

ELOGIO DAS RÍTMICAS NEGRAS E MISTIÇAS: TROPICALISMOS ACÚSTICOS NA CONTEMPORANEIDADE

AMAILTON MAGNO AZEVEDO*

RESUMO

Esse texto pretendeu explorar as memórias acústicas do Brasil na contemporaneidade. Textos melódicos e rítmicos, instrumentos, poesias e sonoridades que sinalizam para memórias tropicais do Atlântico Sul, movidas pela interconexão de narrativas e memórias das Áfricas e Brasil. Musicalidades forjadas sob o signo da mistura, do padê, do sentido gregário da vida. Músicos e músicas que recusaram o primado da melodia sobre a percussão. Os tropicalismos acústicos contemporâneos primaram pelo o que há de abertura, trocas, injunções. Uma recusa total do apartheid sonoro; viva o Padê como promessa de futuro.

PALAVRAS-CHAVE: memórias acústicas do Brasil; tropicalismo; *apartheid* sonoro.

ABSTRACT

This work intends to explore the acoustic memories of contemporary Brazil. Melody, rhythm, instruments, poetry and sound linked to narratives of Africa-Brazil circuit. Musicality forged by mixture and padê, by a gregarious sense of life. Musicians and music that refused to accept the primacy of the melody over drums. The contemporary acoustic tropicalisms excelled by opening, exchange and injunctions. They choose a total refusal of sound apartheid. Let's celebrate padê as a promise of future.

KEYWORDS: Brazilian music memory; tropicalism; music *apartheid*.

*Meu coração, não sei porque,
Bate feliz quando te vê...*

Música: Pixinguinha (1917); letra: João de Barro (1937)

A literatura que tratou de Pixinguinha o revelou como “gênio”, “maestro”, “orquestrador”, “santo”, “a própria música”, “um dos pais da música popular brasileira”, “o maior de todos” entre outros elogios.¹ Nas palavras do elogiado, dizia que a sua música não passava de “coisinhas simples”.² Essas “coisinhas simples”, no entanto, ultrapassaram o número de mil composições, entre as quais estão polcas, choros, tangos, sambas, maxixes e valsas; o que tornou Pixinguinha um músico polissêmico; circulando por diferentes universos musicais – do escrito ao oral; dos desafios à música de orixás, de instrumentos de sopro como a flauta e o saxofone aos percussivos como o pandeiro, o omelê, a caixeta, o prato e a faca que adquiriam destaque em suas orquestrações. Toda essa gama de experiência fez de Pixinguinha um músico inclassificável, apesar das muitas classificações atribuídas a ele. Sua memória é o ponto de fuga de uma interpretação dualista e genérica – onde – Música Negra, seria a expressão do conhecimento oral e, Música Ocidental- a expressão do conhecimento escrito. Com Pixinguinha, esse esquema é demolido. Se em Carinhoso, se sente muita manha e denço e o tum tum dos tambores de modo tímido, em outras como “Vou Vivendo” e “Yaô”, esse tum tum se faz sentir de modo vigoroso; explicitando esse fundo cultural da acústica negra brasileira.

Observando as memórias de músicos negros e mestiços no século XX, vamos nos deparar com uma multiplicidade de culturas musicais que substituíram o discurso e a retórica para manifestar vivências movidas por universos orais e letrados, crenças mágico-religiosas, ao sentido de grupo e comunidade. O elogio das rítmicas negras e mestiças em zonas tropicais requer pensar como os músicos apostaram numa dimensão sensível que possibilitou a criação de atmosferas melódicas e harmônicas que retratavam suas próprias memórias, sentimentos e desejos.

Dorival Caymmi (1914-2008) foi outro músico que trilhou por caminhos e possibilidades musicais que ainda estavam por se fazer. Ressemantizou o selvagem, o canibal, o exótico invertendo assim o discurso colonial sobre áreas

tropicais. Com Caymmi, a Bahia, a cultura negra, indígena e lusa assumiram significados inovadores em termos de mensagem estética. Escapou do lugar comum, ao recusar em dar respostas aos problemas sociais da Bahia com sua música. Quis mais lançar indagações ao lugar em que nasceu e que cantou durante toda a vida. Cantou, sobretudo, a Bahia das décadas de 1920 a 1940. Ali a poesia praiana projeta a memória, os saberes e os fazeres dos pescadores, candomblezeiros, valentões, pretas e outros baianos. Cantava um microcosmo baiano pré-industrial, mas que era ao mesmo tempo também contemporâneo. Era a atualidade do que não era moderno. Por isso Caymmi era inclassificável, indefinido, indecifrável. Ele era pré, pós, tudo ao mesmo tempo agora. Ele também escapou ao mito do exótico e do folclórico. Cantava o que vivia como a composição que fez sobre a Preta do Acarajé. *“ Fez a composição porque a preta pontal passava toda noite pela rua, tabuleiro à cabeça, entoando o pregão nagô. Era uma fato cotidiano na sua cidade”*.³ Sendo assim, a Preta do Acarajé era o anti-exótico, nostálgico, romântico projetado com o discurso colonial. Ela era real, contemporânea, com um modo de viver específico. Isso distancia Caymmi do olhar fanfarrão que procura a delícia paradisíaca dos trópicos; como um turista accidental. Nem era tão pouco uma fuga da modernidade. Esse modo de viver era o que havia de moderno na personagem capturada pelo olhar de Caymmi. Foi também o iniciador de canções praeiras que anteciparam os jovens músicos urbanos e burgueses da bossa nova. Em Caymmi *“a palavra cantada recebia o tratamento mais alto que se pode conceber: sempre espontânea, revelava, não obstante, ter passado por um crivo severo”*.⁴ Com ele as canções *“ parecem existir por conta própria, mas a perfeição de sua simplicidade, alcançada pela precisão na escolha das palavras e das notas, indica um autor rigoroso”*.⁵ Foi a partir dessa linguagem única *“que João Gilberto entendeu a “Rosa Morena” de Caymmi, por ele eleita como tema para construção do estilo que veio a se chamar de bossa nova”*.⁶

Antes dos acordes dissonantes explorados por bossa novistas, Caymmi já gostava de experimentar possibilidades harmônicas no seu violão. O desrespeito ao acorde estabelecido e perfeito. Gostava de mudar os padrões sobre as notas que compõe o acorde. Experimentava deslocar o dedo para buscar dissonâncias e possibilidades com *“sétimas, nonas, inversão de acordes”*.⁷ Os dedos dançavam para buscar a imperfeição na música. Um pensamento musical

pautado por um saber horizontal, perceptivo. Com um olhar que mira a sensação, as formas inautênticas, o movimento das imagens sonoras. Sua música projetou-se eternamente para o novo, o futuro. Foi com a atitude brincalhona, experimental, que dirigiu sua música ao erro como promessa da criação. O erro, ao tirar o dedo do acorde perfeito para buscar o acerto em outro lugar. Era a demolição do cânone, do clássico, do conceito pronto e estabelecido sobre a música. Era a reinvenção do moderno sob o prisma do lugar ainda desconhecido na música do Brasil. Não é o moderno como monumento ou do elogio da técnica perfeita ou ainda da adoração da melodia em detrimento do ritmo. Caymmi nunca abriu mão do ritmo mesmo experimentando novas harmonias. Os sambas baianos sempre foram referências para o seu samba praiano.

O mundo das águas foi tema recorrente na música de Caymmi como a “Lenda do Abaité”. A lenda que mistura Yemanjá com tupinambá, a mistura de África com a América, uma história afro-indígena. Abaité é a lagoa que afoga os homens, atraía-os para comê-los; é a ressemantização do canibal, do selvagem; é a recusa do moderno como instância única da História. Na lenda do Abaité, há um ajuste de contas entre Mito e História. Não há hierarquização, a oralidade não cede à escrita, a imaginação não cede à razão. Ao penetrar no universo da lenda, Caymmi sugere uma temporalidade pós-ocidental, anti-civilizatória. Trança temporalidades distintas instituídas nos saberes, vivências e memórias afro-indígenas no espaço da Bahia.

Não seria exagero afirmar que as musicalidades negras mestiças instituem-se nesse tempo misturado e trançado como a rede do pescador. As rítmicas recusam o moderno como sinônimo de evolução, progresso e desenvolvimento. Apostam nas vivências anti-manicomial, manifestam-se, muitas vezes, fora da órbita da História escrita, recorrendo à oralidade como saber indispensável. Movem-se nas zonas francas das festas, das brincadeiras, operando em situações marginais a Modernidade; as vezes penetrando nos entre-lugares do normativo. As rítmicas negras e mestiças instituíram outra Modernidade, em que tudo é possibilidade, abertura líquida e móvel, pois é ao mesmo tempo a recorrência à memória acústica, performática e oral, mas também ao urbano, o industrial, a escrita. Não há o arcaico e o contemporâneo

definidos ou definíveis. Tudo é ao mesmo tempo agora. Mito e História, passado e presente, contemporâneo e não contemporâneo.

Essas vivências rítmicas pós-ocidentais podem ser resgatadas também nas inovações estéticas que os músicos Geraldo Pereira (1918-1958), Moreira da Silva (1902-2000) e Sinhô (1888-1930) fizeram no samba. Abusando da improvisação, esses músicos inventaram modos muito particulares de compor e expressar suas músicas. As músicas de Geraldo Pereira provocaram deslocamentos rítmicos no samba através da palavra, instituindo o samba torto, fora do lugar, irregular como o que se ouve, nas músicas “Falsa Baiana” (1944) e “Bolinha de papel” (1946), com divisões que desinventaram a batida certa, forçando uma descompostura da mão diante do violão; como uma espécie de dança da mão.

O samba “Acertei no Milhar” de Geraldo Pereira e Wilson Batista (1913-1968) gravado por Moreira da Silva em 1940 sinalizava para a confirmação de uma linguagem inaugurada por Heitor dos Prazeres (1898-1966) e seu “Grupo dos Prazeres” formado em 1930: o samba de breque. O “breque” ou pausa no samba calava os instrumentos, para, no lugar do cantor, entrar o contador de histórias, que intervinha com palavras isoladas ou frases inteiras nos intervalos rítmicos, subvertendo assim a ordem, o padrão e a regularidade da música. Essa maneira de fazer samba inventava uma nova forma de improvisação, sinalizava para algo ainda inexplorado no texto sonoro.

Geraldo Pereira e Heitor dos Prazeres inventaram formas rítmicas, revolucionaram sentidos, evocaram novas possibilidades visual-auditivo-sensorial-emocional-oral-acústico. Operavam o pensamento a partir de contingências históricas específicas. Do universo do samba, extraíam suas referências; a cidade do Rio de Janeiro era o espaço por onde os músicos criavam novas estéticas e imagens rítmicas. São homens, por excelência, descolonizados do ponto de vista, dos conceitos, categorias, métodos e teoria. No caso de Sinhô ele destrona os olhares e pensamento ocidentais sobre as rítmicas do Brasil ao compor um samba em resposta a Rui Barboza, figura política emblemática das elites da República Velha que fez comentários sobre o “Corta Jacas” de Chiquinha Gonzaga (1847-1935). *“A Bahia não dá mais coco/ Para botar na tapioca/ para fazer um bom mingau/e embrulhar o carioca/ papagaio louro*

do bico dourado/ tu que falavas tanto/ qual a razão de estares calado?/ Não tenhas medo, coco de respeito/ Quem quer se fazer não pode/ Quem é bom já nasce feito". Ironiza o "papagaio louro" que havia afirmado que o "Corta Jacas" de Chiquinha Gonzaga não passava de música baixa, chula, grosseira, selvagem, parente do batuque, do samba e do cateretê. É uma resposta ao desejo de higienizar os costumes culturais da República velha para se aproximar de uma atmosfera da Belle Époque. Mesmo com esse desejo, de empurrar o Brasil para limpeza cultural, as rítmicas e brincadeiras carnavalescas de tradição nordestina como as Congadas, Burrinhas, Dança do Homem Bicho se entrecruzavam com os Cumcubis, Afoxes e Embaixadas cariocas e, formavam uma gama diversificada de expressões negro-populares na cidade do Rio de Janeiro.

Ismael Silva (1905-1978) e Alcebiades Barcelos, o Bide (1902-1975) provocaram mudanças na forma e na estética do samba que mudariam o rumo da Música Popular do Brasil. Bidê foi o criador do Surdo e estabeleceu o tamborim como instrumento no chamado samba do Estácio⁸ além de outros ritmistas que percutiam tambores, reco-reco e friccionavam cuicas. Esses instrumentos e seus modos de tocar foram fundamentais na invenção do que Ismael Silva chamava de "bum bum paticumbum prugurundum". Essa expressão onomatopaica inventada por Ismael Silva traduz a complexidade e a polifonia das rítmicas expressadas pelo samba do Estácio. Essa polifonia verbalizada por Ismael era muito mais apropriada para os desfiles de rua das escolas de samba do que o "tan tantan tan tantan", expressão também de Ismael, dos sambas amaxixados. A sinuosidade do samba maxixe "tan tantan tan tantan" era para as danças coladas entre os pares; mas que mesmo assim assustava as elites da República Velha por expressar uma lascívia demasiadamente primitiva para os padrões da Belle Époque carioca. O "bum bum paticumbum prugurundum" continuará a provocar e ironizar o olhar preconceituoso ao inaugurar uma cédula rítmica ainda mais multidirecional e policentrada. O tamborim, presente no samba do Estácio, empurra o tempo rítmico para a irregularidade, pois se manifesta de modo a desobedecer a linearidade do compasso. Ele preenche e esvazia a regularidade do compasso. O tamborinista opera com uma improvisação brincante, infantil, indispensável ao compasso do samba; é um modo de tocar que se manifestava numa zona

aberta, que rejeitava o padrão, a norma, o instituído. O tamborinista buscava explorar aquele toque que não está previsto; é a improvisação que se manifesta na sua inteireza; pois é o não escrito, o ponto de fuga, a saída para invenção contínua. O imprevisto e improvável na improvisação do tamborim será também explorado nos tempos da bossa nova; sobretudo para imprimir o modo de tocar o violão nos anos 50. A batida bossa novista retirou a “síncopa” ou a “contrametricidade” do samba; provocando-lhe um esfriamento e alisamento do tecido rítmico; mas manteve um balanço e suingue.⁹ Incorporou também aquilo que o tamborim expressava enquanto ritmo, aproveitando dos silêncios e pausas.¹⁰ A Bossa Nova seria tributária do samba do Estácio e da disritmia de Geraldo Pereira? Algo a se pensar. De Caymmi já sabemos que sim.

Há também a relação entre música e pintura como a que se viu na história do músico e sambista Heitor dos Prazeres. Projetou o samba na tela, brincou com imagens dos negros ao pintá-los na condição de dançarinos e sujeitos de suas próprias narrativas. Imprimiu um diálogo entre modos artísticos distintos acenando para a reinvenção da experiência, da percepção e da arte. Suas imagens buscavam as musicalidades, danças, brincadeira, o diálogo com o sagrado. Captou em suas pinturas, experiências sensoriais e mentais. Os sambas em forma de pintura guardavam imagens de pessoas, ainda ingênuas, arma fundamental contra a esperteza da técnica, do universalismo ocidental, da frieza do individualismo.

Outra experiência de diálogo entre samba e artes visuais é a inventada pelo sambista Cartola (1908-1980), ao escolher as cores que representariam a escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Com isso homenageia o rancho Arrepiados, agremiação de Laranjeiras que contava com a participação de seu pai, Sebastião de Oliveira,¹¹ e também capta o perfeito equilíbrio que havia na combinação das cores verde e rosa; como imagens possíveis para a escola. As cores traduzem a memória, o sentido, a estética. A Mangueira possui uma forma que se revela na intensidade do verde e na delicadeza do rosa. Há ritmo na combinação das cores, deixando assim explícito a musicalidade entre a imagem/promessa do primeiro e a imagem/delicadeza da segunda. A relação entre elas também projeta uma dança de par onde uma nasceu para ficar

eternamente com a outra. Não haveria nada mais perfeito que representasse os emblemas e sinais da Mangueira que a relação gregária entre o verde o rosa.

Esse modo de operar o olhar para o inusitado, o improvável como o que Cartola fez ao imaginar as cores da Mangueira, insinua-se na experiência do músico Dom Um Romão (1925-2005), o baterista que inventou com as baquetas o que João Gilberto fazia com a mão direita. Observar essas rítmicas na arte do próprio viver é deparar-se com um corpo em movimento, irregular, desobediente, desordeiro. Assim era o modo de tocar de Dom Um Romão que privilegiou a demolição do ritmo regular e contínuo, sugerido já no disco “Cancão do Amor de Demais”¹² de 1958, escapando assim dos clichês sobre o instrumento como a mera marcação do compasso. O seu modo de tocar transcendeu o previsível retirando a bateria do anonimato ou do plano secundário em relação aos outros instrumentos; foi um co-autor e compositor da rítmica da bossa nova e não apenas um serviçal da melodia. Há, em Dom Um, um ponto de fuga ao texto colonial sobre a música que punha a melodia numa condição de superioridade em relação ao ritmo. Com Dom Um há um nivelamento entre as linguagens. Essa demolição instaura um corpo que não apenas ouve a melodia, mas um corpo participante do ritmo. Cria-se uma zona móvel entre dança e reflexão, corpo e gozo. O corpo que dança ao atacar os tambores da bateria; que goza ao transcender os dispositivos que pretendem punir a alma. Seu toque é o sinal, a expressão desconecta da postura blasê, do homem distante, frio, civilizado e solitário. Ou então, a vida à deriva de Dorival Caymmi operando uma temporalidade refratária à pressa, aos botões hiper-modernos. A preguiça associada à Caymmi disfarçava seu gosto pela vida, pelas pessoas e pela História.

Essas atitudes de alegria e de ironização à civilização, manifestam-se nas rodas de sambas. Desafios sob a forma do canto responsorial, com perguntas e respostas, improvisos, brincadeiras, risos e informalismos vocais e corporais constituem a roda de samba como uma linguagem despojada e emancipada das vigílias e punições. Ponto de fuga à morte projetada com a escravidão e a negação dos direitos no pós-abolição. Roda de capoeira, de jongo, umbigadas e outras danças como resistência e luta contra o cativo. A roda de samba é a metáfora de uma História que se repete, reanima a memória, perpetua tradições,

inovando-as sob o fluxo da repetição da performance corporal e vocal. É a metáfora da cidade do samba vivida num microcosmo social. Na roda de samba, o mundo é a experiência da reunião social e não importa que sua duração seja efêmera no momento da ação, o que importa é que a roda durará uma vida inteira; é efêmera e eterna ao mesmo tempo. Constrói vivências e cidades com outras memórias e projetos, não dominantes, não castradas, não violentas, não poderosas. Ela é comunitária, reproduz em forma de música laços de afetividades, amizade, do viver junto, de restauração de uma memória. É comunitária e gregária, é um gosto pelo estar junto, grudado, ligado, misturado, miscigenado. Proporciona perceber a História através do sensorial ritmo-acústico, desinventando a civilização e o progresso.

NOTAS

* Amailton Magno Azevedo é pós-doutor pela Universidade do Texas. Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: amailtonazevedo@ig.com.br

¹ Sérgio Cabral. *Pixinguinha: Vida e Obra*, 1997. Carlos Calado. *Pixinguinha*, 2010. Marília T. Barboza Silva e Arthur L. Filho de Oliveira. *Pixinguinha: filho de Ogum Bexiguento*, 1998.

² Carlos Calado. *Pixinguinha*, 2010. E-mail: amailtonazevedo@ig.com.br

³ Antônio Risério. Caymmi. Uma utopia de lugar, 1993, p-12.

⁴ Caetano Veloso. Verdade Tropical, 2008, p. 217.

⁵ *Idem, Ibidem.*

⁶ *Idem, Ibidem.*

⁷ Dorival Caymmi, Apud: Antônio Risério, 1993, p-15.

⁸ José Ramos Tinhorão, História da Música Popular Brasileira, 2008, p. 293.

⁹ Walter Garcia, Bim Bom: a Contradição sem Conflitos de João Gilberto, 1999.

¹⁰ Haroldo Costa, O Negro na MPB, 2000, p. 483.

¹¹ Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas. *Samba de Enredo: história e arte* 2010, p. 15.

¹² Disco Elizeth Cardoso, Canção do Amor Demais, Gravadora Festa, 1958.