

# O MODERNISMO EM PERNAMBUCO: Um passeio pelas obras do artista modernista pernambucano José Cláudio

## MODERNISM IN PERNAMBUCO: A walk through the works of modernist artist from Pernambuco José Cláudio

Niara Mackert PASCOAL<sup>1</sup>

### RESUMO

O modernismo é o conjunto de vários movimentos estéticos nas artes que ocorreram a partir do século XIX. Seus ideais se baseiam na desconstrução dos preceitos da arte tradicional passada e aqui no Brasil, uma busca pela identificação nacional e retorno às raízes. Aqui, deflagrado “oficialmente” a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. No entanto, em outros estados fora do eixo Rio-São Paulo, esses movimentos também tiveram suas representações. Um dos artistas representantes do movimento em Pernambuco e que fez parte do Atelier Coletivo, José Cláudio traz em suas reproduções um resgate da tradição e costumes e uma busca por afirmação e valorização da cultura regional local, conceitos que podem se aproximar ao movimento regionalista proposto por Gilberto Freyre. Esse resgate é importante tanto para a perpetuação dessa cultura, quanto para sua difusão.

Palavras-chave: Modernismo, Pernambuco, Atelier Coletivo, Manifesto Regionalista, Gilberto Freyre.

### ABSTRACT

Modernism is the set of several aesthetic movements in the arts that took place from the 19th century onwards. His ideals are based on the deconstruction of the precepts of past traditional art and here in Brazil, a search for national identification and a return to roots. Here, triggered “officially” from the Modern Art Week of 1922, in São Paulo. However, in other states outside the Rio-São Paulo axis, these movements also had their representations. One of the artists representing the movement in Pernambuco and who was part of the Atelier Coletivo, José Cláudio brings in his reproductions a rescue of tradition and customs and a search for affirmation and appreciation of the local regional culture, concepts that can approach the regionalist movement proposed by Gilberto Freyre. This rescue is important both for the perpetuation of this culture and for its dissemination.

Keywords: Modernism, Pernambuco, Atelier Coletivo, Regionalist Movement, Gilberto Freyre.

<sup>1</sup> Mestranda em Artes Visuais do Programa Associado de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pela UFPE (2015-2018). Foi bolsista do Núcleo de Acessibilidade da UFPE, na função de tutora para assuntos de acessibilidade educacional (2017-2019). Atualmente é educadora social na área de artes visuais no Movimento Pró Criança - unidade Piedade, ministrando o curso de Artes Visuais.

## O MODERNISMO EM PERNAMBUCO: Um passeio pelas obras do artista modernista pernambucano José Cláudio

### 1. MODERNISMO: um panorama

O modernismo chega ao Brasil por volta da década de 1920. Seus ideais de busca pelo novo, transformações e autonomia da arte vieram a partir do intercâmbio de artistas que viajavam para a Europa e, ao retornarem para o Brasil, davam seguimento às ideias e estéticas vivenciadas nos outros países. Em 1913 e 1917 já presenciávamos a germinação desses conceitos aqui com as exposições de Lasar Segall (primeiro contato do Brasil com Arte Moderna) e Anita Malfatti, respectivamente nestes dois anos. Anita trouxera uma exposição com obras pós-impressionistas que ocorreu entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, sendo considerada um marco no contexto de artes visuais do país e um ponto de partida para a Semana de Arte de 22, subsequente.

Obras como “O Homem Amarelo” (Figura 1) eram de visualidade inédita aos apreciadores de arte do país e, de certa forma, causaram estranhamento. A artista tomava mão de certos aspectos que podem ser identificados como básicos da arte moderna: composição livre, uso de tons fortes e de forma não convencional, diferente relação entre a figura e o fundo e pincelada mais dinâmica. O estranhamento enfrentado pela artista e suas obras na época podem ter alguns motivos apontáveis. Segundo o site Enciclopédia Itaú Cultural,

O impacto das telas de Anita tem a ver com seu aspecto expressionista, novo para os padrões da arte brasileira de então. Tendo estudado em Berlim e nos Estados Unidos - e não na França e na Itália, caminho preferencial de nossas elites ilustradas -, a pintora exibe um percurso distinto, definido pelos estudos em Berlim, entre 1910 e 1914, quando é aluna de Fritz Buerger, e da Academia Lewin Funcke, onde estuda com os pintores Lovis Corinth (1858-1925) e Ernst Bischoff-Culm (1870-1917) (EXPOSIÇÃO, 2021).

Figura 1: obra “O Homem Amarelo”, de Anita Malfatti, 1915-16  
Óleo sobre tela, 61 x 51 cm.



Fonte: site [www.wikiart.com.br](http://www.wikiart.com.br)

Os estudos da artista fora do eixo principal de difusão estética da época trouxeram para suas produções visualidades que aqui no Brasil ainda não eram difundidas. A exposição acima mencionada causou polêmica depois da crítica negativa de Monteiro Lobato no jornal *O Estado de S. Paulo*, em dezembro de 1917, fazendo com que, inclusive, fosse fechada antes do tempo previsto de mostra. O autor criticava, principalmente, a extravagância das obras, os conceitos distorcidos de claro-escuro e as cores utilizadas pela artista. Ainda assim, os artistas simpatizantes com os ideais que estavam surgindo, como Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Víctor Brecheret (1894-1955), Plínio Salgado (1895-1975), Menotti Del Picchia (1892-1988), Guilherme de Almeida (1890-1969), Sérgio Milliet (1898-1966), entre outros, deram seguimento com a organização da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em 13, 15 e 17 de janeiro, em São Paulo.

O evento foi um catalisador (excludente) da identidade artística nacional que trouxe como inéditos a estética, a visualidade e os ideais de arte que já estavam sendo discutidos em outros países, mas ofuscando atividades que eram desenvolvidas paralelamente, como o desenvolvimento do modernismo em Pernambuco.

Podemos citar algumas características principais do modernismo brasileiro, tais como a presença do nacionalismo (retorno da cultura local e busca pela construção de uma “identidade nacional”), internacionalismo e individualismo, além da busca por experimentação e a ruptura com ideais estéticos passados (academicismo) e com a dependência do modelo europeu.

A consolidação do modernismo no Brasil começou trazendo a intensificação dos pensamentos regionalistas e nacionalistas, com o objetivo de romper com o tradicionalismo e exaltar a cultura local, principalmente, a cotidiana e popular. Nesse período, tivemos o Manifesto Regionalista do sociólogo Gilberto Freyre, publicado em 1926.

### **1.1 Modernismo em Recife**

Anteriormente aos acontecimentos ocorridos no eixo Rio-São Paulo expostos e discutidos na Semana de Arte de 1922, em Pernambuco alguns artistas já discutiam e trabalhavam os preceitos do modernismo. O estado passava por um período de crescimento econômico e criação de um sistema cultural que tinha conexão direta com a Europa, a partir dos três irmãos: Joaquim, Fédora e Vicente do Rego Monteiro. Fédora e Vicente partem para Paris (centro intelectual da Europa) em 1913 e Joaquim viaja para o mesmo país posteriormente, em 1922. Além dos estudos, os três artistas participaram de várias exposições em outros países e mantinham constante contato com artistas em Recife, o que favoreceu a troca de ideias e informações sobre o que era produzido e discutido na Europa.

Vicente do Rego Monteiro, além de artista, também era escritor, tendo publicado a Revista *Renovação* (Figura 2). A revista, segundo Cabral (2017, p.9), “criada em 1939 por Vicente do Rego Monteiro e Edgard Fernandes, serviu de principal veículo para difundir as ideias modernistas, deu voz e lançou diversos poetas pernambucanos tais como Joao Cabral de Melo Neto”. Mantinham, assim, comunicação direta e intercâmbios constantes entre a Europa e Recife, mas que não se “encaixavam” no eixo de produção e difusão artística, Rio-São Paulo.

Figura 2: Revista Renovação, 1939.



Fonte: Site [www.patriciatenorio.com.br](http://www.patriciatenorio.com.br)

Em 1930, Vicente trouxe ao Recife a exposição da École de Paris, patrocinada por Aníbal Fernandes. Trabalhos de Picasso, Juan Gris e Matisse, além de Joaquim e Vicente. De acordo com Cabral, “mesmo sendo a primeira cidade do Brasil a receber uma exposição internacional de Arte Moderna, o choque cultural entre o público e o conteúdo veiculado foi de alta tensão” (CABRAL, 2017, p.12). Assim como a exposição de Malfatti, em Recife as novas estéticas e discussões modernistas também causaram estranhamento na população.

Posteriormente, em 1933, é criado o Grupo dos Independentes, trazendo para a capital pernambucana uma nova visão das artes que buscava o resgate de momentos históricos importantes para o entendimento do contexto da época. Criaram também os primeiros Salões Independentes de Arte entre 1933-36, com participação de artistas como Elezior Xavier, Baltazar da Câmara, Murilo La Greca, Mario Nunes e Fedora do Rego Monteiro.

No começo da década seguinte, o populismo mexicano exerceu influência sobre os artistas que buscavam uma arte “mais engajada”. Entre as décadas de 40 e 50 a temática principal era o homem e sua inserção no contexto social.

Em abril de 1948 é criada a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), encabeçada por Abelardo da Hora e Hélio Feijó, ambos artistas plásticos pernambucanos. Ela era formada por um grupo de jovens artistas que tinham interesses em comum, como a busca por um ensino que fosse diferente do acadêmico (na época realizado na Escola de Belas Artes do Recife), pensando uma arte contrária ao individualismo, influenciados, inicialmente, pelas ideias de Abelardo, que já simpatizava com o proposto pelo sociólogo Gilberto Freyre no Manifesto Regionalista.

A partir da SAMR foi criado o Atelier Coletivo, do qual fez parte o artista José Cláudio, mas também Wilton de Souza, Wellington Virgolino, Gilvan Samico, Ladjane Bandeira e outros artistas que passaram pelo atelier, entre 1952 e 1957.

O Movimento Regionalista foi idealizado por Gilberto Freyre e trazia como princípios a valorização das tradições que vieram através da miscigenação dos povos africanos, luso-ibéricos e indígenas, além da exaltação das individualidades de cada região. Além de Abelardo da Hora, criador do Atelier Coletivo, Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias são exemplos de outros artistas influenciados pelo movimento.

Com esses ideais, o Atelier coletivo existiu no Recife de fevereiro de 1952 a outubro de 1957. Foi localizado em três lugares diferentes: na Rua da Soledade, na Rua Velha e na Rua da Matriz, no centro da cidade.

Lá, eles trabalhavam com desenho (modelo vivo), gravura, pintura e escultura, além de discutir sobre arte e sobre seus interesses na época. Segundo um dos artistas, José Cláudio da Silva, eles eram

Interessados, todos, sem exceção, numa arte baseada como temática no homem do povo, buscando nas feiras, nos trabalhos do campo, nos xangôs, na faina diária do homem da rua, nas festas populares, até nos acidentes do trabalho, a sua forma de inspiração (SILVA, 1982, p. 5-6).

As trocas entre os artistas contribuíram muito para sua formação e para a criação de uma geração de artistas pernambucanos renomados. Os materiais eram, às vezes, escassos e o espaço pequeno, mas isso não impossibilitava aos jovens artistas de se relacionarem e crescerem juntos. O Atelier teve grande importância ao promover a democratização do ensino da arte, a integração dos artistas e a renovação das artes visuais em Pernambuco.

Todos usavam o espaço livremente e aprender era um desejo comum. Não havia muitas regras, “não havia regulamento nem disciplina imposta, mas quem tinha ido pr’ali era porque queria fazer alguma coisa” (SILVA, 1982, p.8). Eles debatiam sobre arte, se ajudavam e trocavam experiências. Abelardo propunha exercícios de desenho e com o tempo os artistas iam adquirindo autonomia e se especializando nos suportes de arte que utilizavam. Fizeram a primeira exposição em 1954 e participaram de diversas outras pelo país.

## **2. O ARTISTA JOSÉ CLÁUDIO**

José Cláudio da Silva nasceu em Ipojuca, Pernambuco, em 27 de agosto de 1932 e desde pequeno tinha o costume de desenhar nos papéis de embalagem da loja de seu pai. Além de pintor, é escultor, desenhista, gravador e escritor. Conheceu Abelardo da Hora aos 20 anos, enquanto cursava direito na Faculdade de Direito do Recife, curso que interrompeu ao entrar no Atelier Coletivo, em 1952, para se dedicar às artes.

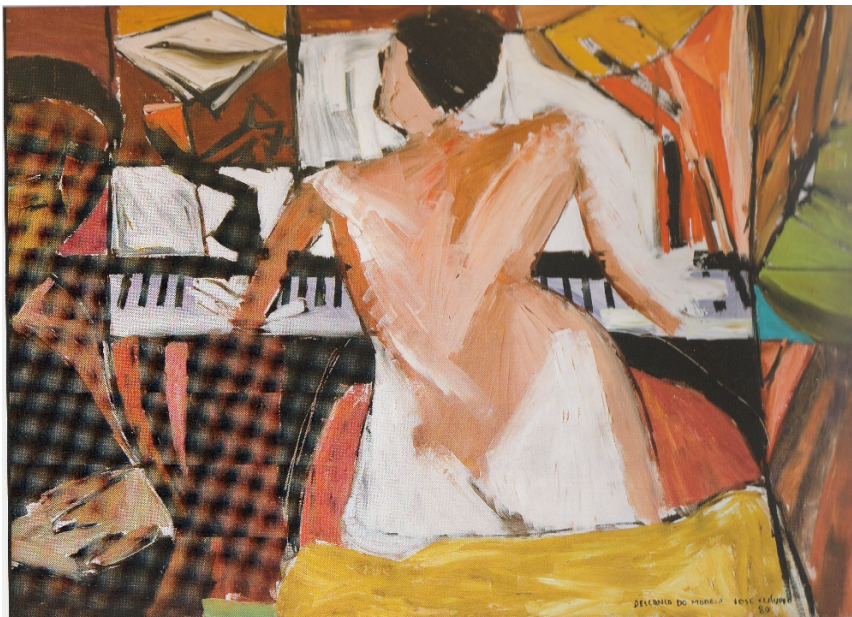


Começou com desenhos em nanquim e carimbos e posteriormente começou a pintar, após um período de amadurecimento em São Paulo e na Europa. Recomeçou a carreira em busca da espontaneidade e emoção, pintar “o momento” e não “a coisa”. Sua pintura é rápida e expressiva, uma mistura de naturalismo e grafismos que se aproximam do expressionismo.

Sua temática é variada e se repete durante sua trajetória: paisagens, figurativo humano, cenas carnavalescas, entre outros. Possui duas séries temáticas principais, a primeira resultado de uma expedição pela Amazônia, acompanhando o zoólogo Paulo Vanzolini (série “Amazônica”) que possui além de desenhos, mais de cem telas que retratam as paisagens, pessoas da região e animais (que faziam parte do estudo). A outra, a série “Nus, modelo vivo”, pintada quando o artista montou um ateliê próprio, explora diferentes variações do quadro, fazendo alusão à tela de Almeida Júnior, “O descanso da modelo” (1882). São vinte quadros e seis desenhos.

Na Figura 3 temos um dos quadros dessa série, “O descanso do Modelo”. Nessa tela podemos perceber as pinceladas expressivas do artista e o uso de cores fortes, com evidência maior na figura central, que seria “o modelo”. Em referência à pintura de gênero de Almeida Júnior, José Cláudio também representa o pintor, mas em um plano mais “obscuro”, fora do foco do quadro. Além disso, notamos as cores intensas e os recortes nas figuras, que tendem à geometrização, distanciando a imagem das imposições acadêmicas vigentes na época.

Figura 3: obra “O descanso do Modelo”, José Cláudio, 1980  
Óleo sobre Eucatex, 92 x 122 cm



Fonte: Extraída de Guimarães e Valença (2009, p. 180)

O artista pintava, em grande parte, cenas do seu cotidiano ou dos lugares por onde viajava. Esses temas são recorrentes em sua produção e alguns elementos se repetem, como os coqueiros nas paisagens, as mulheres no figurativo, os animais (galinhas, cavalos, pássaros...), cenas de danças como frevo, bumba meu boi e grupos de passistas.

Talvez um dos aspectos mais interessantes da obra do artista esteja no resgate das manifestações regionais, justamente a temática que estava em evidência no início da sua carreira, com o Movimento Regionalista. Muitas obras do artista podem ser usadas como documentação, pela riqueza de elementos e pelo recorte de cenas importantes dos lugares por onde esteve.

A partir de muitas pinturas de paisagens, podemos observar como era o ambiente da época e, atualmente, estabelecer paralelos de tempo. Um exemplo é a obra “Rio Capibaribe na Rua da Aurora” (Figura 4), que mostra a visão das pontes de Recife e o rio Capibaribe em 1998. O artista retrata detalhes minuciosos, como a estruturação das pontes, trazendo para a pintura um caráter documental.

Figura 4: obra “Rio Capibaribe na Rua da Aurora”, 1998

Acrílico sobre tela, 80 x 120 cm



Fonte: Extraída de Guimarães e Valença (2009, p. 199)

Um pouco diferente da pintura apresentada anteriormente, esse quadro traz mais suavidade nas formas e cores, com pinceladas mais brandas. Podemos relacionar esse aspecto ao fato de ser uma pintura de um lugar específico, ficando o artista interessado em representar de forma mais fiel o ambiente, evidenciando ainda mais o caráter documental de sua produção artística.

Outro aspecto documental de sua produção encontra-se nas pinturas relacionadas a festividades carnavalescas, onde podemos observar as vestimentas e inclusive como aconteciam essas festas na época, como é o exemplo da figura 5. Originário na cidade do Recife, o frevo é uma das mais importantes manifestações da cultura popular do estado. “No calor do Frevo” não nos traz, visualmente, somente a caracterização das roupas ou da dança, mas a emoção e sentimento da festividade, na percepção do artista. Ressaltando o local, a festividade pernambucana, o carnaval brasileiro.



Figura 5: obra “No Calor do Frevo”, José Cláudio, 2001  
Acrílica sobre tela, 100 x 150 cm



Fonte: Extraída de Guimarães e Valença (2009, p. 108)

Em sua expedição pela Amazônia, retratou práticas e costumes, como na obra representada na Figura 6. Nessa obra o artista tem na pincelada mais livre o meio de reprodução de uma cena cotidiana, onde pode-se observar como acontecia a travessia do rio, por exemplo. Além disso, são cores vivas e

Figura 6: obra “Jaciara”, José Cláudio, 1975  
Óleo sobre tela, 50 x 70 cm



Fonte: Extraída de Guimarães e Valença (2009, p. 167)



Também era de temática do artista retratar pessoas trabalhando na colheita de cana-de-açúcar. São pinturas que eternizam um momento histórico importante da região, assim como nas outras obras em que o artista retrata cenas do cotidiano de sua terra. Na figura 7, abaixo, percebe-se a preocupação do artista em retratar a mecânica do trabalho, não se atendo a detalhamentos das faces, mas ao movimento criado pelos trabalhadores, suas vestimentas e o entorno.

Figura 7: obra “Cortadores de Cana”, José Cláudio, 1994

Acrílica sobre tela, 100 x 200 cm



Fonte: Extraída de Guimarães e Valença (2009, p. 51)

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Cláudio é um artista multifacetado, assim como sua produção. As figuras variam, a forma da pincelada parece acompanhar os sentimentos do artista, que expressa o que sente e da forma que deseja. Percebemos um artista que não está preocupado com o rigor técnico ou com a sua adequação em determinado estilo, mas em representar o que vê, o que gosta, sua terra e as manifestações que nela existem.

O período que esteve no Atelier Coletivo pode ter influenciado para que ele se interessasse pelas paisagens regionais e cenas do nordeste, aproximando-se dos ideais defendidos pelo Manifesto Regionalista, de conservação e valorização da cultural local e espaço para o popular e cotidiano.

Esse movimento que buscava a reafirmação e valorização da cultura local foi importante para, além da difusão e reabilitação, preservação dos hábitos regionais e a cultura do nordeste. Não só com José Cláudio, mas também com outros artistas da época, inclusive os que foram membros do Atelier Coletivo. O regionalismo do qual eram adeptos fazia parte de uma ideia, naquele contexto, de concepção de uma identidade nacional, que esteve não só nas artes visuais, mas também na literatura, na música e outras artes. Segundo Gilberto Freyre,

Seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor [...]. Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente

Essa busca pelo “brasileiro” permeou vários cenários da vida social, estando, na época, no centro dos debates intelectuais. Atualmente, a sociedade encontra-se mais distanciada dessa busca pelo aspecto nacional, mas ainda vivenciamos os efeitos de algumas concepções que passaram a existir na época.

O regionalismo nas obras do artista José Cláudio nos traz um carácter documental, que retrata e eterniza cenas, paisagens, tradições pernambucanas e representam uma rica contribuição para a produção artística local e internacional.

## REFERÊNCIAS

CABRAL, Carlos Henrique Romeu. O Modernismo fora do eixo Rio/São Paulo - Recife como polo de Produção e Exportação da Arte Moderna Brasileira. In: 26º Encontro ANPAP. **Simpósio História da arte e memórias marginais**. Esquecimentos, contradições, fluxos e contra/narrativas. 2017.

EXPOSIÇÃO de Pintura Moderna - Anita Malfatti. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti>>. Acesso em: 5 de Abr. 2021. Verbete da Enciclopédia.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

GUIMARÃES, Marco Polo; VALENÇA, Carla (org.). **José Cláudio: vida e obra**. Recife: Relicário Produções Culturais e Editoriais, 2009.

SILVA, José Cláudio da. **Memória do Atelier Coletivo**. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.

**RITMOS ADITIVOS: Conceito e sugestão de aplicação em composições musicais**  
**ADDITIVE RHYTHMS: Concept and suggested application in musical compositions**  
Pedro Henrique Carneiro TAVARES<sup>1</sup>

## RESUMO

O artigo aborda um dos elementos básicos da música: o ritmo. Apesar de haver mais de uma maneira de se conceber este elemento dentro do contexto musical, basicamente uma única maneira predomina na nossa cultura ocidental, isto é, os ritmos divisivos. Este trabalho apresenta o conceito de ritmos aditivos, que baseia-se numa maneira de se pensar, sob certa ótica, oposta aos ritmos divisivos. Para melhor compreensão são estabelecidos ambos os conceitos, divisivos e aditivos, acompanhado de uma sugestão metodológica de aplicação de ritmos aditivos em composições musicais.

Palavras-chave: Teoria musical, ritmo, ritmos aditivos.

## ABSTRACT

The article addresses one of the basic elements of music: rhythm. Although there is more than one way to conceive this element in the musical context, basically only one way predominates in our Western culture, the divisive rhythms. This paper presents the concept of additive rhythms, which is based on a way of thinking, from a certain perspective, opposite to divisive rhythms. For better understanding, both the divisive and additive concepts are established, accompanied by a methodological suggestion of applying additive rhythms in musical compositions.

Keywords: Music theory, rhythm, additive rhythms.

<sup>1</sup> Compositor, pesquisador e professor. Professor do curso técnico do Conservatório Pernambucano de Música, lecionando as disciplinas de Harmonia Tradicional, Análise Musical, Análise de Música Moderna, Composição, Arranjo, Contraponto, dentre outras. Guitarrista, arranjador e co-ensaiador da Orquestra de Rock do Conservatório Pernambucano de Música desde 2010. Graduado em Música-Licenciatura (UFPE 2008) e Mestre em Composição Musical (UFPB 2016). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3898935374097470>  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2225-408X>



## RITMOS ADITIVOS: Conceito e sugestão de aplicação em composições musicais.

### INTRODUÇÃO

Ao tratarmos dos aspectos, ou elementos, básicos da música, normalmente destacam-se os seguintes: melodia<sup>2</sup>, harmonia<sup>3</sup> e ritmo<sup>4</sup>. O ritmo pode ser descrito como “a organização do tempo. O ritmo não é, portanto, um som, mas somente um tempo organizado” (Med, 1996. p.20). Tal definição concorda com a afirmação de Henry et al. (2013), ao definir o termo como “o elemento do tempo em música”<sup>5</sup> (2013. p.2). Já o *Harvard Dictionary of Music* inicia seu verbete sobre este elemento musical expondo que, de uma maneira geral, o mesmo configura-se no sentimento do movimento em música, tanto nas implicações de regularidade quanto de diferenciações (Apel, 1969. p.729). Kostka, Payne e Almén (2018) também definem ritmo como “um termo geral usado para se referir ao aspecto do tempo da música, em contraste com o aspecto das alturas<sup>6</sup>”<sup>7</sup> (Kostka et al., 2018. p.24).

No livro *Structural functions in music*, Berry (1987. p.301) expande o conceito de ritmo, ao afirmar que os mais diversos elementos trabalhados em uma obra musical são também rítmicos, e que estudar o ritmo constitui-se, sob esta ótica, estudar o funcionamento desses diversos elementos musicais. Compreendemos a afirmação de Berry ao notar que é com o auxílio do ritmo que se produzem efeitos de padrões, cadências, direcionamentos melódicos e harmônicos, etc.

A iniciativa deste trabalho parte da percepção, ao longo de trajetória acadêmica e mais de dez anos de docência na área de música, no contexto de escola especializada, do desconhecimento da maior parte dos estudantes em relação aos ritmos aditivos. Em buscas por literatura especializada, assim como por artigos e trabalhos diversos, através de livrarias físicas e plataformas online, tais como *Academia.edu* dentre outras, é notável a escassez de material específico sobre a temática.

Almejando oferecer um material introdutório sobre a temática, estruturou-se o presente artigo. O princípio por detrás dos ritmos aditivos é, de certa maneira, inverso ao princípio de ritmos divisivos, que correspondem a maneira de se pensar o ritmo na nossa cultura ocidental. Portanto, trataremos também de ritmos divisivos, para estabelecer uma base de comparação entre ambos.

Inicialmente são estabelecidos os conceitos, os quais serão ilustrados através de exemplos, dos princípios divisivos e aditivos. Em sequência, visando estudantes e/ou pesquisadores da área de composição musical, assim como todos que possam se interessar por questões relacionadas à criação musical, é apresentada uma sugestão de metodologia para se desenvolver a questão rítmica numa obra musical a partir de ritmos aditivos.

2 Melodia refere-se a um “conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva” (Med, 1996. p.11).

3 Harmonia refere-se a um “conjunto de sons dispostos em ordem simultânea” (Med, 1996. p.11).

4 Ritmo refere-se a “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (Med, 1996. p.11).

5 Original em inglês: “Rhythm is the element of time in music” (Henry et al. 2013. p.2).

6 Altura musical refere-se à frequência do som. De forma bastante simplista, corresponde ao quão grave ou agudo é o som.

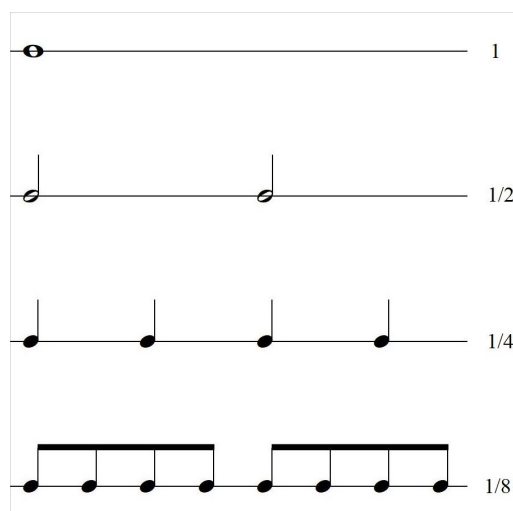
7 Original em inglês: “Rhythm is a general term used to refer to the time aspect of music, as contrasted with the pitch aspect.” (Kostka et al, 2018. p.24). Tradução própria.

## RITMOS DIVISIVOS

O conceito de ritmo oriundo de nossa tradição oriental segue o princípio divisivo, razão pela qual ao pensarmos acerca do aspecto rítmico é comum já pressupor tais princípios. Ao buscar informações em tradicionais livros brasileiros de teoria musical, tais como Priolli (2002) e Med (1996), os conceitos divisivos são expostos ao tratar-se da questão rítmica. O mesmo pode ser dito a respeito de autores estrangeiros de livros muito adotados em universidades e escolas específicas de música no Brasil, tal como, por exemplo, a obra sobre harmonia tonal de Kostka et al. (2018).

Em si, o princípio ao qual remete a palavra divisivo é o da divisão de um valor<sup>8</sup>, ou seja, partimos de um valor de maior duração e trabalhamos com subdivisões proporcionais do mesmo. Priolli expõe que “A semibreve é a figura de maior duração e tomada como unidade na divisão proporcional dos valores” (2002. p.15), dessa maneira, assumimos que a figura semibreve pode ser referida como o valor um, ou uma unidade, um inteiro, e que as demais figuras serão valores derivados de subdivisões dessa unidade. Consequentemente, temos que a mínima tem valor proporcional à metade de nossa unidade de valor, e que serão necessárias duas mínimas para equivaler ao valor da semibreve, da mesma maneira a semínima será metade da mínima, que corresponde a um quarto da semibreve, assim são necessárias quatro semínimas para equivaler ao valor da semibreve, etc. A figura 1 ilustra tal processo de proporção entre valores, da semibreve até os valores de colcheias. A mesma lógica se repete para os demais valores mais curtos do que a colcheia, como a semicolcheia, fusa e semifusa, cada uma tendo duração de metade do valor da figura imediatamente anterior.

Figura 1: Ritmo divisivo, divisão proporcional de valores.



Fonte: Própria.

Divisões que fogem do exposto são possíveis, traduzidas normalmente sob forma de quiálteras, que representam divisões diferentes da ilustrada, a metade do valor anterior, porém ainda se trata de divisões. Um exemplo é a quiáltera tercina, em que dividimos o valor anterior em três partes iguais, ao invés de duas. Essa é a quiáltera mais comumente encontrada no repertório musical e equivale também a lógica por detrás dos chamados compassos compostos. Outras quiálteras são possíveis, tais como quintinas (5 partes) e septinas (7 partes), dentre outras. Ainda que a divisão tradicional seja alterada, trata-se de divisões proporcionais, mesmo que variando o número de partes.

<sup>8</sup> As Figuras de Valor mais utilizadas atualmente são, com cada uma tendo o valor de metade da duração da figura imediatamente anterior: Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia, Fusa, Semifusa.

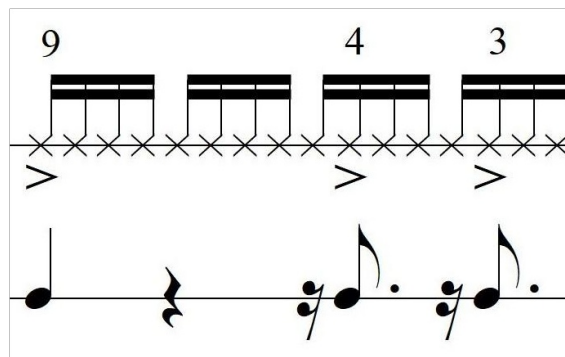
Algumas figuras de valor caíram em desuso, tais como Breve (dobro da Semibreve), Longa (dobro da Breve) e Máxima (dobro da Longa). Outras, como Quartifusa (metade da Semifusa), são utilizadas mais raramente.

## RITMOS ADITIVOS

De acordo com Sandroni (2001. p.24), o ritmo africano é aditivo, em contraponto a nossa concepção ocidental divisiva. Segundo Kostka e Santa (2018. p.108), por vezes o termo ritmo aditivo aplica-se à passagens musicais nas quais um valor de nota curta é mantida como um padrão constante, sendo utilizado na criação de grupos de durações variadas imprevisivelmente.

Podemos afirmar que os ritmos aditivos partem de uma lógica inversa ao dos ritmos divisivos. Isso porque enquanto a rítmica divisiva é baseada na divisão de um valor maior em partes proporcionais, a rítmica aditiva parte de somas de unidades menores, através das quais formam-se novas unidades. Em outras palavras, podemos estabelecer que a rítmica aditiva trabalha com somas a partir de uma unidade de tempo pequena, tal qual exemplificado na figura 2, em que criamos uma célula a partir de somas da unidade de tempo semicolcheia.

Figura 1: Ritmo divisivo, divisão proporcional de valores.



Fonte: Própria.

Na figura 2 percebemos as semicolcheias, em sequência para ilustrar a sua soma, acompanhadas de uma possível forma de escrita, à maneira tradicional, do ritmo resultante. A célula gerada através da soma de 9 semicolcheias, 4 semicolcheias e 3 semicolcheias é utilizada, em conjunto com outras, no ritmo de maracatu. A escolha foi proposital, pelo fato dessa se adequar dentro de um possível compasso<sup>9</sup> quaternário simples (4/4). Logo adiante, ao trazermos uma sugestão de metodologia de trabalho aplicada à composição musical, a ideia da adequação a um compasso tradicional será, de certa maneira, quebrada, gerando um interessante trabalho de polirritmia.

## SUGESTÃO DE APLICAÇÃO EM COMPOSIÇÃO MUSICAL

Inúmeras abordagens e técnicas são possíveis ao se trabalhar tanto com ritmos divisivos quanto ritmos aditivos. Estabelecido isso, é exposta agora, dentre as várias possíveis, uma maneira de se desenvolver o elemento rítmico numa composição musical, baseando-se no princípio de ritmos aditivos.

9 Compasso "é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos" (Med, 1996. p.114).



Partindo da ideia de que as células rítmicas são geradas a partir de somas de uma unidade métrica básica, podemos somar ou subtrair unidades a essas somas. No exemplo trazido anteriormente, a célula (9;4;3), isso pode ser traduzido como acrescentar ou subtrair um valor nos números presentes na célula. Se adicionarmos o valor 1 às somas da célula (9-4-3), temos como resultado [(9+1):(4+1):(3+1)], o que equivale a (10;5;4). Ao subtrair o valor 1 da célula inicial, temos [(9-1):(4-1):(3-1)], o que resulta em (8;3;2). Igualmente, é possível somar ou subtrair valores para cada membro da célula inicial de forma independente, como por exemplo [(9+2):(4-1):(3)], ou quaisquer outras operações matemáticas.

Na figura 3 encontram-se ilustrados alguns compassos gerados pelas células (10;5;4), (9;4;3) e (8;3;2). Nota-se que tanto ao somar ou subtrair o valor 1 à nossa célula inicial, ela deixa de se adequar ao compasso quaternário simples. A cada ciclo as novas células se deslocam em relação uma à outra e à original, voltando a se encontrar, ou seja, tendo início simultâneo, após um certo número de repetições. Calcular o tamanho deste ciclo pode ser útil ao compositor, pois um ciclo demasiado curto pode resultar em certa previsibilidade ou até mesmo monotonia, por outro lado, um ciclo demasiado longo pode ser trabalhoso de forma desnecessária, em proporção à duração prevista para a obra musical em desenvolvimento.

Para se obter a informação referente a duração de tal ciclo basta calcular o mínimo múltiplo comum (MMC) entre o total de unidades básicas presentes em cada célula. Por exemplo: (10;5;4) tem 10+5+4, que é igual a 19 unidades básicas de duração, (9;4;3) tem 16 unidades, e (8;3;2) tem 13 unidades; logo as três células começaram juntas novamente após decorridas o número de unidades básicas equivalente ao MMC entre 19,16 e 13, que é 3952. Considerando que cada compasso quaternário simples, o utilizado no nosso exemplo, tem 16 semicolcheias, que corresponde<sup>10</sup> a nossa unidade básica, nossas três células só começam a se repetir passado o número de compassos equivalente a 3952 dividido por 16, ou seja, a 247 compassos.

As notas resultantes podem ter som prolongado por toda a duração da soma, parcialmente prolongadas, ou apenas o ataque inicial de cada nova soma. Na figura 3, para fins ilustrativos, adotamos prolongar totalmente o som em (10;5;4), parcialmente em (9;4;3), da mesma maneira já exposta na figura 2, e apenas os ataques das notas em (8;3;2). Encontram-se também na figura 3 numerais correspondentes às contagens das adições, para facilitar a compreensão.

Figura 3: Ritmos gerados pelo processo aditivo.

Fonte: Própria.

Ao aplicar os ritmos gerados na criação de um trecho musical, não é necessário se manter os ritmos correspondentes a cada célula em um único instrumento musical, ou seja, pode-se distribuir os ritmos entre os instrumentos livremente. Com fins ilustrativos, vamos distribuir os ritmos gerados pelo processo aditivo, criando os compassos iniciais de uma obra para quarteto de cordas (Violino I, Violino II, Viola e Cello). Para facilitar a identificação dos ritmos e compreensão do processo, tal qual como na figura 3, estão inseridos numerais acima das notas musicais referentes às contagens do processo aditivo. O trecho musical encontra-se ilustrado através da figura 4. Na figura 4 encontra-se, também, uma análise harmônica, tanto em cifragem popular quanto na cifragem de graus romanos, para melhor entendimento das alturas sonoras escolhidas.

Figura 4: Trecho musical composto com os ritmos gerados<sup>11</sup>.

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is one flat (F major/D minor). The score includes fingerings (e.g., 9, 4, 3, 2, 8, 10, 5, 8, 3, 4, 10, 9, 3, 2, 8, 10) and dynamics (f). Below the staves, the following chord symbols are provided:

C	Am	Dm/F	D/F#	G	G#dim7	Am	F	Dm7	G7	C	
C:	I	vi	ii6	V6/V	V	viiø7/vi	vi	IV	ii7	V7	I

Fonte: Própria.

Essa representa apenas uma sugestão de como aplicar os conceitos de ritmos aditivos em uma música, variações dessa metodologia, ou outras completamente diferentes, são igualmente possíveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como premissa oferecer um material introdutório, com embasamento teórico aliado a ilustrações e exemplificações práticas, acerca do princípio dos ritmos aditivos. Pelo fato de trabalharmos prioritariamente com os princípios de ritmos divisivos na nossa cultura musical ocidental, por vezes não é fácil encontrar materiais que abordam outras concepções e formas de se pensar, e aplicar, o ritmo.

Foram apresentados os conceitos dos princípios divisivos e aditivos. Como complemento, apresentamos uma sugestão metodológica, com uma exemplificação de aplicação prática para o emprego dos princípios aditivos no contexto da criação de obras musicais originais.

Esperamos que o material não apenas apresente o conteúdo proposto aos estudantes de música e aos interessados de forma mais ampla, como, também, desperte interesse por maiores investigações, que possam aprofundar e apresentar novas sugestões de aplicações dos ritmos aditivos no âmbito de composições musicais.

11 Link para visualização de realização da Figura 4:  
<https://www.youtube.com/watch?v=HCqq0xsz-do>

## REFERÊNCIAS

APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 2.ed. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover publications, 1987.

HENRY, Earl; SNODGRASS, Jennifer; PIAGENTINI, Susan. **Fundamentals of Music: Rudiments, Musicianship, and Composition**. 6.ed. Pearson. 2013.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. **Tonal Harmony: with an introduction to post-tonal music**. 8.ed. New York: McGraw-Hill Education, 2018.

KOSTKA, Stefan M; SANTA, Matthew. **Materials and techniques of post-tonal music**. 5.ed. New York: Routledge, 2018.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4.ed. Brasília: Musimed, 1996.

PRIOLLI, Maria Luísa de Mattos. **Princípios Básicos da Música para a Juventude**. 1.vol., 44.ed. Rio de Janeiro: Editora Casa Oliveira de Música, 2002.

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