

Piquete do Caveira: análise musical e hibridismo na música popular do Rio Grande do Sul

**Daniel Ribeiro Medeiros
Danilo Kuhn da Silva**

Resumo: O principal objetivo deste trabalho está em apresentar uma análise da música *Piquete do Caveira (Os Almôndegas)* como forma de contribuir para reflexões a respeito da compreensão do hibridismo na música popular brasileira. Primeiramente, são apresentadas reflexões e discussões que problematizam o hibridismo em música em geral e na música brasileira. Num segundo momento, a partir de autores como Canclini (2011) e Burke (2003), são discutidas as bases teórico-conceituais dessa noção, como forma de aprofundamento dos principais aspectos que a envolvem. Em seguida, apresentamos o método analítico, tendo como base teórica e conceitual a perspectiva semiológica de Tagg (1982 [2003]). Conclui-se que as relações existentes entre as reflexões teórico-conceituais levantadas, aliadas aos métodos analíticos, podem contribuir significativamente para o processo de compreensão e construção de conhecimento acerca da música popular como um todo.

Abstract: This paper aims to present an analysis of *Piquete do Caveira* (a song from the group called *Os Almôndegas*) how a mean to contribute for reflections about hybridism in popular music. Firstly, will be presented reflections and discussions about hybridism in music in general as well as in the Brazilian music. Secondly, through authors like Canclini (2011) and Burke (2003), will be discussed the theoretic-conceptual basis of the hybridism notion with the aim to deepen the comprehension of the main aspects that involves it. After, will be presented the analytical method based on semiotic perspective from Tagg (1982 [2003]). We conclude that the existing relationships between the theoretic-conceptual reflections allied to the analytical methods can significantly contribute to the process of knowledge construction about hybrid aspects on popular music as a whole.

Introdução

A multiplicidade de elementos técnico-musicais, poéticos, processos sociais, históricos, culturais, dentre outros ligados à cultura

que envolve a(s) música(s) popular(es) desafia qual(is)quer empreitada(s) no intuito de compreendê-la(s). Um destes desafios se dirige ao fato de que a música popular também se caracteriza como um “híbrido de tradições, de estilos e influências musicais” (SHUKER, 2005: XII)¹. Os cruzamentos (“híbridos de tradições”) sempre estiveram presentes nas produções ocidentais. Exemplos disso podem ser observados na “música de concerto”, na qual as fusões ocorriam e ocorrem, como no período da prática comum (*Renascença, Barroco, Classicismo*):

No período Barroco, por exemplo, embora as danças fossem associadas com países particulares, tais como a *allemande*, *gigue*, *gavotte* e a *courante*, seus tratamentos por compositores de outras nações (tais como a *Suite Francesa* e o *Concerto Italiano* de Bach) representaram um foco crucial para a hibridação e proliferação dos estilos Barroco e Clássico (BEARD; GLOAG, 2005: 65)².

Os cruzamentos também são observados na produção musical do século XX. Um exemplo disso encontra-se nos diálogos entre gêneros e estilos da música chamada culta (*art music*) e música popular (*popular music*)³:

Paris, nas décadas de 1920 e 1930, viu diversas tentativas de hibridação entre música africana, *jazz* e vanguarda, como em *Le Creation du Monde*, de Milhaud; mais recentemente, por volta da

¹ Hybrid of musical traditions, styles, and influences.

² In the Baroque period, for example, although dance forms were associated with particular countries, such as the *allemande*, *gigue*, *gavotte* and *courante*, their treatment by composers from other nations (such as Bach's French Suite and Italian Concerto) represented a crucial focus for the hybridization and proliferation of Baroque and classical styles.

³ Embora não seja o foco deste artigo, reconhece-se aqui a importância de serem observados também os mais variados contextos e seus aspectos sócio-culturais, sócio-econômicos, artísticos, ideológicos, dentre outros, que nortearam as mais variadas perspectivas híbridas em música (assim como nas produções artísticas outras).

década de 1960, vários esforços têm sido realizados para hibridizar *jazz* e *rock*, mais notadamente pela banda britânica *Soft Machine* e por Miles Davis, em *Bitches Brew* (1970), o qual incluiu *performers* com origens na música clássica, *rock* e *jazz* (BEARD; GLOAG, 2005: p.65)⁴.

Exemplos de cruzamentos entre música culta e popular podem ser identificados em vários arranjos de guitarras do gênero *heavy-metal*, uma vez que são recorrentes estruturas *anáfonas* às *melodias polifônicas* encontradas em obras de compositores como Johann Sebastian Bach, Nicolò Paganini, dentre outros. Tais elementos são re-significados histórica e culturalmente por músicos que, em muitos casos, tiveram ou uma formação musical formal⁵, ou uma auto-formação através da audição-imitação-execução e re-elaboração de padrões encontrados na música erudita e mesmo no próprio repertório da tradição do *Heavy-Metal* (na medida em que em vários sub-gêneros de *Metal* essas estruturas praticamente atuam como índices estilísticos).

Canclini (2011) corrobora essa perspectiva de re-significações quando menciona exemplos de cruzamentos (hibridações) através de termos como fusão, mistura, re-interpretação e re-elaboração:

Algo frequente como a fusão de melodias étnicas com a música clássica e contemporânea ou com o *jazz* e a *salsa* pode ocorrer em fenômenos tão diversos quanto a *chicha*, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afro-cubano Irakere⁶; as reelaborações de melodias inglesas

⁴ Paris in the 1920s and 1930s saw several attempts at hybridizing African music, jazz and the *avant-garde*, as in Milhaud's *Le Creation du Monde*; more recently, around the late 1960s, various attempts have been made to hybridize jazz and rock, most notably by British band the Soft Machine and by Miles Davis on *Bitches Brew* (1970), which includes performers from classical, rock and jazz backgrounds.

⁵ Através de aulas, cursos.

⁶ Processo esse altamente híbrido: uma fusão que passa pela re-interpretação da obra de um compositor do período Clássico (com toda sua semântica estético-musical contextualizada) re-semantizada através da linguagem do *jazz* realizada

e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos (CANCLINI, 2011: XX).

Burke (2003), por sua vez, dá um exemplo dos processos de hibridação a partir do caso da circulação internacional do *reggae*, que, saindo da Jamaica, passou (e continua passando) pelas mais variadas apropriações, re-significações e re-elaborações:

[...] [O *reggae* é] uma forma de música que se originou na Jamaica nos anos 1970 e que desde então conquistou a maior parte do mundo, da Alemanha ao Japão [...]. Esta música inclui elementos britânicos, africanos e norte-americanos. O *reggae* foi introduzido na Grã-Bretanha por imigrantes jamaicanos, que vez por outra moravam na mesma parte de Londres que outros indianos recém-chegados (BURKE, 2003: 31-32).

Este trânsito diz respeito diretamente ao que o autor chama de “circularidade cultural” (BURKE, 2003):

Alguns músicos do Congo se inspiram em colegas de Cuba, e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras, a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que a imitação é também uma adaptação (BURKE, 2003: 32).

Ulhôa, Aragão e Trotta (2001) apresentam uma perspectiva de compreensão destes processos através da noção de *matrizes culturais* e suas problemáticas no que se refere à *música brasileira popular*⁷. Trata-

por um grupo musical cubano. Ou seja, o processo de re-interpretação de estéticas distintas passa pelo trabalho criativo de músicos com uma formação musical e cultural que passa por valores artísticos e de vida em Cuba.

⁷ “O termo ‘música brasileira popular’ é ao mesmo tempo mais abrangente e mais preciso. Abrangente por incluir como música brasileira popular não somente o tipo de música popular definida qualitativamente por pertencer a um campo cultural étnico restrito às tradições {p.66} reconhecidamente ligadas a

se de um parâmetro para a interpretação dessa música e dos elementos envolvidos na conformação da(s) identidade(s) musical(ais) brasileira(s). A hibridação na música brasileira remonta desde os encontros entre tradições européias, indígenas e africanas já no período colonial. Também fez parte do projeto modernizador brasileiro, na medida em que buscava-se demonstrar ao mundo uma identidade cultural e artística genuinamente brasileira (CANCLINI, 2011)⁸. É a partir da consideração dessa tradição híbrida brasileira que “é lugar comum dizer que somos Brasis e não um único Brasil” (ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2001: 350). E, para sua compreensão, é necessário observar as *matrizes culturais* que são articuladas em cada caso.

A pluralidade de identidades musicais brasileiras decorre de desterritorializações de elementos antes “restritos” a determinadas culturas e tradições que passaram a ser re-significadas em contextos artístico-culturais em terras brasileiras, denotando processos interculturais. Tais aspectos são observáveis nas inter-relações entre matrizes cultas, artesanais e industriais. Ulhôa, Aragão e Trotta (2001) destacam, a partir de Canclini (2011), exemplos de hibridações estruturais⁹ entre a “música de Roberto Carlos e do mexicano José José”, bem como entre a música de “Caetano Veloso [e a de outros] cancionistas latino-americanos” (ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2001: 351–352). Em suma, estes exemplos podem ser compreendidos da seguinte maneira:

uma raiz ‘popular’, como também o tipo de música popular cuja definição a coloca, quantitativamente, no campo da produção e consumo de massa” (ULHÔA, 1999: 4).

⁸ Para aprofundamento do projeto modernizador no Brasil e América Latina, recomenda-se a leitura de Canclini (2011).

⁹ Cabe ressaltar que as hibridações que Canclini (2011) analisa não se dão somente na perspectiva artístico-musical, mas também nas artes visuais, cinema, bem como nos variados níveis sócio-culturais, sócio-econômicos, dentre outros.

O que ocorre, nestes casos, é a utilização de musemas¹⁰ de diferentes matrizes, desterritorializados e reincorporados em uma nova criação musical híbrida, que por sua vez será elaborada pelos ouvintes a partir de experiências sonoras heterogêneas e interpretada sob o prisma desse ‘estoque de símbolos musicais’ (Tagg 1997:7) também híbridos (ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2001: 352).

Em outra situação, Ulhôa (2003) discute o processo de escuta e produção de sentido no *rock* brasileiro¹¹. No tópico *Escuta e Música Popular* a autora apresenta uma análise comparativa em nível global-mundial destacando o caráter híbrido do *rock*. A exemplificação de hibridismo se dá através da identificação de uma mesma *levada* de bateria na música *Que tudo mais vá pro inferno*, um dos sucessos da *Jovem Guarda*, com músicas dos primeiros *Beatles* (antes de ingressarem na fase psicodélica). Tal *levada* é, na escuta de Tagg,

[...] uma ‘clave’ cubana parcial na caixa clara da bateria, tocando no segundo, metade do terceiro e metade do quarto tempos do compasso [, remetendo] aos bailes com muito cha-cha-cha e rumba dos anos 50 na Inglaterra, sons que também participaram do processo aculturativo dos Beatles e sua geração (ULHÔA, 2003: 51).

Num primeiro momento, tais relações podem parecer forçadas. No entanto, a autora pontua:

Qual a relação entre música cubana, Beatles e rock no Brasil? Na realidade, tem tudo a ver. Primeiro, porque fala do caráter híbrido da música popular, fruto de trocas, empréstimos e apropriações. Segundo, porque fala de como é possível acontecer essa ‘difusão’ da música popular globalizada: como o local incorpora o global, como o global absorve o local (ULHÔA, 2003: 51).

¹⁰ Termo empregado por Tagg (1982 [2003]). Será abordado em outro tópico deste artigo.

¹¹ Este exemplo se dá através das relações entre a música *Faroeste caboclo*, do Legião Urbana, *Hurricane*, de Bob Dylan e o repente nordestino.

Partindo das premissas de que a *música brasileira popular* é multifacetada em suas diversas manifestações (regionais, étnicas, locais, nacionais), de que circula através dos meios de comunicação (o que a faz participar dos processos ligados à globalização), bem como “tem se apropriado, reproduzido e re combinado blocos de significação de várias matrizes, sejam elas cultas, artesanais ou industriais” (ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2001: 352), é que se propõe analisar a música *Piquete do Caveira*¹² do grupo *Almôndegas* e suas relações com gêneros como *chacareras* e outros que circulam no espaço geo-político que compreende o estado brasileiro do Rio Grande do Sul e os países da América Platina (Uruguai, Argentina e Paraguai).

Aprofundando a noção de hibridismo: conceituação e perspectiva cultural

Nestor Canclini¹³ apresenta uma ampla reflexão acerca da complexidade envolvida na noção de hibridação, principalmente pelo fato de que tal noção passou a modificar, a partir de fins do século XX (CANCLINI, 2011: XVIII), os modos de se falar sobre “identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo”, além de inserir-se em discussões sobre trânsitos como “tradição-modernidade, norte-sul, local-global” (CANCLINI, 2011: XVII). Neste escopo, são variados os enfoques, temáticas e peculiaridades teórico-metodológicas:

Ele [hibridismo] é usado para descrever processos interétnicos e de descolonização (Bhabba, Young); globalizadores (Hannerz); viagens e cruzamentos de fronteiras (Clifford); fusões artísticas, literárias e comunicacionais (De la Campa; Hall; Martín Barbero; Papastergiadis; Webner). Não faltam estudos sobre como se hibridam gastronomias

¹² Sua análise será apresentada em tópico específico neste artigo.

¹³ No texto intitulado *As culturas híbridas em tempos de globalização* (introdução à edição de 2001). A primeira edição de *Culturas Híbridas* é de 1997.

de diferentes origens na comida de um país (Archetti), nem da associação de instituições públicas e corporações privadas, da museografia ocidental e das tradições periféricas nas exposições universais (Harvey) (CANCLINI, 2011: XVIII).

O olhar sobre processos híbridos questiona noções essencialistas¹⁴ (representações de “pureza”, “autenticidade”) acerca das identidades culturais. Através da “abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas)”, noções essencialistas “definem” as identidades a partir de modos absolutizados de representar as realidades, rejeitando “maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições” (CANCLINI, 2011: XXII–XXIII).

Na contramão, o hibridismo se define como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2011: XIX). Essas “estruturas discretas” já são frutos de hibridações anteriores, o que leva a questionar a própria noção de pureza das fontes. Tratam-se de “ciclos de hibridação” (STROSS apud CANCLINI, 2011): “passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2011: XIX–XX). Ou seja, trata-se de um *continuum* hibridizante.

Burke (2003), por sua vez, traz uma perspectiva acerca de como podem ser pensados os processos que formam essas “estruturas discretas” (CANCLINI, 2011). O autor apresenta uma reflexão referente à hibridação imagética oriunda do encontro de tradições religiosas:

¹⁴ Em *Hibridismo Cultural* (2003), Peter Burke também apresenta o contexto intelectual atual como meio questionador de pontos de vista essencialistas em relação à cultura: “Um dos sinais do clima intelectual de nossa época é o uso crescente do termo ‘essencialismo’ como modo de criticar o oponente em todo tipo de discussão. Nações, classes sociais, tribos e castas têm todos sido ‘desconstruídos’ no sentido de serem descritos como entidades falsas” (BURKE, 2003: 14).

Duas questões gerais surgem com particular clareza da discussão das imagens híbridas, embora elas tenham uma relevância muito mais ampla. Em primeiro lugar, há a importância dos estereótipos ou esquemas culturais na estruturação da percepção e na interpretação do mundo. No nível microcósmico, o esquema tem uma função semelhante à visão de mundo ou ao estado de coisas característico de uma determinada cultura. Em segundo lugar, há a importância do que poderiam ser chamadas de “afinidades” ou “convergências” entre imagens oriundas de diferentes tradições. Por exemplo, a razão para que a Virgem Maria pudesse ter sido assimilada com aparente facilidade a outras deusas, como Kuan Yin na China ou Toantzin no México, é que ela representava um papel essencialmente semelhante (BURKE, 2003: 27).

Processo similar é observado também no caso da música. A relação do compositor Claude Debussy com a música de gamelão tem sido vista a partir da perspectiva de que as técnicas, texturas e sonoridades de Java intensificaram “técnicas que já estavam latentes em sua música” (BAYART apud BURKE, 2003: 30). Para Burke (2003), este exemplo representa um contexto semelhante de “afinidades” e “convergências”, cuja atração pelo exótico, pela busca de novos paradigmas composicionais e estéticos – característicos das buscas de Debussy e outros compositores dessa época¹⁵ –, “parece estar em uma combinação peculiar de semelhança e diferença, e não apenas na diferença” (BURKE, 2003: 30).

Muitas vezes os “ciclos de hibridação” são proporcionados por “processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional” em que a criatividade individual ou coletiva passam a agir, “não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no

¹⁵ Paul Griffiths, em *História da música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez* (1987), apresenta um amplo panorama através de uma série de exemplos no contexto estético-composicional dessa busca por novos paradigmas frente à crise do sistema tonal proporcionada pelas obras de compositores como Richard Wagner.

desenvolvimento tecnológico”. Tratam-se de *reconversões* de patrimônios re-inseridos “em novas condições de produção e mercado” (CANCLINI, 2011: XXII). É em meio aos “ciclos de hibridação” e *reconversões* que as identidades auto-essencializadas se “reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais”, se apropriando de “repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais” (CANCLINI, 2011: XXIII):

[...] dentro de uma sociedade nacional, por exemplo, o México, há milhões de indígenas mestiçados com os colonizadores brancos, mas alguns se “chicanizaram” ao viajar aos Estados Unidos; outros remodelam seus hábitos no tocante às ofertas comunicacionais de massa; outros adquiriram alto nível educacional e enriqueceram seu patrimônio tradicional com saberes e recursos estéticos de vários países; outros se incorporam a empresas coreanas ou japonesas e fundem seu capital étnico com os conhecimentos e as disciplinas desses sistemas produtivos. Estudar processos culturais [...] serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações (CANCLINI, 2011: XXIII–XXIV).

No caso das práticas musicais, pode-se atentar para a importância (pouco dada em muitos estudos em música) para estes aspectos levantados por Canclini (2011) a respeito dos indígenas mexicanos mestiçados com os colonizadores brancos. As trocas culturais decorrentes dos trânsitos que um determinado músico (seja compositor, intérprete, arranjador) passa a realizar através de variados espaços estético-simbólicos, bem como do acesso aos mais variados recursos oriundos das tecnologias da comunicação, proporcionam um panorama cuja trajetória individual passa a conformar uma identidade artístico-musical não-essencializada¹⁶, a qual passa a “estar presente” na própria

¹⁶ Não há intenção de generalizar essa reflexão. Somente entende-se que estes aspectos podem ser considerados como participantes de uma visão ampla acerca

materialidade sonoro-poética da obra. Ou seja, todos os aspectos estético-simbólicos apropriados em um amplo processo de formação-aprendizagem formal e não-formal podem estar inscritos nas próprias obras.

Essa formação múltipla¹⁷ pode ser vista como decorrente de um trânsito que um determinado músico pode realizar em: espaços institucionais de formação musical formal; através de espaços não-institucionais (rodas de choro, *jam*, bandas); em espaços de trabalho artístico-musicais que são muitas vezes determinados pelas exigências dos mercados de trabalho; dentre outros exemplos. Em suma: uma vez que os mais variados espaços pelos quais este músico passa a atuar se constituem através de conjuntos de valores estéticos, culturais e sociais muitas vezes específicos, há que se considerar o papel importante que esses trânsitos têm na conformação de uma identidade musical multifacetada que leva à produção de bens culturais-musicais (composições) que venham a refletir essas mesmas experiências.

Uma identidade artístico-cultural híbrida como a apresentada acima é acentuada também pelos processos globalizadores que facilitam intercâmbios interculturais conformados através de “mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes”. Estes intercâmbios favorecem fluxos e interações que diminuem distâncias entre fronteiras físicas e simbólicas, bem como o enfraquecimento de autonomias auto-centradas de contextos locais:

Às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais (CANCLINI, 2011: XXXI).

dos mais variados processos criativos em música. Portanto, contribuindo com uma compreensão mais ampla.

¹⁷ Um tipo de formação musical-cultural que pode ser vista como “bi-tri- ou multi-musical” (TAGG, 1982 [2003]: 10).

A distribuição mundial de bens de consumo como os LPs, por exemplo, reflete uma perspectiva pouco atentada: a disseminação global de conteúdos estético-musicais que ficam disponíveis ao acesso e à apropriação de músicos das mais variadas localidades do planeta. Isso apresenta uma perspectiva de acesso a informações potencialmente hibridizáveis que podem ser postas em prática por músicos de outro lugar do mundo com a simples atividade de “tirar de ouvido”, tocar em seu instrumento e refletir (através de sua visão de mundo formada por suas experiências musicais e de vida) sobre este material sonoro disponibilizado e acessado via audição e execução ao instrumento.

Metodologia

O *objeto de análise* (OA) que será abordado mais adiante relaciona-se à familiaridade dos analistas com gêneros e estilos que transitam no espaço geo-cultural que abrange o estado do Rio Grande do Sul (Brasil) e a América Platina (países Uruguai, Argentina e Paraguai). Suas experiências com a execução, composição, arranjo e escuta de *milongas, zambas, chacareras, chamamés*, dentre outros, bem como conhecimentos acerca de aspectos musicais e extra-musicais deste conjunto de gêneros, dão uma mostra dos porquês dessa escolha:

A escolha do objeto de estudo e método são determinados pela “mentalidade” do analista – sua visão de mundo, ideologia, conjunto de valores, possibilidades objetivas, etc., influenciados, por sua vez, pela posição objetiva do pesquisador e da disciplina num contexto cultural, histórico e social. (TAGG, 1982 [2003]: 17).

Partimos da escuta como condição necessária ao processo relacional entre *itens de códigos musicais* (ICM) ou *musemas* como forma de construção de conhecimento. Isso vai ao encontro de duas

perspectivas teórico-conceituais. No que diz respeito ao método de análise musical de Philip Tagg, o processo de escuta apóia a

[...] comparação hermenêutica. Um item do código musical definido (musema integrante de uma cadeia ou pilha de musemas) remete a um item relacionado em outra música, por uma semelhança sonora (anafonia), que empresta parte de seu significado musical e paramusical ao objeto de análise (ULHÔA, 2003: 53).

Num segundo momento, a escuta relacional depende, em grande parte, de nossas experiências culturais, a partir de níveis que vão desde aspectos sociais, históricos, musicais, artísticos, dentre outros. Conforme Ulhôa (2003), a partir de Gino Stefani, essas experiências compõem uma competência musical que passa pelo conhecimento de:

[...] códigos gerais (convenções básicas através das quais as experiências sonoras são percebíveis), passando por práticas sociais (como os comportamentos ligados a um concerto ou show), e numa especialização crescente pelo domínio técnico-musical, conhecimento de estilo e de obras específicas. Quanto mais níveis nós dominamos, mais competentes seremos (ULHÔA, 2003: 52).

O enfoque analítico deste trabalho pauta por uma abordagem *interobjetiva* (TAGG, 1982 [2003]), onde o analista observa as semelhanças estruturais entre os *itens de código musical* (ICM) ou *musemas* que conformam o *objeto de análise* (OA) e os ICM ou *musemas* de outras músicas e repertórios. A *Comparação entre Objetos* (CeO)¹⁸ será realizada através do diálogo entre *itens de código musical* (ICM) ou *musemas* identificados em *Piquete do Caveira* e suas aproximações com *itens de código musical* (ICM) ou *musemas* de gêneros musicais da América Platina/Rio Grande do Sul (no caso, serão apresentados exemplos extraídos de *chacareras*). Essa *Comparação entre Objetos*

¹⁸ Base do processo relacional, comparação hermenêutica.

(CeO) é mediada pela *competência musical* dos analistas¹⁹ e pelo *material para Comparação entre Objetos* (MCeO), composto a partir de músicas já analisadas e discutidas por autores como Abecasis (2012) e Cardoso (2006). Estes autores já apresentam reflexões aprofundadas acerca dos gêneros do RS, Uruguai, Argentina e Paraguai.

A análise de *Piquete do Caveira*²⁰ passou inicialmente pela suposição de que parte de seu caráter híbrido como um todo passa pela articulação de *musemas* de *matrizes culturais* (sonoras) que comumente fazem parte da gramática musical de gêneros como *chacareras*, ou *chamamés*, por exemplo. Gêneros estes que, num primeiro momento, remetem às culturas musicais de Argentina e Paraguai – só para citar estes exemplos. Como a música não possui notação em partitura, partiu-se para sua transcrição em partitura²¹.

O processo de *Comparação entre Objetos* (CeO) explorou principalmente os sentidos sonoros entre *musemas* ou *Itens de Código Musical* (ICM) característicos da *chacarera*, embora possam ser observados em outros gêneros, tais como *chamamé*, por exemplo. Denotando a participação conjunta de “sotaques” “distintos” em *Piquete do Caveira*, a *Comparação entre Objetos* (CeO) apresentou a vantagem de não utilizarmos unicamente as palavras como metalinguagem para falar sobre música, mas sim, “descrever música através de outras músicas”, o que significou comparar *musemas* ou *itens de código*

¹⁹ Indo desde aspectos estruturais até as variações que os elementos podem sofrer na medida em que a música popular é bastante suscetível às perspectivas de cada artista.

²⁰ Última faixa (faixa 12) do LP *Alhos com bugalhos*, de 1977, do grupo *Almôndegas*.

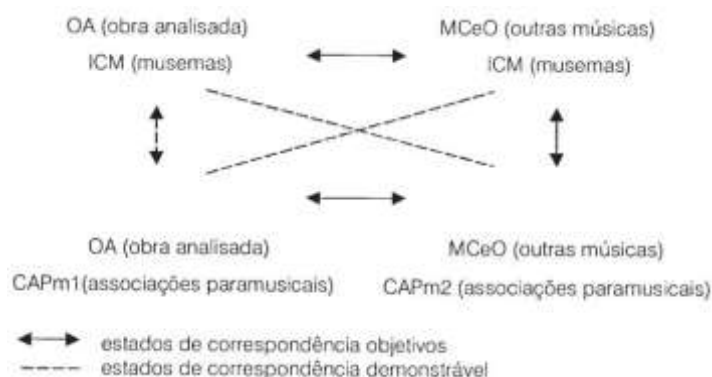
²¹ Ressaltamos aqui a consciência de que a partitura não encerra no âmbito de seus códigos toda a complexidade temporal, articulatória, etc. No entanto, essa foi a única maneira objetiva encontrada para descrever os processos híbridos no nível gramatical e através (de forma aproximativa) do pensamento de “explicar música com música”.

musical (ICM) do OA (*Piquete do Caveira*) com *musemas* e ICM que possuem “funções semelhantes” (TAGG, 1982 [2003]: 21) em outras músicas. Em suma, a análise aqui apresentada mostra como os *Almôndegas* se apropriaram e articularam em sua própria composição *musemas* de gêneros como os já citados.

O foco de nossa análise está direcionado (não exclusivamente) para o *parâmetro de expressão musical* classificado como *aspectos temporais* (*aspects of time*), ou seja, aspectos como “pulso, tempo, métrica, periodicidade; textura rítmica e motivos” (TAGG, 1982 [2003]: 19–21). Dessa forma, na medida em que são focalizados *musemas* como sincopações e a matriz birrítmica 3:2, buscamos nas perspectivas analíticas de Schoenberg (1991)²² e Lerdahl e Jackendoff (1983)²³ formas de tornar mais inteligíveis nossas análises.

O processo de análise aqui aplicado pode ser melhor entendido através da figura abaixo :

Figura 1: Modelo de comparação hermenêutica (TAGG, 1982 [2003]: 21).



²² Elementos motivicos.

²³ Agrupamentos (*groupings*).

***Almôndegas*: panorama geral**

O *Almôndegas* foi formado no Rio Grande do Sul no início da década de 1970. Contou, ao longo de sua trajetória (até o ano de 1979), com os músicos Kleiton e Kledir Ramil, Quico Castro Neves, Gilnei, Peri Souza, João Batista e Zé Flávio. Gravaram quatro LPs à época :

LP	Gravadora	Ano
<i>Almôndegas</i>	Continental	1975
<i>Aqui</i>	Continental	1975
<i>Alhos com Bugalhos</i>	Phonogram/Philips	1977
<i>Circo de Marionetes</i>	Phonogram/Philips	1978

Tabela 1: LP's.

O grupo fez parte de um importante período ligado à *música gaúcha popular*²⁴ onde surgiram atitudes que visavam o diálogo entre valores culturais regionais, nacionais e estrangeiros:

Em plena efervescência cultural dos anos 70, em Porto Alegre, *Almôndegas* mostrou que era possível produzir arte contemporânea a partir de valores regionais. Juntou elementos do folclore gaúcho com o que havia de mais moderno na música brasileira e estourou nas rádios locais²⁵.

Em ampla pesquisa pela internet, foram encontrados muitos *sites* e *blogs* que trazem informações a respeito do grupo. Muitas vezes, em virtude da escassez de estudos sobre o contexto musical gaúcho da década de 1970 e de seu diálogo com o contexto nacional, apresentam

²⁴ Utilizamos aqui o mesmo jogo de palavras e significação do termo *música brasileira popular* discutido anteriormente.

²⁵ <http://www.kleitonkledir.com.br/site/almondegas.asp>

apreciações estéticas sucintas e sem maiores considerações musicais aprofundadas.

Conforme Rogério Ratner, em *O Tropicalismo na Música Gaúcha* (2008), a música do grupo pode ser caracterizada dentro da estética *tropicalista*, pelo caráter psicodélico de algumas letras, pela incorporação do sotaque musical gaúcho através de música folclórica, bem como de composições de autores conterrâneos (RATNER, 2008: [s/p]). No *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, na seção *Dados artísticos*, consta que o grupo também “misturava *rock* com elementos da música regional gaúcha”. No artigo *Rock Rural entre o campo e litoral: A experiência musical do grupo Expresso Rural nos anos 80 do século XX em Santa Catarina* (2011), Scheyla Tizatto dos Santos, ao discorrer sobre seu estudo que visa levantar a produção de *rock* da região serrana do estado catarinense, aproxima o *Almôndegas* do gênero *Rock Rural*:

A construção do gênero musical rock rural pelo grupo Expresso Rural é influenciado pelas características musicais do grupo Almôndegas do Rio Grande do Sul, [...], como também das produções do grupo mineiro Sá, Rodrix e Guarabyra, [...] criador do gênero rock rural, na década de 70 do século XX, gênero musical que [,] em linhas gerais [,] é uma produção que promove um diálogo entre os elementos do campo com os da cidade, [...] entre espaço rural e espaço urbano (SANTOS, 2011: 2).

Opinião semelhante é a do jornalista João Vicente Ribas. Em *O maravilhoso circo dos Almôndegas* (2008), o autor menciona a relação do grupo com a estética do *rock* rural:

Têm-se como verdade que Sá, Rodrix & Guarabyra inauguraram o rock rural setentista brasileiro. Na cola dos mineiros, vieram uns gaúchos ‘a la fresca’ que também traduziram a vontade de tocar guitarra em um som regional acústico. De Pelotas (fundo do quintal do país), despontaram para o mercado festivaleiro e fonográfico da época, os manos Kleiton e Kledir e companhia, cantando vento

negro, androgenias, piquetes de caveiras, alhos e bugalhos. (RIBAS, 2008: [s/p]).

Artur de Faria Silva (2012), em sua dissertação intitulada “*Nóis sêmo umas almôndega*”: *Os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense*, define o *Almôndegas* como um grupo musical que “misturou pampa, Tropicália, Beatles, folk, rock e Lupicínio Rodrigues” (SILVA, 2012: 8). De acordo com o autor, o grupo era “a ponta mais bem acabada” de uma geração que buscava essa síntese entre a cultura pop mundial globalizada do século da sedimentação da indústria cultural, a música do Brasil e as tradições da música regional do Rio Grande do Sul (e dos Países do Prata). O *Almôndegas*, que fez parte de uma geração que tinha como meta estética definida “soar sintonizado com o mundo”, porém, “sem dar as costas a uma visão regional” (SILVA, 2012: 5), gravou – e vendeu – muitos discos, teve música em trilha de novela, fez *shows* importantes e prestigiados, e tornou-se conhecido fora da cidade de Porto Alegre e do estado do Rio Grande do Sul.

Piquete do caveira: análise

A primeira seção (0':00'' – 0':08'')²⁶ da introdução (0':00'' – 0':40'') já apresenta (Fig. 2) um tipo de articulação de duas características marcantes em *chacareras*: a sincopação e a birritmia:

²⁶ A minutagem corresponde à gravação da música *Piquete do Caveira* contida no álbum *Alhos com Bugalhos* (1977).

Figura 2: Sincopação e birritmia na primeira seção (0':00'' – 0':08'') da introdução.

Viola e Violão
1 e 2

Sincopação

b'-c: razão birritmica 3:2

Acerca das características das frases das *chacareras*, Abecasis (2012) chama atenção para as sincopações. Conforme o autor, as *chacareras* mais antigas se caracterizavam por apresentarem “colcheias corridas”²⁷. Mas, ao longo da história, foram surgindo articulações que passaram a alterar essa característica, fazendo emergir as síncopes como um elemento marcante (ABECASIS, 2012: 69) – ver Figura 3 a seguir :

Figura 3: Exemplos 35 e 36 de Abecasis (2012).

100 Ch. de Siambón - Popular

35

92

36

cha-ca - re-ra... cha-ca - re-ra... cha-ca re-ra de mi flor

O segmento *a* do motivo *a-b* (Fig. 2), bem como suas repetições, apresenta a mesma característica sincopada na articulação do plano melódico apontada nos exemplos de Abecasis (2012) (Figura 3), embora

²⁷ “Corcheas corridas”.

as diferenças nos contornos melódicos. O autor descreve com detalhes como funciona esse tipo de síncope (segmento *a* do motivo *a-b*):

a. A segunda nota do primeiro grupo de colcheias do compasso se prolonga, com ligadura, sobre o começo do tempo seguinte (primeiro asterisco*). **E sobre essa prolongação soa o acento do 2º tempo.**

b. A primeira nota do terceiro grupo de colcheias, que [...] soava no 3º tempo e portanto era forte, se antecipa e soa antes que esse acento (ABECASIS, 2012: 69, GRIFO NOSSO)²⁸.

A respeito do grifo (“**e sobre essa prolongação soa o acento do 2º tempo**”) cabe antecipar um pouco algumas palavras sobre a birritmia. As *chacareras*, assim como outros gêneros, tais como *chamamés*, *zambas*, dentre outros, apresentam essa gramática rítmica, seja manifestada de forma explícita, seja de forma implícita. Isso ocorre na medida em que na textura musical “as melodias se articulam habitualmente em 6/8, enquanto que os planos graves de percussões e rasgueados o fazem em 3/4. **Ambos são pontos de referência, e não padrões rítmicos**” (CARDOSO, 2006: 46)²⁹ – conforme Figura 4:

Figura 4: Birritmia 6/8 sobreposto ao 3/4.



²⁸ a. La segunda nota del primer pie se prolonga, con ligadura, sobre el comienzo del pie siguiente (primer asterisco*). Y sobre esa prolongación suena el acento del 2o. tiempo.

b. La primera nota del tercer pie, que [...] sonaba en el 3er. tiempo y por lo tanto era fuerte, se anticipa y suena antes que ese acento.

²⁹ Las melodias se articulan habitualmente en 6/8, mientras que los planos graves de percusiones y rasgueos lo hacen en 3/4. Ambos son puntos de referencia y no patrones rítmicos.

Portanto, quando Abecasis (2012) escreve “**e sobre essa prolongação soa o acento do 2º tempo**”, deve-se ter em mente que em seu exemplo (Fig. 3), o autor está falando da camada em 3/4 que está implícita na textura apresentada em seu exemplo. É necessário mencionar a importância de se ouvir *chacareras* (bem como outros gêneros relacionados) para o desenvolvimento de uma percepção com bases gramático-culturais, pois estes gêneros, além de outras peculiaridades, apresentam um processo de acentuação diferente do que a teoria musical tradicional reforça: o ensino e a percepção voltadas às acentuações-ênfases sobre o primeiro tempo (tempo forte), com os demais tempos devendo ser sentidos como fracos (ABECASIS, 2012: 29–34). Dessa forma, quando ouvimos a melodia do exemplo 36 de Abecasis (2012) – Fig. 3 –, não devemos percebê-la como um elemento isolado. Uma escuta cultural deve ser levada a cabo, no sentido de construir uma imagem da camada em 3/4, a qual está implícita somente.

Por ora, deixemos o aprofundamento destes aspectos para quando tratarmos das manifestações da birritmia em *Piquete do Caveira*. Voltemos às sincopações.

O segmento *b'– c* (Fig. 2) apresenta um tipo de sincopação comum em *chacareras* que articula coincidentemente a matriz 3:2. Na Fig. 5 abaixo, temos um exemplo de sincopação onde a segunda colcheia do segundo tempo é prolongada à colcheia do terceiro tempo – similaridade com o segmento *b'– c* de *Piquete*:

Figura 5: Exemplo 37 La 46 – Hnos Abalos de Abecasis
(2012: 71).



Na segunda seção (0':15'' – 0':40'' – Fig. 6) da introdução (0':00'' – 0':40'') o violão *nylon* realiza uma espécie de acompanhamento/contracanto sob o solo do violão aço através de uma variação do segmento motivico *a – b* (Fig. 2)³⁰:

³⁰ Diga-se de passagem que ao longo da introdução não surge ainda uma organização textural semelhante às *chacareras* e outros gêneros populares tradicionais, tais como melodias cantadas nas estrofes ou os interlúdios instrumentais (muitas vezes realizados com violino) acompanhados por violão (violões) que realiza(m) *rasgueados* (dando suporte rítmico/harmônico) e o *bombo leguero* (dando suporte rítmico através de variações em torno da matriz birrítmica 3:2). Vale ressaltar que nossa análise está direcionada para a visualização das maneiras como estes elementos foram apropriados e manifestados na textura musical composta–arranjada pelos *Almôndegas*.

Figura 6: Acompanhamento/contracanto do violão *nylon* na segunda seção (0':15'' – 0':40'').



As mesmas características rítmicas e motivo-frasais são mantidas, ou seja, a sequência *colcheia* – *semínima* – *semínima* – *colcheia* (característica de *chacareras* e *chamamés*) e a *hemiola horizontal* (MANUEL, 2006: 102) – conforme Fig. 7.

Na frase antecedente as sincopações ocorrem através das repetições do segmento *a* indicado nos quadros pontilhados, sendo enfatizadas na medida em que as sílabas tônicas da letra/poesia se alinham com as antecipações (segundas colcheias dos terceiros tempos) das notas dos acordes de A – D e Em. Já na frase conseqüente (e sua repetição) as repetições do segmento *b* apresentam similaridade com o padrão birrítmico das síncopes do segmento *b'* – *c* que ocorrem na introdução (Figura 2).

Figura 7: Sincopação e hemiola horizontal.

Violões
1 e 2

Primeira Seção Intro

3 + 3 + 2 + 2 + 2

Segunda Seção Intro

3 + 3 + 2 + 2 + 2

Hemiola horizontal

3 + 3 + 2 + 2 + 2

As sincopações e birritmias também ocorrem nas partes cantadas de *Piquete do Caveira*, conforme ilustrado na figura 8, mais adiante.

No entanto, no trecho correspondente à figura 8, a acentuação no segundo tempo do binário composto é menos sentida, uma vez que a própria acentuação das sílabas tônicas da letra/poesia recaem com maior ênfase sobre o primeiro tempo de cada compasso.

Figura 8: Sincopação na primeira estrofe (0':40'' – 0':55'').

Periodo A

Antecedente (4 compassos)

Lan - ças er - gni - das, es - pa - das no ar.

Em A D Em

Consequente (4 comp.)

éo pi - que - te do Ca vei - ra que che - gou pra es - pan - tar.

D A B Em

Consequente (4 comp.)

praes - pa - lhar os i - ni - mí - gos pra man - dar e des - man - dar.

D A B Em

3 + 3

No estribilho tem-se variações do segmento *b* (frase conseqüente) apresentado acima (Fig. 8), onde no primeiro compasso marcado o acento e a sílaba tônica estão localizados na segunda colcheia do segundo tempo (Fig. 9).

Na frase antecedente as sincopações ocorrem através das repetições do segmento *a* indicado nos quadros pontilhados, sendo enfatizadas na medida em que as sílabas tônicas da letra/poesia se alinham com as antecipações (segundas colcheias dos terceiros tempos) das notas dos acordes de A – D e Em. Já na frase conseqüente (e sua repetição) as repetições do segmento *b* apresentam similaridade com o padrão birrítmico das síncope do segmento *b' – c* que ocorrem na introdução (Fig. 2). No entanto, no trecho correspondente à Fig. 8, a acentuação no segundo tempo do binário composto é menos sentida, uma vez que a própria acentuação das sílabas tônicas da letra/poesia recaem com maior ênfase sobre o primeiro tempo de cada compasso.

No estribilho tem-se variações do segmento *b* (frase conseqüente) apresentado acima (Fig. 8), onde no primeiro compasso marcado o acento e a sílaba tônica estão localizados na segunda colcheia do segundo tempo (Fig. 9).

A partir da escuta sem a mediação da partitura e através de uma “visão panorâmica” acerca das sincopações, cabe ressaltar que esse “sotaque” aponta para o compartilhamento – entre gêneros como *chacarera*, dentre outros, com *Piquete do Caveira* – de uma sensação de que a melodia “flutua” de forma “deslocada” por sobre uma base 3/4. Caracaterística essa que também possui bases na gramática birrítmica de razão 3:2 – próximo assunto a ser enfatizado.

Figura 9: Sincopações no estribilho (1':10'' – 1':25'').

Estribilho B (4 comp.)

Ca - va - lo ne - groes - cu - ri - dão. Hê, hê, hê, hê, hê.

Estribilho B (4 comp.)

O len - ço bran - coas - som - bra - ção. Hê, hê, hê, hê, hê.

Estribilho B (4 comp.) Sufixo'

Bo - tan - do gen - te pra cor - rer

Conforme mencionado mais acima, essa gramática birrítmica não é em si um gênero musical. Na medida em que delinea a justaposição de um plano articulado em 6/8 (com base binária composta) sobre um plano em 3/4 (de base ternária), tem-se, na verdade, um padrão de referência para a articulação dos planos métricos que estão implícitos na textura. Mais especificamente, no que diz respeito a gêneros como

chacarera, chamamé, gato, zamba, dentre outros, a sobreposição dos planos métricos referencia a organização dos padrões de acentos agudos e graves. Conforme Cardoso (2006), geralmente “a) o golpe coincidente com o segundo tempo do 6/8 é *sempre* agudo [segundo tempo do binário composto]; b) o golpe coincidente com o terceiro tempo do 3/4, sempre grave” (CARDOSO, 2006: 46)³¹. Além disso,

Poderia se dizer que eles definem um sistema geral, uma espécie de modo regional – não exclusivo, já que se apresentam em boa parte das espécies birrítmicas da América Latina – enquanto que todos os demais, os ‘*golpes secundários*’, se encarregarão de conferir identidade própria a cada uma das espécies em particular (CARDOSO, 2006: 46)³².

Este sistema birrítmico tem bases histórico-culturais no que se refere ao que Escalada (1999) chama de uma “fertilização cruzada [*cross-fertilization*] de materiais europeus, africanos e nativos” (ESCALADA, 1999: 61)³³. Pode-se dizer que se trata de um sistema que, ao longo de séculos, se perpetuou na música sul-americana como uma espécie de “sotaque” através do qual milhares de músicas são compostas, produzidas, performatizadas (dança, música), e assim por diante.

Não podemos esquecer que gêneros musicais como *chacareras, chamamés, zambas*, (gêneros que hospedam as formas variadas através das quais ocorre essa gramática birrítmica), embora possuam

³¹ a) el golpe coincidente con el segundo tiempo del 6/8 que es *siempre* agudo; b) el golpe coincidente con el tercer tiempo del 3/4, siempre grave. Para maiores informações, ver Cardoso (2006: 45).

³² Podría decirse que ellos definen un sistema general, una suerte de modo regional – no exclusivo, ya que se presentan en buena parte de las especies birrítmicas de Latinoamérica – en tanto que todos los demás, los ‘*golpes secundários*’ se encargarán de conferirle identidad propia a cada una de las especies en particular.

³³ Cross-fertilization of European, African, and native materials.

fundamento na cultura de músicos muito ligados às populações tradicionais (nativas)³⁴, com relações entre música (*performance* musical, composição, arranjos, instrumentação), dança (coreografia) e poesia (texto, canto) (CARDOSO, 2006: 16), na medida em que ingressam na indústria cultural, passam a apresentar variados processos (outros) de hibridação, passando por (outras) *reconversões* (CANCLINI, 2011).

Embora com tom crítico³⁵ em relação às *reconversões* através das quais estes gêneros musicais vêm passando ao longo dos tempos, Cardoso (2006) observa alguns exemplos de fusões entre o folclore (*folklore*) argentino (*chacarera*, *chamamé*, *zamba*, *milonga*, dentre outros) e o *rock*. Uma destas formas ocorre através da instrumentação:

Na região litorânea o acordeon de botões e o bandoneon substituídos pelo acordeon apianado; o violão crioulo pela guitarra elétrica ou violão amplificado e o contrabaixo pelo baixo elétrico [...]. Outra 'inovação' é a inclusão da bateria em toda nossa música. A tumbadora, o bongô, o *cajón* peruano e todo tipo de utensílios de percussão alheios ao estilo tradicional de gêneros que jamais os incluíram (CARDOSO, 2006: 47)³⁶.

Ainda em um contexto narrativo de “perdas e danos” às tradições performáticas e estéticas destes gêneros que correspondem ao sistema (ou sotaque) birrítmico, o autor ressalta que:

[...] as melodias quase sempre se articulam em 6/8 e são a voz ou os instrumentos melódicos quem as executam. Há uma regra não

³⁴ Para maiores descrições acerca das *chacareras* mais antigas, ver Abecasis (2012: 52–56). O autor faz descrições de como eram executadas pelos músicos cujas *performances* foram registradas (gravadas).

³⁵ Um tanto purista, diga-se de passagem.

³⁶ En la región litoraleña el acordeón de botones y el bandoneón reemplazados por el acordeón a piano; la guitarra criolla por la guitarra eléctrica o acústica (amplificadas) y el contrabajo por el bajo eléctrico [...] Otra 'innovación' es la inclusión de la batería en toda nuestra música. Y la tumbadora, el bongó, el cajón peruano y toda clase de utensilios de percusión ajenos al estilo tradicional de géneros que jamás los incluyeron'.

escrita que obriga aos demais intérpretes incorporarem de maneira clara e audível os acentos de 3/4, que sempre tem sido considerada pelo contrabaixo, a mão esquerda do arpista, do acordeonista, pianista, etc, e o polegar direito do violonista (CARDOSO, 2006: 47–48)³⁷.

[...] hoje a bateria substitui os *chasquidos* e os *rasgueados* com um uso abusivo do prato em 6/8. A ele se soma o público com suas palmas, copiadas das cenas de rock, com as mãos no alto acompanhando os pratos. [...] Além da diluição da birritmia, outro elemento atual é a valorização de um sensível aumento da velocidade (se ama, canta, come, toca e, enfim, se vive rápido) que se acrescenta ao uso, abuso e mal uso da bateria [...] (CARDOSO, 2006: 48)³⁸.

Por fim, Cardoso (2006) destaca que com o aumento da velocidade perdem-se as características dos sons graves pelo fato de não haver tempo e espaço para suas ressonâncias, o que faz com que se perca os acentos característicos do 3/4 (geralmente executados na pele do bombo e/ou pelo dedo polegar da mão direita do violonista nas cordas graves do violão). Na medida em que os agudos ganham proeminência, a sensação do 6/8 passa a ser mais forte: por fim, “se perde o centro de gravidade” (CARDOSO, 2006: 48)³⁹.

³⁷ Las melodías casi siempre se articulan en 6/8 y son la voz o los instrumentos melódicos quienes la ejecutan. Hay una regla no escrita que obliga a los demás intérpretes a incorporar de manera clara y audible los acentos de 3/4, que siempre ha sido llevado por el contrabajo, la mano izquierda del arpista, del acordeonista, pianista, etc., y el pulgar derecho del guitarrista.

³⁸ [...] hoy la batería reemplaza los chasquidos y los rasgueos con un uso abusivo del platillo en 6/8. A ello se suma el público con sus palmas, copiadas de los escenarios del rock, con las manos en alto acompañando los platillos. [...] Además de la dilución de la birritmia, otro elemento actual es la valorización de un sensible aumento de la velocidad (se ama, canta, come, toca y, en fin, se vive rápido) que se añade al uso, abuso y mal uso de la batería [...].

³⁹ Se pierde el centro de gravedad.

Cabe ressaltar que compreendemos as preocupações de Cardoso (2006) a respeito de seu engajamento com o processo de re-valorização de tradições de *performance* e arranjo, o que é legítimo e de grande importância para a compreensão e conhecimento acerca da música latino-americana. É através deste tipo de engajamento que possuímos, hoje em dia, bases através das quais podemos analisar e compreender processos de hibridação na música popular – e suas *reconversões*. E é através dessas bases que nossa escuta e investigação encontram referenciais para discutir a música *Piquete do Caveira*, do grupo rio-grandense *Almôndegas*.

Conforme indicado já na Fig. 2, a primeira seção (0':00'' – 0':08'') da introdução (0':00'' – 0':40''), mesmo que com apenas dois violões (aço e *nylon*), já apresenta a articulação da birritmia 3:2. Mas é na segunda seção (0':15'' – 0':32'') que surge na trama da textura (violão aço, violão *nylon*, baixo, bateria e percussões) uma *reconversão* peculiar dessa gramática. Vejamos o trecho correspondente a 0':21'' – 0':32'' que encontra-se na figura que se segue:

Figura 10: Trecho da segunda seção da introdução (0':15'' – 0':32'').

Observando as relações horizontais e verticais entre os padrões métricos de cada plano (cada instrumento), nota-se que a todo momento a birritmia está presente⁴⁰. Ora há preponderância da métrica ternária, ora da binária. Ressalta-se que essa preponderância se dá na medida em que no jogo de “concorrência” entre os planos há maior número de instrumentos articulando uma mesma métrica em relação a um menor número de instrumentos articulando outra métrica. No segmento 1 temos:

- Primeiro compasso: uma ênfase na razão 2 (3+3);
- Segundo compasso: prepondera o 3 (2+2+2) na relação entre violão *nylon*, baixo bongô e ganzá, enquanto o violão aço (solista) articula o 2 (3+3);
- Terceiro compasso: volta a ênfase no 2 (3+3);
- Quarto compasso: de forma quase semelhante ao segundo compasso, prepondera o 3 (2+2+2), variando a relação entre instrumentos.

O que chama atenção aqui é a maneira como a textura está organizada e o modo como traz a sensação birrítmica 3:2, ou seja, não é uma forma muito aproximada de como ocorre a textura em *chacareras* e *chamamés* tradicionais, por exemplo. Em decorrência da instrumentação utilizada pelos *Almôndegas*, esse sotaque ligado ao sistema birrítmico fica “diluído” – *reconvertido* – na textura.

Agora vamos observar como a matriz 3:2 é articulada na textura (melodia acompanhada) durante a parte cantada de *Piquete do Caveira*.

⁴⁰ É importante ressaltar aqui a decisão de não fragmentarmos a textura, extraindo, por exemplo, o plano de um instrumento e analisa-lo isoladamente para demonstrações. Não fizemos isso uma vez que entendemos que os sentidos da materialidade sonora se dão através das relações entre os planos. Isto é, a análise de um elemento isolado sempre traz um reducionismo que prejudica uma visão-escuta mais ampla.

Gostaríamos de destacar duas amostras (quadros pontilhados) – ver figura que se segue :

Figura 11: Primeira estrofe (0':41'' – 1':11'').

Toccata/Rondeau 2
Johann Sebastian Bach

Toccata (Compositional)
G major, 3/4 time

Compositional (Compositional)
G major, 3/4 time

Compositional (Compositional)
G major, 3/4 time

Figured Bass

II

Toccata/Rondeau 2
Johann Sebastian Bach

Toccata (Compositional)
G major, 3/4 time

Compositional (Compositional)
G major, 3/4 time

Compositional (Compositional)
G major, 3/4 time

Figured Bass

O primeiro trecho marcado mostra que mesmo que a melodia cantada articule as antecipações dos contextos cordais subsequentes, a sensação da métrica ternária ainda é clara. Por outro lado, essa camada é acompanhada pelo violão *nylon* e pelo baixo, que, pelas maneiras como são executados, trazem a sensação da métrica binária (composta). Embora o baixo não apresente uma acentuação tal qual ocorre no contratempo do segundo tempo do violão *nylon*, atua reforçando a ênfase que o violão exerce sobre esse mesmo contratempo. Abaixo do pentagrama, há um resumo gráfico da interrelação entre os planos métricos (3:2)⁴¹, como mostra a figura 12 a seguir:

⁴¹ Baseado nos gráficos analíticos de Lerdahl e Jackendoff (1983).

Figura 12: Primeiro trecho marcado na Fig. 11.

The image displays a musical score for a piece titled 'Piquete do Caveira'. The score is written for voice, guitar, and bass. The vocal line is in Portuguese: 'Ê pon - te de fá - cá, é re - lho na mão...'. The guitar part features a repeating rhythmic pattern with chords E, A, D, and E. The bass part provides a steady accompaniment. Below the main score, a simplified notation is provided for the melody and accompaniment, using dots and numbers to represent notes and rhythms.

Melodia 3

Acompanhamento 2

Pela recorrência deste mesmo padrão de acompanhamento da melodia em *Piquete do Caveira*⁴², pode-se dizer que o padrão de acompanhamento que o violão e baixo realizam é similar ao padrão básico (gramática rítmica) que orienta as *linhas-guia*⁴³ de *chacareras*, bem como outros ritmos (ver Fig. 13):

⁴² Embora sutilmente variável no que se refere às articulações, etc. Aspecto este comum na música popular.

⁴³ Tomamos a noção de *linha-guia* de Carvalho (2010). Essa noção, como conceituada pelo autor, possui bases na noção de *time-line*, de Nketia. Sugerimos a leitura deste artigo para compreensão da noção de *linha-guia*.

Figura 13: Analisando a *time-line* de *Piquete do Caveira*.

The figure displays three musical staves illustrating the rhythmic structure of 'Piquete do Caveira'. The top staff, labeled 'Patrón 6/8', shows a melody in 6/8 time. The middle staff, labeled 'Patrón 3/4', shows a melody in 3/4 time. The bottom staff, labeled 'Ritmo Básico', shows a bass line in 6/8 time. A vertical line indicates a time signature change from 6/8 to 3/4. The notation includes notes, rests, and accents, with a vertical line indicating a time signature change from 6/8 to 3/4. The bottom staff is labeled 'Timeline de Piquete'.

Como se pode notar, embora o acompanhamento (ou mesmo *linha-guia*) de *Piquete do Caveira* não seja idêntico às *linhas-guias* que norteiam os acompanhamentos e melodias de estilos e gêneros da América Platina/Rio Grande do Sul, deve-se destacar onde encontra-se a familiaridade com ritmos como *chacareras* e outros. Conforme os exemplos transcritos de Rivero (2004) e Cardoso (2006), a gramática 3:2 se destaca principalmente pelas relações entre os acentos agudos e graves. No exemplo de como se executa o padrão básico (ou *linha-guia* básica) da *chacarera* no *bombo leguero* (RIVERO, 2004), nota-se que os acentos agudos correspondem ao primeiro tempo e contratempo do segundo tempo (segundo tempo do binário composto); os acentos graves, por sua vez, são: forte no segundo (mas não muito, como indicado através do *tenuto*) e forte no terceiro (como indicado com o acento). Ou seja, delinea a sobreposição dos padrões binário composto e ternário simples destacada pela transcrição de Cardoso (2006: 45). Na *linha-guia* (acompanhamento) de *Piquete* também temos a articulação

dessa sobreposição, embora diluída na textura através de outra maneira (conforme análise na Fig. 13). É interessante notar que a ênfase no binário composto no caso da *linha-guia* de *Piquete* ocorre através do acento em *staccato* no contratempo do segundo tempo e não pela relação entre acentos graves e agudos.

No segundo trecho marcado na Fig. 11 temos uma ênfase um pouco mais acentuada sobre o binário composto. Isso ocorre não pela mudança na *linha-guia*, a qual se mantém em seu caráter, mas sim, pela mudança na acentuação e articulação prosódica na melodia (Fig. 14).

Figura 14: Analisando a *time-line* de *Piquete do Caveira* (trecho 2 indicado na Fig. 11).

The image displays a musical score for a piece titled 'Piquete do Caveira'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with lyrics in Portuguese: 'Ca-va-lha-da dis-pa-ra-da vai dei-xan-do pe-lo chão'. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate melody. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Melodia	2	• • • • •	• • • • •	• • • • •	• • • • •
Acompanhamento	2	• • • • •	• • • • •	• • • • •	• • • • •

Considerações finais

Há uma série de questões que merecem ser discutidas nessas considerações finais, assim como em quaisquer textos que lidam com processos analíticos ligados às hibridações. No entanto, por uma questão de espaço, muitas, certamente, ficarão de fora deste artigo, principalmente pelo fato de que o assunto hibridismo traz à tona milhares de possibilidades de indagação e compreensão. Em decorrência dessas questões, decidimos partir para um fechamento que prime pelo relacionamento entre as partes de nosso texto.

O que se pode dizer da análise empreendida acerca da música *Piquete do Caveira*? Não somente essa música, mas no caso dos *Almôndegas*, assim como outros grupos e artistas gaúchos, deve-se ressaltar que suas obras se tratam de manifestações estilísticas e estéticas que demonstram uma pequena parcela dos muitos Brasis dentro do Brasil. Nosso *objeto de análise* (OA) – *Piquete do Caveira* – se caracteriza como um objeto híbrido que articula *reconversões* (CANCLINI, 2011) de *musemas* (TAGG, 1982 [2003]) de *matrizes culturais* (ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2001) variadas, que perfazem caminhos através do tropicalismo, *rock*, música portenha e rio-grandense. O foco de nossa análise mostrou como o processo *anafônico* e a *comparação entre objetos* (TAGG, 1982 [2003]) remete à re-elaborações de *musemas* característicos de *chacareras* (dentre outros gêneros), tais como as sincopações e a matriz birrímica 3:2 (o que chamamos de gramática rítmica) em *Piquete do Caveira*.

Esse diálogo não fala somente de um exemplo de *matriz cultural* sendo articulada no que tange à materialidade sonora em *Piquete*. Trata daquilo que Canclini (2011) entende como formas discretas (no caso de nosso estudo, *musemas*) que são combinadas a outras formas discretas (outros *musemas*) para conformar novas estruturas, novos objetos, novas práticas estéticas, e assim por diante... No entanto, essas questões – utilização e *reconversão* de *musemas* de *matrizes culturais*

variadas para compor “novos” paradigmas estilísticos – não se circunscrevem somente ao dado artístico em si. Falam de outras coisas também.

Falam também de identidade, cultura, diferença, multiculturalismo, heterogeneidade. A música *Piquete do Caveira*, assim como boa parte da obra dos *Almôndegas* (mas ficamos somente no exemplo dessa música para discutir esse artigo) representa, na materialidade sonoro-poética, relações culturais e identitárias que se manifestam dentro das dinâmicas “tradição-modernidade, norte-sul, local-global” (CANCLINI, 2011). A relação tradição-modernidade se mostra já na discussão que travamos com Cardoso (2006), quando trata das incorporações que a música massiva traz dos gêneros musicais *folkloricos*. No caso de *Piquete*, na materialidade sonora, observou-se que *musemas* contidos em *chacareras*, por exemplo, foram *reconvertidos* (conscientemente ou não) dentro de uma outra instrumentação. Isso, por si só, já gera um contexto em que *matrizes culturais* de uma cultura musical considerada como sendo de outro país certamente passará por *reconversões* básicas.

A relação norte-sul fala de uma realidade brasileira, ou seja, um grupo musical que viveu no Rio Grande do Sul, estado brasileiro, mas que faz fronteira geo-política com países como Uruguai e Argentina. Fronteira essa que do ponto de vista cultural não impede o diálogo e a mescla entre brasileiros, uruguaios e argentinos nas mais variadas situações sócio-culturais. Fala, então, de um grupo musical inserido em um contexto sócio-cultural rico em influências musicais e artístico-culturais. Dessa forma, o sul (Rio Grande do Sul, *Almôndegas*, o gaúcho rio-grandense) apresenta características culturais que dificilmente seriam vistas no norte do Brasil, por exemplo.

O local-global fala desse aspecto local não auto-centrado. *Piquete do Caveira* mostra como a materialidade sonora remonta processos em que músicos e artistas locais (Porto Alegre-Pelotas, Rio

Grande do Sul, Brasil) se apropriam e reconvertem (*reconversão*) *musemas* de patrimônios musicais de outros países (Uruguai, Argentina, Paraguai) para compor a própria identidade musical e artística do *Almôndegas*.

Por fim, pretendeu-se trazer aqui uma pequena parcela de um processo que pode ser muito maior: a análise (TAGG, 1982 [2003]; SCHOENBERG, 1991; LERDAHL; JACKENDOFF, 1983) de uma obra popular ligada à indústria musical de um tempo-espço, em diálogo com um corpo teórico-conceitual ligado aos estudos sobre hibridismo (CANCLINI, 2011; BURKE, 2003; ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2001; dentre outros), como forma de gerar um tipo de produção de conhecimento significativo para o entendimento da música popular. Ou seja, exemplos de como a análise musical, enquanto parte da musicologia, pode contribuir no processo de compreensão das hibridações em obras musicais populares.

No entanto, entendemos que ficou uma dúvida a respeito da relação dos músicos que compunham o grupo *Almôndegas* com matrizes culturais ligadas ao espaço geo-cultural da América Platina/Rio Grande do Sul. Ou seja, a análise musical aqui apresentada ficaria somente no âmbito da especulação ou encontraria legitimação na experiência dos próprios músicos? A citação abaixo⁴⁴ pode nos dizer um pouco daquilo que levantamos acerca dos contatos estéticos, culturais, sociais, dentre outros, que um músico pode ter em sua trajetória:

Arthur:

Independente da Dirce [dissertação], seguem algumas reflexões, como se a conversa se alongasse, na volta da lareira, tomando um mate...

(...)

“O que chegava pela fronteira” incluía Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Noel Guarany, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Astor Piazzolla, Les Luthiers... e é interessante analisar o que os

⁴⁴ Num momento de síntese analítica da trajetória artístico-estética, Kledir fala extensamente sobre a obra *almondeguiana* para Silva (2012).

argentinos da nossa geração vinham fazendo na mesma época: Sui Generis, La máquina de hacer pájaros, Seru Girán... e continuou com Charly Garcia, Fito Paez, Leon Gieco, Pedro Aznar... quando descobri a nova música que vinha sendo feita do outro lado da fronteira fiquei fascinado, tive a sensação clara de que "somos todos hermanos" – é a mesma pegada, as mesmas influências, a mesma tribo.

A isso, some-se o $\frac{3}{4}$ já bastante comentado na Dirce... evoluções de rancheiras, chacareras, chamamés, guarânias... a música Mantra, do Zé e do Kleiton, é pra mim o melhor resultado desse caminho – na continuação, Vira Virou do Kleiton, por exemplo, é filha disso tudo. Enfim... divaguei... é porque acredito que na análise dos ritmos pode haver uma chave – havia sempre em nós uma vontade de fazer a música gaúcha do nosso tempo, sem sermos saudosistas e nem iconoclastas, até porque não havia uma linha evolutiva que precisasse ser rompida e questionada. O que se fazia era natural para todos ali: usar os ritmos tradicionais da nossa terra, com uma pegada mais contemporânea, alinhada com a nova música popular brasileira que surgia depois dos festivais e com o pop/rock internacional (destaque para a influência fundamental da música dos Beatles e a identificação com Crosby, Still & Nash, a partir de Woodstock). E mais: as letras buscavam uma temática que refletisse o mundo e a época em que se estava vivendo, canções com sotaque gaúcho, sem necessariamente ter que falar das coisas do campo – tudo isso ia surgindo de maneira espontânea, mas vinha sempre acompanhado de reflexões, do fazer consciência. Ou seja: havia um pensamento inteligente por trás de tudo, sem perder a espontaneidade, a natureza orgânica do processo criativo. Viajei... acho que botaram alguma coisa nesse chimarrão.

Fui!

Bjs

Kledir.

P. S. Ainda faltou ao Almôndegas desenvolver ritmos como o Chote, a Polca, o Bugio... talvez na próxima encarnação (SILVA, 2012: 76–77).

Não encontramos neste depoimento um sentimento de “afinidades” e “convergências” culturais pautados “em uma combinação

peculiar de semelhança e diferença, e não apenas na diferença”, conforme comentou Burke (2003)?

Referências

ABECASIS, Alberto. *La chacarera bien mensurada*. 2ed. Rio Cuarto: Universidad Nacional de Rio Cuarto, 2012.

ALBIN, Ricardo C. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the Key concepts*. New York: Routledge, 2005.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CARDOSO, Jorge. *Ritmos y Formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas, EDUNaM, 2006.

CARVALHO, José Alexandre. A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira. *I Simpom*, Rio de Janeiro, p.787-793, 2010.

ESCALADA, Oscar. Common rhythms in the Americas. *Choral Journal*, Oklahoma, v.39, n.7, p.59-62, 1999. Disponível em <http://www.oescalada.com/Sitio_web/Articulos_Esp._files/Commonrh.pdf>.

GRIFFITHS, Paul. *História da música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

JACKENDOFF, Ray; LERDAHL, Fred. *A generative theory of tonal music*. London: MIT Press, 1983.

MANUEL, Peter. Flamenco in focus: an analysis of a performance of soleares. In.: TENZER, Michael (Org.). *Analytical Studies in World Music*. New York: Oxford University Press, 2006. p.92-119.

RATNER, Rogério. **O Tropicalismo na música gaúcha, parte IV**. Disponível em: <<http://www.territoriadamusica.com/artigos/?c=621>>.

RIBAS, João Vicente. *O maravilhoso circo dos Almôndegas*. 2008. Disponível em: <<http://pampurbana.blogspot.com.br/2008/01/o-maravilhoso-circo-dos-almndegas.html>>.

RIVERO, Carlos. *Bombo Legüero y Percusión Folklórica Argentina*. Buenos Aires: Argentino, 2004.

SANTOS, Scheyla Tizatto dos. Rock Rural entre o campo e litoral: A experiência musical do grupo Expresso Rural nos anos 80 do século XX em Santa Catarina. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH*. São Paulo: ANPUH, 2011. p.1–12.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SHUKER, Roy. *Popular Music: the Key concepts*. 2ed. New York: Routledge, 2005.

SILVA, Artur de Faria. “Nóis sêmo umas almôndega”: Os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n.23, p.5–42, 2003.

ULHÔA, Martha Tupinambá. BRockin Liverpool: significado e competência musical. *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n.23, p.49–54, 2003.

_____. *A análise da música brasileira popular*. Rio de Janeiro: [s/e], 1999. Disponível em <<http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/AnaliseMusicaPopular.pdf>>.

_____; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. Música híbrida: Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13, 2001, Belo Horizonte. *Anais do XIII Encontro da ANPPOM*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p.348–354.