

Martha Tupinambá de Ulhôa

Novos ritmos e nomes: Marisa Monte, Carlinhos

Marisa Monte



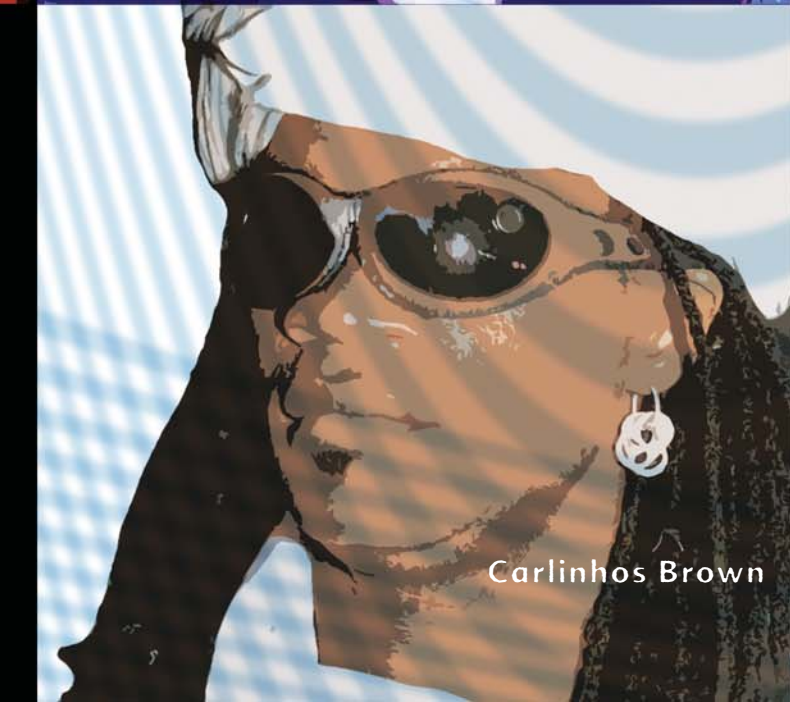
Ilustração sobre foto Mario Thompson

Brown, Manguebeat, Rap.



Ana Carolina

Ilustração sobre foto Prensa 3



Carlinhos Brown

Ilustração sobre foto Mario Thompson

Rio de Janeiro, canto lírico e samba; Salvador, culto a Ogun e carnaval de rua; Recife, hip hop e maracatu. Marisa Monte, Carlinhos Brown, Chico Science... Novos nomes e novos ritmos na MPB? Novos nomes, sim, mas sonoridades nem tão novas assim. O que têm eles em comum? O ecletismo e a mistura de gêneros e ritmos, o que é tradicional para a cultura musical brasileira, uma cultura que se caracteriza pela absorção e reinterpretação de ritmos e formas das mais variadas procedências étnicas e sociais. O rap parece ser uma outra história, talvez o único elemento absolutamente novo no cenário da MPB.



Foto: Mario Thompson

A carioca Marisa Monte encanta pela fluência com que interpreta, de uma maneira refinada, desde sambas tradicionais a clássicos do repertório norte-americano. Incluem-se aí recriações que se tornaram emblemáticas, como “Chocolate”, de Tim Maia, gravado no disco *Marisa Monte ao Vivo*, de 1988. Iniciando-se no canto lírico, Marisa Monte passa posteriormente a interpretar o repertório popular em casas noturnas, de onde parte para uma carreira artística. Em seus shows e gravações introduz também composições próprias. Nessa categoria destaca-se a parceria com Arnaldo Antunes, na intrigante “Amor I Love You”, sucesso de público registrado em *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*, de 2000. Um outro campo de atuação de Marisa é a produção musical, seja da ala de compositores de uma escola de samba tradicional, como a Velha Guarda da Portela, seja de discos de outros artistas, como Carlinhos Brown no disco *Omelete Man*.¹

O baiano Carlinhos Brown fascina pela exibição atlética da sua percussão, que perpassa inclusive suas letras, escolhidas mais pela sonoridade do que pela semântica. Sua trajetória se inicia na percussão de rua, relacionada à cultura de carnaval, dos trios elétricos e da axé music. Mais uma perna de sustentação de Carlinhos está inscrita no próprio nome artístico: a influência de James Brown, apontando a preferência pelo soul/funk e pelo uso do corpo como instrumento performático. A outra base do tripé é a tradição musical relacionada a Ogun, orixá africano do ferro cultuado em Candeal Pequeno, território onde Carlinhos nasceu e cresceu. Foi lá que, em 1992, o artista criou a banda Timbalada, um grupo com mais de 100 percussionistas do bairro. São vários os códigos musicais que se misturam. É funk, rap, reggae, samba, rock e candomblé produzindo uma música híbrida, ao mesmo tempo pop, globalizada e também muito baiana. Em 1996 é lançado *Alfagamabetizado* (um jogo com a palavra “alfabetizado” e o primeiro e o último caracter do grego, “alfa” e “gama”), um disco bem recebido pela crítica e pelo público. Ainda no mesmo ano é criada uma escola profissional para músicos de rua. Além da escola e da Timbalada, Carlinhos patrocina também uma banda de percussão feminina, chamada Bolacha Maria, e outra banda infantil, a Lactomania.

O pernambucano Chico Science se destaca mas não é

No século XIX a polca empresta a forma de dança agitada em pares enlaçados à tradição da dança de pares soltos do lundu.

único dentre vários representantes do movimento musical pulsante que surge da região dos mangues de Recife. Com uma passagem pelo hip hop e rock pós-punk o grupo de Chico Science se junta a outros músicos de samba-reggae formando a banda Chico Science & Nação Zumbi. O segundo trabalho gravado do grupo, *Afrociberdelia* (1996) mostra bem o tipo de mistura que se tornou típica dos representantes do movimento (rap, música eletrônica, rock e gêneros tradicionais de Pernambuco, tais como maracatu, coco, ciranda, etc.). Não é sem razão que Chico Science e Nação Zumbi colocam três versões do original de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, “Maracatu Atômico” no CD mencionado. Maracatu pela relação com o local, o mangue; atômico pela referência à cultura pop global. O movimento

enquanto manifesto (*Caranguejos com Cérebro*, publicado em 1992) conceitua o Mangubeat (a lama fértil e viva dos mangues potencializada pelos bits da cibernética). A sonoridade emergente, a batida do mangue (Mangubeat) no entanto não é única, como mostram os trabalhos das bandas Mundo Livre S.A. e Mestre Ambrósio, outros grupos relacionados ao movimento.

São muitos ritmos, tradicionais e importados, locais e transnacionais. Nessa cena globalizada onde fica a especificidade da música brasileira? A questão sugere uma reflexão sobre essa trajetória, com influências e adaptações de música estrangeira e, também, com a articulação de uma linguagem musical muito particular. O aspecto rítmico é sem dúvida o elemento mais marcante dessa discussão. Mas o ritmo é muito mais que uma seqüência de durações organizadas num motivo, reconhecível aqui e ali. Existem aspectos rítmicos muito sutis na música popular brasileira, responsáveis por seu “molho” e sua “ginga”. Esse estilo brasileiro de fazer música foi construído num longo processo histórico de contatos, empréstimos e trocas entre gêneros brasileiros e estrangeiros.

No século XIX a polca empresta a forma de dança agitada em pares enlaçados à tradição da dança de pares soltos do lundu. Os ritmos que acompanhavam o lundu eram os ritmos entrelaçados dos tambores de origem africana. Cada bailarino do par desafiante podia fazer uma coreografia individual e livre no lundu. A polca de compasso e coreografia sincronizados e regulares é rearticulada na nova dança que surge, o maxixe. Dança que estilizada na primeira década do século XX pelo dançarino Duque nos salões de Paris, se espalha a outros países latino-americanos. No Brasil, muita música chamada de polca nessa época era na realidade de maxixe. Por trás dos primeiros sambas gravados também se escondia a nova dança.

O samba se consolida como gênero comercial na década de 1930, numa cristalização que só seria contestada cerca de 30 anos depois. É quando o jazz empresta suas harmonias de acordes alterados à renovação do samba, empreendida pela bossa nova. Na segunda metade do século, o rock, com o som de suas guitarras contribui para a emancipação da música popular de suas raízes tradicionais, através do curto mas influente movimento da Tropicália.

Nenhum desses empréstimos, no entanto, interfere no “sotaque” musical do samba, da Bossa Nova e de outras manifestações da chamada MPB, em especial no que se conhece como “divisão”, ou seja, na maneira de distribuir as notas entre melodia e acompanhamento, uma divisão que nem sempre respeita os tempos fortes do compasso. Na canção, o uso dessa maneira frouxa de sincronizar permite adequar o sistema de acentuações do português, que é irregular, à regularidade métrica dos compassos musicais. Esse aspecto rítmico, que chamo de “métrica derramada” distingue o estilo “brasileiro” na performance de vários gêneros de música popular (Ulhôa 1999).

O musicólogo Mário de Andrade comenta num estudo sobre o lundu, escrito em 1928, sobre essa liberdade rítmica que aparece não só no gênero mas também em cocos, emboladas e desafios da música tradicional nordestina. São formas de metro livre e o que ele chamou de “processos silábicos e fantasistas de recitativo” (Andrade 1976: 80). O mestre está se referindo aos padrões de acentuação da língua falada, que carregam para o canto popular tradicional seu ritmo oratório. Essa métrica livre está muito presente nas incursões do pessoal do Manguebeat, assim como a métrica derramada é típica do samba e derivados.

Novos gêneros musicais se formam a partir da ação deliberada de músicos ao privilegiar determinadas manifestações melódicas, rítmicas, tímbricas e harmônicas. São práticas musicais, por seu lado fundadas e fundidas a práticas sociais histórica e geograficamente específicas. Um exemplo da ação desses agentes é a versão da já mencionada polca pelos músicos de choro no final do século XIX.

Introduzida no Brasil em 1845, a polca tem um papel importante na formação de gêneros urbanos no Rio de Janeiro, centro cultural da época. Apesar de utilizar essa denominação até os primeiros decênios do século XX, essa dança boêmia em compasso binário de forte acentuação tética – com ênfase no primeiro tempo dos compassos – é altamente estilizada na performance pelos músicos populares cariocas de choro. Essa estilização ocorre também, e principalmente, na dança de pares enlaçados que adapta o estilo de desafio coreográfico individual do lundu à quadratura da dança de salão. Essa adaptação, como mencionado acima, vai contribuir para a criação do maxixe, dança e



Foto: Mário Thompson

Zeca Baleiro

O rock não foi abrasileirado como a polca, pois foi introduzido num espaço onde já estavam definidos os contornos de uma produção nacional.

depois canção que aparece muitas vezes sob o nome de polca ou tango, e que será o precursor do samba.

Chama a atenção em especial o aspecto rítmico desse processo de incorporação, no qual a métrica angular da polca, em contato com outros ritmos, como a habanera caribenha e o lundu foi flexibilizada. Um dos aspectos dessa flexibilização é a estrutura de tempos fortes e fracos do compasso, que permanece binário, como no modelo europeu, mas com o tempo forte deslocado do primeiro para o segundo tempo, como aparece mais tarde no samba. Esse deslocamento do tempo forte é bastante óbvio no samba-enredo, sendo enfatizado pelo toque do surdo de primeira, o tambor maior e mais potente da orquestra de percussão (bateria) que integra os desfiles da escola de samba.

Outro aspecto peculiar se relaciona à sincronização entre as partes musicais, novamente precisa no modelo europeu e maleável no caso brasileiro. Como comento em relação à métrica derramada, os próprios limites do compasso são flexibilizados na performance dos sambas. Nessas canções o número de sílabas do verso e seu padrão de acentuação nem sempre coincidem com o número de tempos e localização de acento do compasso musical. Essa independência entre melodia e acompanhamento aparece nas partituras sob a forma de síncopes internas e em antecipações do tempo forte atravessando a linha imaginária dos compassos.¹ Ou seja, nesses casos a música segue a lógica europeia do metro binário, mas a estrutura do compasso é reinterpretada, não pela oposição, fazendo algo completamente diferente, mas pela “assimilação da diferença”.²

Os gêneros musicais “estrangeiros” são abrasileirados, se não na sua forma, no seu conteúdo. Foi assim com a polca, com o fox, com o bolero, com o jazz, mesmo com o rock, ou seja, se afirma a identidade pela mistura e pela sutileza ao lidar com o outro. Talvez por isso a música brasileira popular exerça um certo fascínio também para ouvintes das mais diversas procedências culturais.

Se no século XIX a polca tem um papel importante para a formação de gêneros de música urbana brasileiros, no século XX é o rock que vai ser central para a modernização da música popular. Essa modernização é assinalada pela atuação de grupos que funcionam como verdadeira vanguarda em seus campos de produção específicos. De um lado, e num primeiro momento, a Jovem Guarda, liderada por Roberto Carlos, modelo para a produção musical de ampla aceitação popular e sucesso comercial. De outro, a Tropicália capitaneada entre outros por Caetano Veloso, modelo de produção preocupada com originalidade e elaboração artística. Para ambos os campos, os Beatles são fonte de inspiração musical: para a Jovem Guarda o rock adolescente iê-iê-iê (uma clara alusão à canção She loves you); para a Tropicália a experimentação pós album Revolver.

O rock não foi abrasileirado como a polca, pois foi introduzido num espaço onde já estavam definidos os contornos de uma produção nacional. O uso da guitarra elétrica foi inclusive questionado pelo segmento da juventude

universitária engajada com a crítica social na época (década de 1960). O uso de elementos do rock pelos tropicalistas, eles próprios membros dessa comunidade, representou um gesto de auto-crítica, inclusive do samba como o único representante legítimo de brasilidade. A partir da Tropicália, os cancionistas MPB iriam incorporar gêneros os mais variados ao seu repertório, não somente de outras origens regionais (como o baião nordestino), mas também estrangeiros (como o reggae jamaicano). Nesse cenário a Jovem Guarda foi considerada como “alienada” dos problemas sociais e políticos do país sob ditadura militar. Nas décadas de 1960 e 1970, o uso de gêneros musicais específicos por certos compositores desse segmento (como Chico Buarque de Hollanda ao compor sambas) tinha uma conotação de protesto.

Com a abertura política e eleições presidenciais em meados da década de 1980 essa ligação com algum tipo de raízes étnicas como índice crítico se esgota. O apelo à identidade nacional se dá no âmbito do próprio rock, agora reconhecido como Rock Brasileiro. Uma canção emblemática dos anos 80 é Faroeste Caboclo do grupo Legião Urbana (EMI, 1987), que utiliza várias texturas de rock como trilha sonora para narrar a trajetória de um jovem nordestino que vai para a capital federal (Brasília) para se apaixonar, se envolver com a violência urbana e morrer em frente às câmeras da televisão. O elemento de identificação étnica e cultural é bastante sutil, pois sonoramente a canção não teria nada de particularmente “brasileiro” a não ser pelo uso do português. Pois é exatamente esse uso da língua portuguesa que quero continuar a explorar.

Faroeste Caboclo já foi comparado pelo crítico de rock Artur Dapieve a Hurricane de Bob Dylan. De fato, as semelhanças são muitas, entre elas o tema, narrando uma trajetória heróica e o contorno melódico próximo da fala. No entanto, o modelo prosódico não é o do folk-rock norte-americano, mas o da tradição brasileira conhecida como repente. Como menciona o próprio autor de Faroeste Caboclo, Renato Russo, em várias entrevistas, a canção foi fácil de compor por usar o estilo declamatório de métrica livre típico dos desafios improvisados e cocos tradicionais do nordeste brasileiro. Nesse estilo de canto declamado, o repente, não observo a questão da métrica derramada, a não

Com a abertura política e eleições presidenciais em meados da década de 1980 a ligação com algum tipo de raízes étnicas como índice crítico se esgota.

ser na pouca ênfase para os tempos fortes de cada compasso, uma vez que as frases longas de notas repetidas ou com intervalos de âmbito muito curto produzem um resultado sonoro de caráter horizontal e sem acentos métricos. Isso é diferente do samba que é claramente binário, mas também diferente do rock em inglês. Esse ritmo prosódico é aquele observado por Mário de Andrade, como comentado acima.

Certos padrões rítmicos básicos distinguem a maioria dos gêneros musicais difundidos pela mídia internacional. Um exemplo disso são os teclados eletrônicos para uso caseiro, que fornecem ao usuário um conjunto dos padrões mais comuns na música pop (tais como rock, valsa, Bossa Nova, bolero, balada, reggae, salsa, entre outros). Essas simplificações estereotipadas não substituem, no entanto, o



Zélia Duncan

Foto: Mário Thompson

vigor e excitação de uma performance criativa, onde o músico interfere na construção da base rítmico/harmônica. Isso porque a máquina não consegue simular as indeterminações rítmicas próprias do discurso musical. E esse discurso musical pressupõe uma competência musical específica, uma familiaridade com normas gramaticais culturalmente determinadas.

Para ficar somente com um exemplo, basta pensar na Bossa Nova, que soa “pasteurizada” quando tocada nos teclados eletrônicos com a base rítmica predeterminada. Ou que soa artificial e “dura” quando tocada por músicos não familiarizados com a “ginga” brasileira. E esse elemento sutil está, a meu ver, intimamente relacionado ao ritmo da linguagem falada que se insere na prática musical.

O português brasileiro, como muitas outras línguas, usa o acento silábico como um meio de identificação fonológica. Um exemplo típico pode ser a palavra de três sílabas cujo significado modifica dependendo da localização da sílaba tônica: “sabiá” (o pássaro), cujo acento cai na última sílaba; “sabia” (passado do verbo saber), acentuado na penúltima sílaba; e “sábua” (pessoa possuidora de sabedoria), com ênfase na antepenúltima sílaba. Um número grande das palavras em português está na segunda categoria, ou seja, com acentuação na penúltima sílaba. Como adequar essa tendência à métrica musical ocidental, cujos compassos se iniciam com um tempo forte? Simples, é só iniciar a canção antes do primeiro tempo do compasso.³ Ou seja, a mesma maneira de acentuar deslocada mencionada acima e que caracteriza o samba, estando também presente de uma maneira sutil na Bossa Nova.

Na performance de certos cantos, a linha melódica existe quase independente do tecido sonoro acompanhante. Esse é o caso dos gêneros estudados por Mário de Andrade e, de certa maneira também, do rap que, como o próprio nome diz, é poesia recitada sobre uma base rítmica. Mas uma coisa é a métrica da língua inglesa, como aparece no rap norte-americano, outra é a métrica da língua portuguesa como pronunciada no Brasil.

A prosódia usada no Brasil é silábica, os versos sendo especificados pelo seu número de sílabas (de uma a doze, geralmente, contadas até a última sílaba acentuada); cada tipo de verso tem um número fixo de sílabas, delimitados

pelo acento tônico final. Embora cada palavra possa ter suas sílabas tônicas e átonas, é a lógica da sentença que prevalece. Dependendo da sua localização num verso ou frase, uma palavra ou sílaba acentuada pode ter seu acento negligenciado, ou variar em termos de limites silábicos. Ou seja, agrupamentos rítmicos são variados, formando frases de tamanho e estrutura métricas diferentes.

É interessante notar que, em certas línguas européias, como no inglês, os padrões de acentuação são isócronos, isto é, usam uma mesma quantidade de tempo entre uma sílaba e outra acentuadas. Portanto, pelo menos no caso da língua inglesa, a métrica parece ser organizada em “compassos” regulares. Quando Chico Science canta um hip hop em português, como na música “Etnia”, do disco Afrociberdélia, usa a divisão métrica livre da tradição nordestina, e dessa maneira transforma e recria o gênero pela absorção parcial da diferença.

Uma sonoridade absolutamente nova aparece com o rap, especialmente o paulista, que imprime nas suas letras em português a regularidade própria da língua norte-americana. Suas bases rítmicas são também construídas de uma maneira radicalmente diferente do que aparece na MPB. Em vez da criação de um tecido sonoro composto pela interação entre os instrumentistas, o aproveitamento de “sobras” dos samplers pirateados numa colagem mecânica. Em vez do contorno melódico fluido do canto o metralhar áspero do texto recitado.

O rap é introduzido no Brasil por equipes de baile soul e se desenvolve sobretudo em São Paulo. As letras são declamadas sobre bases tiradas de discos de funk e eventuais scratches. A partir do final dos anos 80, rappers surgem em todo país (Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife) mas São Paulo permanece como o centro de uma produção independente do gênero. O grupo mais conhecido de rap, os Racionais MCs despejam sobre essas bases um discurso denunciador da condição do jovem negro e pobre dos bairros marginalizados de São Paulo. Conquistam um público expressivo para seus shows (alguns com cerca de 10.000 pessoas) e empreendem campanhas de conscientização da juventude sobre temas como drogas, violência policial e racismo. Seu disco mais importante é Sobrevivendo no Inferno, uma produ-

O rap é introduzido no Brasil por equipes de baile soul e se desenvolve sobretudo em São Paulo.

ção independente de 1998 que vendeu mais de um milhão de cópias.

Mas é sobretudo na métrica que o rap paulista se distingue da produção de MPB dominante. O rap contrasta com a tradição da métrica derramada ao imprimir às produções em português o padrão de acentuação isócrona do inglês, e se apresenta como um elemento estranho às formas de expressão musical consolidadas. O rap contrasta inclusive com as tradições de cantos recitados nordestinos, de divisão silábica mas sem padrões regulares de acentuação. Por isso a constatação de que o rap se coloca à margem da MPB. Os rappers se colocam em oposição ao “brasileiro” da música popular e tentam construir para o gênero um espaço com suas próprias normas de funcionamento.

No entanto, na terra do maguebeat o rap tem sido incorporado e integrado a sonoridades e gingas locais. Grupos como Faces do Subúrbio declamam letras no ritmo

dos desafios de emolada por sobre bases utilizando percussão de pandeiro, instrumento tradicional. No Rio de Janeiro, MV Bill, o rapper de maior expressão grava com músicos de samba. Ou seja, raízes continuam a se misturar com tendências estrangeiras reinventadas e novos nomes surgem para revigorar o velho som da música popular. De Marisa Monte ao rap é o Brasil que canta e dança seu ritmo plural e original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Andrade, Mário de. “Lundu do escravo” [1928]. In *Música doce Música*. 2 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: INL, 1976, p. 74-80.

Hollanda, Heloisa Buarque de. “*The law of the cannibal or How to deal with the idea of “difference” in Brazil*” <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/paper1helo.html> [1998, com consulta em 03/09/2002]

Sandroni, Carlos. *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Editora UFRJ, 2001.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. “Métrica Derramada: prosódia musical na Canção Brasileira Popular” *Brasiliana 2* (maio de 1999): 48-56.

NOTAS

¹ O leitor pode encontrar exemplos de métrica derramada (com o nome de “contrametricidade”) em transcrições de gravações de sambas no estudo de Carlos Sandroni (2002).

² O termo é de Heloisa Buarque de Hollanda (1998), para caracterizar essa preferência pela absorção constante, apesar de parcial da diferença nos discursos de identidade no Brasil.

³ É o fenômeno conhecido em música como “anacruse”, ou seja, a frase musical começa antes e termina depois do primeiro tempo do compasso.

Martha Tupinambá de Ulhôa é professora titular de musicologia do Instituto Villa Lobos e do Programa de Pós-Doutorado em Música na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Primeira secretária da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) e Vice-presidente da IASPM-LA (Associação Latino-Americana de Estudos da Música Popular). Como pesquisadora do CNPq tem se dedicado ao estudo da música brasileira popular.

Foto: Mario Thompson

