
- JONES, A.M. *Studies in African Music*, 2 vols., Londres: Oxford University Press, 1959.
- KOLINSKI, Mieczyslaw "Review of Studies in African music by A.M. Jones", *The Musical Quarterly*, XLVI/1, p. 105-110. 1960.

- METHENY, Pat. Pat Metheny Songbook. New York. Ed. Hal Leonard, 2001
- N'KETIA, J.H.K. The music of Africa, Londres: Victor Gollanz, 1975.
- OLIVEIRA, Luis F. A emergência do significado em Música. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2010.
- OSÓRIO, Helen. O Espaço Platino: fronteira colonial no século XVIII. In: CASTELLO et al (org.) Práticas de Integração nas Fronteiras: temas para o Mercosul. Porto Alegre: Editora da UFRGS, pp.110-114, 1995.
- PAULI, E.; PAIVA, R.G. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. Revista Música Hodie, Goiânia, V.15 - n.1, p. 87-103, 2015.
- PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo; ADAMOWSKI, Fernanda. O time-line como ferramenta analítica para o samba viaduto Santa Efigênia (1978) de Adoniram Barbosa. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.
- REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial. São Leopoldo: UNISINOS, 1996. 212p.
- SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SANDRONI, Carlos. O Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SOUZA, B. Dicionário da terra e da gente do Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.