

Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular

Por: Martha Tupinambá de Ulhôa

UNIRIO - CNPq

E-mail: mulhoa@unirio.br

Resumo:

Apresentação do conceito de Métrica Derramada para explicar a flexibilidade e em alguns casos quase independência do canto em relação ao acompanhamento em canções brasileiras populares. Conceito é demonstrado através de análise da interpretação de Elis Regina na canção “Amor até o fim”, de Gilberto Gil, e discutido também em relação à noção de *rubato* da musicologia tradicional.

Palavras-chave: Métrica Derramada, performance vocal, tempo rubato

Abstract:

The concept of “Métrica Derramada” [Malleable Meter] in Brazilian Popular Song in discussion with traditional musicology concept of *rubato*, as demonstrated through Elis Regina’s performance of “Amor até o fim” by Gilberto Gil.

Keywords: Métrica Derramada (Malleable Meter), vocal performance, tempo rubato.

Introdução

Na canção popular, a melodia e a letra interferem estreitamente uma sobre a outra. Existem elementos na letra, especialmente sua qualidade narrativa ou lírica que conduzem a diferentes tipos de melodia; existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção. Este complexo envolvendo entonação, acento, melodia, ritmo e práticas interpretativas específicas, no que chamo de prosódia musical irão influenciar o significado da canção.

Um dos elementos mais possantes de expressividade na canção popular brasileira é a flexibilidade e em alguns casos quase independência do canto em relação ao acompanhamento, fenômeno que chamo de métrica derramada (Ulhôa 1999). Na canção popular, a noção de compasso está sempre presente, mas o mesmo é flexibilizado, tanto nos seus limites, quanto na sua estrutura interna que é modificada em termos da hierarquia das pulsações. Para demonstrar este traço bastante presente na música brasileira popular utilizarei como exemplo emblemático uma gravação de Elis Regina de Amor até o fim, de Gilberto Gil, discutida logo abaixo.

Métrica Derramada

A noção de métrica derramada tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes “descolados” um do outro, numa sincronização relaxada.

Esta flexibilidade rítmica entre canto e acompanhamento nem sempre é anotada nas versões transcritas, e quando o é aparece como síncopes, que na realidade não expressam bem a escansão da letra, de fato feita pelos intérpretes. Esta aparente complexidade rítmica deixa de existir ao prestarmos atenção ao sentido das palavras cantadas com expressividade, como é o caso de muitas interpretações de Elis Regina, que ao serem transcritas com fidelidade parecem desrespeitar os limites do compasso.

Na métrica derramada acontece uma superposição da divisão das sílabas e encaixe frouxo dos padrões de acentuação da língua portuguesa à brasileira aos compassos musicais regulares da tradição ocidental consagrada.

Esta liberdade rítmica no canto acompanhado, chamado por Mário de Andrade (1962) de “fantasia rítmica” funde em uma só textura as noções de tempo musical europeu e africano, seu emprego sutil sendo marca de expressividade.

Nas interpretações que “derramam” a métrica, a noção de compasso como acontece na concepção temporal europeia é mantida, mas este compasso é flexibilizado, tanto nos seus limites, quanto na sua estrutura interna que é modificada em termos de hierarquia das pulsações. Como ilustração do princípio cabe reproduzir esquema feito por mim e publicado em 1999.

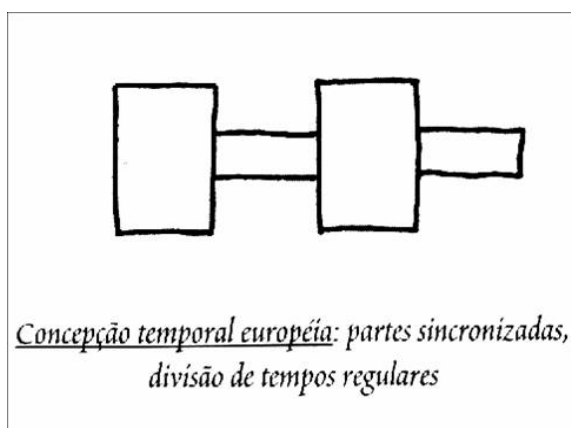


Ilustração de concepção temporal europeia

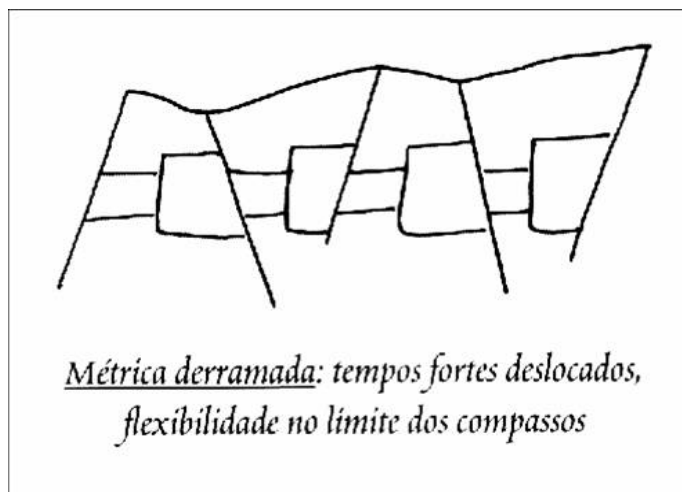


Ilustração de métrica derramada

Elis Regina

Elis Regina (1945-1982) é considerada no Brasil como uma grande cantora, não só como *persona* mas também pela sua grande expressividade. Ela era capaz de gestos performáticos e explosões emocionais, apesar do intenso medo de palco. Um exemplo foi a apresentação televisionada de “Arrastão”, em 1965, quando concluiu a canção numa pose do Cristo crucificado, o rosto molhado de lágrimas. O momento marca o início de uma carreira muito popular. Com um repertório cheio de canções de compositores consagrados pela crítica (o que nem sempre significa alta vendagem) Elis Regina se tornou uma das cantoras de muito sucesso na época. Mesmo hoje, mais de 20 anos após sua morte, coletâneas suas aparecem nas prateleiras das *mega* casas de disco, e lançamentos de material inédito são bem recebidos pela crítica.

Os gestos teatrais, movimentos amplos de braço e principalmente, interpretação passional e voz possante mas cristalina, eram muito diferentes do ideal estético calmo e macio da Bossa Nova, então em voga no Brasil. O que não impediu que uma de suas parcerias mais marcantes, no que foi considerado pela crítica internacional como um dos melhores discos de música brasileira, tenha sido *Elis e Tom* [Jobim], gravado em Los Angeles em 1974.

No mesmo ano gravou o LP *Elis* (Phonogram, 6349 121), com músicas das duplas Milton Nascimento/Fernando Brant e João Bosco/Aldir Blanc, bem como de Gilberto Gil. No ano de 1979 participou do Festival de Jazz de Montreux, na Suíça, e gravou um de seus maiores sucessos, "O Bêbado e a Equilibrista", de João Bosco e Aldir Blanc, canção que se tornou emblema para a esquerda brasileira na era da ditadura militar. É no CD, com a remasterização feita em 2001 pela Warner (809274001627) do

CD lançado em 1982, intitulado *Montreux Jazz Festival - Elis Regina* (WEA - BR 22032), que é possível encontrar entre as faixas bônus a canção “Amor até o fim”, que será discutida neste ensaio.

“Amor até o fim”

A letra de “Amor até o fim”, composta por Gilberto Gil (1942 -) repete a mensagem banal de que o amor é algo que não acaba nunca, que dura até o fim da vida: “Amor / Não tem que se acabar / Eu quero e sei que vou ficar / Até o fim / Eu vou te amar / Até que a vida em mim / Resolva se apagar...”

A canção começa numa métrica “musical”, isto é, com uma acentuação clara do tempo forte do compasso, mesmo que subvertendo o português, como na primeira frase, onde a palavra Amor começa num tempo forte (á - mor), em vez de utilizar a acentuação oxítona usual (a - môr). Parte deste problema (algumas pessoas chamariam de “erro de prosódia”) é que tanto o canto solista quanto o acompanhamento começam no tempo forte do compasso. A decisão de subverter a prosódia da palavra e iniciar o canto na cabeça do tempo, quando a maioria das canções brasileiras é anacrústica ao mesmo tempo em que deliberadamente traz certo frescor para a palavra amor, um sentimento tão gasto e abusado na canção popular, vai ser resolvido com muita sutileza pela interpretação de Elis, como veremos abaixo.

Tanto nas versões de 1974 (ocasião da primeira gravação) quanto de 1978 (em Montreux) Elis Regina é acompanhada por César Camargo Mariano (piano), Luizão (baixo) e Paulinho Braga (bateria). O acompanhamento é marcado pelo piano chacoalhado de Camargo Mariano num estilo samba *jazz*. Por cima desta cama meio dançante, Elis Regina interpreta a canção num estilo ritmicamente flexível, onde canto e acompanhamento parecem “descolados” um do outro, numa sincronização relaxada.

Depois da repetição dos oito primeiros compassos entramos na parte em que o amor é comparado a uma rosa que deve ser cultivada e receber sol para crescer. Chegamos então ao momento culminante da canção e quando há maior independência entre canto e acompanhamento, com um “deslocamento” de quase meio tempo entre um e outro. Esta instabilidade na sincronização acontece justamente no clímax da letra, que expressa o desejo de que “a rosa do amor tem que crescer e não vai despertalar pra quem cuida dela”.

Eis a apresentação completa da letra da canção:

Amor
 Não tem que se acabar
 Eu quero e sei que vou ficar
 Até o fim
 Eu vou te amar
 Até que a vida em mim
 Resolva se apagar :||

O amor
 É como a rosa num jardim
 A gente cuida, a gente olha
 A gente deixa o sol bater
 Pra crescer, pra crescer
 A rosa do amor
 Tem sempre que crescer
 A rosa do amor
 Não vai despetalar
 Pra quem cuida bem da rosa
 Pra quem sabe cultivar
 Amor não tem que se acabar
 Até o fim da minha vida
 Eu vou te amar
 Eu sei que o amor
 Não tem
 Não tem que se apagar

A sílaba “cer” de “Pra crescer, pra crescer” é o ponto culminante do tema em termos de altura – a nota Síb é a nota mais aguda da peça. Intensificando ainda mais a tensão aparece uma discrepância enorme entre solo e acompanhamento. No exemplo a seguir o pentagrama inferior, extraído do *songbook* é uma representação bastante aproximada do desenrolar do acompanhamento. O pentagrama superior mostra a performance de Elis Regina acelerando a articulação da frase “a rosa do amor tem sempre que crescer” às vezes em mais um tempo!. E isto depois de manter a divisão rítmica bem próxima da versão impressa na frase “a gente cuida, a gente olha, a gente deixa o sol bater”. Algo gratuito? Não me parece. A minha hipótese é que parte da expressividade da cantora vem de seu talento com a interpretação das letras. Elis Regina não apenas canta uma letra, ela assume um papel ao interpretar as canções, sua interpretação trazendo para a voz uma gestualidade quase física. Este aceleração da frase traduz a urgência do desejo: A rosa do amor tem sempre que crescer!

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes lyrics: "a gen-te cui - da a gen-te o - lha / a gen-te dei-xa/o sol ba-ter prá cres - cer prá cres-cer". Above the vocal line, chords are indicated: Gm, A7, Dm7, A7, Dm7, and D7. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system also has two staves. The vocal line lyrics are: "a ro - sa do/a - mor tem sêm - pre que cres - cer a ro-sa do/a-". Chords above the vocal line are Gm, Cm7, F7, Bb7M, a double bar line with a slash, and Em7(b5). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Exemplo: “A gente cuida, a gente olha... canto e *songbook* (Transcrição de Marcílio Lopes).

Elis Regina e tempo *rubato*

Segundo a literatura musicológica a performance de Elis Regina poderia ser descrita como em tempo *rubato*. Tempo *rubato*, ou tempo roubado é uma expressão musical que indica alterações rítmicas ou de andamento com finalidades expressivas. Na música de concerto são reconhecidos dois tipos de *rubato*, um tipo inicial onde a melodia é alterada enquanto o andamento mantém um andamento estrito e um tipo posterior envolvendo flexibilidade rítmica de toda a substância musical (Philip 1992). Além desses dois tipos de *rubato* Elis usaria uma terceira maneira de modificar o ritmo por propósitos expressivos, empregando também o que é conhecido como acento agógico, ou a variação de duração em uma nota específica.

A questão é se simplesmente dizer tempo *rubato* ou acentuação agógica dá conta de descrever a prática musical contextualizada.

Vejamos o que acontece em “Amor até o fim” mais detalhadamente nos gráficos preparados por Marcílio Lopes (Lopes e Ulhôa s.d.). Abaixo temos a marcação do ataque de cada sílaba no espectro de amplitude na parte superior do gráfico. Uma linha pontilhada mostra o momento do ataque do canto, linhas cheias médias marcando o início de compassos binários e tempos e linhas menores marcando subdivisões de semicolcheias.

The image displays a musical score for the phrase "Amor não tem que se acabar Eu que". It consists of three parts: an amplitude spectrum at the top, a rhythmic tick mark below it, and a melodic line in 2/4 time at the bottom. The amplitude spectrum shows the intensity of the sound over time, with vertical dashed lines marking the boundaries of each syllable. The rhythmic ticks show the timing of the syllables relative to the beat. The melodic line shows the pitch contour of the phrase, with notes and rests corresponding to the syllables.

Amor até o fim – primeira frase com imagem de espectro de amplitude.

Outra coisa que podemos observar com a simples superposição de uma régua a maleabilidade da duração dos tempos no compasso. A palavra amor acontece num andamento regular, a sílaba “a” recebendo cinco unidades mínimas (de semicolcheias) e a sílaba “mor” 6. A partir daí, a régua que mede as subdivisões do tempo nos mostra que o andamento se acelera, o “não” tendo uma ênfase maior e o resto da frase jorrando a ponto de terminar antes do tempo forte do compasso seguinte, lugar natural para a colocação de uma sílaba acentuada. A escansão esperada da frase é a seguinte:

Amor não tem que se **acabar**

Pensando numa acentuação agógica, ou seja, dada pela duração (o tamanho da fonte é proporcional à duração da nota) temos a seguinte divisão:

Amor não tem que se **acabar**

Aaaaa-moooooor nããããõ teem quee see_a-caa-baaaaaar

Se fôssemos considerar apenas a localização da nota no tempo forte do compasso teríamos simplesmente uma acentuação (errada) no “A” de amor. Mas o que acontece de fato é a declamação retórica do texto. E para fazer isto é necessário flexibilizar os limites do compasso. Assim, Elis Regina utiliza não só o tipo de *rubato* onde o acompanhamento mantém um pulso razoavelmente regular e seu canto se desenvolve mais livremente em relação ao andamento das frases, como também faz a marcação métrica coincidir com a acentuação natural do texto, usando da agógica como recurso expressivo. Ou seja, para utilizar a nomenclatura musicológica usual temos que explicar muito. Derramar a métrica é mais simples...

Vejamos o que acontece nas repetições da frase inicial. Observe-se que a versão do *songbook* teve que fazer um compromisso em relação à lógica musical. Todas as vezes que Elis Regina canta a frase, há algum tipo de “correção” prosódica, sempre no intuito de interpretar enfaticamente a frase:

The image shows a musical score for the first phrase of the song 'Amor'. It consists of seven staves. The top staff is labeled 'Songbook' and contains the melody with lyrics 'A - - - mor não tem que se/a - ca-bar'. Above the staff are chords: E7, A7, and D7(9). The following six staves are labeled a1, a2, a3, a'1, a'2, and a'3, representing different vocal performances. Dashed lines connect the lyrics in the 'Songbook' staff to the corresponding notes in the vocal staves, illustrating how the melody is repeated with slight variations in phrasing and timing, which is referred to as 'prosodic correction' in the text.

Exemplo: Primeira frase de Amor até o fim e repetições

Tempo Rubato ou Métrica Derramada?

Assim, qual a melhor explicação, tempo *rubato* ou métrica derramada? Acredito que o segundo conceito é muito mais preciso. O que acontece é a combinação de duas lógicas, uma musical, baseada em compassos regulares e padrões de acentuações isométricos, outra prosódica, baseada na divisão retórica das palavras em esquemas rítmicos irregulares e variáveis. A solução expressiva encontrada por Elis Regina e muitos cantores (bons) de música popular brasileira é “derramar” a métrica musical, ou seja, flexibilizar os limites do compasso e deslocar os acentos dos tempos iniciais dos mesmos.

“Derramar” a métrica não é uma idiossincrasia numa interpretação singular; é um traço estilístico marcante, principalmente entre intérpretes de samba. Ou seja, a métrica derramada mais do que um gesto de estilo individual (como o *rubato* de Chopin) é uma característica cultural mais ampla.

Fontes

Andrade, Mário de. 1962 [1936]. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora.

Lopes, Marcílio e Ulhôa, Martha. “Amor até o fim” com Elis Regina: em busca de uma metodologia para a análise da performance musical. Aceito para publicação em

Cadernos do Colóquio

(<http://www.ibict.br/secao.php?cat=SEER/Revistas%20Brasileiras#C>).

Chediak, Almir (Prod.) 1992. *Songbook Gilberto Gil*, v. 1. 4 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.

Gil, Gilberto. “Amor até o fim” com Elis Regina, [Musiclave 60840285, 1977] In *Personalidade: Elis Regina* vol. 2. Philips/Polygram 514 119 2, 1992.

Philip, Robert. 1992. *Early Recordings and Musical Style – Changing Tastes in Instrumental Performance – 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. 1999. Métrica Derramada: Prosódia Musical na canção brasileira popular. *Brasiliiana Revista da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: , v.2, p.48 - 56.