

Nina Graeff

Os ritmos da roda

Tradição e transformação no samba de roda



EDUFBA

Os ritmos da roda

Tradição e transformação no samba de roda

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Os ritmos da roda

Tradição e transformação no samba de roda

Nina Graeff

Salvador, Edufba, 2015

2015, Nina Graeff.

Direitos dessa edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico

Ana Carolina Matos

Revisão

Lucas Guimarães Pacheco

Normalização

Rodrigo França Meirelles

Sistema de Bibliotecas – UFBA

G734 Graeff, Nina.

Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda / Nina Graeff. - Salvador : EDUFBA, 2015.

164 p.

ISBN 978-85-232-1437-1

1. Etnomusicologia. 2. Samba de roda – Recôncavo baiano. 3. Cultura popular 4. Samba – Música popular – Brasil I. Título.

CDD - 780.7

CDU – 793.31

Editora filiada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: + 55 71 3283-6164

Fax: + 55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

Agradecimentos

Este livro e a pesquisa por trás dele só foram possíveis graças a muitas pessoas queridas, atenciosas e generosas que conheci no Recôncavo Baiano. Não apenas por terem me ajudado muito, mas também por terem sido a minha motivação para pesquisar o samba de roda e mais tarde o candomblé, agradeço com muito carinho a quem tornou-se minha mãe baiana, Nicinha de Santo Amaro e a Pai Pote, por me abrirem tantos caminhos e me ensinarem tanto; a Guegueu, Valmir, Primero e Gato Góes, pessoas que estão no meu coração desde que nos conhecemos; assim como pela generosidade, disposição e simpatia de muitos sambadores, tais como dona Dalva, sua neta Any e seu grupo Samba de Roda Suerdieck, dona Rita da Barquinha e seu Samba Mirim, Bibi de São Félix, Guda Moreno, seu Galeno, Paulo e Grupo Samba de Maragogó, Grupo Raízes de Santo Amaro, seu Mário (*in memoriam*) e Grupo Filhos de Nagô, Grupo Poder do Samba, Joalice Fernandes e Grupo Raízes de Acupe. Sou muito grata ao amigo e orientador dessa pesquisa, Tiago de Oliveira Pinto, que me introduziu à Etnomusicologia e me proporcionou a oportunidade de conhecer todas essas pessoas e a região. Foi também através dele que conheci Francisca Marques, amiga e colega que igualmente abriu muitas portas para a minha pesquisa. Finalmente, a pessoa a quem mais tenho que agradecer é minha mãe, Perla Graeff, que assim como meu grande amigo Maurício de Carvalho Teixeira revisou o manuscrito e, muito mais que isso, sempre me apoiou em todos os sentidos possíveis.

Sumário

| | |
|----|---|
| 9 | Prefácio: Do samba de roda aos ritmos da cultura |
| 13 | Introdução |
| 19 | Contexto histórico e social |
| 19 | Origens do samba de roda |
| 24 | Causas e consequências da nomeação da Unesco |
| 25 | A Unesco e o patrimônio imaterial |
| 26 | O contexto da nomeação do samba de roda |
| 28 | Contextos transformados |
| 32 | Folclorização e espetacularização |
| 37 | O samba de roda e seus estilos regionais |
| 37 | Características gerais do samba de roda |
| 39 | Estilo vocal |
| 43 | Melodia e harmonia |
| 45 | Conteúdo dos textos |
| 47 | Dança |
| 49 | Estilos regionais |
| 49 | Samba corrido |
| 50 | Samba chula |
| 55 | Samba de barravento |
| 61 | Princípios rítmicos da percussão |
| 61 | Fundamentos da organização rítmica |
| 63 | Notação rítmica: uma reflexão |
| 69 | Organização sonora e funcional da percussão |
| 70 | Pulsação elementar |
| 74 | <i>Beats</i> /marcação |

| | |
|-----|--|
| 76 | Linha-rítmica |
| 77 | Improvisação |
| 78 | Multifuncionalidade rítmica do pandeiro |
| 83 | Estruturas rítmicas não percussivas |
| 84 | Instrumentos de corda dedilhada |
| 85 | Tons de machete |
| 90 | Reinterpretação dos tons de machete |
| 93 | Outras tendências |
| 95 | Canto |
| 98 | Dança |
| 105 | Estruturas musicais contextualizadas |
| 105 | Linhas rítmicas na organização da <i>performance</i> |
| 113 | Tendências atuais do samba de roda |
| 115 | Simetrização |
| 118 | Entre tradição, estilização e estereótipo |
| 122 | Estereótipos e preconceitos nacionais |
| 125 | O samba de roda na roda de samba |
| 125 | Sobre pesquisar a história do(s) samba(s) |
| 128 | Revisão dos aspectos rítmicos africanos do samba carioca |
| 130 | Um parêntese: princípios rítmicos na batida de João Gilberto |
| 132 | O ponto fixo no samba carioca |
| 134 | Para além de ritmos sincopados |
| 136 | O samba carioca: tradição e estilização |
| 140 | Samba chula baiano e partido-alto carioca |
| 145 | Conclusões |
| 153 | Referências |

Prefácio

Do samba de roda aos ritmos da cultura



Nessa altura ele gostava de recordar a lenda do rapazinho pastor a quem um dia é permitido entrar na montanha com os seus tesouros, mas que ao mesmo tempo recebe o enigmático aviso: “não te esqueças do melhor”.

Walter Benjamin¹

Atravessei as linhas que se seguem deste trabalho com profundos questionamentos, aqueles que não sabemos bem como forjar em palavras, mas que nos botam atentos a cada desenlace de uma narrativa, como que buscando as respostas da questão ainda seminal. Até que sem perder o ritmo adentrei no universo de questões que Nina Graeff pontua de maneira cristalina ao longo de seu trabalho, quando nos diz simplesmente o que pensa, sem floreios nem academicismos, desenvolvendo sua argumentação crítica de maneira leve e rigorosa, com conclusões demonstradas com perspicácia através de uma série de instrumentos analíticos. E meus questionamentos foram se dissipando em consciência e, diante dos desdobramentos de uma riquíssima tradição, esta jovem pesquisadora nos convida, então, a não esquecer do melhor.

O que parece tão enigmático é na verdade a pulsão viva da experiência humana, que de tão imersos que estamos no espetáculo dos símbolos, esquecemos de sua essência mesma no cotidiano. Quando assistimos a uma apresentação de samba de roda, estamos na verdade contemplando um aspecto, uma representação parcial, de algo muito mais amplo. Coloco-me nessa situação, possivelmente como muitos dos leitores deste trabalho, a partir de um contato breve com a magia da roda e do batuque, um envolvimento fugaz, ainda que intenso. Contudo, não se pode negar que esse encanto se instaura na superfície do processo,

¹ BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento? Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2013, p. 110

e poucos de nós, que não participamos de sua produção, conseguiriam adentrar em toda sua profundidade como expressão cultural e histórica.

O que dizer, então, daqueles que vivem e produzem o samba de roda? Seria uma experiência mais viva ou especial? Eis que o presente trabalho nos mostra que não é essa a questão, uma vez que dentre as variadas e ricas formas de expressão artística e cultural encontradas sob as mais diversas tradições ou culturas, todas apresentam uma experiência profunda que cabe ao pesquisador identificar, entender e expor como uma totalidade. Nota-se que a autora analisa as potencialidades locais do samba de roda, como também seu processo de patrimonialização e consequente inserção no mercado musical. Oferece, assim, um estudo etnomusicológico ao mesmo tempo em que tece a história do seu objeto, remetendo ao tempo cíclico que lhe é inerente, ao seu sentido comunitário. Talvez como uma perspectiva que visa a compreender a totalidade do fenômeno a partir de um aspecto preciso, e tal ambição se faz necessária para uma efetiva construção do conhecimento, sem se deixar levar pela extrema especialização. Eis que me vem à mente um comentário de Guy Debord sobre a sociedade contemporânea: “a história que está presente em toda a profundidade da sociedade tende a perder-se na superfície”.²

E, com este trabalho, podemos ir além dessa superfície, quando Nina Graeff nos apanha para um passeio crítico pelos meandros do samba de roda, sobretudo por meio de suas sonoridades, historiografia e paralelo sugestivo com o samba carioca. Ao analisar os elementos característicos do samba de roda do Recôncavo Baiano, demonstra como o conjunto de permanências e transformações que compõem essa tradição podem revelar contradições diversas e desmistificar a noção de imutabilidade como elemento definidor de uma tradição. Isso porque os processos de transformação a compõem de maneira vital, garantindo sua sobrevivência como dado fundamental de integração cultural da região, pois inerentes ao cotidiano.

Essa consideração, ainda que pareça banal, é basilar para que se tenha maior clareza quanto aos mecanismos institucionais de salvaguarda dessas práticas enquanto patrimônio e suas consequências. O samba de roda aqui apresentado, além de reconhecido como patrimônio nacional, também foi nomeado como patrimônio cultural imaterial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) cujos reflexos do programa de salvaguarda são analisados por Nina a partir de uma atenta pesquisa de campo, bem como

2 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997, p. 99

de recursos analíticos múltiplos, merecendo destaque o conceito de transculturalidade, capaz de fomentar uma análise ímpar sobre as interações culturais que permearam a história do samba de roda.

História essa que a autora nos expõe não por meio de uma narrativa simples, mas através da análise musical, quando o ritmo do samba de roda surge como essência, como mote para especificar e contextualizar essa manifestação cultural. O ritmo organiza a dança, a música e a poesia em samba de roda, agregando valores culturais, sociais, históricos inseparáveis de sua prática. Não se pode esquecer que “no princípio era o ritmo”, como bem colocou o historiador Nicolau Sevcenko em um pequeno artigo em que analisava as raízes xamânicas da narrativa, notando que desde tempos remotos os rituais se compunham de uma performance integral que “desencadeada e centrada pelo xamã, ela se torna comunitária; sendo coletiva, se torna irresistível. A narrativa não é uma exposição do assunto, é o modo supremo da experiência da vida”. E, desde então,

a palavra não tem um valor ou peso por si mesma, ela tem um valor enquanto ritmo, enquanto marcação, enquanto cadência. Ela não se manifesta enquanto sabedoria, mas enquanto música, enquanto melodia. E por isso ela é capaz de convencer. Por isso ela tem a força de repor nos homens a energia que se vinha abatendo.³

Ora, quando conhecemos a história do samba de roda, desde suas origens africanas e demais misturas e trocas culturais, ou quando ainda hoje assistimos a suas apresentações ou mesmo seu despontar nas salas e quintais de alguns moradores de Santo Amaro da Purificação, não se pode negar suas raízes como ritual, como experiência comunitária transcendente, e a música se compõe como narrativa da vida, em sua forma mais convincente.

De fato, o ritmo também organiza a exposição da pesquisadora que, do contexto histórico do samba até seus princípios e estruturas rítmicas, carrega-nos num movimento circular até a compreensão do processo histórico em toda a sua complexidade, na medida em que justamente esse ritmo é o movimento que esclarece as potencialidades e vulnerabilidades da tradição do samba de roda. Nina não se contenta em nos fazer conhecer a trajetória e as características dessa manifestação cultural; ela nos insere nesse universo vivo, discute seus desafios, questiona mitos e interpretações à luz da experiência. E, sobretudo, demonstra

3 SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In. RIEDEL, Dirce Cortes. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1988, p. 126-127

que em meio às consequências positivas e negativas da patrimonialização, não se deve esquecer o principal, o melhor: o samba de roda e seus praticantes, seja no tradicional espaço da casa, seja nos palcos e eventos. Eis um instigante convite para entender e refletir sobre os ritmos do samba e da cultura.

Priscila Gomes Correa

Doutora em História Social – USP
Professora da Universidade do Estado da Bahia

Introdução



Ao conhecer o Recôncavo Baiano em 2010, acabei tornando-me vítima do clichê “ninguém resiste ao ritmo do samba”. Deslumbrada com as paisagens naturais, arquitetônicas e culturais, mas principalmente humanas, formadas por indivíduos tão coletivos, tão generosos, decidi dedicar meus estudos etnomusicológicos a elas. De volta ao meio acadêmico, chamou-me a atenção a escassez de dados musicológicos sobre aquele que é considerado precursor do símbolo musical brasileiro: o samba de roda. À minha surpresa uniu-se minha curiosidade, me levando a buscar esses dados em minha dissertação de mestrado.¹ O conhecimento aprofundado sobre uma tradição rica e secular brasileira pode levar-nos a um maior entendimento de nossa cultura como um todo.

Samba de roda identifica uma tradição oral afro-brasileira da região do Recôncavo da Bahia que integra dança, música e poesia, desempenhando um papel fundamental e integrador no contexto cultural da região. O Recôncavo Baiano foi fortemente influenciado por culturas africanas por ter recebido desde os primórdios da colonização do Brasil escravos advindos da África. Considera-se que, com a migração de escravos e negros libertos da Bahia para o Rio de Janeiro em meados do século XIX, o samba baiano tenha sido levado para a capital do Brasil na época, dando origem ao samba carioca, samba nacional² disseminado pelo mundo inteiro.

Em função de seu papel histórico, do enfraquecimento de sua transmissão e do risco de extinção de elementos fundamentais da tradição, o samba de roda foi registrado no *Livro de Registro das Formas de Expressão* em 2004 pelo Instituto do

1 A dissertação de mestrado foi entregue em agosto de 2011 ao Instituto de Musicologia Weimar-Jena, na Alemanha, orientada pelo prof. dr. Tiago de Oliveira Pinto e avaliada pelo mesmo e pelo prof. dr. Gerhard Kubik com nota “muito bom”.

2 “Samba carioca” e “samba nacional” são simplificações empregadas aqui para designar diversos estilos de samba associados com o Rio de Janeiro – por exemplo, o samba-enredo e o pagode – e disseminados nacionalmente pela mídia a partir de 1917.

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), obtendo *status* de patrimônio cultural nacional, e na lista de “Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade” pela Organização das Nações Unidas Para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 2005. Embora o interesse por essa expressão cultural tenha aumentado em diversos âmbitos, poucas pesquisas musicológicas têm sido feitas sobre a tradição.

Quais são os aspectos característicos do samba de roda? O que o aproxima e o que o afasta do samba nacional e de outras tradições musicais brasileiras?

Ações de salvaguarda foram implementadas a partir das nomeações pelo Iphan e pela Unesco, acelerando processos de transformação social e musical na região. Para a compreensão de tais mudanças, é relevante uma sistematização da forma de expressão, que se demonstra nesse contexto de transformação ainda mais complexa: seus aspectos misturam-se ou são suprimidos por práticas comuns a estilos musicais comerciais.³ Os grupos de samba de roda tornam-se cada vez mais heterogêneos ao incorporar elementos de vários contextos culturais, o que dificulta a tentativa de definição do gênero musical e de seus estilos.

Os sambadores do Recôncavo Baiano identificam, sobretudo, três estilos principais: samba corrido, samba chula e samba de barravento. Essas formas se dividem relativamente em zonas geográficas, representando assim determinados aspectos socioeconômicos. As pesquisas feitas até o momento atribuem sua diferenciação especialmente às suas regras de *performance*. Aqui serão levantadas divergências claras nas suas estruturas musicais.

O presente estudo se divide em três partes principais: características gerais do samba de roda; princípios e estruturas rítmicas e a contextualização de seus diferentes aspectos, que resulta na percepção tanto de suas tendências atuais como de suas extensões no samba carioca. Um foco maior receberá a parte sobre o ritmo, devido à sua complexidade e relevância na concepção geral da forma de expressão.

O primeiro capítulo oferece um panorama introdutório sobre o contexto geográfico, histórico e social da tradição. Incluem-se aí as mudanças socioeconômicas que justificam a nomeação da Unesco em 2005 e as que procedem das ações de salvaguarda desenvolvidas dentro de tal conjuntura. O segundo capítulo aborda as estruturas gerais do samba de roda, entre elas: sua instrumentação,

3 Aqui, igualmente, “estilos musicais comerciais” generaliza formas musicais que tendem a seguir interesses econômicos, adaptando-se a expectativas estéticas e formais de um grande público alcançado via de regra pela mídia.

forma, conteúdo poético, aspectos melódicos e harmônicos, bem como questões performáticas. Em seguida, os três estilos regionais são analisados em suas particularidades. A compreensão da *performance* como um todo facilita o entendimento da segunda parte do estudo: os princípios rítmicos do gênero musical e coreográfico.

O ritmo do samba de roda, tônica deste livro, será analisado dentro de sua larga dimensão e não apenas em relação aos ritmos executados pelos instrumentos de percussão. São previstos dois capítulos separados para o tema. O primeiro deles, “Princípios rítmicos da percussão”, dedica-se à organização rítmica básica da prática musical, considerando apenas os instrumentos percussivos. Primeiramente, expõem-se reflexões sobre a representação musical de ritmos de influência africana, para a qual a notação europeia tradicional impõe limitações. Os conceitos que regem a organização rítmica de tradições africanas serão discutidos e ilustrados com exemplos do samba do Recôncavo Baiano. O capítulo seguinte, “Estruturas rítmicas não percussivas”, abordará a organização rítmica dos outros níveis de sua *performance*: a dança, os instrumentos de corda dedilhada e o canto.

O quinto capítulo reúne todas as questões analisadas isoladamente nos capítulos anteriores para contextualizá-las. Na observação dos níveis rítmicos do samba de roda em sua estreita inter-relação, o conceito da linha-rítmica se apresenta como um elemento integrador e aponta para um novo dado que parece orientar todo o conjunto musical: o ponto fixo. A partir do entendimento integrado da *performance* do samba de roda, faz-se possível a reflexão sobre questões contextuais ligadas às suas estruturas, que denotam duas tendências atuais da tradição: a da simetrização de seus ritmos e a da estilização de suas práticas tanto no contexto local como no nacional.

Finalmente, através do exame detalhado das estruturas musicais e, até certo ponto, coreográficas dentro de seu contexto social, pode-se identificar a presença do “Samba de roda na roda de samba” – título do último capítulo. Será buscada uma maior compreensão da “roda de samba”, isto é, do samba tradicional carioca, principalmente do começo do século XX, cuja história ainda mantém questões abertas. O samba baiano teria realmente dado origem ao samba através da migração de baianos para o Rio de Janeiro em fins do século XIX? Ou o samba carioca seria antes uma fusão de diversos gêneros populares da época como o maxixe, a polca e o lundu? A comparação entre gravações históricas do Rio de

Janeiro e as estruturas de canções do Recôncavo Baiano discutidas nos capítulos precedentes abrem novas perspectivas.

Este estudo oferece uma contribuição não apenas à pesquisa sobre o samba de roda, mas sobre o samba nacional. Através de um método de pesquisa pluralista envolvendo principalmente análise musical, o conhecimento sobre os princípios formais da tradição baiana se expande, reconhecendo o papel central de conceitos rítmicos em vários níveis de sua *performance*, aprofundando a questão de suas influências africanas, documentando modificações em sua prática consequentes das transformações socioeconômicas no Recôncavo Baiano nas últimas décadas e, finalmente, apresentando novos dados sobre a influência e mesmo sobre a sua presença no cotidiano do Rio de Janeiro do início do século XX. A pesquisa sobre o samba ganha uma dimensão que vai além de seus limites regionais: os processos transculturais entre África central, Bahia e Rio de Janeiro, que originaram e diversificaram as suas variadas formas, encontram na organização rítmica uma prova de seu forte elo musical e coreográfico.

É importante ressaltar que algumas pesquisas já retrataram aspectos gerais e específicos dessa expressão cultural, de modo que aqui serão discutidos principalmente fatos não observados ou aprofundados anteriormente. As primeiras pesquisas etnomusicológicas sobre o samba de roda foram feitas por Ralph Waddey (1980, 1981) na década de 1970, ressaltando o papel da viola no samba chula – também denominado samba de viola. Logo em seguida, na década de 80, Tiago de Oliveira Pinto (1991) dedicou-se a uma compreensão aprofundada da cultura musical do Recôncavo Baiano, identificando as fortes inter-relações entre o samba e outras esferas culturais como a capoeira e o candomblé. Até a publicação do dossiê do Iphan, *Samba de roda do Recôncavo Baiano* (2006), que serviu como candidatura do samba de roda perante a Unesco, apenas alguns artigos foram publicados sobre o tema. (DÖRING, 2004; ZAMITH, 1995) Desde 2000, diversos doutorandos e mestrados dedicaram-se à tradição, dentre os quais se destacam Francisca Marques (2003, 2008) e Katharina Döring (2002, 2011).

Todavia, o samba de roda não é um fenômeno originado nos anos 1970. Sendo uma tradição oral, sua história remonta a séculos passados. Sua análise musical e social ajuda a esclarecer os vestígios de sua história e de sua influência sobre outras formas de expressão do Brasil. Nesse sentido, recorrer a diversos materiais que se referem direta ou indiretamente à tradição e à sua região se apresenta como imprescindível. Entre eles estão trabalhos sobre a cultura baiana, como os de Emília Biancardi (2000) e Nestor Araújo (1986); sobre a música

tradicional brasileira, como os de Mário de Andrade (1937, 1972, 1989), Oneyda Alvarenga (1946, 1950) e Edison Carneiro (1974); sobre sambas antigos do Rio de Janeiro, como os de Vagalume (1978), Hermano Vianna (1999) e Carlos Sandroni (2001a).

Outra área de pesquisa de suma importância é a que diz respeito às tradições musicais africanas – no caso do samba, em particular a central-africana ou congo-angolana – e a sua influência sobre a música brasileira. Kazadi wa Mukuna (2006), Gerhard Kubik (1979, 1986) e Tiago de Oliveira Pinto (1991, 1992, 2001a) identificaram vários denominadores comuns entre culturas musicais africanas e afro-brasileiras, que vão desde instrumentos, suas técnicas de execução e padrões rítmicos específicos, até concepções de como se percebe e produz música. Nesse sentido, merecem ainda atenção pesquisas sobre música africana de autores como Kwabena Nketia (1964, 1991), James Koetting (1970) e Hewitt Pantaleoni (1972).

Contudo, a principal e mais fiel fonte de pesquisa do samba de roda é ele próprio. Este trabalho fundamenta-se nas minhas pesquisas de campo na região no ano de 2010 e no material lá coletado. Os grupos de samba de roda dispõem de álbuns independentes, dos quais cerca de vinte foram utilizados nas análises musicais, além de compilações como as do *Dossiê do Samba de Roda*. (SAMBA..., 2006) Fundamental para a pesquisa foi a comparação dessa documentação local recente com a documentação audiovisual de Tiago de Oliveira Pinto da década de 80, e com gravações históricas comerciais do samba do Rio de Janeiro, graças à sua disponibilização digital *online* pelo Instituto Moreira Salles. A escuta da coleção de CDs da *Missão das pesquisas folclóricas* (ANDRADE, 1938) também se fez importante para a delimitação do gênero samba. Diversas fontes audiovisuais também contribuíram principalmente para as análises das *performances*.

Da análise musical e coreográfica de todos esses documentos surgiram numerosas transcrições musicais. O uso de espectrogramas⁴ foi fundamental para aumentar sua precisão, acurando a percepção e interpretação dos fenômenos sonoros examinados. O emprego de tantas representações visuais de eventos sonoros nesta obra, prática pouco comum na literatura recente da música brasileira, tem seus motivos: elas representam uma parte do próprio texto musical, atuando como ilustrações que auxiliam na compreensão de conceitos e descrições demasiado abstratas e, principalmente, como fonte de verificação para o leitor.

4 Espectrogramas são gráficos gerados diretamente do sinal sonoro.

O texto aqui elaborado, ao mesmo tempo em que exibirá resultados de uma minuciosa pesquisa musicológica, tentará elucidar questões relacionadas à compreensão de uma cultura musical não europeia, para a qual os métodos musicológicos tradicionais – como a transcrição em notação ocidental, análise harmônica, divisão de compassos – não são adequados e tendem a criar confusões em vez de esclarecimentos. Por um lado, serão apresentados métodos pouco frequentes na musicologia brasileira – espectrogramas, *Time Unit Box System* – e à primeira vista complexos; por outro, seu esclarecimento detalhado visará a uma abertura no modo de se pensar a música afro-brasileira.

Finalmente, “tradição e transformação” não representam de forma alguma elementos opostos, separados ou fechados em si. Por trás das análises que seguem está o conceito da transculturalidade, que entende a relação entre culturas não como “uma de isolamento e conflito, mas uma de ligação, mistura e semelhanças”, promovendo “não a separação, mas a troca e a interação”.⁵ (WELSCH, 1999, tradução nossa) Tanto a prática antiga como a recente do samba de roda, assim como o samba carioca, não são entendidas como expressões culturais delimitadas, isoladas umas das outras, sendo uma “autêntica” e as outras sua descaracterização ou modernização. Elas são, sim, retratos de uma época e de um espaço geográfico em contínuo diálogo com outros retratos brasileiros, cada um se atualizando e transformando dentro de seu próprio “ritmo”.

Ritmo é organização dos movimentos, sejam corporais ou sonoros, no tempo ou no espaço. Enquanto tal, não é estático; se transforma. É na roda que os ritmos do samba de roda tomam corpo, tomam corpos em forma de dança e tomam sons em forma de música.

5 “Not one of isolation and of conflict, but one of entanglement, intermixing and commonness. It promotes not separation, but exchange and interaction”.

Contexto

histórico e social



Para se compreender uma prática musical é necessário considerar seu contexto histórico e social. (MERRIAM, 1964) Além de oferecer um apanhado sobre as origens do samba de roda, este capítulo discorre sobre o contexto e consequências de sua nomeação como patrimônio cultural pela Unesco.

Origens do samba de roda

O Recôncavo da Bahia, região em torno da Baía de Todos os Santos, é conhecido por sua forte retenção de traços culturais africanos, preservando tradições afro-brasileiras como a capoeira angola, o candomblé e o samba de roda. É provável que essas formas de expressão tenham se originado na região, já que os primeiros escravos africanos foram transportados para a Bahia no século XVI, trazendo seus hábitos culturais e suas tradições musicais. A região, rica em recursos naturais, foi amplamente explorada, desde o período colonial, principalmente pelos engenhos de cana-de-açúcar e as manufaturas de tabaco. (SCHWARTZ, 1988)

O tráfico negreiro da Bahia se dividiu em quatro períodos principais,⁶ os quais determinaram a importação de variadas etnias africanas em momentos diferentes (VERGER, 1968; VIANNA FILHO, 2008):

1. Ciclo da Guiné: segunda metade do século XVI

“Guiné” era um termo empregado para identificar de modo generalizado a costa ocidental da África, podendo significar tanto as regiões específicas como mais amplas. Ao mesmo tempo em que é difícil definir as etnias transportadas, seu número é irrelevante em comparação com os outros ciclos.

6 A determinação das datas e regiões de cada ciclo foram primeiramente constatadas por Vianna Filho, depois atualizadas por Verger (1968) e novamente pelo próprio Vianna Filho, chegando à sua última versão em 1988 (2008). Aqui se reúnem informações da última e da versão mais detalhada de Verger (1968).

2. Ciclo de Angola: fim do século XVI até século XVIII

“Angola” designava igualmente uma área para além das fronteiras da atual Angola, incluindo regiões da atual República do Congo. A maioria dos negros importados nesse período era de origem banta.

3. Ciclo da Costa da Mina: metade do século XVIII até 1815

“Mina” refere-se à mina de ouro descoberta pelos portugueses na região costeira onde se encontram atualmente as repúblicas do Togo e do Benin, bem como o noroeste da Nigéria. Foi de lá que saiu a maioria dos escravos, que eram trocados pelo fumo manufaturado na Bahia. Eram sudaneses, adjetivo que denominava as etnias de culturas semelhantes como a iorubá, gêge, fô e ewe. Entretanto, pelo menos um quarto do tráfico da época se constituiu também de negros banto.

4. Ilegalidade: 1816 a 1851

Em 1815, foi proibido o tráfico de escravos acima da linha do Equador. Até 1830, a importação se concentraria na África subequatorial, principalmente em Angola, não evitando, porém, o tráfico ilegal a partir da Costa da Mina. Em 1830, terminou o prazo de três anos, por convenção ratificada em 1827, para abolir o comércio de escravos com a África. No entanto, a Bahia continuaria servindo como principal porto ilegal de africanos até 1850, quando a lei Eusébio de Queirós proibiria o tráfico negreiro no Brasil. Supõe-se que, mesmo durante o Ciclo da Ilegalidade, a maior parte das etnias importadas era de sudaneses.

A concentração na Bahia de etnias específicas varia, pois, de acordo com os diferentes contingentes importados, períodos históricos em que chegaram, tipo de trabalho exercido, suas respectivas capacidades físicas e de integração etc. Independente disso, as etnias transportadas em grande quantidade e com constância representam, de modo simplificado, duas regiões culturais da África:⁷ enquanto os povos iorubás, gêges, haussás, entre outros, provêm da costa ocidental africana, os banto são da África Central. Essas zonas refletem as “principais culturas africanas com extensões transatlânticas no Brasil”.⁸ (KUBIK, 1986, p. 122, tradução nossa)

7 Alan P. Merriam (1959) apresenta um mapa das regiões culturais da África explicitando algumas de suas características musicais.

8 “Wichtigsten afrikanischen Kulturen, die überseeische Extensionen in Brasilien haben”.

Embora se estime que a Bahia tenha recebido nos últimos séculos muito mais escravos sudaneses do que banto, culturalmente predomina até hoje a herança africana de ambas as regiões: enquanto o candomblé tem uma marcante influência da África ocidental – embora exista, entre outros tipos, candomblés-Angola –, as tradições do samba e da capoeira são de cunho central-africano. Vianna Filho (2008) formulou uma hipótese para a divisão de ambas as zonas culturais em duas esferas diferentes: a esfera religiosa do candomblé, marcada pelos grupos de língua iorubá, e a esfera profana influenciada pelo povo banto:

Ao mesmo tempo em que os sudaneses cada vez mais se isolavam em torno do culto religioso, os bantos, mais acessíveis, mais dóceis, disseminavam-se pela sociedade branca, atuando fortemente na sua formação. Sem receio de degradarem [sic.] por um contato mais íntimo, participavam das diversões públicas, a plena luz, exibindo pelas ruas da Bahia os seus folguedos sem consciência política. [...] Na Bahia, os dois grupos, numericamente equivalentes, mas de cultura diversa, atuaram de acordo com os imperativos da civilização que representavam. Um lutou pelo isolamento, receoso de desagradar pelo contato, outro, sem temer a aproximação, facilmente se integrou na sociedade nova. Duas observações feitas sobre a linguagem dão a medida dessa diferença de atitudes. Enquanto Nina Rodrigues diz das nações sudanesas que ‘sabiam manter-se fechadas no círculo inviolável da própria língua’, Vilhena, referindo-se a bantos, atesta serem o que melhor falavam e compreendiam ‘a nossa língua’. Compreende-se assim como a maior influência do quimbundu [língua de origem banto] foi no português do Brasil a consequência duma integração fácil entre os portadores das duas línguas. (VIANNA FILHO, 2008, p. 195-197)

Essa hipótese explicaria, por um lado, a preponderância da influência congo-angolana sobre a cultura brasileira e sobre o samba, por outro, por que as culturas banto cederam mais à hegemonia do português. No caso do samba de roda, a predominância central-africana é evidente, mesmo na ausência da língua banto, expressando-se claramente em sua sonoridade, técnicas de execução e, principalmente, ritmos.

Atual capital do estado da Bahia e antiga capital do Brasil, Salvador foi o principal porto de comércio transatlântico português na América. (CASTRO, Y., 2008, p. 79) Ali foram desembarcados inúmeros africanos, muitos dos quais encaminhados ao Recôncavo Baiano. Ao contrário de Salvador, essa região, apesar

de seu contínuo processo de industrialização, ainda é marcadamente rural, fator significativo para a manutenção de suas tradições seculares. Sob uma perspectiva histórica e cultural, a região se estende por quarenta municípios (BRANDÃO, 2007) que ficam entre as margens da Baía de Todos os Santos e o sertão baiano.

Santo Amaro da Purificação é uma de suas cidades mais importantes, tendo sido, junto de São Francisco do Conde, “o coração do Recôncavo açucareiro e o berço da sociedade dos engenhos”. (SCHWARTZ, 1988, p. 90) Em Santo Amaro, no ano de 2007, foi fundada a Casa do Samba, servindo como museu, centro de eventos e administrativo da Asseba – Associação dos Sambadores e Samba-doras do Estado da Bahia. O fato causou desconforto entre os sambadores de outras localidades, que acharam injusta a escolha precisamente de uma cidade já nacionalmente notória. (SANDRONI, 2010, p. 384) Porém, como o plano de salvaguarda previa, em 2011 foram erguidas e reconhecidas mais catorze casas do samba em toda a região.

Outra cidade de grande valor histórico e cultural é Cachoeira. Embora menor que Santo Amaro, a cidade foi centro da produção tabagista baiana, funcionou como ligação comercial entre o sertão e Salvador através do rio Paraguaçu e desempenhou papel fundamental na independência da Bahia. Tombada “Cidade Monumento Nacional” no ano de 1971, Cachoeira tem sido há décadas ponto turístico, fato responsável pela comercialização precoce de seus bens culturais, como indica Araújo (1986, p. 118) ao perceber lá “um desejo manifesto de remuneração” por trás das expressões culturais. Ao lado de Cachoeira, dividida por uma ponte sobre o rio Paraguaçu, fica São Félix, que, apesar de sua autonomia administrativa, assemelha-se culturalmente a Cachoeira, compartilhando um dos estilos regionais do samba de roda: o samba de barravento.

A origem cronológica do fenômeno – e não do termo⁹ – “samba” é difícil de determinar. Diversas fontes referem-se à existência de expressões culturais africanas e afro-brasileiras que encontram correspondência com o samba de roda praticado ainda hoje, que, no entanto, foram denominadas de outra forma. Batuque, fado, lundu, maxixe, batucada, samba, entre outros, nomeiam manifestações coreográfico-musicais de influência africana descritas em diferentes contextos históricos, geográficos e culturais por autores de diversas procedências

9 Carlos Sandroni (2001a, p. 90) cita menções e significados do termo “samba”; Baptista Siqueira (1977) e Gerhard Kubik (1991) debatem a etimologia da palavra, a qual até hoje é tema de discussão entre pesquisadores. No Recôncavo Baiano, “samba” define até hoje tanto o evento, a música e a dança executadas nele, como o conjunto de músicos.

– viajantes, folcloristas, observadores, músicos etc. –, e, apesar de sua pouca documentação, são tratadas até hoje como fenômenos autônomos circunscritos em conceitos fechados. É possível, todavia, que essas terminologias dissessem respeito a acontecimentos culturais semelhantes, que ao longo do tempo – e de acordo com o contexto do observador – foram recebendo variadas denominações. Edison Carneiro (1974, p. 35) sugeriu um processo semelhante em relação aos termos “samba” e “batuque”:

Não há, presentemente, uma palavra de aceitação universal para designar, em conjunto, as danças populares nacionais – tecnicamente bailes – derivadas do *batuque* africano. Englobadas, nas notícias mais antigas, sob o nome genérico de batuques, assim mesmo no plural, já nos fins do século XIX passaram a ser conhecidas como *samba*.

Ressalta-se ainda que “batuque” identificava, ao mesmo tempo, o candomblé ou qualquer encontro festivo entre negros. O próprio “batuque africano” é muitas vezes entendido – como por Edison Carneiro na citação acima – como uma entidade, isto é, como uma manifestação cultural específica. Entretanto, essa denominação era amplamente genérica, aludindo antes à presença de instrumentos de percussão – por isso, batuque, de “batucar” – acompanhando danças de negros:

Batuque é, desde o século XVI, a primeira designação portuguesa documentada para as danças africanas da região do Congo, que no século XIX foi sendo cada vez mais utilizada para denominar as danças dos afro-brasileiros. Dessa maneira, não se refere a uma dança específica, mas ao dançar dos africanos em geral, em ambos os lados do Atlântico.¹⁰ (PINTO, 1991, p. 109, tradução nossa)

Ainda podem surgir controvérsias terminológicas em outro sentido, quando se parte do pressuposto de que uma palavra identifica obrigatoriamente um único fenômeno. Kubik e Pinto (2008, p. 154) citam os exemplos de bandas africanas que se denominam “jazz bands” e executam músicas que nenhum praticante de jazz americano reconheceria como sendo “jazz”, e de músicas africanas

10 *Batuque* ist die erste, seit dem 16. Jahrhundert belegte portugiesische Bezeichnung [...] für afrikanische Tänze aus dem Congo-Gebiet, und im 19. Jahrhundert zunehmend auch für die Tänze der Afro-Brasilianer. Bezeichnet wurde damit nicht ein spezifischer Tanz, sondern das Tanzen der Afrikaner im allgemeinen [sic], dies auf beiden Seiten des Atlantik“.

designadas como “samba”, que jamais seriam identificadas como tal por um sambista brasileiro. Porém, no caso do samba carioca e o samba baiano, o parentesco é evidente – o que não impede que músicos recusem esse parentesco por considerarem seu samba mais “autêntico” –, principalmente após a observação de suas estruturas rítmicas, as quais são claramente perceptíveis mesmo em uma escuta desatenta.

Um exemplo de tais confusões terminológicas no samba baiano oferece Francisca Marques ao encontrar uma transcrição da canção “Maria Tereza” em um documento de Esther Pedreira (1978 apud MARQUES, 2003, p. 69). Pedreira classifica a canção como lundu. Uma canção com nome, melodia e texto praticamente idênticos é executada até hoje como samba pelo grupo Samba de Roda de Suerdieck, de Cachoeira. Seria o lundu um precursor do samba de roda? Ou uma denominação antiga ou regional para samba? Sem respostas, tais questões mereceriam uma pesquisa etnográfica na região. Sobre a origem da tradição, no entanto, um testemunho é comum entre seus praticantes: ele nasceu nas senzalas baianas.

Causas e consequências da nomeação da Unesco

No dia 25 de novembro de 2005, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi nomeado “Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade” pela Unesco. A data é comemorada anualmente desde então como sendo o “dia do samba”, afinal, a nomeação significou para os sambadores o reconhecimento da grande riqueza à qual eles dedicaram suas vidas. Entretanto, “o mero registro do bem de natureza material ou imaterial não assegura a sua preservação, mas sim, a adoção de uma série de medidas que viabilizem um plano efetivo de salvaguarda” (FUNARI; PELEGRINI, 2008, p. 65), desenvolvidas no caso do samba de roda pelo Iphan.

O reconhecimento nominal representa, assim, apenas uma pequena parte de um investimento complexo e de longo prazo visando a preservar e valorizar a expressão cultural, que já vinha se fragilizando há décadas. Passados mais de cinco anos do início da implementação das ações de salvaguarda na região do Recôncavo Baiano¹¹, se constatavam diversas modificações no contexto do samba de roda, tanto positivas quanto negativas.

11 O manuscrito publicado aqui foi preparado em 2012 com base nas pesquisas de campo de 2010.

A Unesco e o patrimônio imaterial

A “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” da Unesco é responsável, desde 2003, pela proclamação do título de “obra-prima” concedido ao samba de roda, título que, apesar de alterado ao longo dos anos,¹² mantém o objetivo de salvaguardar expressões culturais de natureza imaterial. A convenção de 2003 surge de uma conscientização mundial sobre a importância do patrimônio cultural imaterial para assegurar o desenvolvimento sustentável. (UNESCO, 2003) A necessidade da proteção de sua diversidade se torna cada vez mais evidente e urgente dentro dos constantes processos de globalização que, se por um lado, oferecem novas possibilidades de diálogo cultural, tendem, por outro, a homogeneizar as formas de expressão cultural da humanidade.

Um programa de proteção do patrimônio cultural e natural da humanidade existe desde 1972, a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Ela concerne, no entanto, aspectos muito antes materiais do patrimônio mundial, como sítios naturais ou monumentos culturais típicos de países do hemisfério norte, do que formas imateriais de expressão cultural, tornando-se foco de críticas por gerir-se sob uma visão marcadamente etnocêntrica e ocidental. (AGAKAWA; SMITH, 2009) Por isso, ao longo das décadas de 80 e 90, os países principalmente do hemisfério sul reivindicaram formas de integrar a sua cultura nas pautas da Unesco, que, no seu caso, se expressa “mais em sua forma viva do que em seus monumentos e sítios”.¹³ (AIKAWA-FAURE, 2009, p. 15, tradução nossa) Conforme a Unesco (2003):

Entende-se por ‘patrimônio cultural imaterial’ as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhe são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de

12 A lista de “Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade” vigorou de 2001 a 2005. A partir de 2008, ela foi substituída pelo programa “Lista representativa do Patrimônio Cultural da Humanidade”, que em 2009, teve aberta uma nova modalidade, a “Lista de Patrimônio Imaterial em Necessidade de Salvaguarda Urgente”.

13 “More in their living form than in their monuments and sites”.

identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Os patrimônios culturais materiais e imateriais encontram-se, em realidade, intrinsecamente ligados. Um monumento, que é um objeto material, só será considerado expressão cultural no momento em que for atribuído de valores e crenças – ou seja, de imaterialidade – pertencentes a um determinado contexto cultural. O mesmo vale para a cultura imaterial: por mais que o samba de roda seja transmitido oralmente, tendo sido pouco registrado materialmente, não sendo tangível, ele se materializa durante sua *performance* nos corpos dos participantes. (GRAEFF; PINTO, 2012) Contudo, tal divisão terminológica das expressões culturais se faz necessária dentro de um contexto político, pois os métodos de sua análise e de sua preservação divergem entre si:

O patrimônio cultural material, seja um monumento, uma cidade histórica ou uma paisagem, é fácil de catalogar, e a sua proteção consiste principalmente de medidas de conservação e restauração. Patrimônio imaterial, por outro lado, consiste de processos e práticas e por isso requer um enfoque e uma metodologia diferentes aos do patrimônio material. O patrimônio imaterial é frágil por natureza e, conseqüentemente, muito mais vulnerável que outras formas de patrimônio, pois depende de atores e de condições sociais e ambientais que não estão sujeitas a rápidas modificações.¹⁴ (BOUCHENAKI, 2003, par. IV, tradução nossa)

O exame das transformações sociais e musicais do samba de roda demonstrará ao longo deste estudo a vulnerabilidade específica da música, que, na ausência de seus mestres e de sua documentação sonora, e mesmo escrita, é impossível de ser resgatada – ou “restaurada”.

O contexto da nomeação do samba de roda

O registro do samba de roda como patrimônio cultural nacionalmente pelo Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional – em 2004 e em nível mundial pela

14 “The tangible cultural heritage, be it a monument, a historic city or a landscape, is easy to catalogue, and its protection consists mainly of conservation and restoration measures. Intangible heritage, on the other hand, consists of processes and practices and accordingly requires a different safeguarding approach and methodology to the tangible heritage. It is fragile by its very nature and therefore much more vulnerable than other forms of heritage because it hinges on actors and social and environmental conditions that are not subject to rapid change”.

Unesco em 2005, aconteceram dentro de um contexto de mudanças sociais do Recôncavo da Bahia que vinham se acumulando desde a década de 1970. (SAMBA..., 2006, p. 75)¹⁵ Em 1986, Néelson de Araújo já apontava para esse processo:

O Recôncavo tornou-se laboratório de profundas transformações econômicas e sociais. Tendo perdido a sua natureza de região canavieira, e entrando em crise a lavoura do fumo, a região foi submetida a um acelerado processo de industrialização. É muito cedo para tirar conclusões sobre os efeitos dessa mudança em sua cultura popular, visto que muitos traços arcaicos teimam em sobreviver e em reproduzir-se, e não se deve confiar às cegas num evolucionismo de fatal ocorrência em quadros de transformação, se o povo ganha consciência da importância do seu patrimônio – do que há sintomas no Recôncavo. (ARAÚJO, 1986, p. 34)

A partir daí, surgem duas esferas socioeconômicas distintas: a antiga, do trabalho rural da autossubsistência, e a moderna, do trabalho industrial. A antiga refere-se a comunidades que mantêm suas tradições e o samba de roda; já a moderna se aproxima dos meios de comunicação de massa e de valores e práticas que divergem daqueles do contexto cultural local. As tradições vêm sendo substituídas ou complementadas por valores culturais urbanos nacionais e internacionais.

Por esses motivos e, é claro, pelo significado das manifestações culturais para os seus praticantes, emerge a preocupação em se desenvolver medidas de proteção e promoção das práticas tradicionais da região. As nomeações do samba do Recôncavo presumiram a elaboração de um plano de salvaguarda, apresentado no dossiê de registro. (SAMBA..., 2006, p. 82-95) Uma análise de sua implementação e desdobramentos oferecem Raiana Maciel do Carmo (2009) e Carlos Sandroni (2005, 2010).

O gradual desaparecimento da viola machete e de seus mestres apresentou-se como argumento importante para efetivar o registro do samba de roda como Patrimônio Nacional pelo Iphan em 2004. (SAMBA..., 2006, p. 75) Viola típica do Recôncavo Baiano, o machete tem uma forma de construção, afinações e técnicas particulares, e ocupa um lugar de destaque tanto no conjunto musical como no sistema de crenças da região. (PINTO, 1991; WADDEY, 1980) Seu processo de extinção simboliza o gradual enfraquecimento do próprio samba de roda. A importação de instrumentos industrializados – como a viola paulista e o

15 Parte da análise das mudanças do samba de roda apresentada aqui foi publicada em Graeff (2012).

cavaquinho – bem como a influência da mídia e de gêneros de samba comerciais – que empregam predominantemente instrumentos industrializados – diminuíram o interesse pela difícil e elaborada confecção artesanal de instrumentos musicais.

O machete, menor tipo de viola brasileira, apresenta sonoridade e técnica de execução que remetem a concepções musicais de origem marcadamente africanas.¹⁶ Não apenas os pesquisadores reconhecem suas particularidades: para a maioria dos sambadores, o machete é verdadeiro símbolo do samba de roda, que não é mais o mesmo sem ele. Clarindo dos Santos, falecido em 1980, foi o último construtor de machetes. Pela falta de sucessores na confecção do machete, constava entre as primeiras medidas de salvaguarda, postas em prática em 2005, a construção do instrumento e o ensino de sua técnica. (SANDRONI, 2010, p. 379)

Além da falta do machete, que é constantemente mencionada pelos sambadores, também a sociedade atual do Recôncavo distancia-se cada vez mais daquela realidade encontrada por Waddey e Oliveira Pinto. Alteram-se assim, igualmente, os contextos em que o samba de roda se insere em nossos dias.

Contextos transformados

Ralph Waddey (1981, p. 264, tradução nossa) descreve o contexto em que se fazia samba de roda ao final dos anos 1970:

Samba é mais propriamente um evento de interior, e sambas, assim como as ocasiões em que acontecem, se realizam caracteristicamente nas salas de visita ou salões de casas particulares. O samba é um evento doméstico, familiar, conseqüentemente de vizinhança e da comunidade. Os sambas acontecem em ocasiões especiais direta ou indiretamente religiosas.¹⁷

Hoje, o samba de roda ainda é praticado nessas condições, embora modificadas, pois o que era essencialmente um evento espontâneo e festivo, tornou-se um evento de palco.¹⁸ Até mesmo em uma festa de vizinhança ou uma celebra-

16 Para uma compreensão das particularidades do machete, ver Oliveira Pinto (1991, p. 114-137), Graeff e Pinto (2012) e o terceiro capítulo deste livro.

17 “Samba is most properly an indoor affair, and sambas as occasions are held most characteristically in ‘the front rooms, or parlors, of private homes. A samba is a household, family, and, by extension, neighborhood and community event. Sambas are held on special occasions of either direct or indirect religious significance”.

18 Segundo Carmo (2009), o próprio grupo Samba de Maragogó faz essa diferenciação. Para eles, houve nesse processo de transformação uma “passagem dos *sambas de caruru* para os chamados *sambas de*

ção religiosa, que se realizam na sala de uma casa particular, os músicos não deixam de amplificar o som: geralmente, as vozes e os instrumentos de corda. Sua amplificação acompanha o crescente número de instrumentos de percussão utilizados, como atabaques, rebolo e surdo. Justamente sobre a recente introdução do surdo na prática musical, tambor grave que marca os tempos fortes, a mestra Nicinha do Samba,¹⁹ de Santo Amaro, expressou que a nova situação “[es]tá exigindo” o emprego do surdo, outrora incomum no Recôncavo Baiano.

O fato de o samba de roda se tornar um evento de palco deve-se, em parte, à influência da mídia e à promoção de alguns grupos através de pesquisadores e patrocinadores, mas principalmente às novas condições profissionais que se criaram para os sambadores. A Asseba foi criada com o intuito de promover a “auto-organização dos grupos” e, conseqüentemente, “a sustentabilidade social e a autonomia do processo de valorização e fortalecimento dessa forma de expressão”. (SAMBA..., 2006, p. 84) Atualmente, a associação conta com mais de oitenta grupos membros. Cada um deles tem uma ficha de inscrição, onde consta o seu histórico, informações sobre os integrantes e seus objetivos. Muitos grupos dispõem de secretários – não músicos – responsáveis exclusivamente pela sua organização. Essa ação resultou em uma estrita formalização dos grupos, o que era de fato seu objetivo, segundo Sandroni (apud CANTARINO): “realizamos uma série de reuniões com os grupos de samba locais para saber se eles estavam dispostos a se engajar conosco nesse processo de transformação do samba-de-roda do Recôncavo, que é esse objeto difuso, num objeto de política patrimonial”.

Tal transformação de um “objeto difuso” em um “objeto de política patrimonial” é visível na prática atual do samba de roda. Segundo Oliveira Pinto,²⁰ a ideia de “grupo” ou “conjunto” tal como concebida hoje não existia na década de 80. Naquela época, a formação espontânea de uma roda de samba implicava sobretudo em uma “constante recomposição do grupo”²¹ (WADDEY, 1980, p. 210, tradução nossa), já que músicos entravam e saíam do conjunto instrumental trocando inclusive de função dentro dele.

Nos próprios estatutos dos grupos na Asseba verifica-se que a maioria dos conjuntos surgiram a partir de 2006, resultando no estabelecimento de grupos bem definidos, conforme indica o histórico do grupo Raízes de Acupe:

palco”. (p. 114)

19 Dona Nicinha do Samba, em conversa pessoal, 14 de março de 2010, Santo Amaro da Purificação.

20 Em conversa pessoal, outubro de 2010, Weimar. (Alemanha)

21 “A constant recomposition of the group”.

Antes os sambadores se reuniam para sambar em carurus, rezas de santos, aniversários e também após o trabalho à noite se reuniam para contar casos do dia e logo depois formavam a roda de samba. Depois, o grupo criou figurinos e quando se apresentam são todos padronizados.

Atualmente, os grupos ensaiam com regularidade e independente de terem uma apresentação prevista, o que não acontecia antes, quando os encontros se davam espontaneamente e nem eram vistos como apresentações. Os integrantes vestem camisetas padronizadas e as baianas, quando presentes, utilizam figurinos típicos e igualmente padronizados. No passado, os trajes baianos somente entravam em cena em cerimônias de cunho religioso como lavagens, lindramôs e a Festa da Boa Morte em Cachoeira, sendo o uso dessas indumentárias indispensável para simbolizar a cultura baiana.

É claro que essa padronização tem o objetivo – e o realiza – de facilitar a promoção dos conjuntos musicais de diferentes regiões, pois a Asseba centraliza contatos, recebe convites de apresentação e os repassa para os grupos. Nesse sentido, os sambadores consideram a criação da Asseba como uma mudança fundamental e positiva. É através dos contatos que os grupos se fazem conhecidos, sentindo-se valorizados. Os sambadores indagados sobre diferenças em suas vidas após a nomeação da Unesco, mencionam primeiramente o reconhecimento. Eles consideram-se reconhecidos enquanto agentes, enquanto transmissores de sua cultura. Após décadas de esforço para manter vivas suas tradições, tanto públicos locais como externos passaram, finalmente, a se interessar pela cultura da região, contribuindo assim para torná-la conhecida fora do Recôncavo.

Apesar do crescente prestígio do gênero musical, os sambadores são unânimes em ressaltar que o reconhecimento é apenas simbólico e não financeiro. Financeiramente, praticar samba no Recôncavo Baiano parece não ter mudado: os sambadores antigos continuam levando a tradição adiante, como eles dizem, “por amor”.

Ao ser questionada sobre o tipo de apoio que recebeu desde a patrimonialização do samba de roda, Dona Rita da Barquinha²² fez uma longa pausa até responder:

Um suporte que hoje nós tínhamos assim, a identidade... a casa do samba, né? Porque através da casa do samba a Barquinha compõe um outro grupo porque... cada estado ali é mais ou menos uma vitrine pra gente,

22 Dona Rita da Barquinha, em entrevista pessoal, 21 de setembro de 2010, Bom Jesus dos Pobres.

a casa do samba, né. Mas, eu não vejo, assim, apoio. Aqui mesmo inclusive não tem. Olha, eu tenho um monte de coisa, roupa, instrumentos, ali você tá vendo uma caixa de instrumentos, aqui na cozinha tem outro... e tinha uma casa numa área que é da prefeitura. Abandonaram, tá servindo de coisa pra drogas e tudo mais. Eu pedi à prefeitura pra fazer uma sede, então pra começar pequeno, mas dava pra eu guardar, fazer um memorial pra visitação, quando as escolas vêm, como vocês vieram, ter aquele lugarzinho já pra mostrar, tá tudo direitinho, arrumado lá, e disseram 'tá, nós vamos fazer uma reforma pra você botar as coisas da barquinha lá'. Só ficou na palavra. Até hoje a casa tá lá abandonada. E as minhas coisas tá tudo perdida.

Por outro lado, o ganho de consciência sobre o valor desta tradição e talvez a vontade de obter mais sucesso – que antes não se cogitava – resulta em um novo aspecto: vários grupos falam sobre a necessidade de “ajustar”, “melhorar”, “ir para frente” e “buscar a perfeição”. Para tanto, o grupo Raízes de Acupe, por exemplo, conta até mesmo com a ajuda de “um rapaz que entende muito de música”²³ e que lhe dá conselhos nesse sentido.

A conscientização se faz ainda presente no discurso dos grupos, que se intitulam como “autênticos” ou “mais tradicionais”, por entenderem que esses são aspectos valorizados em todo patrimônio cultural. Em contrapartida, surgem novos conjuntos, dizendo-se “tradicionais”, com o objetivo de usufruir do renome que o samba de roda da Bahia conquistou e dos contatos que a Asseba dispõe. Sambadores antigos consideram este um resultado negativo da nomeação da Unesco, pois os grupos emergentes tocam samba “só pelo dinheiro”, enquanto que eles próprios o fazem há muitos anos “por amor” e para manter vivas suas tradições. Eles se sentem ofendidos ao perderem oportunidades de apresentação para grupos que antes não se interessavam pelo samba.

Uma última questão relevante é a da transmissão do samba de roda às próximas gerações. Os sambadores reclamam que a juventude – e muitas vezes seus próprios filhos e netos – não demonstram nenhum interesse por sua tradição, que, muitas vezes, os jovens preferem o “pagode”. O pagode serve como símbolo de uma música e uma cultura que se identifica com ideais de modernidade, industrialização, progresso, enquanto que o samba de roda conota passado e retrocesso, como Oliveira Pinto já percebia na década de 80, quando da inauguração

23 Joanice Fernandes, organizadora do grupo, em entrevista pessoal, 13 de setembro de 2010, Santo Amaro da Purificação.

de uma fábrica de papel em Santo Amaro: “repentinamente o clichê ‘Indústria = Progresso’ e ‘não industrial = atraso’ se impõe na mentalidade daqueles que conseguiram um emprego na fábrica. Os rapazes que não trabalham na fábrica são considerados atrasados”.²⁴ (PINTO, 1991, p. 30, tradução nossa)

São necessárias ações que mudem essa mentalidade ou que ao menos lhe ofereçam resistência. Para isso foi instaurado o ensino de maculelê, capoeira e samba de roda em instituições ligadas a escolas, como a AABB – Associação de Amigos do Banco do Brasil –, ou mesmo na Casa do Samba, em Santo Amaro. A criação de sambas-mirins pelos próprios grupos ligados à Asseba vem a ser outra importante política de preservação. Tais conjuntos infantis aprendem a sambar e a tocar os instrumentos, podendo se apresentar em festas da região. Os sambas-mirins vestem-se igualmente padronizados e executam ocasionalmente coreografias semelhantes às de estilos musicais comerciais – como o pagode –, o que revela um esforço da parte do mestre de criar um maior interesse nas crianças.

Folclorização e espetacularização

Minha primeira premissa sobre o processo de transformação aqui analisado era a de que o samba de roda estaria se mercantilizando, tornando-se música comercial. Porém, em contato com os sambadores, descobri que essa não é sua intenção. Além disso, o samba desses grupos ainda não atingiu um estágio de produção e promoção a ponto de participar ativamente na mídia e tampouco conseguiu se comercializar de maneira a conseguir garantir o sustento de seus participantes.²⁵ Então, como classificar as tendências atuais dessa expressão cultural? Dois fenômenos, não divergentes, mas que pertencem a diferentes perspectivas podem ser observados: a folclorização e a espetacularização.

Usando o termo em alemão *Folklorismus*, Max Peter Baumann (1976) definiu o processo em que o folclore musical é descontextualizado, direta ou indiretamente, através de agentes externos à comunidade, transformando-se

24 “Plötzlich setzt sich das durch die Medien verbreitete Klischee-Paar von ‘Industrie = Fortschritt (progresso)’ und ‘nicht-Industrie = Rückschritt (atraso)’ in der Vorstellung derjenigen durch, die in der Fabrik einen Platz gefunden haben. Die jungen Männer, welche der Industrie fern geblieben sind, werden als rückschrittlich angesehen”.

25 Entretanto, outra classe de músicos que já tocava ou se apropriou do samba de roda alcança esse patamar. Samba de roda se tornou também um produto da mídia no Brasil, representado, todavia, por músicos não tradicionais que já faziam parte do circuito comercial. Ver capítulo “Estruturas musicais contextualizadas”.

em mercadoria. O fenômeno da folclorização é uma consequência, portanto, da industrialização, da modernização, do desenvolvimento da sociedade de consumo. Isso acontece justamente “quando costumes que estão desaparecendo experimentam uma verdadeira perda”.²⁶ (BAUMANN, 1976, p. 63, tradução nossa) No caso do Recôncavo, essa perda é claramente representada pela viola machete. A transição de folclore para folclorismo concerne basicamente à compreensão musical, aos processos de tradição e aos grupos musicais, prevendo as seguintes transformações vistas abaixo:²⁷

- A música (o evento musical) era compreendida pragmaticamente, isto é, sem necessidade de ser racionalizada para existir. Folclorizada, a tradição passa a ser paulatinamente teorizada de uma maneira ingênua. É o caso dos necessários “ajustes”, do emprego de termos que não pertenciam ao contexto anterior como “autenticidade” e “historicidade”, de conceitos sobre o samba compartilhados em diferentes regiões, como, por exemplo, a existência de três modalidades de samba – barravento, samba chula, samba corrido. Suas diversas denominações se reduzem a esses três termos, institucionalizados no dossiê do Iphan e pela Asseba.
- A transmissão da tradição passa a se orientar por formas fixadas por escrito e não mais oralmente. Além de as letras serem escritas para facilitar o ensino do samba, sua fixação se dá através da gravação de CDs comercializados, distribuídos e executados principalmente na Casa do Samba. Esses registros se tornam referências de como o samba de roda soa e deve soar.
- A função da música não se relaciona mais primariamente – ou exclusivamente – com o contexto da vida das comunidades, com seus costumes, com seu cotidiano, e sim secundariamente, mais descomprometida com seu contexto social e dando à música uma relevância estético-emocional. O samba de roda adapta-se aos formatos de suas apresentações externas, tendo integrantes fixos, roupas padronizadas, uma duração definida de aproximadamente uma hora e sendo executado exclusivamente como música, independente da presença de sambadeiras e da formação de uma roda de samba.
- Os grupos se tornam tradicionalistas, conscientizando e afirmando-se através de um discurso de sua própria história que, no entanto, lhes foi transmitido secundariamente – fora do contexto de suas vidas e da tradição. O traje de

26 “Wenn verschwindende Lebensgewohnheiten eine Verlusterfahrung bewirken”.

27 Baseadas nas quatro teses de Baumann (1976, p. 65) e ilustradas aqui com exemplos do samba de roda.

baiana é um exemplo disso, que é usado independentemente de uma cerimônia religiosa, funcionando como símbolo identitário, ou seja, tradicionalista. A institucionalização do samba de roda significa também a institucionalização de sua transmissão. Além de seu ensino nas escolas, são oferecidos cursos sobre a “sua historicidade”.

No total, Baumann cita 17 características da folclorização e para quase todas há exemplos no Recôncavo. Algumas dessas características aproximam-se dos princípios do próprio fenômeno da espetacularização. O autor afirma que o folclorismo musical se orienta para a apresentação²⁸, para a exposição do grupo, que precisa se organizar e ensaiar em vista do espetáculo. Nesse sucede uma separação entre executante e ouvinte – fato que se contrapõe ao contexto original, no qual todos são participantes – assim como entre compositor e intérprete – aspecto que poderá ser observado em breve, pois a diferenciação entre música composta e de “domínio público” já se faz presente no Recôncavo.

Ambos os fenômenos são consequência da apropriação dos bens culturais de comunidades como as do Recôncavo por instituições externas ao contexto desses bens. Isso já era uma realidade na região, mas era a exceção. Grupos como o Samba de Roda de Suerdieck eram patrocinados por terceiros – no caso, a fábrica de charutos Suerdieck, de Cachoeira – para se apresentar fora de seu contexto. Entretanto, o patrocínio não visava à preservação da cultura e dos grupos, mas à divulgação do espetáculo folclórico de acordo com os interesses do patrocinador. Essa passou a ser a regra. O incentivo geral ao samba de roda se dá através de seu ensino, de projetos culturais e de sua institucionalização. Porém, diretamente para os grupos, guardiões da cultura, o incentivo financeiro vem de suas apresentações externas. É a isso que José Jorge de Carvalho (2007, p. 83) chama de espetacularização das culturas populares:

A operação típica da sociedade de massa, em que o evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem.

28 Turino (2008) cunha e detalha as diferenças entre as categorias “performance participatória” e “performance apresentacional” (participatory/presentational performance), chamando atenção para o fenômeno mundial de tradições musicais que se transformam passando da primeira para a segunda categoria, como no caso aqui analisado.

O samba das zonas rurais vem, sim, se comercializando, ainda que dentro de uma lógica própria às culturas populares, própria às políticas de sua preservação. Os processos secundários de que fala Baumann, que caracterizam culturas folclorizadas, são mediados – por isso, secundários – pelo espetáculo, pela indústria turística, pelo governo, pelo mercado. Os sambadores são pressionados a se ajustar ao mercado na expectativa de reconhecimento e de uma melhor situação socioeconômica, por uma questão de necessidade e não de ambição pessoal. Nessa adequação perdem muito de sua tradição, reduzindo-a a apresentações curtas, desapropriadas de seu significado original e de seus símbolos culturais, adotando ideais valorizados pela cultura dominante. Consequentemente:

Mudanças dramáticas da forma estética podem suceder, implicando perdas graves no plano simbólico: instrumentos musicais acústicos que são substituídos por instrumentos elétricos; intervenções descuidadas nos aspectos formais dos arranjos, das melodias, das formas estróficas, da cronologia de apresentação das canções e das danças; técnicas vocais podem ser alteradas ou eliminadas; ritmos podem ser simplificados ou descaracterizados; vestuários podem ser descaracterizados. (CARVALHO, 2004, p. 13)²⁹

Tais mudanças estéticas da prática musical serão exemplificadas ao longo deste estudo. Não é por acaso que tão frequentemente se refira ao pagode, seja para diferenciá-lo ou para compará-lo ao samba de roda: falar de pagode é falar do crescente predomínio de gêneros comerciais na região do Recôncavo. A conseqüente influência disso evidencia-se ainda na forma e no contexto de apresentação dos grupos, na dança, no som e nas estruturas musicais do samba de roda.

Que a música e a cultura passem por modificações não é um fato novo nem evitável, mas que lhes é intrínseco. O samba de roda tornar-se contextual e esteticamente uma música comercial não seria um fenômeno novo na música popular brasileira. Constantemente, a música e outras expressões das culturas populares brasileiras foram apropriadas por outras classes sociais, fundindo-se

29 Carvalho se refere aqui especificamente aos casos em que pesquisadores criam seus próprios grupos de música tradicional para representar a cultura que pesquisa perante outros grupos. Trata-se, no entanto, de uma outra forma de deslocar os símbolos culturais de uma determinada comunidade para fora de seu contexto, ou seja, de espetacularizá-los. Assim, seus efeitos acabam sendo os mesmos, como verificaremos ao longo do presente trabalho.

e resultando em novas expressões culturais como o carnaval, a música das escolas de samba, a bossa nova, entre outros. Aqui, a diferença, além das recentes questões de preservação de patrimônio, é que a pesquisa avançou, aprofundando o conhecimento desses fenômenos e de suas consequências.

É provável que sem a imposição das ações de salvaguarda,³⁰ outros aspectos do samba do Recôncavo desapareceriam da realidade daqueles que ainda o praticam. Entretanto, paradoxalmente, as políticas voltadas para a preservação da diversidade cultural parecem contribuir para a redução de elementos tradicionais do samba de roda. Os sambadores antigos resistem na prática de sua tradição e transmitem-na às novas gerações. É certo que eles identificam melhorias de ordem simbólica e sentem-se mais reconhecidos ao verem que um público crescente se interessa pelo que fazem. Ainda assim, este reconhecimento não é nem suficiente, por não garantir sua sobrevivência, nem justo, pois tal irrisória retribuição não condiz com a riqueza de seus conhecimentos.

30 O verbo “impor” sugere o próprio Carlos Sandroni, coordenador da candidatura do samba de roda perante a Unesco (2010, p. 378): “poderíamos dizer que o IPHAN não “apoiou” a organização dos sambadores, mas que ele a “impôs”.

O samba de roda e seus estilos regionais³¹



O samba de roda não precisa de uma ocasião específica para se desenrolar. Uma roda pode se formar a qualquer momento, em qualquer lugar, apenas com acompanhamento de palmas, dança e canto. Foi exatamente dessa forma que entrevistados de Cachoeira responderam à pergunta sobre a origem do samba:³² abriram a roda e começaram a bater palmas, dançar e cantar.

Mas o samba de roda não se resume a isso. Ele é componente fundamental tanto do cotidiano, quanto das mais importantes cerimônias do Recôncavo Baiano, como a Lavagem da Purificação e a Festa da Boa Morte. Seu papel como elemento de ligação entre a capoeira e o candomblé foi retratado por Oliveira Pinto (1991) e entre o profano e o religioso tem sido tema de grande interesse científico. (MARQUES, 2008; IYANAGA, 2010) A expressão cultural é pesquisada em suas profundas significações sociais, relegando seus detalhes técnicos a segundo plano. Nos próximos capítulos, essa ótica será invertida: queremos entender o que une e o que diferencia os principais estilos do samba de roda.

Características gerais do samba de roda

As características gerais do samba de roda serão divididas aqui em uso dos instrumentos, estilo vocal, melodia e harmonia, dança e, por fim, conteúdo dos textos. Às características rítmicas, por sua complexidade, serão destinados os dois capítulos seguintes.

Como visto, o samba de roda é essencialmente uma roda de dança acompanhada por canto e percussão. Ainda que guitarras – instrumentos de corda dedilhada – se façam muitas vezes presentes, ocupando uma função importante

31 Este capítulo foi publicado com modificações em *Samba de Roda: Comemorando identidades afro-brasileiras através da performance musical*. (GRAEFF, 2013a)

32 Cachoeira, 17 março de 2010.

dentro do evento musical, elas são dispensáveis. Pois no samba, acontecimento espontâneo, empregam-se os instrumentos musicais – ou mesmo objetos – que estiverem à disposição no momento da roda. Pode-se esboçar a seguinte hierarquia dos instrumentos utilizados com mais frequência:

1. Palmas
2. Pandeiro
3. Timbais ou atabaques
4. Instrumentos de corda dedilhada
5. Surdo
6. Tabuinhas/taubinhas
7. Prato-e-faca, reco-reco, triângulo, afoxé/xequerê, ganzá
8. Agogô
9. Acordeão/sanfona
10. Baixo elétrico

Ao longo dos últimos quarenta anos, constatam-se modificações nessa hierarquia, bem como o surgimento de novos instrumentos como o baixo elétrico. Se antigamente o agogô servia de orientação temporal para os instrumentistas ao executar uma linha-rítmica,³³ hoje ele é pouco empregado. O prato-e-faca, que nos anos 1970 cumpria um papel especial (WADDEY, 1981, p. 254) e que é constantemente referido como instrumento característico do samba (ANDRADE, 1989; CARNEIRO, 1974), é tocado atualmente no samba de roda somente por mestres mais velhos.

Entre os tipos de guitarra praticados no samba do Recôncavo Baiano encontram-se principalmente cavaquinhos, violas paulistas e machetes. Sua função de executar sequências harmônicas pode ser também assumida por acordeões, encontrados em grupos principalmente da região limítrofe entre o Recôncavo e o sertão baiano. (SAMBA..., 2006, p. 45) Se na época da pesquisa de Oliveira Pinto era raro encontrar cavaquinhos no Recôncavo Baiano (PINTO, 1991), atualmente eles predominam, sendo parte integrante de diversos grupos de samba de roda.

As mudanças no uso dos instrumentos também se referem às políticas de salvaguarda implementadas no âmbito da nomeação da Unesco. A Asseba é responsável pela compra de instrumentos e pela sua distribuição entre os grupos,

33 Ver capítulo “Princípios rítmicos da percussão”.

muitas vezes independente da necessidade específica de cada um e mesmo que o instrumento não faça parte da tradição do samba de roda.³⁴

Estilo vocal

A maneira de se cantar é um aspecto musical significativo para a diferenciação de estilos musicais³⁵ e para o reconhecimento de suas influências. Entretanto, o estilo vocal tem sido uma questão ignorada em análises musicais, como justifica Charles Seeger (1958a, p. 4, tradução nossa):

Deve-se admitir que é mais fácil isolar o que se canta do que como se canta. Um repertório consiste de artefatos passíveis de serem apresentados objetivamente em uma forma escrita e impressa – canções, melodias, palavras, ragas, modos, etc. Esses, sendo caracteristicamente estruturais, são fáceis de serem descritos. Um estilo vocal, por outro lado, consiste em um complexo de disposições, capacidades e hábitos formados em processos corporais e de acordo com a personalidade individual do transmissor de uma tradição vocal, desde a tenra idade, pelo ambiente cultural e social no qual ele nasceu e se desenvolveu.³⁶

São, pois, poucos os recursos para descrever e representar as qualidades vocais e seus timbres. (TRAVASSOS, 2010b) Espectrogramas³⁷ vêm sendo utilizados para se visualizar e se compreender melhor as particularidades de estilos

34 Uma mestra sambadeira expressou sua insatisfação com a política de distribuição de instrumentos. Seu grupo recebeu um baixo elétrico – instrumento estranho à tradição –, apesar de não ter um integrante baixista e de ter solicitado uma viola. A identidade da sambadeira fica preservada. Santo Amaro da Purificação, setembro de 2010.

35 Alan Lomax (1968) percebeu esse fato de tal forma que criou o Cantometrics, um sistema para “mensurar” as culturas musicais de todo o mundo através de seus estilos musicais e ainda relacioná-los a seus contextos sociais. Apesar de muito criticado por suas etnocêntricas simplificações sobre as variadas culturas musicais, o Cantometrics reconheceu a relevância dos estilos de canto para a compreensão de estilos musicais, criando categorias para sua diferenciação.

36 “It must be admitted that it is easier to isolate what is sung than how it is sung. A repertory consists of artifacts presentable objectively in written and printed form—songs, melodies, words, ragas, modes, etc. These, being structural in character, are easily talked about. A singing style, on the other hand, consists of a complex of dispositions, capacities and habits built into the bodily processes and personality of the individual carrier of a song tradition when he is very young by the social and cultural environment into which he is born and by which he is nurtured”.

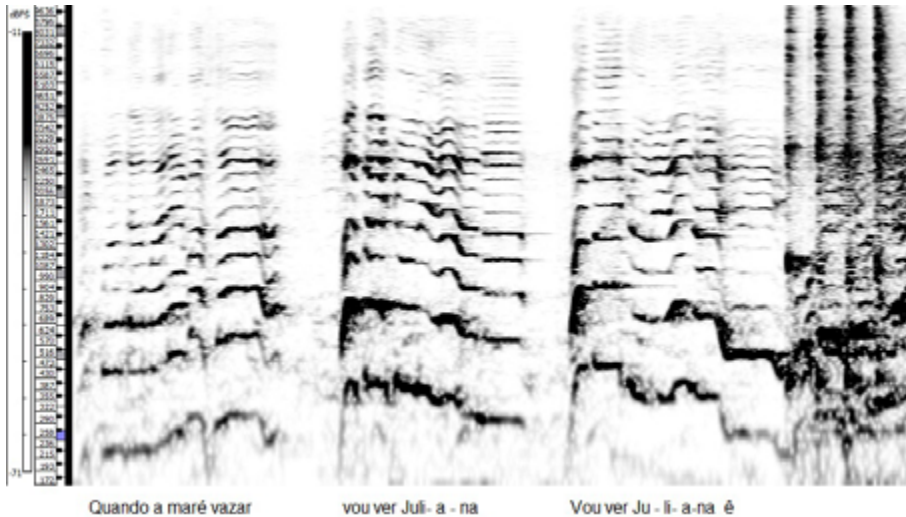
37 Espectrogramas são representações visuais multidimensionais de sinais de áudio, mostrando a concentração de energia dos sons no tempo – horizontalmente – e no seu espectro de frequências – verticalmente.

vocais. (FELD et al., 2004; PFLEIDERER, 2010) Entretanto, as diferentes condições de gravação de uma música limitam sua interpretação. A qualidade e a equalização do registro sonoro influenciam na visibilidade de seu espectro, de modo que os harmônicos de uma voz acompanhada por diversos instrumentos, por exemplo, serão muito menos claros no espectrograma do que uma voz solo e *a capella*. Consciente dessas limitações, o pesquisador encontra no espectrograma um instrumento enriquecedor para analisar e representar estilos vocais. No caso do samba de roda, o estilo vocal demonstra ainda mais indícios de sua relação com tradições africanas e de suas recentes modificações.

No Recôncavo Baiano, nota-se uma diferença tímbrica evidente entre a fala dos jovens e dos mais velhos, que se reflete no canto. Wadley (1980) e Oliveira Pinto (1991) observaram a predominância de uma voz muito aguda no samba do Recôncavo Baiano e, no caso dos homens, o uso de falsete. Percebe-se, também, um canto de articulação difusa com voz estridente e anasalada. Alvarenga (1946, p. 370) reconhece uma qualidade vocal semelhante, “um nasal afro-brasileiro” como sendo uma das “características de timbração dadas pelo fusionamento com o negro”. A análise de espectrogramas indica que esse tipo de voz se caracteriza pela concentração de energia no primeiro harmônico da voz,³⁸ mais forte do que a própria nota fundamental:

38 Os harmônicos ou sobretons são componentes de um sinal sonoro quase imperceptíveis para os ouvidos humanos. Sua configuração é responsável pela diferenciação entre timbres de instrumentos e vozes, sendo chamada de formante.

Figura 1 - Espectrograma da voz do puxador Primero, de Santo Amaro, cantando “Vou ver Juliana”:³⁹



Isso não ocorre, no entanto, com os cantores mais jovens, cujas vozes se assemelham às de cantores profissionais. Eles cantam com articulação clara, voz bem definida de emissão de peito, aspectos ensinados em aula de técnica vocal e que atendem a ideais ocidentais de voz. Um vocalista profissional, conhecendo técnica vocal ou não, pretende desenvolver um canto mais afinado, o que pode significar não apenas a entonação precisa das notas, como também a concentração dos harmônicos emitidos sobre determinadas frequências sonoras. (FELD et al., 2004, p. 335)

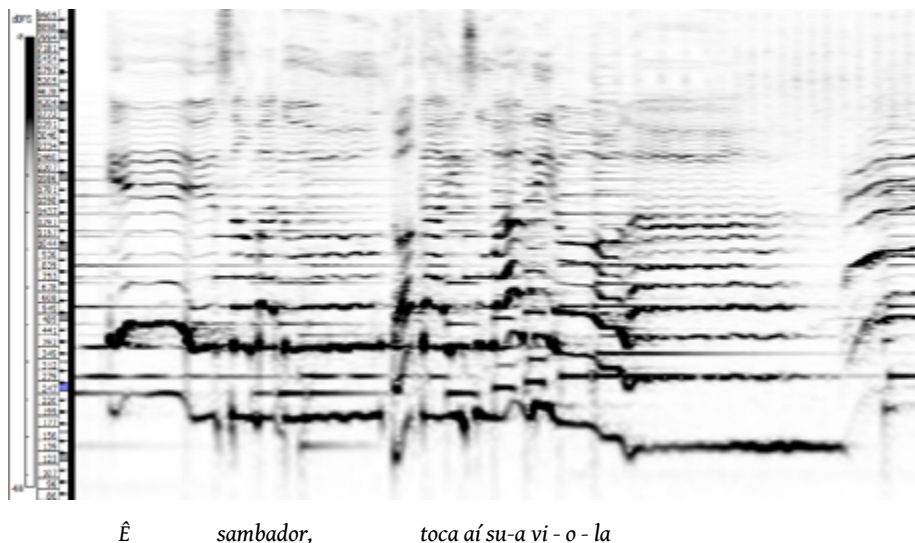
Outro fator que interfere na continuidade do estilo vocal tradicional do samba de roda é a amplificação dos instrumentos e das vozes. Ao usarem microfones, os cantores não precisam se esforçar para que sua voz se sobreponha ao acompanhamento instrumental, podendo cantar relativamente mais baixo e suave.⁴⁰

39 A primeira linha, de baixo para a cima, é a nota fundamental, aquela que identificamos como a nota sendo cantada, enquanto que as outras linhas adjacentes representam os seus harmônicos.

40 Em pesquisas de campo realizadas após este estudo, pude perceber, por experiência própria cantando em rodas de samba e de candomblé e morando em Santo Amaro, que a voz aguda e estridente funciona como os instrumentos percussivos agudos que executam a linha-rítmica (ver capítulo “Princípios rítmicos da percussão”), sendo mais penetrantes e se sobrepondo, assim, a outros instrumentos e sons difusos, tanto dentro de uma roda musical como em um cotidiano marcado pela oralidade e coletividade.

O jovem compositor Galdino “Guda” Moreno, vocalista do grupo Quixabeira da Matinha, tem uma maneira de cantar que representa bem a transição entre o canto tradicional do samba de roda e suas recentes transformações. Filho do mestre sambador Coleirinho, ele diz que sua voz é “herança” de seu pai.⁴¹ Guda conserva a voz anasalada e um pouco estridente, mas seu canto é claro, bem definido, afinado, e sobre um registro médio:

Figura 2 - Espectrograma da voz de Guda Moreno, de Terra Nova, cantando “Ê sambador”:



Guda Moreno considera que os sambadores mais antigos não cantam claramente, o que dificulta entender os textos de suas músicas. Para ele, é importante passar a mensagem da música de uma maneira clara e compreensível. Guda procura constantemente escutar outras músicas e outros grupos, com a intenção de se aperfeiçoar, “ajustar coisas”, não porque “pretenda ser o melhor, mas porque quer dar o seu melhor”. Seu exemplo coincide com o que Blacking (1995) coloca sobre a formação e alteração de estilos musicais, quando “compositores [e intérpretes] adquirem características de estilo escutando a música do passado ou do presente, e observando as convenções musicais de seu tempo”.⁴² (p. 35, tradução nossa) A “observação das convenções musicais” pode ser dar propositalmente,

41 Conversa pessoal, 13 setembro de 2010, Santo Amaro da Purificação.

42 “Composers acquire characteristics of style by listening to the music of the past or present and by observing the musical conventions of their time”.

como no caso de Guda, ou intuitivamente, já que a *performance* musical reflete os símbolos de seu contexto cultural.

Melodia e harmonia

O samba de roda compartilha de algumas características melódicas tipicamente africanas identificadas por Merriam⁴³ (1956, p. 60-61) no *candomblé-kétu*:

- Tendência a frases melódicas descendentes;
- Extensão curta (cerca de uma oitava);
- Sequências de segundas maiores, terças e quartas;
- Ausência de modulação;
- Ornamentação típica africana: portamento – ou glissando –, ataque ascendente (*rising attack*) e finalização descendente (*falling release*);⁴⁴
- Canto responsorial/*call-and-response*;⁴⁵

Há ainda um aspecto comum entre o canto do *candomblé* e o do samba de roda não mencionado por Merriam: ambos os coros cantam em um movimento de vozes paralelo específico, o paralelismo vocal intervalar (*Stimmbewegungsparallelismus*), termo introduzido por Kubik (1983c, p. 85, tradução nossa):

Assim queremos designar aquelas formas de polifonia homofônica em que as vozes se movimentam relativamente em uma mesma direção, mas alternando seus intervalos. Em oposição a isso, empregamos o termo paralelismo vocal intervalar [*Intervallparallelismus*] para denominar um movimento de vozes paralelo em intervalos iguais.⁴⁶

Apesar de todas as semelhanças, as cantigas do *candomblé* são modais, majoritariamente pentatônicas e sem semitons. Já o samba de roda, parece fun-

43 Alvarenga (1946) também analisou rigorosamente as melodias do *candomblé*, reconhecendo algumas dessas características antes de Merriam.

44 No ataque ascendente há um pequeno portamento antes de se atingir a nota real da melodia, e, na finalização descendente, após chegar na nota final.

45 No conceito do *call-and-response* há um “puxador” – cantor – que “puxa” – canta primeiro – o texto e melodia a serem repetidos por um coro.

46 “Darunter wollen wir jene Formen homophoner Mehrstimmigkeit verstehen, bei denen die einzelnen Stimmen zwar im Sinne einer gerade Bewegung in ungefähr gleiche Richtung schreiten, aber in den Zusammenklängen wechselnde Intervalle zeigen. Dazu im Gegensatz gebrauchen wir die Bezeichnung Intervallparallelismus für eine Stimmführung bei gleichbleibenden Intervallen”.

damentar-se em escalas heptatônicas, ainda que muitas melodias se limitem ao uso de três até seis notas. Essas escalas são geralmente em tonalidades maiores ou em uma configuração melódica semelhante à do modo gregoriano mixolídio.⁴⁷ O semitom entre os 3º e 4º graus é cantado regularmente. O outro semitom, entre o 7º grau e a tônica – a sensível –, ocorre em poucas melodias e somente como nota de passagem, raramente com a função de resolução harmônica típica da sensível e essencial em músicas tonais.

Os aspectos melódicos sugerem a existência de funções harmônicas inerentes – dominante e tônica. Inerentes, porque, mesmo na ausência de instrumentos harmônicos, as sequências intervalares das melodias correspondem à troca entre acordes de dominante e tônica. Contudo, na ausência de resoluções melódicas e de sequências de acordes claras nos instrumentos de corda, a presença dessas funções no samba de roda tradicional permanece questionável.

Embora a música tradicional africana muitas vezes apresente acordes, através de polifonia, heterofonia e homofonia vocal e instrumental, essas notas paralelas não cumprem funções harmônicas horizontais, mas formam, ao contrário, “clusters tímbrico-harmônicos” (*timbric-harmonic clusters*). (KUBIK, 1999, p. 108) Para os músicos de influência africana, os *clusters* não fazem parte de uma hierarquia harmônica, na qual, por exemplo, um acorde de sol maior – a dominante – é mais importante que um acorde de fá maior – subdominante –, ou mais tenso do que dó maior – a tônica. O acompanhamento harmônico do samba de roda parece ainda concordar com essa concepção africana, executando muitas vezes o que seria antes uma “sugestão de acordes” (*suggestion of chords*) (EVANS, 1982, p. 26) que muitas vezes não coincide com a estrutura harmônica do canto.

O baixo elétrico – muitas vezes substituído em sua função por um violão – executa geralmente uma linha de baixo, tendo, portanto, a função de apoiar e definir uma dada sequência harmônica. A introdução da linha de baixo contribui na imposição de (mais) funções harmônicas na música, imposição feita também pela influência dos “especialistas em música” que ajudam os grupos na “busca da perfeição”, como visto no capítulo anterior. Nos registros sonoros de Oliveira Pinto, assim como nos de grupos mais antigos, reconhecem-se apenas dois, raramente três, acordes, que são identificados na teoria musical europeia como dominante e tônica. Os grupos mais recentes adicionam novos acordes, formando sequências harmônicas comuns à música popular comercial (Ex.: I-VI-II-V).

47 Já que essa configuração ocorre exclusivamente no samba chula, ela será detalhadamente discutida no capítulo “O samba de roda e seus estilos regionais”.

Entretanto, essas sequências de acordes muitas vezes não coincidem nem entre os instrumentistas – de maneira que cada um toca acordes diferentes ao mesmo tempo – nem entre eles e as melodias cantadas, baseando-se cada um em estruturas harmônicas divergentes.

Apesar de as estruturas melódicas e harmônicas do samba de roda corresponderem limitadamente à música tonal ocidental – presença de tonalidades maiores e formação de acordes indicando funções harmônicas – e demonstrarem uma tendência a ajustar-se a ela, sua influência africana ainda se faz evidente.

Conteúdo dos textos

As letras do samba de roda são cantadas em português. Conteúdo e forma variam de acordo com o estilo regional. É comum a todos os estilos, no entanto, que os textos sejam em grande parte improvisados e oriundos de ditos e canções populares. Antigas expressões, cantigas e contos se mesclam com acontecimentos cotidianos e, sobretudo, com acontecimentos imediatos da *performance*. Por essa razão, uma única melodia pode ter textos variados, bem como um mesmo tema pode ser entoado de diversas formas.

Algumas canções tratam de assuntos locais, relatando fatos contemporâneos ou históricos. A nomeação do samba da prática musical como patrimônio histórico foi comemorada pela mestra Dalva Damiana de Freitas através da seguinte composição, que celebra ao mesmo tempo o passado (trazer de volta o trem e o barco a vapor):

*Graças a Deus que as coisa melhorou
As festas de Cachoeira, todas elas levantou
Foi chegado o patrimônio, consertado o bangalô
Me traga de volta o trem, me traga de volta o vapor*

A história do Brasil também é representada nos textos:

*Imperador, imperador,
13 de maio demorou, mas já chegou⁴⁸*

Um assunto recorrente que chama a atenção é a traição ou poligamia. Não pelo homem, como é de se esperar, mas pela mulher:

48 Em 13 de maio de 1888, a princesa Isabel assinava a Lei Áurea, que abolia a escravidão no Brasil. “Imperador” refere-se a seu pai, Dom Pedro II.

No Paraguai não tem piranha (2x)
Jacaré nada de bruços
A mulher com dois maridos
*E nem é o fim do mundo*⁴⁹

É natural que os cantores, em sua maioria homens, relatem suas próprias dores, porém é curioso que a traição seja uma queixa comum. Não se trata de mera coincidência: os textos retratam a realidade social presente ou passada. Prova disso é o seguinte comentário de Oliveira Pinto (1991, p. 26, tradução nossa): “[...] inesperado para um país tido como patriarcal é a grande porção de troca de parceiro pela mulher, tanto na Ilha do Dendê como em outras partes do Recôncavo”.⁵⁰ Talvez seja equivocado, mas de todo modo possível, remontar a infidelidade das mulheres aos tempos da escravidão, já que os senhores mantinham intencionalmente em suas propriedades um número de mulheres inferior ao dos homens, de maneira que “muitos observadores julgavam que a culpa pela promiscuidade da escravaria era mais dos senhores do que dos cativos”. (SCHWARTZ, 1988, p. 314)

Temas de tradições folclóricas encontradas por todo o Brasil⁵¹ costumam ressurgir, podendo ser cantados em uma roda independente de uma data festiva. Exemplos disso são as canções sobre santos católicos, sobre o boi do bumba-meu-boi e os três reis magos dos ternos de reis. Dois versos de uma chula cantada pelo grupo Samba Chula de São Braz traz um tema característico do folclore do Rio Grande do Sul, o balaio.⁵² A canção gaúcha é entoada até os dias de hoje em festividades tradicionais, em uma versão um pouco diferente da baiana:

Balaio gaúcho
Balaio, meu bem, balaio,
Balaio do coração
Moça que não tem balaio,
Bota a costura no chão

49 Samba executado pelo grupo Samba de Viola, de São Félix.

50 “Unerwartet für ein angeblich patriarchales Land ist der große Anteil von Partnerwechseln bei den Frauen, auf der Ilha do Dendê ebenso wie in anderen vergleichbaren Siedlungen des Recôncavo”.

51 Sobre temas folclóricos brasileiros encontrados na Bahia, ver Emília Biancardi (2000).

52 Citado por Sívlio Romero (1883, p. 122-123) como proveniente do Rio Grande do Sul.

Chula baiana
Balaio meu,
Balaio d'opinião
Moça que não tem balaio
Senta as cadeiras no chão

É interessante notar que a palavra “balaio” é interpretada de maneira distinta em cada um dos textos. No gaúcho, ela se refere ao balaio de costura, cujo formato arredondado é aludido pelo rodar das saias das dançarinas. Assim, a moça que não tem balaio não pode guardar sua costura, tendo que deixá-la no chão. No baiano, balaio refere-se ao traseiro da dançarina, ou ao seu talento de balançá-lo, pois se ela não tem balaio, fica sentada com as “cadeiras”, isto é, com os quadris no chão.

Apesar de o balaio ser tradição significativa do folclore do Sul e praticamente ausente na Bahia, o próprio *Guia do Folclore Gaúcho* (MEYER, A., 1975, p. 13) desmente a suposição de que o balaio seja de origem açoriana e gaúcha: “O balaio é brasileiro da gema e procede do Nordeste; chula baiana ou lundu pernambucano, entrou nos fandangos do Sul sem perder a marca original”. Provavelmente, uma mesma tradição poética açoriana foi difundida em ambas as regiões, assimilando ritmos e significados diferentes.

Dança

As diferentes formas de samba do Recôncavo Baiano compartilham das mesmas características coreográficas: a roda, a umbigada e o miudinho.

A roda é formada pelos músicos e pelos participantes que cantam em coro, batem palmas e ficam à espera de sua vez de entrar nela, individualmente. Com a transformação do samba de roda em um evento de palco, sua própria característica fundamental, a roda, se dissolve. Os integrantes do grupo, músicos e muitas vezes as sambadeiras, ficam no palco em frente ao público, que dança simultaneamente e sem formar um círculo, marcando uma clara separação entre músicos e público, entre “profissionais” e “amadores”.

A umbigada originou-se de danças angolanas (CARNEIRO, 1974) e consiste em encostar ou insinuar o encosto entre os ventres daquele que sai e daquele que entra na roda. Podendo ser substituída por um bater de palmas apontando em direção ao próximo dançarino, a umbigada vem perdendo importância na *performance*, de maneira que os dançarinos se revezam sem qualquer sinalização

evidente. Outros passos tradicionais como o corta-a-jaca, separa-o-visgo e apanha-o-bago, amplamente citados na literatura do samba, são raramente executados em nossos dias.

O miudinho é uma forma de dança histórica mencionada por diversos pesquisadores ao longo de todo o século XX, seja em relação ao samba baiano ou ao tradicional carioca. Seu nome refere-se aos passos quase imperceptíveis dos pés, que são arrastados em curtos movimentos sem sair do chão. Atualmente, todavia, o sambar mais divulgado na mídia vem tomando conta das rodas, como protesta dona Dilma Santana, de Teodoro Sampaio:

Esse negócio de chegar no meio da roda, pular, pular e sair, não é samba. Aí o povo já inverte, porque a juventude de hoje não samba mais pra correr a roda ... E elas misturam, chegam assim no meio da roda, se sacodem todas no pagode, e vão saindo, e não é assim, o samba de roda tem que correr a roda. (SANTANA apud SAMBA..., 2006, p. 81)

Ainda que os três estilos do samba de roda compartilhem das mesmas formas de dança, eles diferenciam-se em suas regras de *performance*. Tal divergência observou Waddey (1981, p. 258, tradução nossa) em relação ao samba corrido e o samba chula (aqui denominado samba-de-parada):

Samba de parada refere-se ao fato de os cantores pararem de cantar enquanto um dançarino dança, e o dançarino parar de dançar enquanto o cantor canta. No samba corrido, por outro lado, o canto e a dança não apenas são contínuos e simultâneos, mas diversos dançarinos podem entrar na roda de uma vez só, o que é rigorosamente proibido no *samba de parada*.⁵³

Esse seria também motivo da preferência dos mais velhos pelo samba chula, enquanto o samba corrido seria “uma coisa de suar a camisa”.⁵⁴ Francisca Marques, em suas pesquisas sobre o samba de Cachoeira, identificou coreografias específicas do samba de barravento, que variam de acordo com o dançarino.

53 “*Samba de parada* refers to the fact that the singers stop (*param*) singing while one dancer dances, and the dancer stops dancing for the singers to sing. In the *samba corrido* (running samba), on the other hand, not only are the singing and the dancing continuous and simultaneous, but several dancers may enter the *roda* at one time, all of which is rigorously prohibited in the *samba de parada*”.

54 Mestre Vavá de Santo Amaro (apud PINTO, 1991, p. 108).

Essas coreografias, que incluiriam pausas na dança durante as partes cantadas, aproximariam esse estilo de Cachoeira ao samba de parada. (MARQUES, 2003)

Estilos regionais

Existem várias denominações para os sambas praticados no Recôncavo Baiano, ora identificando um “mesmo fenômeno, mas chamando-o de acordo com seus aspectos específicos”⁵⁵ (WADDEY, 1981, p. 252, tradução nossa), ora designando fenômenos divergentes. Aqui serão analisados os três estilos de samba de roda mais recorrentes e reconhecidos na região, que apresentam, além das diferenças coreográficas citadas antes, particularidades musicais:⁵⁶ samba corrido, samba chula e samba de barravento.

Samba corrido

“Corrido” significa, na Capoeira, cantigas com textos curtos entoados por uma só pessoa e repetidos por um coro. A palavra “corrido” refere-se não necessariamente à velocidade da música, mas ao caráter da *performance*, onde cantores e dançarinos se alternam continuamente. Mário de Andrade (1989, p. 157) identifica o termo “corrido” como “uma das denominações do batuque”, dando mais um exemplo das contradições terminológicas relacionadas a tradições afro-brasileiras. O samba corrido também pode ser chamado de samba-solto.

O puxador parece não improvisar muito na estrutura dos versos no samba corrido; algumas palavras podem ser modificadas dentro de uma mesma melodia que é repetida até a introdução de uma nova música. O texto varia de acordo com princípios semelhantes aos de culturas africanas:

Quando unidades inteiras são repetidas, algumas palavras dessa unidade podem ser individualmente substituídas por outras, por exemplo, um nome próprio ou outros termos, dependendo da vontade e da disposição do puxador dos versos, ou das exigências de cada situação. Se essa técnica de substituição é usada corretamente, canções antigas podem

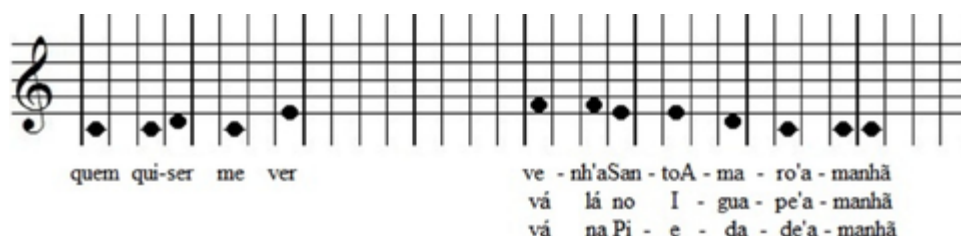
55 “Same phenomenon but call it according to different aspects”.

56 Há outras classificações regionais do samba de roda, como o samba-versado, o samba-de-caboclo e o samba-de-caruru. Elas parecem basear-se exclusivamente no conteúdo e forma poéticos e no contexto em que se realizam (candomblé de caboclo, caruru de São Cosme e Damião etc.), e não em diferenças musicais e performáticas.

receber uma nova versão com a função de elogiar, alertar, agradecer, debochar ou adular alguém, quando for oportuno.⁵⁷ (NKETIA, 1991, p. 219, tradução nossa)

Muitos grupos partilham dos mesmos corridos, isto é, das mesmas melodias com textos similares. Por exemplo, é comum a execução de um mesmo corrido alterando apenas o local dos músicos em questão:

Figura 3 - Samba corrido com melodia única e texto alterado:⁵⁸



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is represented by a series of black dots on the staff, indicating the pitch of each note. The notes are: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The melody is divided into three sections by vertical lines, each corresponding to a different set of lyrics. The lyrics are: "quem qui-ser me ver", "ve - nh'aSan - toA - ma - ro'a - manhã", and "vá lá no I - gua - pe'a - manhã", "vá na Pi - e - da - de'a - manhã".

As duas primeiras versões são de grupos de Santo Amaro e de Santiago do Iguape. A terceira versão trata-se de uma citação – sem melodia – de Edison Carneiro (1974, p. 69), referindo-se à Praça da Piedade em Salvador, que seria um “refúgio do samba, por ocasião do Carnaval” até meados de 1930. Esse é apenas um exemplo dos inúmeros sambas de roda transmitidos há longo tempo, em diferentes regiões da Bahia, e ainda presentes no Recôncavo.

Samba chula

O samba chula foi bastante documentado, no entanto, sob diferentes nomes. Se na época da pesquisa de Ralph Waddey e de Tiago de Oliveira Pinto o termo samba de viola era mais comum, hoje se identifica o mesmo estilo principal-

57 “Werden ganze Einheiten wiederholt, so können innerhalb solcher Einheiten einzelne Wörter in der Wiederholung durch andere ersetzt werden, ein Name etwa oder andere Wörter, je nach Lust und Laune des Sängers oder nach den Erfordernissen der jeweiligen Situation. Nutzt man diese Technik der Substituierung richtig aus, so können alte, traditionelle Lieder eine Neufassung erhalten, um Wohltätern zu danken, um zu warnen, zu schmeicheln, zu spotten oder zu loben, wo es angebracht ist”.

58 Este tipo de notação será elucidado no capítulo “Princípios rítmicos da percussão”. Aqui são relevantes apenas os textos e a melodia. As linhas verticais representam os pulsos elementares (ver capítulo “Princípios rítmicos da percussão”), podem ser interpretadas como unidades de colcheia. As linhas mais grossas representam os *beats*, vistos como tempos fortes na teoria da música ocidental.

mente como samba chula. Waddey (1981, p. 252) ainda menciona outras denominações relativas à mesma tradição: samba amarrado, samba de parada, samba chulado, samba de partido alto e samba santamarense. Muitos são os aspectos que reúnem todos esses termos em uma tradição musical.

O samba amarrado tem seu contraponto no samba solto, sinônimo de samba corrido. Essas denominações não se relacionam apenas ao fato de um ser mais “duro”, como julgam os mestres, ou seja, mais difícil que o outro, mas também à forma do canto. “Amarrar” tem um significado específico na música de diferentes formas de desafio – jongo, coco e embolada –, que Travassos (2010a, p. 27) define da seguinte maneira: “Amarrar é ligar versos em sequências, de acordo com modelos métrico-musicais conhecidos, sem ser interrompido pelo refrão coral ou pela resposta do embolador-parceiro”.

Chula é uma forma de dança e canção portuguesa⁵⁹ que se espalhou de variadas maneiras pelo Brasil. (ANDRADE, 1989) No Recôncavo Baiano, o termo se refere à forma específica do texto e de como ele é cantado. Döring (2010, tradução nossa) resume a estrutura das chulas baianas:

[Chula] no Samba Chula é o canto de uma estrofe composta por dois até quatro versos, entoado por uma *parelha* (dupla vocal) quase sempre de homens. Ao contrário do Samba Corrido, o verso não é respondido e repetido pelo coro, à maneira do canto responsorial. A chula pode passar uma mensagem clara ou ser simbólica, como metáfora ou poesia livre, cujo significado em alguns casos se perdeu no tempo ou só se faz compreender entre os mais velhos. Geralmente, a chula é seguida de um *relativo*, uma estrofe um pouco mais curta cantada por outra *parelha*, concluindo ou comentando a chula de uma maneira muitas vezes engraçada.⁶⁰

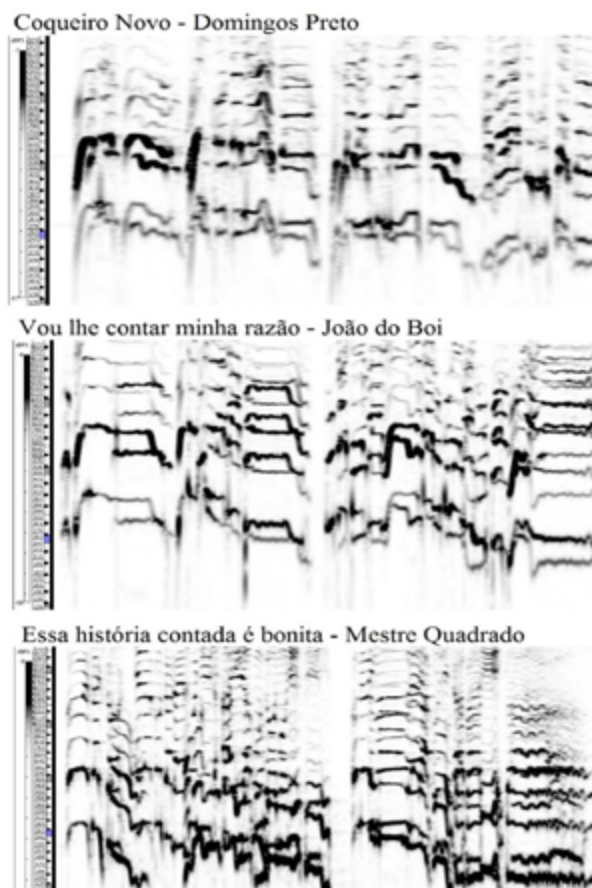
A segunda voz da *parelha* canta geralmente uma *terça* abaixo de quem puxa os versos, tendo assim que prestar atenção constante na improvisação do

59 Aqui também pode ter havido equívocos terminológicos. “Chulo” é sinônimo de grosseiro, baixo, obsceno e pode ter sido um termo, assim como batuque, para denominar diversas danças populares.

60 “Im Samba Chula ist [*chula*] der Gesang eine[r] Strophe, die aus 2 bis 4 Versen besteht, und von einem fast immer männlichen Gesangsduo (Parelha genannt) gesungen wird. Anders als im Samba Corrido wird der Vers nicht im Responsorialgesang vom Chor wiederholt oder beantwortet. Die Chula kann eine klare Aussage treffen oder auch symbolisch sein, als Metapher oder freie Poesie, deren tiefere Bedeutung in manchen Fällen schon verloren gegangen ist, bzw. nur noch von den Älteren verstanden wird. Üblicherweise wird die Chula von einem so genannten Relativo gefolgt, eine etwas kürzere Strophe, die von einem anderen Duo gesungen wird und die Chula auf eine oft lustige Weise kommentiert oder abschließt”.

puxador, a ponto de poder reproduzir quase que simultaneamente os versos. Duplicar a melodia uma terça abaixo é tarefa previsível, já que as chulas obedecem a fórmulas rítmico-melódicas. Grande parte delas começa em uma frequência mais aguda da escala a ser cantada, geralmente a oitava, e descem até a terça fundamental. A semelhança formal e melódica entre chulas de diferentes regiões do Recôncavo evidencia-se através de espectrogramas:

Figura 4 - Espectrogramas de chulas com melodias semelhantes:⁶¹



Os gráficos visualizam as vozes de dois cantadores de chula cantando sem acompanhamento textos diferentes. Os três padrões rítmico-melódicos se

61 Os cantadores de chula ilustrados são respectivamente das seguintes cidades: Santiago do Iguape, São Braz e Mar Grande.

compõem de dois versos separados por uma pausa entoada em movimento descendente. Tomando o dó central (dó3) como ponto de referência,⁶² todas as chulas ilustradas iniciam na oitava (dó4) e terminam na terça (mi3), de maneira que a segunda voz entoa a nota fundamental (dó3) no fim. Já o final do primeiro verso termina em uma terça intermediária, uma terça acima da nota fundamental (mi3 e sol3). O segundo verso inicia novamente mais agudo, na oitava (dó4) ou, no caso de João do Boi, na sexta superior (lá3), alcançando a oitava logo a seguir.

O canto do samba chula tem mais uma característica marcante: a presença da sétima menor, que indicaria o emprego do modo mixolídio,⁶³ caso sua ocorrência fosse regular. Entretanto, o canto parece “oscilar” (SAMBA..., 2006, p. 51) entre sétimas menores e maiores, ou mesmo alterná-las sistematicamente. Talvez haja um sistema implícito para o emprego de cada uma, já que elas são cantadas exatamente nos mesmos lugares de uma fórmula rítmico-melódica executada por diferentes intérpretes. Todavia, analisando-se diversas fórmulas, fica difícil determinar uma regra para se cantar cada nota em uma parte específica da melodia.

Outra questão complexa trata-se da afinação da terça final (dó3 e mi3), que não forma um intervalo nem maior, nem menor. Sob uma perspectiva ocidental, se consideraria que as parselhas do samba chula simplesmente desafinam. Porém, uma análise mais adequada dessa particularidade pode revelar suas verdadeiras origens. Uma explicação para essa escala especial do samba chula, acompanhada pelo canto em intervalos paralelos, seria sua possível origem angolana, conforme Kubik (1979, p. 22, tradução nossa):

A presença de modalidade e terças paralelas na versão ‘angolana’ do *Samba das ruas* poderia ser facilmente interpretada como sendo portuguesa. Contudo, o fato é que, nesse contexto dos sistemas tonais e cantos polifônicos, os traços angolanos e portugueses *reforçaram* uns aos outros no Brasil. A escala *quase equiheptatônica* do interior da Angola ligada estruturalmente com o canto em sequências de terça (neutras) e quartas ou de terças e quintas, junto com o sistema tonal diatônico da música folclórica da Europa ocidental ligado ao canto em terças menores/maioras paralelas, formaram uma fusão perfeita no Brasil. A música iorubá, por

62 Assim ignoram-se as notas reais, o que importa é a relação intervalar entre as notas, que têm dó como fundamental.

63 Modos gregorianos são comuns no nordeste do Brasil, principalmente o mixolídio e o hipolídio. Ver Souza (1959).

outro lado, continuou na Bahia com seu sistema pentatônico e ausência de canto polifônico.⁶⁴

Um último aspecto do samba chula a ser mencionado é o papel central da viola. Ela é de tal maneira importante para o estilo que lhe confere uma de suas denominações: samba de viola. Antigamente, essa era a mais comum, como justifica Waddey (1980, p. 196, tradução nossa): “É a viola, sua presença na *performance* do gênero e seu significado para a ocasião que mais caracterizam esse samba para os seus participantes”. Não era tanto o instrumento que caracterizava o estilo, mas principalmente a maneira como ele era tocado, através de fórmulas acústico-mocionais (PINTO, 2001a), os toques ou tons de machete.

Tendo em conta todas essas características do samba chula, torna-se fácil identificá-lo em relatos históricos sobre tradições musicais brasileiras. Confusões terminológicas são contornadas ao reconhecermos nas descrições dos fenômenos culturais seus traços particulares. Tomemos a colocação de Sílvio Romero (1888, p. 33, sublinhados nossos) datada do século XIX como exemplo:

Chama-se *chiba* na província do Rio de Janeiro, *samba* nas do norte, *caterêê* na de Minas, *fandango* nas do sul uma função popular da predileção dos pardos e mestiços em geral, que consiste em se reunirem damas e cavalheiros em uma sala ou n’um alpendre para dançar e cantar. Variadas são as *tocatas* e as *dansas*. Ordinariamente porém consiste o baile rústico em sentarem-se em bancos à roda da sala os convidados, e, ao som de violas e pandeiros, pular um par ao meio do recinto a dançar com animação e requebros singulares o *bahiano* ou outras variações populares. O *bahiano* é dansa e musica ao mesmo tempo. Os figurantes em uma toada certa têm a faculdade do improviso em que fazem maravilhas, e os tocadores de viola vão fazendo o mesmo, variando os tons. Dados muitos gyros na sala, aquelle par vai dar uma *imbigada* noutra que se acha sentado e este surge a dançar. O movimento se anima, e, passados alguns momentos, rompem as cantigas populares e começam os improvisos poéticos.

64 “The presence of modality and parallel thirds in the ‘Angolan’ strain of street *Samba* could be easily interpreted as ‘Portuguese’. The fact is, however, that in the domain of tone systems and multi-part singing Angolan and Portuguese traits *reinforced* each other in Brazil. The *near-equiheptatonic* of inland Angola structurally linked with singing in (neutral) third-plus-fourth or third-plus-fifth chains and the diatonic tone system of Western European folk music linked with singing in major/minor parallel thirds made a perfect blend in Brazil. Yoruba music on the other hand continued in Bahia with its pentatonic system and absence of harmonic part singing”.

Romero parece descrever um típico samba de roda, que também designa simultaneamente música e dança. Primeiramente, entra em cena o samba chula, de canto improvisado (toada), acompanhado por pandeiros e violeiros que variam os tons de viola em uma sala. A troca de dançarinos, aqui em pares, é sinalizada pela umbigada. O andamento das músicas vai se acelerando até irromper em “cantigas populares” – em corridos, e não mais chulas improvisadas – e começam os “improvisos poéticos” (variação de textos e cantigas?) – do puxador dos versos. A mesma ordem de acontecimentos – do samba chula ao samba corrido – é comum até hoje na Bahia.

Samba chula demonstra uma grande afinidade com culturas musicais do sertão nordestino. Tendo-se em conta que esse estilo de samba cumpre um papel especial dentro do candomblé de caboclo e que a viola é o instrumento musical da figura do boiadeiro, somos levados para outra área geográfica da Bahia. Se nas lavouras do Recôncavo Baiano trabalhavam predominantemente escravos africanos, as bandeiras e a criação de gado do sertão se prestavam da mão de obra indígena. (VIANNA FILHO, 2008) A figura do boiadeiro com sua viola remeteria historicamente ao índio ou ao caboclo, e não ao negro.

A letra da canção “Mandamentos de caboclo”, gravada em 1938 pela dupla Alvarenga e Ranchinho, confirma a relação entre esse tipo de música e o caboclo. A música traz semelhanças musicais com o samba chula: canto com sétima menor em terças paralelas, acompanhado por viola, alternando entre partes cantadas e partes de viola solo. O ritmo marcado pela viola é, no entanto, de marcha e não de samba. Os próprios mandamentos entoados pela parelha expressam que o caboclo deve “pontear uma viola desde o baixo até o alto” e “aguentar em um desafio um caboclo bom de trova” (bom de improviso). Talvez as origens do samba chula se encontrem nas fronteiras do Recôncavo Baiano com o sertão baiano.

Samba de barravento

O termo barravento identifica toques – fórmulas rítmicas – de percussão específicos, tanto na capoeira quanto no candomblé, fato sem correspondência no samba de roda. Nas pesquisas de Oliveira Pinto e Waddey, o termo não é mencionado, enquanto que Zamith (1995) o documenta nos municípios de Cachoeira, São Félix e Muritiba, como sendo uma das duas variantes do samba, sendo a outra o samba corrido.

cantados por uma ou duas parselhas e acompanhados por uma viola. Todos esses aspectos são também característicos do samba chula.

O samba chula começa mais lento que o samba corrido (ca. 95 BPM), acelerando aos poucos, atingindo e até mesmo ultrapassando, a velocidade média dos sambas corridos (entre 110 e 120 BPM), que costumam manter seu andamento. O barravento, tal como é identificado pelos sambadores atualmente, não apresenta grande diferença de andamento em relação ao samba corrido, contrariando o que insinuam os depoimentos a respeito do estilo musical.

O canto em parselhas parece se tornar cada vez mais raro em Cachoeira. Oliveira Pinto documentou um exemplo no qual a parselha entoa em terças paralelas o corrido “Embarca Morena”, letra atualmente comum aos grupos do Recôncavo Baiano. Isso significa que o duo canta em intervalos paralelos independente do texto e da melodia em questão, isto é, independente de se tratar de uma chula. O mesmo caso se verifica no grupo Esmola Cantada. Por outro lado, o renomado grupo Samba de Suerdieck ilustra o recente desaparecimento das parselhas em Cachoeira. Nas gravações de Zamith, a introdução dos versos era feita por um par de puxadores homens e respondida por um coro de mulheres, dentre as quais se identifica a voz da sambadeira Dalva Damiana de Freitas. É justamente ela que nos últimos anos tem puxado os versos, sem uma segunda voz.

Se durante as pesquisas de Marques e Zamith era possível identificar duas formas de samba diferentes – e, ao que tudo indica, tão diferentes entre si como o samba corrido e o samba chula –, na atualidade, as duas formas parecem ter se fundido musicalmente. Instrumentação, harmonia e forma musical são praticamente idênticas nas gravações e apresentações dos sambas da região de Cachoeira.

Talvez as melodias dos sambas de Cachoeira possam oferecer indícios de sua diferenciação, contribuindo ainda para o entendimento de sua fusão. Waddey (1981, p. 257, tradução nossa)⁶⁷ descreveu e transcreveu

“uma característica recorrente no Samba-de-violão que é [...] identificada e denominada pelos próprios cantores (um caso raro, em contraste com o extenso vocabulário teórico aplicado à viola e a seu uso) de *baixão* – uma sensível na oitava abaixo sustentada na sílaba final do penúltimo verso”.⁶⁸

67 Mário de Andrade (1989, p. 40) também documentou o termo “nos sentidos de voz mais grave de uma melodia e do cantor que possui a tessitura de baixo”.

68 “A recurring melodic feature [...] which is identified and named by the singers themselves (a rare case, in contrast to the extensive theoretical vocabulary applied to the viola and to its use), is the *baixão* –

O baixinho se encontra em vários sambas-chula, assim como em sambas de Cachoeira. Seria coincidência que justamente esses sambas de Cachoeira tenham um andamento sutilmente mais lento que outros?

Figura 7 - *Baixão* em “Rio Paraguaçu” (excerto), Grupo Filhos de Nagô, de São Félix:



De fato, parece ter existido uma forma de samba em Cachoeira muito semelhante ao samba chula. E se hoje ainda existe o samba corrido, por que não acreditar que o samba de barravento tenha sido uma das denominações do samba chula na região?

Em uma das gravações de Zamith é executada uma chula com sétima menor – característica do samba chula – não apenas no canto, mas também na ponte instrumental.⁶⁹ Isso nos remete à similitude entre as fórmulas melódicas do samba chula e a ponte instrumental do samba de barravento. Nota-se que ambas são executadas em terças paralelas, em movimento descendente, iniciando na oitava e terminando na terça fundamental e, finalmente, costumavam alternar entre sétimas maiores e menores. Os mesmos elementos caracterizam a ponte instrumental da viola na canção mencionada anteriormente, “Mandamentos do caboclo”. A viola repete no seu solo uma sequência de terças paralelas em movimento descendente.

De onde teria surgido, afinal, o samba de barravento e a ponte instrumental acórdica que lhe confere seu nome?

Na música “Dindinha” do Grupo Barravento de Salvador, um narrador explica o que é o samba de barravento, enquanto os outros integrantes tocam um exemplo musical. Este é executado muito lentamente por duas vozes em terças paralelas e uma viola rasgando acordes como em tremolo – repetição rápida

a sustained leading tone in the lower octave on the final syllable of the penultimate verse”.

69 Na já citada gravação de Oliveira Pinto, “Embarca morena”, a ponte instrumental alterna igualmente entre sétima maior e menor.

sem um determinado ritmo. Para o narrador, esse samba era cantado durante o trabalho de construção de casas, “depois da casa pronta, vinha a celebração, e esse samba de barravento virava um samba de roda”.

Música e função semelhantes podem ser observadas em um vídeo do arquivo de Oliveira Pinto documentando um lindramô, cortejo com o propósito de arrecadar fundos para as cerimônias de candomblé (PINTO, 1991), hoje quase extinto na região. Inicialmente, os participantes dançam pelas ruas com acompanhamento percussivo em ritmo congo de ouro, sendo guiados pela líder, a mãe de santo do terreiro de candomblé de caboclo em questão, que carrega um estandarte. Eles passam de casa em casa até um anfitrião convidá-los para entrar, o que significa sua disposição a contribuir com a arrecadação. Em frente à casa que os vai receber, eles param e cantam uma chula com baixão, acompanhada apenas por uma viola machete, que executa acordes como em tremolo. Ao final da chula, que termina sustentando a terça fundamental, os instrumentos de percussão começam de imediato a puxar o ritmo de samba e todos os participantes se dirigem para dentro da casa, onde a roda de samba (corrido) se instala. No fim do samba são oferecidas bebidas e as doações. (PINTO, 1991, p. 158)

Muito similar a esse desenvolvimento é a descrição de Guilherme de Melo dos ranchos populares datada de 1908, confirmando a função da chula de sinalizar um momento de transição do evento:

Lá se foram [...] à Lapinha adorar o menino Deus ao som da flauta, do pandeiro, do cavaquinho, da viola e do ganzá. De volta, vinham sambando [ou dançando ao ritmo de congo de ouro?] de casa em casa, para o que, mediante aviso feito de ante-mão, tinham assentimento de seus donos. Aí, após uma chula alusiva ao rancho, eles fechavam e arrojavam o samba, segundo seu modo de dizer, debaixo de comes e bebes. (MELO, 1947, p. 36)

A parte musical de mudança entre congo de ouro e samba, entre via pública e ambiente privado, entre cortejo e comemoração é feita pela chula acompanhada pela viola. Essa parte musical seria o barravento, o momento de transição que “virava um samba de roda”. Os acordes em tremolo, que davam sustentação à melodia da chula, teriam ganhado uma versão fixa, a ponte instrumental barravento. A forma de samba que a empresa viria a se denominar samba de barravento.

Tais hipóteses são corroboradas pela descrição de Mário de Andrade do batuque, que aparentemente se tratava de um samba de roda:

No seu tipo mais generalizado consta de uma roda na qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapatoados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los. A introdução ou prelúdio da dança chama-se baixão e é executada pelo violeiro. (ANDRADE, 1989, p. 53)

As observações de Mário de Andrade evidenciam mais uma vez as contradições terminológicas da musicologia ao denominar-se batuque o que também se conhece como samba de roda. É de se imaginar que confusão semelhante tenha ocorrido quando Andrade se refere, aparentemente, ao barravento da viola, à sua introdução acórdica. Intitulando-a, corretamente ou não, “baixão”, o autor confirma a função especial desse termo no que ele chama de “prelúdio da dança” e que o presente trabalho entende agora por “barravento”.

Princípios rítmicos da percussão⁶⁴



O ritmo pode ser considerado o aspecto mais complexo e marcante do samba. Este capítulo oferece primeiramente uma reflexão sobre os princípios da organização rítmica do gênero musical baiano e sobre como representá-la. Assim, será possível compreender o funcionamento rítmico tanto da percussão quanto dos outros aspectos da *performance* – instrumentos de corda dedilhada, canto e dança –, bem como de sua inter-relação.

Fundamentos da organização rítmica

Na literatura sobre o samba existem hipóteses que tentam elucidar seus fenômenos rítmicos através de questões linguísticas, culturais ou históricas, em vez de buscar respostas no próprio contexto e nas próprias estruturas da música (LIMA, 2005) – na realização sonora das estruturas, e não em sua notação musical. Pesquisadores como Gerhard Kubik (1979), Kazadi wa Mukuna (2006), Tiago de Oliveira Pinto (1991, 2001a) e Carlos Sandroni (2001a, 2001b), no entanto, sugeriram e comprovaram a importância de se buscar uma compreensão do ritmo do samba através de concepções musicais africanas. Afinal, as práticas musicais afro-brasileiras apresentam diversos paralelos com as tradições do centro e da costa ocidental da África.

Geralmente, quando se fala de ritmo, se pensa em aspectos temporais, horizontais, de duração e sucessão de eventos sonoros, ignorando-se sua qualidade e diferenciação tímbricas. Um bom exemplo que comprova a importância desses na configuração de um ritmo é a fórmula ternária conhecida na América Latina por “tresillo”, representada em notação ocidental da seguinte forma:

70 Este capítulo foi publicado com alterações em Graeff 2014.

Figura 8 - Fórmula ternária conhecida como “tresillo”, em notação europeia:



Observando-se somente seu aspecto temporal como representado acima, esse “ritmo” pode ser encontrado em diversas partes do mundo, como na música tradicional da Coreia do Sul, da Turquia, da Angola e mesmo no samba de roda. Porém, ao se levar em conta os instrumentos que produzem cada nota e sua acentuação, o ritmo torna-se tão diverso como as tradições em que ocorre. Dessa maneira, para se entender ritmos musicais, é necessário considerar vários elementos além de sua configuração temporal, tal como representada em uma partitura, como seu timbre, sua dinâmica, suas variações, sua microrrítmica, aspectos esses a serem elucidados aqui. Finalmente, tais aspectos não se fazem presentes somente em instrumentos de percussão, mas até no canto e mesmo na dança.

Para se entender os ritmos das tradições de influência africana, um dos princípios fundamentais é a estreita relação entre ritmo e timbre, como Koetting (1970, p. 210, tradução nossa) assinala:

Os padrões rítmicos do conjunto de percussão deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos.⁷¹

Por conseguinte, no contexto do samba, ritmo ocupa ao mesmo tempo uma função de organização temporal e de execução de “configurações tímbricas” que muitos músicos chamam de ‘melodias’”. (PINTO, 2001a, p. 100) A depender da técnica de execução empregada, o mesmo instrumento pode produzir diferentes timbres e frequências sonoras.

Também chamada de “sequência tímbrica” (*Timbre-Sequenz*, KUBIK, 2004, s. 97), essa característica do ritmo se desenvolve a partir de outro componente

71 “The drum ensemble patterns should be studied as rhythm/sonority patterns and must not be too much equated with Western rhythm patterns, which we often think of without including pitch and tone quality as significant elements”.

fundamental da música africana: o movimento corporal. A repetição de padrões mocionais é responsável pela formação de padrões musicais, como Koetting (1970, p. 119, tradução nossa) esclarece:

[Na África] nem padrões nem peças têm sido, como no ocidente, caracteristicamente criadas por compositores e coreógrafos através de um processo predominantemente mental; em vez disso, eles parecem ter sido desenvolvidos, executados e transmitidos dentro de uma tradição sociocultural através da combinação de processos mentais e cinestéticos.⁷²

A música africana resulta de movimento, “não é um acontecimento apenas acústico, mas também motor, no qual o movimento revela uma estrutura própria e autônoma”.⁷³ (KUBIK, 2004, p. 69, tradução nossa)

Na *performance* musical, o ritmo atua como elo entre som e movimento, entre música e dança, estruturando os eventos sonoros e motores através de sua repetição e variação. Em tradições africanas e no samba de roda, a música é concebida ciclicamente, (RYCROFT, 1954; KUBIK, 2004) isto é, a partir da repetição constante de padrões rítmicos. É precisamente na repetição dos ciclos que surge espaço para a improvisação individual, tanto musical como coreográfica.

Notação rítmica: uma reflexão

Os princípios expostos acima são essenciais para a compreensão e a transcrição de ritmos de influência africana. Uma notação rítmica deve levar em consideração todos esses aspectos, concebendo os ritmos como sequências tímbricas resultantes de repetição cíclica de fórmulas acústico-mocionais. Para tal objetivo, a notação musical ocidental mostra-se limitada, tendo sido criada para prescrever, e não descrever, como uma música deve ser executada. (SEGER, 1958b) A escrita musical clássica dispõe de poucos recursos para indicar como a música soa e como seus sons são produzidos. Ela concentra-se primordialmente na representação de alturas precisas de notas, de sua dinâmica (acentos, *forte* e

72 “Neither patterns nor pieces have, as in the West, been characteristically created by composers and choreographers in some predominantly mental process; they seem instead to have developed, performed, and passed on within the socio-cultural tradition through a combination of mental and kinesthetic processes”.

73 “Ist nicht nur ein akustisches, sondern ebenso motionales Ereignis, wobei der Bewegungsaspekt ein strukturelles Eigenleben zeigt”.

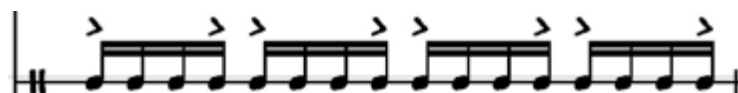
piano), e da organização temporal divisível dos sons. John Miller Chernoff (1979, p. 41-42, tradução nossa) esclarece as diferenças entre a compreensão ocidental de ritmo – divisível – e a africana:

[Essa] abordagem do ritmo é chamada de divisível porque nós dividimos a música em unidades de tempo normatizadas [...] ritmo é algo que nós acompanhamos, sendo em grande parte determinado em relação à melodia ou até mesmo definindo-se como um aspecto da melodia. [...] Na música ocidental, então, ritmo tem um papel definitivamente secundário perante a harmonia e a melodia, tanto em sua ênfase como em sua complexidade. [...] Na música africana essa sensibilidade é quase inversa.⁷⁴

Para superar os limites da notação ocidental e oferecer uma forma de escrita musical coerente com as concepções africanas, James Koetting (1970) aplicou pela primeira vez na musicologia o *Time Unit Box System* – TUBS (sistema de caixas de unidade temporal), desenvolvida por Philip Harland. As linhas de compasso tradicionais são substituídas por quadrados (caixas), dentro dos quais se podem empregar os mais diversos símbolos para representar timbres e técnicas de execução.

Abaixo são ilustradas as diferenças e as desvantagens da escrita musical europeia em relação ao sistema TUBS, a partir de um exemplo do ritmo básico do pandeiro no samba.

Figura 9 - Padrão rítmico comumente atribuído ao pandeiro do samba:



Aplicação da transcrição acima no TUBS:



• = Batida

* = Acento

74 “[This Western] approach to rhythm is called divisive because we divide the music into standard units of time. [...] Rhythm is something we [Westerns] follow, and it is largely determined in reference to the melody or even actually defined as an aspect of the melody. [...] In Western music, then, rhythm is most definitely secondary in emphasis and complexity to harmony and melody. [...] In African music this sensibility is almost reversed”.

Figura 10 - Transcrição do padrão rítmico do pandeiro mais adequada, com TUBS:



- = Batida com o polegar no centro da pele do pandeiro / = Tapa na borda da pele
- ▾ = Leve batida com a ponta dos dedos (se ouvem somente as soalhas)

As duas primeiras figuras informam somente o número de batidas e um único tipo de acento, do que se supõe que o pandeiro execute apenas um tipo de batida, ora mais forte, ora mais fraca. Já a terceira imagem detalha a execução do pandeiro rica em timbres que caracteriza o samba, não apenas identificando três tipos de batida diferentes, mas informando também como elas são executadas – e, dessa forma, sugerindo suas diferentes sonoridades.

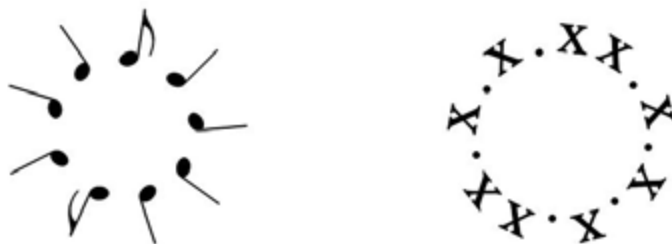
Enquanto as linhas de compasso do primeiro exemplo dividem o padrão do pandeiro em compassos de 2/4, ou seja, em um tempo forte e um fraco, divididos por quatro notas, a terceira transcrição apresenta o padrão rítmico como percebidos por músicos de influência africana: sem pontos iniciais e finais expressos – pois se trata de um ciclo – e sem uma divisão dependente de unidades métricas maiores. As linhas mais grossas a cada quatro quadrados indicam a posição dos *beats*⁷⁵ dentro do ciclo, que, perceptualmente, no entanto, não é dividido por eles.

A notação europeia não se presta à representação de padrões rítmicos cíclicos, já que esses podem ter vários pontos de partida e de relação com os *beats*, sem por isso mudar sua organização métrica. Esse é o caso da linha-rítmica (PINTO; TUCCI, 1992; PINTO, 2001a; *time-line-pattern*, NKETIA, 1991) do samba, que é metricamente idêntica à linha-rítmica *Kachacha* de Angola. (KUBIK, 1979)⁷⁶ A representação circular de fórmulas como a linha-rítmica do samba facilita sua compreensão:

75 Os *beats* equivalem na música ocidental aos tempos fortes e fracos, mas sua concepção na música africana é bem diferente. Mais detalhes seguem adiante na seção sobre *beats*.

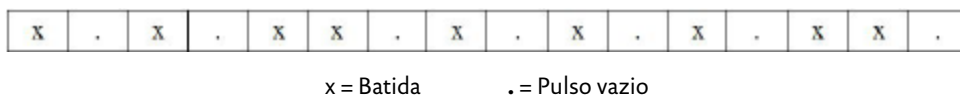
76 As semelhanças e diferenças entre ambas as linhas-rítmicas são detalhadas no capítulo “Estruturas musicais contextualizadas”.

Figura 11 - Linha-rítmica do Samba de Angola com duas formas de representação circulares:



Ambos os círculos exibem a mesma fórmula através de duas convenções diferentes: a europeia, com semínimas e colcheias e, a de Kubik, criada especialmente para ritmos monotônicos – por exemplo, ritmos executados por palmas. Os “x” representam batidas e os pontos pulsos elementares⁷⁷ vazios, isto é, não percutidos. No TUBS, a mesma fórmula apresenta-se da seguinte maneira:

Figura 12 - Linha-rítmica circular do samba representada linearmente com TUBS:



Quando a fórmula inicia-se em diferentes pontos, a notação europeia dificulta sua identificação. Note-se que as três notações abaixo representam implicitamente a mesma linha-rítmica do samba iniciando em pontos diversos:

Figura 13 - Linha-rítmica do samba com pontos iniciais diversos, representada em notação ocidental:



⁷⁷ Ver capítulo “Princípios rítmicos da percussão”.

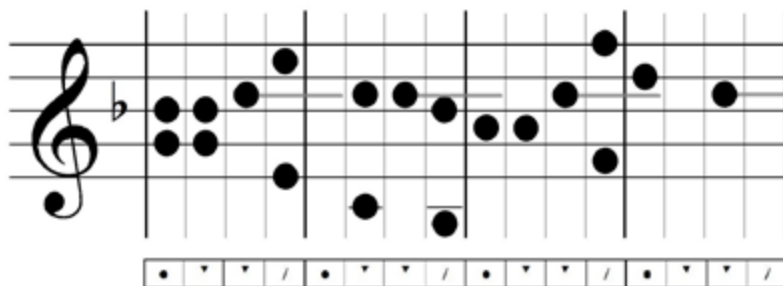
Assim, O TUBS se apresenta como uma opção melhor para a representação dos instrumentos de percussão do samba de roda. Contudo, como transcrever padrões rítmico-melódicos que necessitam ainda da indicação de altura das notas? Se o TUBS oferece uma forma de ilustrar os acontecimentos horizontais ao longo da música, ele não permite representar a dimensão vertical, isto é, a frequência sonora. Para a transcrição de cantos africanos, Gerhard Kubik adaptou o pentagrama europeu, acrescentando-o de linhas verticais para representar os pulsos elementares e sua organização horizontal. O esquema de transcrição de Kubik se mostrou apropriado para transcrever as fórmulas rítmico-melódicas do machete, permitindo ainda a adição de linhas verticais mais grossas para a indicação dos *beats*:

Figura 14 - Toque de machete em lá maior, transcrito com a notação melódica de Kubik:



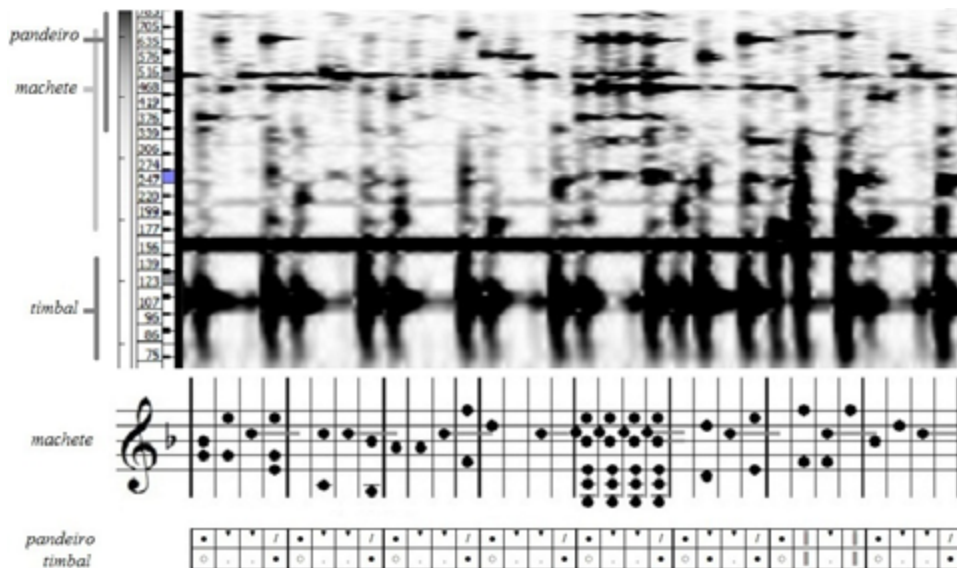
A notação de Kubik possibilita uma visualização multidimensional do padrão rítmico-melódico do toque de machete, que alterna notas individuais, intervalos e acordes. Entretanto, na tentativa de integrar as transcrições do toque de machete e dos instrumentos de percussão surge uma barreira: as linhas verticais dos pulsos elementares não coincidem com as linhas dos quadrados do TUBS. A solução encontrada foi deslocar as linhas, que, em vez de perpassarem as notas do pentagrama, ficam entre elas, formando retângulos paralelos similares aos quadrados do TUBS:

Figura 15 - Toque de machete em lá maior acompanhado pelo pandeiro:



O esquema de transcrição acima se mostrou como o mais apropriado para as análises rítmicas do samba de roda que seguem. A dimensão vertical e a horizontal ficam tão bem ilustradas, que uma comparação direta das transcrições com espectrogramas musicais é viabilizada, contribuindo para a sua exatidão:

Figura 16 - Espectrograma e transcrição das partes instrumentais do machete, pandeiro e timbal executando o toque de machete em lá maior



Organização sonora e funcional da percussão

O conjunto percussivo do samba de roda se compõe geralmente de membranofones e idiofones⁷⁸ organizados multilinearmente, como é típico nos conjuntos instrumentais africanos. (KAUFFMANN, 1980) Tal organização multilinear reflete os níveis sonoros e, ao mesmo tempo, funcionais dos instrumentos, o que significa que cada campo tímbrico, ou cada categoria de instrumentos, ocupa uma função específica dentro do *ensemble*. Forma-se uma hierarquia sonora e funcional que atua em sentido contrário à da música ocidental, como Pantaleoni constatou na música do povo africano “Anlo”:

Em todas as danças dos Anlo acompanhadas por tambores, quanto mais agudo o instrumento, menos sua parte varia. Percorrendo os sons do mais grave ao mais agudo, muda-se gradualmente de sinais arbitrários e ornamentação variada para fórmulas rítmicas invariáveis que proveem a música de impulso e timing. Na arte musical da Europa ocidental, do Barroco e posterior, é a voz mais grave que mantém o tempo no ensemble, através do próprio ritmo melódico e harmônico [não percussivo] criado por ela; já a voz mais aguda é quem provê a ornamentação. Entre os Anlo a situação é exatamente inversa.⁷⁹ (PANTALEONI, 1972, p. 50, tradução nossa)

As funções dos instrumentos de percussão do samba de roda são distribuídas da mesma maneira que na música africana, formando a seguinte hierarquia, do mais agudo ao mais grave:

1. **Instrumentos agudos (de som penetrante):** execução de linhas rítmicas invariáveis para a orientação temporal do conjunto. Ex.: Tabuinhas, agogô, palmas.
2. **Instrumentos de frequência média (de som difuso):** execução constante dos pulsos elementares através de fórmulas rítmico-tímbricas que pouco variam. Ex.: pandeiro,⁸⁰ ganzá, reco-reco, maraca.

78 Para esse tipo de classificação dos instrumentos musicais, ver Hornbostel e Sachs, 1914.

79 “In every Anlo dance drumming the higher the pitch of an instrument the more unvarying its part. As one traverses the range from low to high, one moves from arbitrary signals and varied decoration to invariable patterns that provide gait and timing. In Western European art music of the Baroque and later, the lowest voice times the flow of the ensemble by its own melodic rhythm and by the rhythm of harmonic change which it creates; the highest voice provides the decoration. Among the Anlo the situation is just the reverse”.

80 A função do pandeiro se diferencia da dos outros instrumentos intermediários, a ser explicado mais adiante.

3. **Instrumentos graves:** marcação (acentuação dos *beats*) e improvisação. Ex.: atabaque e timbal.
4. **Instrumento mais grave – surdo:** marcação.⁸¹

De acordo com essa hierarquia, os instrumentos têm mais ou menos liberdade para improvisar, sendo ao mesmo tempo responsáveis pela execução dos três níveis de orientação temporal do samba de roda (PINTO, 1991), que são os mesmos da música africana (KUBIK, 2010): a pulsação elementar, os *beats* e a linha-rítmica.

Pulsação elementar

Pulsos elementares são as menores unidades subjetivas de tempo da estrutura rítmica africana. (KUBIK, 2004) Cada batida da percussão coincide com um pulso elementar. Richard Waterman (1952, p. 78) foi o primeiro pesquisador a se referir a essa pulsação mínima, denominando-a “senso metronômico” (*metronom sense*). “Senso” relaciona-se com o fato de o músico sentir a pulsação subjetivamente. Em outras palavras, mesmo que ele não a escute, a pulsação atua como uma matriz temporal que vai guiar os acontecimentos sonoros e, como veremos mais adiante, coreográficos.

O samba de roda se compõe de ciclos de 16 pulsos elementares. Esses são sentidos tanto subjetivamente, podendo ser observados nos movimentos dos músicos e dançarinos, como também quase sempre acusticamente. A sonorização contínua dos pulsos elementares não se trata de uma sucessão de batidas iguais, mas sim varia de acordo com as fórmulas acústico-mocionais que as produzem, gerando sequências tímbricas – como demonstrado anteriormente pela transcrição do pandeiro. Entre os instrumentos que produzem essas sequências tímbricas estão o pandeiro, triângulo, chocalho e o prato-e-faca.

A pulsação elementar na música africana levanta até hoje controvérsias.⁸² Por um lado, há dificuldades em se comprovar sua existência por se tratar de um processo subjetivo, inconsciente dos músicos.⁸³ No caso do samba de roda,

81 A introdução do surdo pode ter criado essa nova função, na qual o instrumento grave não pode improvisar livremente. Ver seção sobre *beats*.

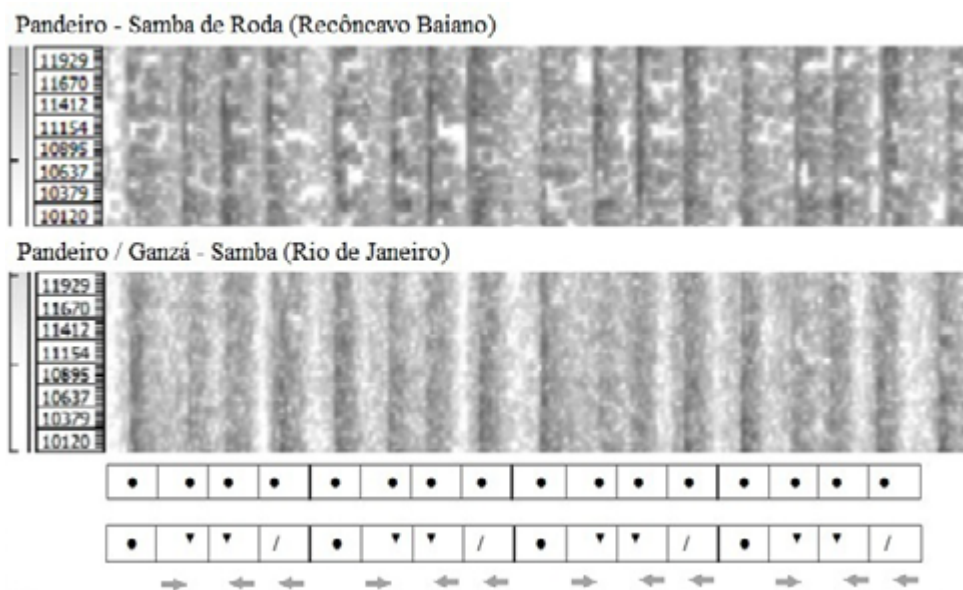
82 Ver Pfeleiderer (2006, p. 141-142) e Polak (2010, p. 4-5).

83 Contudo, Kubik (1983b, p. 334) encontrou variadas expressões africanas que se referem aos pulsos elementares, como, por exemplo, “formigas que mordem” (*beißende Amaisén*), comprovando a consciência dos músicos sobre o fenômeno.

a percepção dos pulsos elementares não é apenas subjetiva, mas também acústica. Por outro lado, considera-se que a pulsação elementar deveria ser isocrônica, quer dizer, que as distâncias temporais entre as batidas deveriam ser exatamente iguais – o que é praticamente impossível, mesmo para músicos que treinam com metrônomo. No entanto, a suposta isocronia não se refere a uma exatidão temporal, mas sim a uma “rede flexível” (PINTO, 2001a, p. 103), ou à flexibilidade da matriz temporal.

Tal não isocronia costuma ser entendida pelas pesquisas microrrítmicas como “discrepâncias participatórias”. (KEIL, 1987) No entanto, ela é um fenômeno natural do ser humano, sendo inerente à prática musical, e não uma discrepância, um desvio da norma. Bengtsson (1975) percebeu que tais variações ocorrem em alguns gêneros musicais de forma sistemática, caracterizando-os, enquanto Gerischer (2003) identificou o padrão de variação do samba baiano. No caso do samba, tanto baiano como carioca, aquilo que chamaremos de “padrão microrrítmico” é claramente visível em espectrogramas:

Figura 17 - Padrão microrrítmico do samba, no Recôncavo Baiano e no Rio de Janeiro:

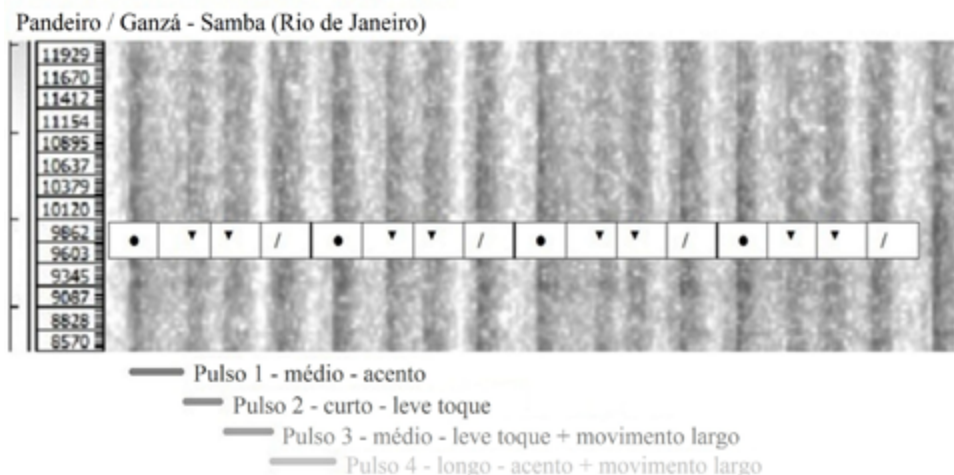


As batidas 2 de cada *beat* são curtas, a batida 3 um pouco mais longa, seguida da primeira e da quarta batida, a mais longa de todas. As setas demonstram em

que sentido as batidas se desviam de uma pulsação hipoteticamente isocrônica. As linhas mais escuras (pulsos 1 e 4) indicam maior intensidade, ou seja, a acentuação dessas batidas. Assim, o padrão microrrítmico do samba consiste, de acordo com as teorias microrrítmicas, em intervalos entre entradas sonoras (IOI – *Interonsetintervals*), isto é, distâncias temporais entre as articulações sonoras, na seguinte ordem: médio – curto – médio – longo (MSML – *Medium, Short, Medium, Long*), como verificou Christiane Gerischer (2003).

A partir do exemplo do samba, fica claro que a formação desse padrão microrrítmico resulta diretamente dos movimentos corporais empregados no momento de sua execução. O primeiro e quarto pulsos de cada *beat* são acentuados devido ao maior movimento da mão ou do braço, o que, conseqüentemente, atrasa a próxima batida. Assim, esses pulsos soam por mais tempo do que as batidas mais fracas. As batidas mais fracas, muitas vezes inaudíveis, são produzidas por pequenos movimentos corporais. A seguinte figura é uma tentativa de representar a relação entre o padrão microrrítmico do samba com os movimentos corporais que os produzem, e a fórmula básica do pandeiro:

Figura 18 - Padrão microrrítmico do pandeiro em relação com os movimentos que o produzem:

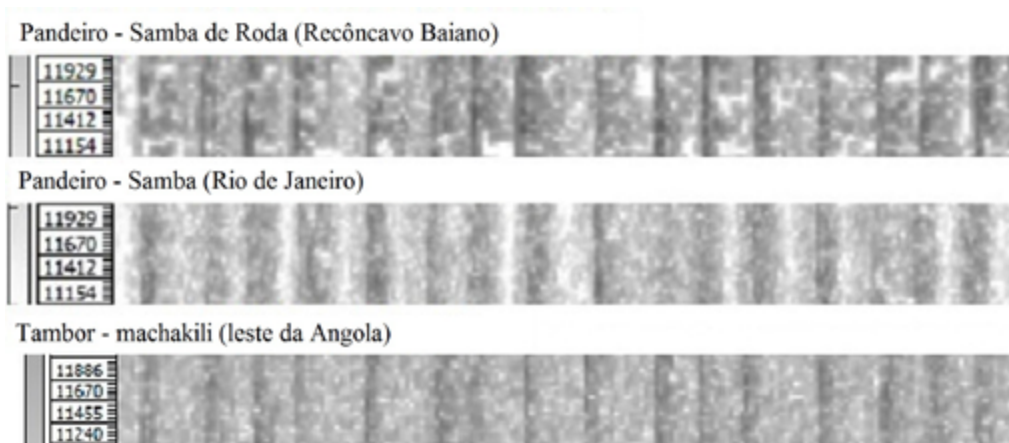


Esse padrão acústico-motor não é exclusivo do pandeiro; ele se aplica a qualquer instrumento musical ou objeto – ganzá, reco-reco, tambor, caixa de fósforos, mesa etc. – e, assim, surge de diferentes técnicas de execução, podendo

ser tocado pelos dedos, braços, mãos e assim por diante. Independente disso, o microrritmo, o *groove* do samba permanece o mesmo, sendo identificado por qualquer brasileiro como “samba”.

O mesmo padrão microrrítmico é encontrado no leste da Angola, onde recebe o nome de *machakili*. Kubik (1983b, p. 382) desenhou os movimentos do braço ao executar essa fórmula com um chocalho, onde se percebe a mesma relação entre a duração dos sons e os movimentos que os produzem. As sílabas de *ma-cha-ki-li* imitam os quatro sons emitidos,⁸⁴ começando antecipadamente: “cha” é acentuado e cai no primeiro pulso; “ki” e “li” são fonemas curtos nos pulsos 2 e 3; “ma” cria o impulso para enfatizar o “cha”. A comparação entre espectrogramas de sambas do Recôncavo Baiano, do Rio de Janeiro e do *machakili* de Angola comprova seu parentesco, já sugerido por Oliveira Pinto:⁸⁵

Figura 19 - Padrões microrrítmicos idênticos da Bahia, Rio de Janeiro e Angola.⁸⁶



84 Muitas fórmulas rítmicas são aprendidas e identificadas através de uma sequência de sílabas. Sobre a relação entre música e linguagem na África, ver capítulo “Estruturas rítmicas não percussivas”.

85 Em palestras.

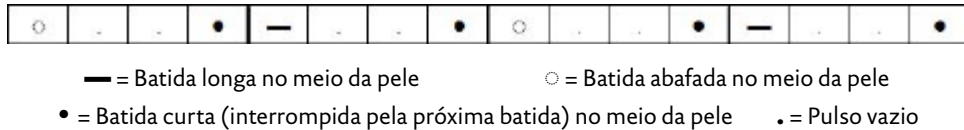
86 Se o padrão de Angola parece inexato no espectrograma, deve-se provavelmente ao curioso fato de ser um menino de apenas cinco anos que o executa. A gravação é de Kubik (2010).

Beats/marcação

Beats ou pulsos graves (*gross pulses*), (KOETTING, 1970) agrupam os pulsos elementares em unidades maiores e simétricas de tempo, geralmente de três, quatro ou cinco pulsos. (KUBIK, 2010) O conceito africano dos *beats* se distancia da concepção europeia dos pulsos. A teoria musical ocidental os entende como subordinados a uma hierarquia de unidades dominantes e dominadas (JACKENDOFF; LERDAHL, 1983), ou seja, de tempos mais fortes, mais importantes, e de tempos fracos. Já na música africana, os *beats* são concebidos como uma das unidades métricas que servem como referência temporal para músicos e dançarinos (KUBIK, 2010), não sendo percebidos como mais ou menos importantes.

No samba de roda, os *beats* se manifestam, tanto nos sons percussivos mais graves como na dança, a cada quatro pulsos elementares, dividindo os ciclos de 16 pulsos em quatro partes. São os tambores mais graves e o pandeiro que assumem o papel de marcar, isto é, de ressaltar os *beats*, podendo ao mesmo tempo improvisar. Essa função tampouco implica em uma execução monótona dos respectivos pulsos: os *beats* são acentuados em meio a fórmulas rítmicas, como no seguinte exemplo:

Figura 20 - Padrão de marcação básico do samba de roda atual:



A ordem dos *beats* é irrelevante em expressões musicais que não funcionam de acordo com uma hierarquia de pulsos mais fortes e mais fracos, mas que é cíclica. Segundo Locke (1988), isso “torna a determinação de um ponto inicial de certa forma inapropriada, e de fato pesquisas de campo mostraram que as fórmulas podem ser introduzidas de diversas maneiras”.⁸⁷ (LOCKE, 1982 p. 225, tradução nossa) Sendo assim, não existe um “primeiro *beat*” propriamente dito, a não ser em relação com as outras fórmulas.

O surdo exerce o papel de executar exclusivamente a marcação. Ainda que o percussionista varie ocasionalmente uma batida ou outra, ele não deve parar de acentuar os *beats* para improvisar livremente, como se faz com os outros

87 “[This] makes the designation of a beginning point somewhat inappropriate, and indeed, field research showed that the pattern may be launched in various ways”.

tambores. A introdução tanto do surdo como de sua função de pura marcação apresentam-se como inovações no samba de roda. Especula-se que o instrumento tenha sido inventado no Rio de Janeiro pela década de 1930 (SANDRONI, 2001a) com a finalidade de adaptar o samba ao carnaval de rua, já que o samba que se tocava até esse momento não era apropriado para andar ou “marchar” durante o cortejo. (SANDRONI, 2001a, p. 137)

Tal hipótese ganha força ao compararmos as fórmulas atuais de marcação do surdo do Rio de Janeiro e do Recôncavo Baiano com o padrão rítmico dos atabaques/timbais do samba de roda da década de 1980:

Figura 21 - Padrão de marcação do surdo no Rio de Janeiro e no Recôncavo Baiano:

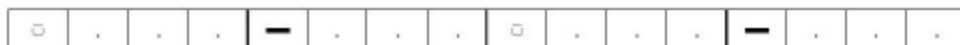
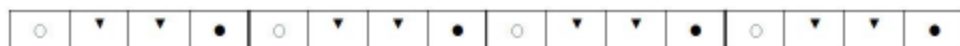


Figura 22 - Padrão do timbal – tambor grave – no samba de roda dos anos 1980:



▼: Batida leve com a ponta dos dedos, quase imperceptível.

A fórmula do Rio de Janeiro pode ser executada por diversos surdos⁸⁸ e conter ainda outras batidas, preservando os *beats* tal como ilustrados. Essa fórmula divide claramente o ciclo em “um e dois”, servindo de suporte rítmico para as caminhadas do cortejo. Nas gravações antigas do Recôncavo Baiano, fórmulas com um *beat* aberto e outro fechado aparecem exclusivamente em outros contextos musicais que não o do samba,⁸⁹ como no ritmo de congo de ouro executado no lindramô, mencionado no capítulo 2. Na época, parecia não existir no samba de roda a função da marcação do Rio de Janeiro, fato que condiz com a hierarquia

88 Ver Pinto e Tucci, (1992, p. 42-43). As duas batidas diferentes, uma longa e uma muda ou “surda”, são denominadas pelos sambistas “pergunta e resposta”, podendo ser executadas respectivamente por surdos diversos.

89 Nas canções “Fiz a baiana desabafar” e “Chorinho de criança”, gravações do arquivo de Tiago de Oliveira Pinto com particularidades musicais divergentes das do samba de roda, distingue-se o padrão de marcação carioca, executado pelo timbal. Entretanto, como o pesquisador informou pessoalmente em maio de 2011, essa canção pertencia a um outro “repertório”, como diziam os músicos, um repertório de músicas de Salvador. É interessante como os mesmos músicos que tocavam sambas tradicionais da região também se ocupavam de estilos musicais urbanos, sem deixar que as técnicas de um “repertório” interferissem nas de outro.

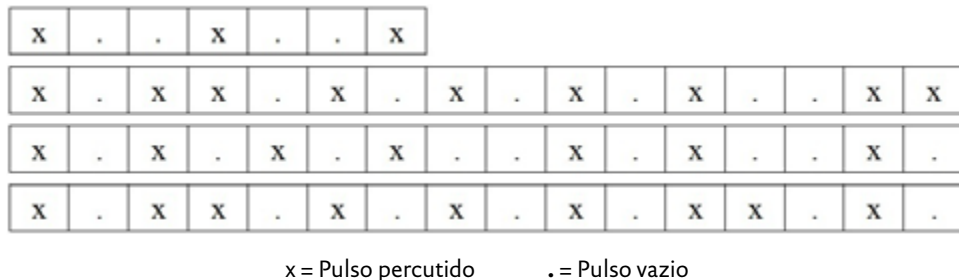
de funções da percussão africana esboçada por Pantaleoni, apresentada anteriormente. O padrão do timbal mantém todos os *beats* iguais, sem enfatizar nenhum deles. Assim, tudo indica que o surdo trouxe consigo não apenas uma nova sonoridade para o samba de tradição, como também um novo padrão rítmico e uma nova função orientadora do ritmo.

Linha-rítmica

Linha-rítmica (PINTO; TUCCI, 1992) ou *time-line-pattern* (NKETIA, 1991) é um padrão rítmico repetido constantemente com um único som, ao contrário das demais sequências tímbricas. A linha-rítmica funciona como o principal nível de orientação temporal nas culturas africanas que a empregam, tendo que ser executada por um instrumento de frequência aguda e de som penetrante, a fim de se sobressair e ser distinguida por todos os músicos do conjunto.

Linhas-rítmicas possuem uma estrutura interna assimétrica e se estendem no samba sobre ciclos de 8 ou 16 pulsos elementares. Sua estrutura assimétrica significa que “um ciclo não é divisível pelo número de batidas”⁹⁰ (KUBIK, 2008, p. 381), ou que a tentativa de dividi-lo não resulta em partes simétricas. Assim, por exemplo, as batidas de um ciclo de 16 pulsos elementares o dividem em duas partes de sete ou nove pulsos elementares, em vez de duas partes simétricas de oito. A seguir são ilustradas linhas-rítmicas frequentes no samba de roda:

Figura 23 - Linhas-rítmicas comuns no samba de roda:



São as palmas, as tabuinhas e o agogô que cumprem a função de manter a linha-rítmica. O agogô consiste de dois pequenos sinos de frequência diferente, que hoje em dia são tocados alternadamente, sem que se possa verificar

90 “[...] Obwohl der Zyklus durch die Anzahl der Schläge nicht teilbar ist”. Aqui há que se considerar também os pulsos implícitos da fórmula, isto é, que não são acusticamente perceptíveis.

uma regra para essa alternância. Já nas gravações antigas, quando se escuta uma linha-rítmica com mais de uma frequência, a alternância de sons gera fórmulas melódicas específicas. Segundo o percussionista Guegueu de Santo Amaro⁹¹, antigamente não existia o agogô; o que se tocava era um instrumento de sino único, o gã, até hoje utilizado no candomblé. É possível que a introdução do agogô represente uma modificação na prática musical, na qual a linha-rítmica diminui sua importância como orientadora temporal do conjunto.⁹²

Improvisação

A estrutura rítmica formada pelos pulsos elementares, *beats*, pela linha-rítmica e pelas variadas sequências tímbricas que deles resultam, constitui um “fundamento estável para as linhas improvisadas do solista”.⁹³ (MAULTSBY, 1990, p. 193, tradução nossa) Por isso, é fundamental na música africana que a percussão se alicerce sobre ciclos repetitivos e sobre padrões rítmicos. Embora esta característica soe monótona para uma estética musical ocidental desacostumada a variações de timbre horizontais,⁹⁴ é justamente a repetição que permite a ornamentação musical e a expressão individual, tanto dos músicos improvisadores como dos dançarinos.

Como já observado, alguns instrumentos do samba de roda têm mais liberdade para abrir mão de seus respectivos padrões rítmicos e improvisar. Esse é o caso dos tambores graves – atabaques e timbais – e dos pandeiros. Os demais instrumentos variam apenas em proporções muito pequenas, tocando, por exemplo, uma batida fora do tempo ou duplicando-a. Este estudo deixará a análise detalhada da improvisação instrumental para pesquisas futuras, por se propor a examinar os princípios formais e elementos comuns do samba do Recôncavo. Nesse sentido, verifica-se um tipo de variação comum na parte do timbal:

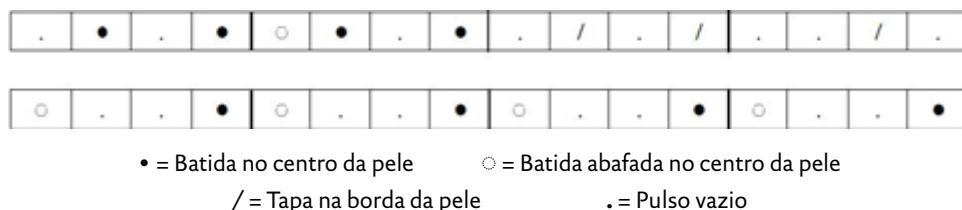
91 Em conversa pessoal, março de 2010, Santo Amaro da Purificação.

92 A discussão é retomada no capítulo “Estruturas musicais contextualizadas”.

93 “A stable foundation for the improvised lines of the soloist”.

94 Na estética europeia se aprecia a combinação vertical de diferentes timbres, isto é, diferentes instrumentações. Por exemplo, um trio com piano oferece três linhas tímbricas: violino, violoncelo e piano. Há uma variação vertical, mas, no desenrolar horizontal da música, cada timbre permanece basicamente o mesmo. É apenas no século XX que os compositores de música erudita vão realmente explorar as diferentes possibilidades sonoras de um mesmo instrumento, variando seus timbres horizontalmente.

Figura 24 - Variação recorrente do timbal no samba de roda,
em comparação ao seu padrão rítmico básico:



Multifuncionalidade rítmica do pandeiro

Um samba de roda até pode se desenvolver sem pandeiro, compondo-se de canto, dança e palmas, porém rodas de samba assim costumam realizar-se espontaneamente e ter uma curta duração. Em rodas de samba “sérias”, o pandeiro tem presença obrigatória.

Os brasileiros desenvolveram suas próprias e variadas técnicas de execução para o pandeiro, instrumento de origem árabe, que remetem a conceitos musicais africanos. Surge a seguinte questão: por que o pandeiro tornou-se símbolo da música afro-brasileira, sendo parte fundamental não somente de diferentes estilos do samba, como também de outros gêneros musicais brasileiros como a capoeira? Ao observarem-se as diversificadas possibilidades sonoras e funcionais do instrumento dentro do conjunto percussivo, fica clara a razão de sua importância.

O pandeiro é o instrumento de percussão que cumpre, alternadamente, várias funções: ele preenche os pulsos elementares, marca os *beats*, executa ocasionalmente a linha-rítmica e tem grande liberdade para improvisar. Através disso, o instrumento demonstra uma funcionalidade específica: representar a integração dos diversos níveis rítmicos, dos diversos padrões percussivos presentes no samba. De acordo com Willie Anku (1997), trata-se de uma “percepção multirítmica”, uma capacidade de músicos influenciados por concepções musicais africanas de perceber a integração de todos os padrões rítmicos, e não somente cada fórmula isoladamente:

Ainda que esse tipo de *performance* não seja típico na percussão [da etnia africana] Akan, o percussionista é capaz de executar, em vez de padrões rítmicos pré-determinados como a tradição os prevê, aquilo que ele per-

cebe como resultante de sua integração. [...] O ritmo emergente pode ser definido como uma seleção aleatória e estética de um contínuo de ‘picos de proeminência’ dos padrões sonoros, a partir de uma palheta de ritmos integrados. O ritmo final, no entanto, é um resultado mais definido da integração, concebido monoliticamente. [...] A percepção intrínseca da sincronização temporal das várias partes componentes do conjunto está fortemente impregnada na consciência dos performers e nas expectativas perante os ritmos que acabam emergindo.⁹⁵ (ANKU, 1997, p. 213, tradução nossa)

Esse fato poderia esclarecer por que o pandeiro é tão essencial para a *performance* do samba: qualquer formação espontânea de uma roda de samba encontra neste prático, leve e pequeno instrumento a resumida integração de toda a “bateria” do samba com suas diferentes funções rítmicas. Não é necessária nenhuma outra percussão para se escutar o ritmo básico do samba.

As particularidades do pandeiro vão além do aspecto rítmico, abrangendo também uma questão estética.⁹⁶ Pandeiros dispõem de uma grande diversidade sonora ao integrar os variados timbres de um membranofone, de um pequeno tambor, com o som difuso das soalhas – que o tornam ao mesmo tempo um idiofone. Músicos tradicionais africanos têm um ideal sonoro divergente do europeu de sons “puros” e “afinados”, demonstrando uma “preferência por um complexo sonoro que inclui sons percussivos e sons que produzem ruído”.^{97 98} (NKETIA, 1991, p. 150, tradução nossa) É comum em tradições africanas e afro-brasileiras acrescentar tambores, xilofones, arcos musicais – como o berimbau e seu caxixi – de instrumentos ou objetos que produzem um som difuso, como

95 “Even though this manner of *performance* is not typical in Akan drumming, the drummer is able to do so not by playing a succession of predetermined isolated patterns as traditionally prescribed but by performing what he perceives as the expectancies of the integration [...]. The emergent rhythm may be defined as a random and aesthetic selection of a continuum of ‘peaks of prominence’ of sound patterns, from a palette of integrated rhythms. The resultant rhythm, however, is a more definite outcome of an integration, conceived monolithically [...]. The intrinsic perception of time synchronization of the various composite parts of the ensemble is to a great extent embedded in the performers’ awareness and expectancies of the emergent and resultant rhythms”.

96 Ambas as particularidades do pandeiro foram observadas também por outros autores. (PINTO; TUCCI, 1992; CROOK, 2007) Frederick Moehn (2009) ofereceu recentemente novos dados interessantes sobre as possibilidades sonoras do pandeiro.

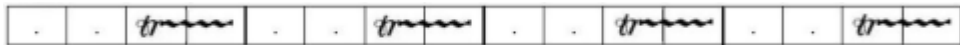
97 “Vorliebe für ein musikalisches Gefüge, das perkussive Klänge enthält bzw. Klänge, die das Geräusch im Verhältnis zum Ton verstärken”.

98 Esse ideal sonoro se reflete ainda no canto do samba de roda, como sugerido no capítulo 2.

as soalhas do pandeiro. Dessa maneira, a percussão do produtor sonoro principal – a pele do pandeiro, as tábuas do xilofone, a corda do berimbau – produz um ruído secundário.

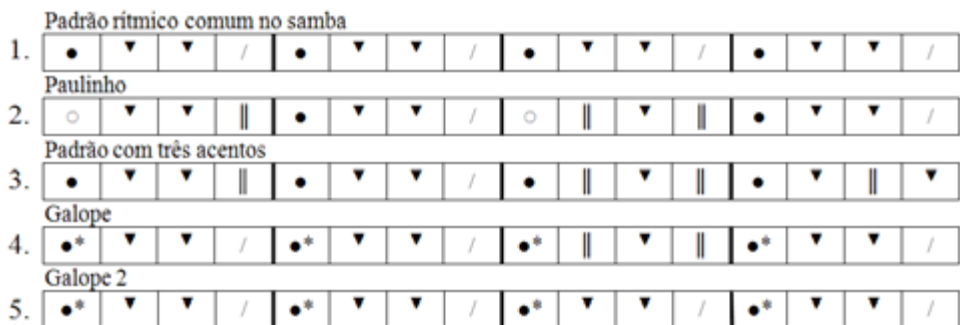
Os grupos de samba de roda dispõem de diversos pandeiristas. Segundo Guegueu, no samba chula utilizam-se vários pandeiros, às vezes até sete por grupo, enquanto que em outros estilos apenas um é suficiente. Ao demonstrar as ricas possibilidades técnicas do pandeiro dentro do samba chula, Guegueu utilizou a técnica de friccionar a pele do instrumento com a ponta de um dedo, de onde resultam curtíssimas batidas de número e velocidade indefinidos, que se assemelham ao trilo da música europeia. Sendo aplicado em momentos de improvisação, o trilo do pandeiro forma geralmente o padrão rítmico abaixo ilustrado:

Figura 25 - Padrão do trilo do pandeiro:



Nesta pesquisa, identificaram-se principalmente os seguintes padrões rítmicos do pandeiro:

Figura 26 - Padrões rítmicos do pandeiro recorrentes no samba de roda:

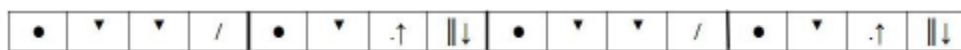


- = Batida do polegar no meio da pele ○ = Batida do polegar próxima à borda da pele
- || = Forte batida com a mão inteira no meio da pele
- ▼ = Batida fraca com as pontas dos dedos na pele
- / = Tapa com a mão inteira na pele * = Acento

A primeira fórmula representa a técnica de execução do instrumento comum a diferentes estilos de samba. O padrão seguinte, executado pelo professor Paulinho da Escola Didá em Salvador, é o que integra os diferentes ritmos do samba, sendo possível observar até mesmo o padrão de marcação “um e dois” do surdo, latente nas diferentes batidas do polegar. Tanto essa como as duas próximas fórmulas constituem-se de ciclos de 16 pulsos elementares, dentro dos quais dois pulsos *off-beat* são regularmente acentuados dentro do terceiro *beat*. Tais acentos parecem ser característicos do samba de roda, mesmo quando ausentes no padrão do pandeiro – como nos exemplos 1 e 5 –, sendo executados por outros instrumentos.⁹⁹ Além disso, chama a atenção a diferença de acentuação sistemática entre os três primeiros exemplos e os dois últimos: nos exemplos 1, 2 e 3, os quartos pulsos de cada *beat* são enfatizados, enquanto que nos exemplos 4 e 5, os próprios *beats* são acentuados, o que lhes confere um caráter de “galope”. Essa sensação de galope só se verifica no toque de pandeiro de antigos mestres do samba chula.

As análises dos padrões rítmicos do pandeiro no Recôncavo Baiano ainda revelaram um estilo pessoal de sua execução. Mestre Vavá, renomado percussionista de samba de roda, capoeira e candomblé na região de Santo Amaro, falecido em 1996, tinha tal destreza em executar diversos instrumentos e padrões rítmicos tradicionais de diferentes contextos musicais, que desenvolveu um estilo próprio de tocá-los. A peculiaridade de seu toque de pandeiro resulta de um movimento exagerado de seu braço direito, que impulsiona a execução do padrão inteiro, sendo facilmente identificado nos vídeos dos anos 1980. O movimento é tão largo, que a cada repetição um pulso elementar fica vazio:

Figura 27 - Padrão do pandeiro de Mestre Vavá



- = Batida próxima à borda da pele / = Tapa com a mão inteira na pele
- ▼ = Batida fraca com as pontas dos dedos na pele
- || = Forte batida com a mão inteira no meio da pele
- ↑ = Largo movimento ascendente do braço ↓ = Largo movimento descendente do braço
- . = Pulso vazio

99 Ver “ponto fixo” no capítulo “Estruturas musicais contextualizadas”.

Estruturas rítmicas não percussivas



Até aqui analisamos aspectos rítmicos exclusivamente da percussão do samba. Usualmente, ritmo é pesquisado e mesmo compreendido nesses termos, deixando de lado a organização temporal do canto, de instrumentos melódicos e da dança. No caso do samba de roda, no entanto, os aspectos “não percussivos” demonstram grande afinidade com as funções rítmicas da percussão, sugerindo que essas funções não sejam meramente musicais, mas também responsáveis por organizar a *performance* como um todo.

Segundo Kofi Agawu (1987), ritmo abrange diversos aspectos da cultura tradicional (ocidental) africana. Ritmo não surge dentro de um evento musical, pelo contrário, a música que acompanha uma festividade é que representa apenas um dos aspectos da expressão rítmica da sociedade:

Eu acredito que a vitalidade dessa música é melhor compreendida e apreciada no contexto de um esquema maior de expressão rítmica que envolve simplesmente todos os aspectos da vida tradicional ocidental africana. Expressão musical (ou essencialmente expressão rítmica) não se divorcia de outras formas de comunicação – linguagem, gestos, cumprimentos e dança –, mas deriva diretamente desses. Grosseiramente falando, mas direto ao ponto: os africanos não se ‘tornam rítmicos’ repentinamente na arena de seu vilarejo, onde eles diariamente realizam suas músicas e danças. Uma concepção unitária informa a variedade de maneiras pelas quais eles se expressam ritmicamente, seja na forma de brincadeiras ou canções infantis, ou músicas de rituais religiosos, ou músicas de trabalho, ou canções de protesto, ou fórmulas de cumprimento, ou dança, ou a fala.¹⁰⁰ (AGAWU, 1987, p. 402-403, tradução nossa)

100 “I believe that the vitality of this music is best understood and appreciated in the context of a larger scheme of rhythmic expression which embraces just about all aspects of West African traditional life. Musical expression (or, essentially, rhythmic expression) is not divorced from other forms of communication—speech, gesture, greetings, and dance—but derives directly from these. To put it crudely but more to the

Instrumentos de corda dedilhada

Os inúmeros tipos de viola existentes no Brasil cumprem papel fundamental em várias tradições musicais marcadamente rurais.¹⁰¹ A importância da viola e de outros instrumentos de corda dedilhada para o samba de roda reflete-se na atenção científica que receberam nas pesquisas de Waddey (1980) e Oliveira Pinto (1991; GRAEFF; PINTO, 2012), tornando-se ainda tema da dissertação de mestrado de Cássio Nobre (2008). A viola pode ser considerada até mesmo símbolo do caráter especial do Recôncavo Baiano, como coloca Waddey (1980, p. 198, tradução nossa): “Poucas coisas poderiam ser mais típicas da complexidade do arcaico, místico, tradicional, em constante mudança e extraordinariamente heterogêneo Recôncavo Baiano do que a viola, sua música, uso e significados”.¹⁰²

O uso diversificado dos instrumentos de corda dedilhada no samba baiano vem a ser um dos aspectos reveladores da atual heterogeneidade da tradição. Waddey (1980) afirma ter presenciado violas de vários tipos, além de cavaquinhos e violões em um mesmo samba de roda, enquanto que na documentação literária e audiovisual de Oliveira Pinto constata-se a presença de no máximo duas violas machete tocando juntas.¹⁰³ Não fica claro se as diferenças aqui se devem aos divergentes contextos geográficos ou históricos pesquisados. Fato é que, atualmente, são empregados no samba da região todos os instrumentos encontrados por Waddey, aos quais se soma o baixo elétrico.

Aplicam-se diferentes técnicas de execução, que variam muito mais de acordo com o contexto cultural do grupo do que com o instrumento utilizado. Isso significa que se pode empregar uma mesma técnica em uma viola, um violão ou um cavaquinho, dependendo da região do grupo ou do estilo executado. Entre as técnicas usadas, além do já relatado padrão acórdico do samba de barravento,

point: Africans do not suddenly “become rhythmic” on the village arena where they do their daily dance and drumming. Rather, a unitary conception informs the variety of ways in which they express themselves rhythmically, whether this be in the form of children’s game songs, or lullabies, or music accompanying worship, or work songs, or songs of insult, or greeting formulas, or dance, or speech”.

101 A viola teria, no entanto, um “passado urbano” (VILELA, 2010, p. 323), sendo substituída nos centros urbanos em meados do século XVIII pelo violão, por sua maior funcionalidade (p. 328), mas prevalecendo em contextos rurais e tradicionais.

102 “Little could be more typical of the complexity of the archaic, mystical, traditional, rapidly changing, and extraordinarily heterogeneous Bahian Recôncavo than the viola, its music, and their uses and meanings”.

103 Referente ao contexto do samba de viola, na região de Santo Amaro. Em Cachoeira, o pesquisador presenciou conjuntos de violas e cavaquinhos mais numerosos (1991).

destacam-se principalmente os tons de machete do samba chula e suas reinterpretações.

Tons de machete

Nos anos 1980, a técnica da viola machete no samba de roda se caracterizava pelo universo dos tons de machete. Para além de sua simbologia no contexto cultural do Recôncavo da Bahia, Oliveira Pinto (1991) identificou nos tons de machete uma forma de execução e estruturas inerentes que remontam a concepções musicais africanas. O autor as resume assim: “As cinco ordens de cordas são tocadas exclusivamente com o polegar e o indicador. [...] A ordem do dedilhado resulta em padrões de movimento e, assim, fórmulas sonoras que se enredam uns nos outros de modo a fundir-se em uma única figura acústico-mocional”.¹⁰⁴ (PINTO, 1991, p. 117, tradução nossa)

A técnica polegar-indicador é empregada por guitarristas africanos e se parece bastante com a técnica de execução de lamelofones, também conhecidos pelo termo banto *marimba/malimba*. (KUBIK, 1979) Os lamelofones são instrumentos típicos em diversas regiões africanas e aparecem documentados no Rio de Janeiro do século XIX. (THEIRMANN, 1971) Tendo observado a substituição gradual do lamelofone por guitarras na África Central em meados dos anos 1960, Kubik (1979) sugere que o mesmo processo tenha acontecido no Brasil. Dessa maneira, a técnica empregada no lamelofone teria sido adaptada à viola machete. (PINTO, 1991)

Da “figura acústico-mocional” produzida pela técnica do machete surge o nome “toque” – utilizado em diferentes gêneros musicais afro-brasileiros com o significado de fórmula musical. Os toques de machete também são denominados “tons” e recebem respectivamente o nome de uma tonalidade musical. Os cinco toques documentados por Tiago de Oliveira Pinto eram designados “Dó-maior”, “Sol-maior”, “Ré-maior”, “Lá-maior” e “Mi-maior”, ainda que os nomes não correspondessem diretamente à tonalidade real executada. O autor esclarece:

Aqui a semântica desta terminologia é muito mais abrangente do que aquela da teoria musical ensinada em conservatórios. Pelo contrário, o saber de conservatório ligado aos termos ‘ré-maior’, ‘dó-maior’ etc.

104 “Gespielt werden die fünf doppelchörigen Saiten lediglich mit Daumen und Zeigefinger. [...] Die Schlagfolge der einzelnen Finger ergeben bestimmte Bewegungsmuster und damit Klangformeln, die miteinander vereint und ineinander verzahnt zum endgültigen Bewegungs- und Hörbild verschmelzen”.

nem está presente na concepção do repertório do samba-de-violão, embora coincida com a relação ‘tonal’ absoluta dos cinco ‘tons’ entre si. Este último dado talvez comprove a origem terminológica do samba de violão na concepção ocidental, porém nada mais que isso. (PINTO, 2001b, p. 246)

Contudo, as designações relacionam-se indiretamente às tonalidades reais executadas. Não é por acaso que todos os cinco toques documentados mantêm uma relação de quinta – ou de quarta, a depender do ponto de vista – justa¹⁰⁵ entre seu nome e o tom executado pelo violeiro – no caso, João da Viola de Santo Amaro –, como a tabela demonstra:

Tabela 1 - Relação entre nomes dos toques e tonalidades executadas

| TOQUE | TONALIDADE DE EXECUÇÃO |
|-----------|------------------------|
| Ré-maior | Lá-maior |
| Dó-maior | Sol-maior |
| Sol-maior | Ré-maior |
| Lá-maior | Mi-maior |
| Mi-maior | Si-maior |

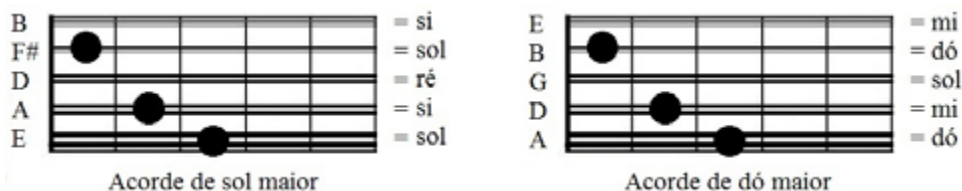
Segundo Waddey (1980), o nome dos toques se relaciona com as posições da mão no braço da guitarra, pois se uma tonalidade tem seus respectivos acordes, e na viola cada acorde tem uma posição de mão, então cada “conjunto de acordes/posições de mão” indicaria uma tonalidade específica. Observando os vídeos da década de 80, nos quais João da Viola apresenta os cinco tons de machete referidos, identifica-se que as posições de mão que produzem o acorde de tônica de cada tom correspondem exatamente às suas denominações, caso a viola machete tivesse sido afinada com um diapasão. Assim, a tônica do toque em dó maior ocupa a posição de dó maior dentro de uma afinação natural¹⁰⁶ com referência ao lá 440 Herz, soando na execução de João da Viola em sol maior. Esse

105 A relação de quinta justa é relativa, variando até um meio-tom abaixo ou acima, afinal, o machete era afinado sem nenhuma referência do lá 440 Herz.

106 Afinação natural é um tipo de afinação comum das violas brasileiras. Ainda que Waddey tenha verificado diversas afinações de viola no Recôncavo Baiano (1980, p. 211), afinação da viola machete encontrada por Oliveira Pinto (1991, p. 117) e mais utilizada até hoje é chamada “afinação natural”. Ela tem a mesma relação intervalar da “afinação natural” das violas brasileiras e da afinação tradicional do violão, tirando-se a sexta corda “mi”, porém suas notas ficam uma quinta acima dessas. (NOBRE, 2008, p. 64)

exemplo é ilustrado abaixo, mostrando o resultado sonoro da mesma posição de mão com a afinação de João da Viola e com a afinação natural:

Figura 28 - Resultado sonoro da posição de mão da tônica do tom em dó maior, na afinação do Recôncavo Baiano e na afinação natural



Embora os tocadores de machete não sejam necessariamente conscientes disso, as posições de suas mãos formam acordes de tônica, subdominante e dominante – principais funções harmônicas da música tonal ocidental. Como resultado, as melodias dos toques são tonais. Os tons de machete teriam assim sua base harmônica e melódica em concepções musicais ocidentais. Já a sua organização rítmica mantém, como a percussão do samba de roda, fortes traços central-africanos.

Os toques de machete estruturam-se sobre duas ou três partes que podem ser variadas e que correspondem a ciclos de 16 pulsos elementares. Esses são perceptíveis não apenas porque cada nota dedilhada coincide com um pulso, mas porque, mesmo durante as pausas, os dedos continuam a se movimentar de acordo com essa matriz temporal. Linhas-rítmicas manifestam-se inerentemente nos toques, fazendo-se sentir em sua configuração assimétrica, realçada pela acentuação das notas.

A seguir é apresentada uma transcrição das duas primeiras partes – A e B – do toque de machete em lá maior. Os toques têm também terceiras partes pouco executadas e, por isso, menos relevantes e desconsideradas nas transcrições que seguem. A linha-rítmica inerente é ilustrada em baixo do pentagrama em correlação com as notas.

Figura 29 - Toque de machete em lá maior (partes A e B, com linha-rítmica inerente)¹⁰⁷

x . x . x x . x . x . x . x x . x . x . x x . x . x . x . x x . x .

x = Pulso elementar percutido em uma linha-rítmica imaginária.

= Pulso elementar vazio — = nota sustentada

Cada uma das partes se estende sobre um ciclo de 16 pulsos elementares repetido constantemente, onde os *beats* estão frequentemente vazios, ao contrário da música europeia. O exemplo ilustra bem a correlação do toque com sua linha-rítmica inerente, mostrando sua assimetria rítmica, dado que os *beats* são acentuados justo nos pulsos que correspondem à linha-rítmica.

A presença da linha-rítmica ainda é reiterada pelos acentos melódicos indicados, resultantes da técnica empregada em sua execução. Por um lado, as duas ordens mais graves do machete são afinadas em intervalos de oitava, formando as oitavas transcritas, em contraponto às notas das outras cordas, que soam em uníssono. Por outro lado, o dedilhado dos tons de machete consiste de movimentos ascendentes e descendentes do polegar e do indicador, de modo que algumas cordas são tangidas pelas pontas dos dedos e outras pelas unhas. O som produzido pelas unhas é mais estridente e, por isso, acentuado.

No toque em ré maior é mais difícil identificar uma única linha-rítmica; ele parece alternar entre duas diferentes, a de 16 pulsos elementares acima e uma de oito (xx.xx.x), também muito difundida na percussão do samba de roda:

107 A tonalidade da gravação aqui transcrita encontra-se, na realidade, entre mi maior e fá maior.

Figura 30 - Toque em ré maior (Partes A e B e suas variações)

The image shows musical notation for a 'Toque em ré maior' (D major). It is divided into two main sections, A and B, and a variation labeled 'Var.'. Section A consists of two measures of a melody in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). Section B consists of four measures of a similar melody. Below the main notation is a 'Var.' section with two measures of chords. At the bottom, there are two rows of rhythmic notation using 'x' for notes and '(x)' for rests.

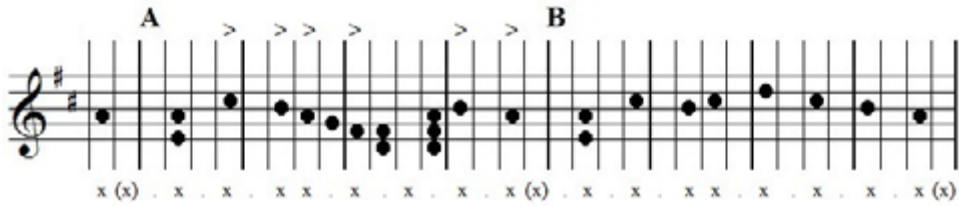
O gráfico demonstra novamente a configuração assimétrica e a conseqüente irrelevância dos *beats* na estruturação do toque, irrelevância corroborada ainda pelo fato de que esse toque – como todos os outros – não começa no *beat*. Trata-se de um aspecto muito comum no samba de roda, chamado de “antecipado”, que ocorre tanto na percussão quanto no canto e na dança. (PINTO, 1991)

Os toques restantes seguem os mesmos princípios, sendo aqui transcritos a título de documentação e comparação. O dó maior é inconfundível devido à sua parte A composta somente por acordes. Segundo Nobre (2008), o toque em dó seria preferido em uma determinada região. No arquivo de Oliveira Pinto, a recorrência desse tom concorre com a do ré maior.

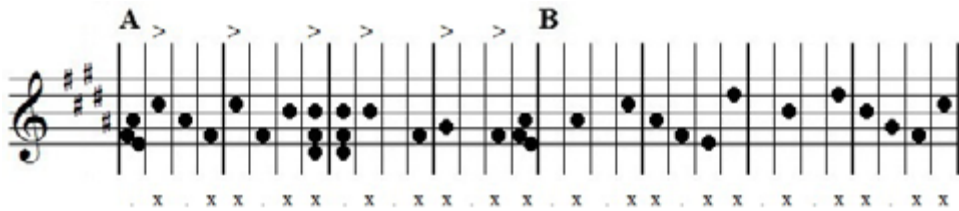
Figura 31 - Toque em dó maior

The image shows musical notation for a 'Toque em dó maior' (D major). It is divided into two main sections, A and B. Section A consists of four measures of chords in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). Section B consists of four measures of a melody in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). Above the last two measures of B are accent marks (>). Below the notation is a row of rhythmic notation using 'x' and '(x)'.

Figura 32 - Toque em sol maior



Toque em mi maior



Mi maior era considerado o toque mais “duro” de todos, tanto que João da Viola executava a parte B a contragosto e com dificuldade. (PINTO, 1991) Como consequência, sua transcrição a partir das gravações disponíveis foi dificultosa, tendo que ater-se às notas melódicas recorrentes e simplificar intervalos irreconhecíveis.

Apesar de seus aspectos melódico-harmônicos europeus, assim como da complexidade de sua execução limitada a dois dedos e regida por padrões de movimento, os tons de machete históricos incorporam de maneira latente as linhas-rítmicas características do samba de roda. Esse é um fato em si surpreendente e que evidencia, mesmo após séculos de transculturação, o grau de enraizamento que podem alcançar determinadas concepções musicais, aquilo que há de mais intangível na música.

Reinterpretação dos tons de machete

O breve esclarecimento sobre os históricos tons de machete auxilia na compreensão das novas práticas das guitarras do samba de roda.¹⁰⁸ As novas técnicas podem ser vistas como reinterpretações reduzidas dos tons da década de 80,

108 As mudanças na prática das guitarras do samba de roda foram resumidas em Graeff e Pinto (2012).

particularmente do toque em ré maior, ilustrado acima. A maioria dos mestres que dominavam os tons de machete faleceu sem transmitir seus conhecimentos às novas gerações.

Não por acaso remanesceu justamente o tom ré entre tantos toques. Durante as primeiras pesquisas etnomusicológicas na região, este tom de machete era o preferido dos violeiros e cantadores de chula. Sua preferência explica-se pela facilidade de se executá-lo e de se cantar sobre seu acompanhamento, pois, dentro de sua tonalidade, a tessitura das vozes é mais confortável. (WADDEY, 1980) João da Viola sobre esse toque:

Nós podemos tocar tons diferentes, uma quantidade enorme, mas a gente prefere ré porque... você sabe que para cantar não tem nada melhor que ré. Uma chula em ré é sempre mais valorizada pelos cantores.¹⁰⁹ (apud PINTO, 1991, p. 143, tradução nossa)

Grande parte dos instrumentistas atuais toca suas violas, machetes ou cavaquinhos com um plectro ou palheta – em contraponto à técnica do polegar-indicador. O uso da palheta diminui a complexidade dos padrões musicais executados, pois limita o músico à alternância entre pinçar individualmente as cordas e rasgá-las – tocá-las juntas, em acordes. (WADDEY, 1980) Já a técnica polegar-indicador permite ainda sua simultaneidade, porque os dois dedos agem independentes como produtores de som.

Apresenta-se, a seguir, uma comparação entre o toque em ré maior histórico e os padrões contemporâneos de se tocar viola no Recôncavo da Bahia. Para facilitar a leitura, todas as transcrições estão na tonalidade de dó maior. Aqui são representados os excertos correspondentes às partes A e B do tom em ré maior da década de 1980:

109 “Wir können zwar alle verschiedene, sogar viele tons spielen, bevorzugen aber meistens ré, weil... Du weißt, zum Singen gibt es eben nichts Besseres als ré. Eine chula in ré wird von den Sängern immer am meisten geschätzt”.

Figura 33 - Comparação entre o histórico toque em ré maior e os padrões melódicos atuais¹¹⁰

campos harmônicos: ap. C F G G7 ap. C F G G7

*= Ponto inicial do toque ap.= Apojatura ou nota de passagem

“Campo harmônico” não se refere aos acordes executados, mas a um campo de variações possíveis dentro de uma harmonia. Por exemplo, dentro de um

110 Todas as fórmulas foram transcritas a partir de CDs produzidos, com acompanhamento de diversos instrumentos, por isso tratam-se de simplificações. Padrão 1: Grupo Samba Chula de São Braz, “Samba, cachaça e viola” (São Braz, região de Santo Amaro); Padrão 2: Samba de Roda de Suerdieck, “Amor de longe” (Cachoeira); Padrão 3: Filhos da Pitangueira, “Só samba de pé na meia” (São Francisco do Conde); Padrão 4: Samba de Maragogó, “Município da Bahia” (Maragojipe).

campo em dó maior, o violeiro tenderá a tocar notas pertencentes ao acorde de dó maior – dó, mi, sol – assim como notas de passagem entre elas – dó-ré-mi. Por isso, apesar de as notas não serem sempre as mesmas nas diferentes reinterpretações do tom em ré maior, sua estrutura harmônica inerente é idêntica.

A ordem dos toques representados corresponde a seu grau de semelhança com o toque histórico, sendo o primeiro toque o mais parecido e o último, o mais divergente. O início dos toques não corresponde necessariamente com o início das transcrições, as quais estão dispostas de maneira a coincidir estruturalmente entre si. Chama a atenção, pois, que as duas primeiras fórmulas melódicas comecem no *beat*, e não antes dele, contrariando assim a tradicional prática do “antecipado”. Nota-se também uma tendência a simplificar os toques, reduzindo-os a linhas melódicas individuais, sem homofonia, ou seja, sem a formação de acordes possibilitada pela alternância dos dedos. Finalmente, se os tons históricos obedeciam aos princípios da linha-rítmica, configurando-se assimetricamente, as reinterpretações do tom em ré maior tendem a simetrizá-lo,¹¹¹ acentuando a maioria dos *beats*.

Outras tendências

O tratamento acórdico das violas e cavaquinhos – no qual as cordas são rasgadas em vez de pontilhadas, formando acordes em vez de melodias – foi documentado por Oliveira Pinto (1991), dentro do contexto do samba de roda, somente em Cachoeira. Atualmente, essa é a técnica predominante nos sambas de todo o Recôncavo.¹¹² Ela se assemelha muito à maneira de tocar cavaquinho e violão de estilos musicais urbanos, como o samba do Rio de Janeiro.

Padrões harmônicos se misturam com formas melódicas nos diferentes grupos. Tanto podem dois ou três músicos tocar respectivamente acordes ou melodias, quanto um mesmo violeiro variar entre as duas técnicas em uma mesma música. Além disso, em alguns grupos, o violão – ou mesmo o baixo elétrico – tem a função de executar uma linha de baixo, que ao mesmo tempo determina a harmonia da música e acentua a marcação dos *beats*. O seguinte exemplo mostra uma linha de baixo em relação ao padrão de marcação do surdo, executada pelo grupo Samba de Roda de Suerdieck:

111 Mais detalhes no capítulo “Estruturas musicais contextualizadas”.

112 Na época dessa pesquisa, em 2010, predominava a execução acórdica. Em nova pesquisa feita em 2014, já pode-se perceber nos grupos de samba a presença quase obrigatória de violeiros dedilhando toques.

Figura 34 - Exemplo de linha de baixo no samba de roda, comparada com a marcação do surdo (excerto)



Nota-se uma supressão dos tons de machete por instrumentos e técnicas advindas de outras tradições musicais. Assim, o gradual desaparecimento e substituição da viola e dos tons de machete acarretam não apenas em mudanças sonoras – sons “mais duros” da viola paulista, sons amplificados etc. –, como também em mudanças estruturais e conceituais na prática dos instrumentos de corda do samba de roda.

Todas essas modificações resultam ainda em uma redução do significado que a viola cumpria no samba. A viola machete recebia tratamento especial, tinha simbologia própria e um “poder sedutor”, “enfeitiçante”. (WADDEY, 1980; PINTO, 1991) Esse “poder” do instrumento relaciona-se à sonoridade específica resultante dos toques. Sobre a relação íntima do instrumento com a dança ou com as dançarinas, declarou Nicinha de Santo Amaro: “A violinha chamava e a gente não podia deixar de ir. Ficava lá no meio ‘dormindo’ enquanto ela dava aquela comidinha amarrada”. (apud PINTO, 1991, p. 116) A viola influencia a dança, podendo estimulá-la e mesmo desafiá-la (WADDEY, 1980), como ocorre em práticas africanas:

Escalas, modos e outros detalhes da organização tonal contribuem para o impacto total de uma peça musical sobre um dançarino e podem influenciar a qualidade expressiva de sua dança. Geralmente, no entanto, é o ritmo que é articulado nos movimentos básicos empregados na dança – tanto ritmos que são produzidos para servir de apoio à dança como ritmos tocados por instrumentos melódicos e não melódicos. Esses ritmos que governam a escolha das sequências de movimento ou o agrupamento dessas sequências podem ser complexos e organizados linearmente ou multilinearmente.¹¹³ (NKETIA, 1964, p. 92, tradução nossa)

113 “Scales, modes and other details of tonal organization contribute to the total impact of a piece of music on the dancer and may influence the expressive quality of his dance. Generally, however, it is rhythm that

Se tanto a dança como os toques de machete fundamentam-se sobre os mesmos níveis de orientação rítmicos, isso sugere que a rítmica específica dos toques de machete históricos funcionava como elo entre música e coreografia.

Canto

Aspecto pouco abordado em análises musicais, a organização rítmica do canto demonstra na pesquisa do samba de roda sua relevância para a compreensão de gêneros musicais. Seu canto apresenta características peculiares que diferenciam-no de outros gêneros musicais ao mesmo tempo que denotam sua forte influência africana. Um princípio musical da etnia africana “Venda”, pesquisada por John Blacking, parece ser válida no samba da região: “A música venda não se fundamenta na melodia, mas na decoração rítmica de todo o corpo, do qual o canto é apenas uma extensão”.¹¹⁴ (BLACKING, 1973, p. 27, tradução nossa)

A maioria das frases melódicas do samba de roda não começa no *beat*, mas sim no seu segundo ou quarto pulso elementar, à maneira do “antecipado”. Independente do estilo regional ou forma dos textos, tanto as parselhas da chula quanto os puxadores de corridos e os coros cantam dentro de fórmulas rítmico-melódicas estruturadas a partir dos mesmos princípios da linha-rítmica. Cada sílaba – e isso significa cada articulação melódica – coincide com um pulso elementar dentro de uma configuração cíclica e assimétrica. Texto e melodia variam sobre um mesmo padrão rítmico:

is articulated in the basic movements employed in the dance – the rhythm of a song where this is clearly defined for the purpose of the dance, or rhythm played by melodic and non-melodic instruments. These rhythms which govern the choice of movement sequences or the grouping of such sequences may be complex and may be organized linearly or multilinearly”.

114 “Venda music is founded not on melody, but on a rhythmical stirring of the whole body of which singing is but one extension”.

Figura 35 - Estrutura rítmica de “No meu castelo de sonho”, grupo Filhos da Pitangueira

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|-----|---|-----|---|-----|-----|---|-----|---|------|---|---|-----|---|-------|
| . | ai | - | áá | . | . | . | . | lê | - | ôô | . | . | . | . | . |
| . | a | . | . | . | . | . | . | êê | - | ô | . | . | . | . | no |
| . | meu | . | cas | . | te | lo | . | de | . | so | . | . | nho | . | meu |
| . | a | - | mor | . | tá | na | . | ja | - | ne | - | - | - | - | l'on |
| - | de | . | e | . | l'é | a | . | ra | - | i | - | - | nha | - | e |
| - | la | . | é | . | so | men | - | te | . | mi | - | - | nha | . | e |
| . | eu | . | sou | . | so | men | - | te | . | de | - | - | - | - | ô |
| . | lê | . | lê | . | ô | . | . | lê | . | lê | . | . | lê | . | lê |
| . | lá | . | lá | . | . | . | . | . | . | eu | . | . | che | - | guei |
| . | a | - | go | - | ra | bo | - | a | . | noi | - | - | - | - | t'pes |
| - | so | - | al | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |
| se | vo | - | cê | . | qui | ser | . | sa | - | ber | . | . | . | . | on |
| - | de | . | é | . | es | sa | . | mo | - | ra | - | - | da | . | . |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | vá |
| . | mo | - | rar | . | na | pi | - | tan | - | guei | - | - | ra | . | ter |
| - | ra | . | bo | . | a | ben | - | ço | - | a | - | - | da | . | . |
| . | vo | - | cê | . | for | lá | . | um | . | di | - | - | a | . | vá |
| . | ver | . | a | . | fi | lo | - | so | - | fia | . | . | ô | . | do |
| . | sam | - | ba | - | dor | da | . | pe | - | sa | - | - | da | . | . |

Linha-rítmica latente¹⁵: . x . x . x x . x . x . (x)x . x

Dessa forma, uma linha-rítmica serve de base para o desenrolar do canto, como nos toques de machete. Entretanto, essa fórmula não permanecerá a mesma ao longo de toda a *performance*, como prevê o princípio da linha-rítmica. As *performances* encadeiam cantigas diferentes que se estruturam sobre fórmulas rítmicas e melódicas variadas, porém sempre com uma linha-rítmica inerente. Logo, independente da variação ou improvisação dos textos e melodias, sua estrutura tende a ser assimétrica, mesmo quando os versos têm poucas sílabas:

115 As sublinhas identificam os *beats*.

Figura 36 - Estrutura rítmica de “Eu vi a ema”, grupo Suspiro do Iguape

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|-----|---|-----|---|----|---|---|----|---|---|---|
| Eu | . | . | . | . | vi | . | a | . | e | - | - | ma | . | . | . |
| Lá | . | . | . | . | na | . | la | . | go | - | - | a | . | . | . |
| E | - | - | - | - | ma | . | tem | . | a | - | - | sa | . | . | . |
| Mas | . | . | . | . | nao | . | a | - | vo | - | - | a | . | . | . |

Linha-rítmica inerente (possível): x . (x) . (x)x . x . x . (x)x . (x) .

Tão rígida assimetria da estrutura do canto pouco ocorre em outros gêneros musicais, mesmo no samba carioca, que se compõe de frases melódicas sincopadas, porém mais livres, sem basear-se em linhas-rítmicas ou fórmulas preconcebidas. Entretanto, outros gêneros musicais baianos como o axé, o pagode e o afoxé empregam fórmulas rítmicas assimétricas – ainda que não tão estáveis como nos sambas do Recôncavo. Os sambas do baiano Dorival Caymmi são igualmente marcados por essa concepção rítmica, como o exemplo seguinte demonstra:

Figura 37 - Estrutura rítmica de “Maricotinha”, de Dorival Caymmi

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|----|---|-----|---|-----|---|-----|---|-----|---|-----|-----|---|---|---|
| se | fi | . | zer | . | bom | . | tem | . | poa | - | ma | nhã | . | . | . |
| . | . | . | . | . | eu | - | vou | . | . | . | . | . | . | . | . |
| mas | se | . | por | . | e | - | xem | - | plo | . | cho | ver | . | . | . |
| . | . | . | . | . | não | . | vou | . | . | . | . | . | . | . | . |

O princípio vale também para os cânticos do candomblé. A diferença é que a acentuação das sílabas coincide de fato com a linha-rítmica sendo executada pelo gã. A formação de padrões rítmico-melódicos é uma necessidade em tradições orais, como explica Lühning (2001, p. 28):

Enquanto no Ocidente a fixação escrita e/ou visual seria a principal fonte de memória, dentro do universo da palavra e do ‘texto’ musical não fixado podemos observar que a cantiga, letra-melodia-percussão, serve como uma ajuda mnemônica: ela estrutura a fala, dá contornos, ajuda na estruturação da memória. A dupla codificação, pela música e pela palavra cantada, faz certamente com que a informação passe por processos de fixação mais intensos e abrangentes nas estruturas mentais.

E se falamos em processos mnemônicos relacionados com ritmo, temos de recorrer à ligação entre linguagem e música na África. Nas línguas africanas

tonais, como o banto e o iorubá, as melodias se formam de acordo com os tons das sílabas entoadas. (NKETIA, 1991) Esse certamente não é mais o caso do samba de roda, cantado em português, mas pode ter sido responsável pela formação melódica das suas seculares cantigas.

Segundo Kubik (1972), crianças decoram as linhas-rítmicas através de sílabas mnemônicas ou mnemônicos verbais. As próprias sílabas indicam a estrutura rítmica da linha-rítmica. A sequência mnemônica por trás da fórmula *kachacha*, a mesma do samba, é $\eta b^{\circ} \eta b^{\circ} \eta b^{\circ} \eta b^{\circ} \eta b^{\circ} \eta b^{\circ} \eta b^{\circ} \eta b^{\circ}$. (KUBIK, 1979, p. 17) Mais tarde, o pesquisador verifica que os fonemas “n” e “m” funcionam como sílabas “mudas”, coincidindo precisamente com os pulsos elementares vazios e formando acentos *off-beat*. (KUBIK, 1983a, p. 54-55)

Se no samba de roda e no candomblé as linhas-rítmicas são a principal orientação temporal da *performance*, resulta natural que o ritmo das cantigas se atrele a elas – ou o ritmo das linhas-rítmicas é que se atrelou às sílabas cantadas em idiomas africanos no passado. É natural também que a fixação dos cantos através de notação musical e de gravações substitua a necessidade de estruturas rígidas que colaborem para a sua memorização. O músico terá a partir daí a liberdade de interpretar melodia e ritmo à vontade, transformando-os.

Dança

A relação estreita entre música e dança em sociedades africanas é uma evidência para os pesquisadores da área. Assim como “samba” designa simultaneamente um gênero musical, um tipo de dança e um evento, não há termos nos idiomas africanos para designar música ou dança isoladamente (KUBIK, 2004), da maneira como os ocidentais as compreendem. Música surge do movimento, constituindo-se de padrões mocionais, assim como a dança interage com a música, estimulada pelos seus sons. (WULF, 2007) No entanto, pouco se sabe a respeito da interação entre essas duas esferas, mesmo no que se refere a outras culturas tradicionais. Em que níveis rítmicos a música executada em uma roda de samba determina os passos e gestos dos dançarinos?

Dança é comportamento humano, manifestando valores, crenças, estruturas sociais e a cosmologia de uma sociedade. (MERRIAM, 1964) Os movimentos funcionam como códigos sociais que refletem, por um lado, o imaginário coletivo e, por outro, o indivíduo em sua relação com o mundo. (WULF, 2007) O mesmo se pode dizer de padrões musicais. (BLACKING, 1973) Música e dança dão sentido

uma à outra ao estabelecerem uma relação de interação contínua, constituindo juntas um cosmos de significados. Uma análise aprofundada da relação música-dança explicaria padrões de autorrepresentação de uma sociedade e não apenas estruturas acústico-mocionais.

Uma das razões para a escassez de análises da relação entre música e dança está nas dificuldades quase intransponíveis de representá-la graficamente. Se aqui foram necessárias diversas páginas para a reflexão sobre a forma mais adequada de se representar os eventos sonoros do samba de roda, a dança é ainda mais complexa. Enquanto a música se estende verticalmente pelas variadas frequências sonoras e horizontalmente no tempo, necessitando de, no mínimo, duas dimensões para sua representação, as dimensões da dança são múltiplas. Elas implicam o deslocamento de diversas partes do corpo em várias direções e em momentos diferentes. Tentar unificar a multidimensionalidade de eventos sonoros com a de movimentos complexos se torna ainda mais complicado.

Tais dificuldades estão sendo parcialmente superadas através de métodos computacionais e cognitivos, que, no caso do samba carioca, têm sido desenvolvidos por Marc Leman e Luiz Naveda, sendo reunidos na tese de doutorado do último. (NAVEDA, 2011) O computador desenha o desenvolvimento motor das diferentes partes do corpo ao longo do tempo, a partir de vídeos de dançarinos profissionais, direcionados especialmente para os experimentos. Os gráficos resultantes são apresentados em relação com os *beats* da música e suas subdivisões.¹¹⁶

Apesar de muito bem-sucedido, esse método se limita momentaneamente à identificação de relações periódicas de passos e gestos básicos do samba, deixando de lado aspectos da improvisação – menos relevantes no samba carioca que no samba de roda. Além disso, as relações identificadas permanecem no plano de uma linha de pulsos elementares e *beats* uniformes, sem poder considerar as diferentes sequências tímbricas. Futuramente seria interessante desenvolver esse método procurando adequá-lo a culturas tradicionais, nas quais a diversidade de passos, gestos e possibilidades de improvisação é geralmente maior.

A dança do samba de roda transcende movimentos periódicos que coincidem com pulsos elementares, assemelhando-se às danças de culturas africanas:

116 A interpretação de Naveda diverge da empregada aqui, não se baseando em pulsos elementares. O autor parte da visão mais comum do samba, que lhe atribui um compasso binário, isto é, de dois tempos – em nosso entendimento dois *beats* – que são novamente divididos em quatro partes – aqui compreendidos como os quatro pulsos elementares de cada *beat*.

Pode haver grande liberdade de improvisação e cada um pode variar e ampliar, de várias maneiras, seus movimentos básicos de acordo as fórmulas rítmicas tocadas pelo percussionista principal ou por outros instrumentistas, que formam uma base de orientação para a dança; ou então os dançarinos podem encadear e organizar seus virtuosos movimentos a partir da integração dos ritmos resultantes dos diferentes instrumentos do conjunto. É costume que um bom dançarino tente reproduzir de uma determinada forma os ritmos da música através de sua dança.¹¹⁷ (NKETIA, 1991, p. 260, tradução nossa)

Assim, a análise coreográfico-musical do samba impõe outra barreira referente a duas características que o distingue, junto das danças africanas, de outras tradições coreográficas: o policentrismo e a multiplicação. (GÜNTHER, 1969) Porque a dança africana concebe diversas partes do corpo como propulsores dos movimentos – e não apenas o torso, como nas danças europeias – o dançarino isola esses múltiplos centros – policentrismo – para a realização de diferentes padrões mocionais. Como representar em uma única notação os diversos movimentos das mãos, dos braços, dos pés, dos joelhos e dos quadris ao mesmo tempo?

Já a multiplicação é a técnica africana de “despedaçar uma sequência de movimentos simples e unificada em várias moções”.¹¹⁸ (GÜNTHER, 1969, p. 31) Se nas danças ocidentais um dos pés suporta o peso do corpo, enquanto as outras partes realizam os movimentos, nas danças africanas, o próprio passo de apoio do corpo é dividido em vários momentos. Essa técnica explica a desafiadora tentativa de reconhecer nos passos do “miudinho” do samba de roda sobre qual lado do corpo o dançarino está se apoiando. Günther (1969, p. 31) até menciona um movimento típico da dança “jazz walk” que se assemelha ao miudinho: “Frequentemente o pé que carrega o peso, rigidamente preso ao chão, é arrastado para trás em sua segunda moção por um leve deslize”.¹¹⁹

117 “Scales, modes and other details of tonal organisation contribute to the total impact of a piece of music on the dancer and may influence the expressive quality of his dance. Generally, however, it is rhythm that is articulated in the basic movements employed in the dance - the rhythm of a song where this is clearly defined for the purpose of the dance, or rhythm played by melodic and non-melodic instruments. These rhythms which govern the choice of movement sequences or the grouping of such sequences may be complex and may be organised linearly or multilinearly”.

118 “Afrikanische Technik [...], die einen scheinbar einfachen und in sich geschlossenen Bewegungsvorgang in mehrere Motionen zerlegt“.

119 “Häufig wird der bereits belastete, fest am Boden klebende Fuß bei der zweiten Motion durch ein slide

Os diversos tipos de movimento fundamentam-se sobre o mesmo alicerce rítmico da percussão. Embora uma análise ideal que integrasse os diferentes níveis rítmicos da música e da dança seja difícil na falta de métodos adequados, a observação atenta dos dançarinos do samba de roda mostra que a dança incorpora as quatro funções rítmicas da percussão, como o pandeiro. Os movimentos das diferentes partes do corpo são capazes de representar simultânea e alternadamente os pulsos elementares, os *beats*, a linha-rítmica e a improvisação:

1. No constante movimento dos quadris e nos curtos passos se refletem os pulsos elementares;
2. A troca de apoio sobre o lado direito e o lado esquerdo do corpo se dá sobre o *beat*;
3. Nos momentos de improvisação, diferentes partes do corpo movem-se mais enfaticamente, resultando em acentos coreográficos que coincidem com as batidas da linha-rítmica;
4. O movimento dos pés incorpora o padrão microrrítmico do samba.

A seguir procura-se ilustrar os movimentos do passo básico do samba com a ajuda do sistema TUBS:

Figura 38 - Passo básico do samba

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Corpo inteiro | D | . | . | . | E | . | . | . | D | . | . | . | E | . | . | . |
| Quadris | d | e | D | . | e | d | E | . | d | e | D | . | e | d | E | . |
| Pé esquerdo | - | . | + | . | - | + | . | ↓ | - | . | + | . | - | + | . | ↓ |
| Pé direito | - | + | . | ↓ | - | . | + | . | - | + | . | ↓ | - | . | + | . |

D / E = Ampla movimento do lado direito/esquerdo

d / e = Curto movimento lado direito/esquerdo

- = Apoio principal do corpo + = Curto movimento dianteiro - = Calcanhar volta ao chão

↓ = Ampla movimento anterior arrastando o pé no chão

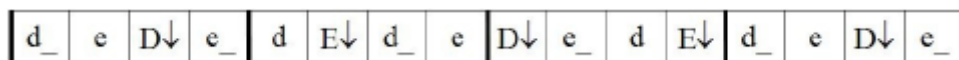
Na figura acima se pode notar que principalmente os pés tendem a executar o mesmo padrão microrrítmico dos instrumentos de percussão: os quartos pulsos são acentuados e envolvem os movimentos mais amplos; os primeiros pulsos são amplos e servem de apoio para o peso do corpo; os segundos e terceiros pulsos são curtos e quase imperceptíveis. Registre-se ainda que o som

leicht nach rückwärts geschliffen“.

dos pés – que no miudinho friccionam o chão constantemente – assemelha-se ao som do padrão microrrítmico – principalmente se pensarmos em um reco-reco, instrumento igualmente friccionado. Esse fato ainda é corroborado por um enfático depoimento do famoso sambista Paulinho da Viola, mencionado por Kazadi (2006, p. 83), sobre a antiga prática do samba carioca: “Conforme salienta Paulinho, a dança exibida por solistas no meio do círculo tinha um caráter específico: o de duplicar o padrão rítmico contrapontístico básico com o som dos passo”. (sic)

Na dança de algumas sambadeiras tradicionais do Recôncavo Baiano constata-se outro padrão básico de movimentos dos pés, dividido em três passos pequenos, em vez de quatro. Os passos continuam a corresponder aos pulsos elementares, de maneira que a troca de apoio corporal não coincide com cada *beat*:

Figura 39 - Passo ternário do samba de roda



D / E = Ampla movimento do lado direito/esquerdo

d / e = Curto movimento lado direito/esquerdo

↓ = Ampla movimento anterior arrastando o pé no chão _ = Apoio principal do corpo

- = Calcanhar volta ao chão

Esse movimento resulta em uma relação métrica divergente da anterior e, evidentemente, em um padrão sonoro ternário. Se o ponto de apoio da dança ocorre a cada três pulsos elementares, e os *beats* estão diretamente ligados com os passos principais da dança ou podendo até ser determinados pelos mesmos, esse padrão coreográfico pode ser de origem diferente daquela do passo básico do samba, remetendo a uma cultura da costa ocidental africana. (KUBIK, 1979, 1986)

Representar a relação entre a linha-rítmica instrumental e sua assimilação pelo dançarino mostra-se ainda mais complexa do que ilustrar os passos básicos e periódicos do samba. Afinal, como mencionado, é durante a improvisação do dançarino que determinados padrões rítmicos, entre eles, a linha-rítmica, são incorporados coreograficamente. A incorporação pode ocorrer através de diversas partes do corpo ao mesmo tempo e em várias direções. Contudo, a linha-rítmica também pode revelar-se somente nas pernas, de uma maneira simples que possibilita sua representação:

Figura 40 - Passos coreográficos do samba de roda em relação à linha-rítmica

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|----|---|---|----|---|----|---|---|----|---|---|----|---|
| x | . | . | x | . | . | x | . | x | . | . | x | . | . | x | . |
| D↑ | e | . | D↑ | e | . | D° | . | D↑ | e | . | D↑ | e | . | D° | . |

D = Ampla movimento dianteiro do pé direito

e = Curto movimento dianteiro do pé esquerdo

° = Ampla movimento dianteiro arrastando o pé no chão

° = O pé é “chutado para trás” atingindo seu ponto mais alto

Os exemplos tornam claro que os movimentos coreográficos do samba de roda não apenas dialogam com os sons executados, mas parecem ser ordenados pelos mesmos princípios rítmicos de sua música.

Estruturas musicais contextualizadas



Através de análise musical minuciosa, de transcrições, de observação participativa da cultura em questão, pesquisadores podem identificar as formas, padrões, funções, o poder da música dentro de uma sociedade, contextualizando-a. Assim se compreende a música dentro de suas diversas dimensões, conforme Blacking (1973, p. 26, tradução nossa): “Eu estou primariamente preocupado com o que é música, e não para que ela é usada. Se nós soubermos o que ela é, nós talvez sejamos aptos a usá-la e desenvolvê-la de todas as maneiras possíveis que ainda nem foram imaginadas, mas que podem estar inerentes nela”.¹²⁰

Até o presente momento foram discutidas estruturas musicais do samba do Recôncavo Baiano isoladas umas das outras. Neste capítulo serão abordadas primeiramente as estruturas em sua estreita ligação, revelando o papel central que o princípio da linha-rítmica exerce na *performance* do samba de roda. Em seguida, todos os aspectos levantados até aqui serão contextualizados, demonstrando a relevância da análise sistemática para além da mera descoberta de regras e sistemas inerentes ao fazer musical. O conhecimento das estruturas musicais da tradição vem contribuir na compreensão de suas transformações sociais, tornando claras suas novas tendências.

Linhas-rítmicas na organização da *performance*

Enquanto padrões rítmicos são frequentemente isolados e discutidos em seus próprios termos, eles não são tão claramente escutados em um contexto real de *performance*. Quer dizer, eles não são tão facilmente re-

120 “I am concerned primarily with what music is, and not what it is used for. If we know what it is, we might be able to use and develop it in all kinds of ways that have not yet been imagined, but which may be inherent in it”.

conhecíveis com tanta clareza e independência como a teoria assume.¹²¹
(ANKU, 1997, p. 227, tradução nossa)

A análise anterior dos padrões rítmicos isolados ensejou a compreensão de suas respectivas funções dentro do *ensemble* e do evento musical, de maneira que agora se verificará seu comportamento em relação uns aos outros, dentro da totalidade dos princípios formais sonoros do samba de roda. A partir de gravações constata-se a estreita ligação entre os instrumentos de percussão e o canto:

Figura 41 -Transcrição de “Embarca, meu povo”, grupo Nicinha e Raízes de Santo Amaro

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|---|------|---|-----|---|-----|---|-----|-----|---|-----|------|-----|---|----|----|
| Canto | . | em | - | bar | - | ca | . | meu | po | - | - | v'em | bar | - | - | ca |
| Agogô | x | x | . | x | . | x | . | x | x | . | x | . | x | . | x | x |
| Pandeiro | ● | ▼ | ▼ | / | ● | | ▼ | | ● | ▼ | ▼ | / | ● | ▼ | | ▼ |
| Timbal | ● | ● | ○ | ● | ○ | / | . | / | . | . | ● | ● | ● | . | ● | ● |
| Surdo | — | . | . | ● | ○ | . | . | ● | — | . | . | ● | ○ | . | . | ● |
| Canto | . | éé | . | ho | - | ra | . | de | vi | - | a | - | jar | . | . | . |
| Agogô | . | x | . | x | . | x | . | x | x | . | x | . | x | . | x | . |
| Pandeiro | ● | ▼ | ▼ | / | ● | | ▼ | | ● | ▼ | ▼ | / | ● | ▼ | / | ▼ |
| Timbal | . | ● | . | ● | ○ | / | . | / | ● | . | / | ● | ● | . | | / |
| Surdo | — | . | . | ● | ○ | . | . | ● | — | . | . | ● | ○ | . | . | ● |
| Canto | . | eu | . | mo | - | ro | . | ni | San | - | t'A | - | ma | - | - | - |
| Agogô | x | x | . | x | . | x | . | x | . | x | x | . | x | . | x | x |
| Pandeiro | ● | ▼ | ▼ | / | ● | | ▼ | | ● | ▼ | ▼ | / | ● | ▼ | | ▼ |
| Timbal | ● | . | . | ● | . | / | . | / | ● | . | / | / | ● | ● | . | ● |
| Surdo | — | . | . | ● | ○ | . | . | ● | . | — | . | ● | ○ | . | . | ● |
| Canto | . | r'eu | . | sou | . | sam | - | ba | dor | . | . | de | lá | . | .. | .. |
| Agogô | . | x | . | x | . | x | . | x | x | . | x | . | x | . | x | . |
| Pandeiro | ● | ▼ | ▼ | / | ● | | ▼ | | ● | ▼ | ▼ | / | ● | ▼ | | ▼ |
| Timbal | ● | ● | . | ● | . | . | . | / | ● | . | / | / | ● | ● | . | ● |
| Surdo | — | . | . | ● | ○ | . | . | ● | . | — | . | ● | ○ | . | . | — |

Nesse exemplo de samba corrido, ocorrem muitos deslocamentos do *beat* pelo surdo, fato incomum no samba de barravento. Porém, o que mais chama a atenção é a correlação entre o canto e as batidas do agogô. O timbal, ainda que improvise bastante, parece orientar-se por essa linha-rítmica ressaltada pelo canto e pelo agogô, ao marcar justamente os pulsos elementares expressos por

121 “While rhythmic patterns are often isolated and discussed in their own terms, they are not normally heard with such clarity in actual *performance* context. That is to say, they are not easily recognizable with such clarity and independence as they are often assumed in theory”.

eles. O mesmo acontece na fórmula executada pelo pandeiro. Seria o canto que se orienta pelo agogô ou o contrário?

Dentro da pesquisa musical africana se afirma que as linhas-rítmicas, naquelas tradições das quais faz parte, representam o primeiro e principal nível de orientação temporal do conjunto percussivo, e não os *beats*, ou tempos fortes, como na música europeia. David Locke (1982) esclarece:

O padrão rítmico cíclico do sino [como do agogô] dá forma e define o decorrer do tempo; todos os eventos da *performance* são concebidos em relação a esse padrão [...] Os *beats* sozinhos são insuficientes para guiar o timing do performer, já que todas as ações devem ocorrer em momentos precisos dentro do padrão do sino, mas eles são um fato importante para regular o tempo.¹²² (LOCKE, 1988, p. 373, tradução nossa)

No samba de roda ainda se escutam linhas-rítmicas, tal como prevê a concepção africana: com um único som, agudo e penetrante, sendo continuamente repetidas. Contudo, elas parecem ser dispensáveis para a coordenação temporal do conjunto percussivo. Afinal, são poucos os grupos que as executam, e quando o fazem, podem alternar entre os dois tons do agogô, simultaneamente a outras linhas-rítmicas diferentes, ou até mesmo variar de fórmula depois de o canto iniciar e se estabelecer:

122 “The cyclic rhythm pattern of the bell shapes and defines elapsing time; all *performance* events are conceived in relation to this pattern. [...] Beats alone are insufficient to guide a performer’s timing because all actions must occur at precise moments within the bell pattern, but they are an important factor in regulating tempo”.

Figura 42 - Estabelecimento da linha-rítmica de acordo com o canto, “Só samba de pé na meia”, grupo Filhos da Pitangueira

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|---|----|-----|----|-----|---|------|----|---|------|----|-----|-----|-----|------|----|
| Canto | | | | | | | | . | ô | . | a | . | mu | - | lher | |
| Palmas | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . |
| Viola | . | lá | dó# | mi | fá# | . | (mi) | rê | . | sol# | si | mi | fá# | . | lá | |
| Pandeiro | ● | | ▼ | | ● | ▼ | | ▼ | ● | ▼ | ▼ | / | ● | ▼ | ▼ | / |
| Timbal | ○ | . | . | . | ● | . | . | ● | ○ | . | . | . | ● | ● | . | ● |
| | . | da | pi | - | tan | - | guei | - | - | ra | . | nao | . | sam | - | ba |
| | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . |
| | . | lá | dó# | mi | fá# | . | (mi) | rê | . | sol# | si | mi | fá# | . | lá | |
| | ● | | ▼ | | ● | ▼ | | ▼ | ● | ▼ | ▼ | / | ● | ▼ | ▼ | / |
| | ○ | . | . | . | ● | . | . | ● | ○ | . | . | . | ● | ● | . | ● |
| | . | de | pê | . | no | . | chão | - | . | ô | . | só | . | sam | - | ba |
| | . | x | . | . | x | . | x | . | . | x | . | x | . | x | . | x |
| | . | lá | dó# | mi | fá# | . | (mi) | rê | . | sol# | si | mi | fá# | . | lá | |
| | ● | | ▼ | | ● | ▼ | | ▼ | ● | ▼ | ▼ | / | ● | ▼ | ▼ | / |
| | ○ | . | . | . | ● | . | . | ● | ○ | . | . | . | ● | ● | . | ● |
| | . | de | pê | . | na | . | meia | - | . | . | . | . | . | . | . | . |
| | . | x | . | . | x | . | x | . | . | x | . | x | . | x | . | x |
| | . | lá | dó# | mi | fá# | . | (mi) | rê | . | sol# | si | mi | fá# | . | lá | |
| | ● | | ▼ | | ● | ▼ | | ▼ | ● | ▼ | ▼ | / | ● | ▼ | ▼ | / |
| | ○ | . | . | . | ● | . | . | ● | ○ | . | . | . | ● | ● | . | ● |

Teria o canto, através de suas fórmulas assimétricas inerentes, assumido a função da linha-rítmica? Afinal, as melodias são entoadas por vozes agudas e penetrantes, ainda que com interrupções. Algo parecido sugere Sandroni (2001b, p. 59) referindo-se ao samba carioca: “tudo parece indicar que, na música popular brasileira dos anos 1930, se queremos saber algo sobre os tamborins numa gravação de onde estes foram excluídos, é no ritmo melódico proposto pelos cantores que devemos procurar”, afinal, são principalmente os tamborins que executam as linhas-rítmicas no Rio de Janeiro. Mas, se o canto realmente cumprisse essa função, o que aconteceria durante as partes instrumentais, quando os músicos não dispusessem da orientação temporal definida pelo canto?

A transcrição de uma chula-em-lá-maior evoca hipótese semelhante. Trata-se de uma gravação da década de 1980, acompanhada de viola machete, um timbal, canto e tabuinhas que executam a linha-rítmica. O machete poderia, através de suas fórmulas compostas de linhas-rítmicas inerentes, servir de guia temporal

para o *ensemble*, já que os toques, diferentemente das melodias cantadas, eram executados sem interrupção:

Figura 43 - Chula em lá maior (gravação da década de 1980)

Machete

linha-rítmica inerente

Canto

Tabuinhas

Timbal

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----|------|-----|------|---|-----|---|-----|-----|----|-----|---|-----|---|
| X | . | (X) | X | . | X | . | X | . | X | . | X | (X) | . | X | . |
| ê | - | - | - | . | on | - | de | . | vai | . | . | ô | . | si | - |
| . | . | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | . | x | . |
| ▼ | ● | ▼ | ● | ▼ | ● | ▼ | ● | ○ | / | . | / | ▼ | ▼ | ▼ | ▼ |
| - | - | - | nhá | . | on | - | de | . | vai | . | . | ca | - | pin | . |
| x | . | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | . | x | . |
| ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● |
| . | . | . | quêu | . | vou | . | ver | . | mi | nha | . | pa | - | lha | . |
| x | . | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | . | x | . |
| ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● |
| - | - | - | - | . | . | . | . | . | . | ô | . | be | - | le | - |
| x | . | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | . | x | . |
| ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● |
| - | - | - | za | que | cres | - | ceu | . | lá | . | no | ca | - | min | - |
| x | . | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | . | x | . |
| ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● | ○ | ▼ | ▼ | ● |

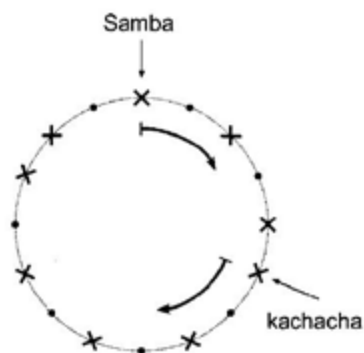
As batidas das tabuinhas e as sílabas do canto coincidem com os acentos do tom de machete. A impressão de que o toque funciona como orientação temporal para o conjunto é salientada pelo fato de que a tocadora das tabuinhas alterna ocasionalmente a sua linha-rítmica.

Verificando essas fortes correlações entre os instrumentos e o canto nota-se algo que os mantém unidos, apesar de todos mudarem suas fórmulas rítmicas. Ao que tudo indica, não são nem as palmas, nem o agogô, as tabuinhas, o canto

ou a viola que assumem, sozinhos, a função de guia temporal, e sim uma única linha-rítmica, a típica do samba. Essa se expressa, no entanto, de diversas maneiras, podendo soar clara ou latente, em sua forma básica ou em formas derivadas dela, através de diversos instrumentos e com variados pontos de ligação com os *beats*. A linha-rítmica funcionaria dentro do princípio denominado por Pantaleoni (1972, p. 60, tradução nossa) de “silhueta”: “Assim como uma silhueta visual existe como uma linha entre um primeiro e um segundo plano, o timing dos Anlo existe na interação da batida do sino com a execução musical das outras partes”.¹²³ Entretanto, no samba de roda, esse princípio ocorre mesmo na ausência do “sino” ou de qualquer instrumento que execute explicitamente a linha-rítmica.

A conexão e as diferenças entre a linha-rítmica típica do samba e a fórmula *Kachacha* de Angola/República do Congo foi representada por Oliveira Pinto (2001a, p. 97) através do seguinte gráfico:

Figura 44 - Linha-rítmica típica do samba em relação com a fórmula central-africana *Kachacha*



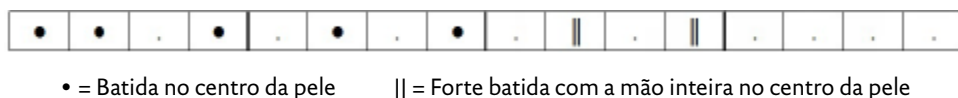
Ambos os padrões têm exatamente a mesma estrutura com, no entanto, diferentes pontos-pivô (*pivot points*) (KUBIK, 2004, p. 92), que significam o primeiro ponto de coincidência da fórmula rítmica com o *beat*, não sendo necessariamente seu ponto inicial – como é o caso do princípio de “antecipação” no samba de roda. É essa fórmula, pois, que estará sempre presente na *performance*,

123 “Just as a visual silhouette exists as the line between a background and a foreground, Anlo timing exists as the interaction of the play of the bell with the play of the other parts”.

manifestando-se com mais ou menos batidas e com variados pontos-pivô e pontos iniciais.

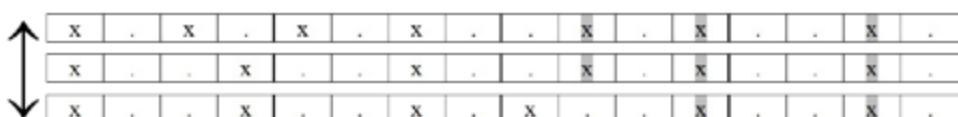
Ligado a essa linha-rítmica, há ainda outro aspecto relevante para a orientação temporal da *performance*. Em um vídeo da década de 1980, vê-se Mestre Vavá interrompendo um dos percussionistas, que teria introduzido no timbal um padrão rítmico equivocado no samba que se iniciava. Imediatamente, Mestre Vavá, que tocava o pandeiro, mostra no timbal a seguinte fórmula rítmica, a “correta”:

Figura 45 - Padrão rítmico básico “correto” do timbal, corrigido por Mestre Vavá



As duas batidas agudas e mais fortes do terceiro *beat* são frequentes no samba de roda, conforme as demais transcrições apresentadas neste estudo. Não se tratam de meros acentos, mas são sempre enfatizadas por um timbre diferente e mais agudo – como no exemplo de Vavá, batendo a mão estendida no meio da pele do timbal –, independente do instrumento que as executa. As batidas da linha-rítmica, quando explícita, coincidem com esses dois acentos, seja qual for a fórmula empregada, e mesmo que essa varie dentro de uma mesma canção. Para ilustrar tal ideia, apresentam-se a seguir diferentes linhas-rítmicas, tocadas geralmente pelas palmas ou tabuinhas no samba do Recôncavo, sendo alternadas por um mesmo instrumentista, em uma mesma peça, de maneira que as fórmulas oscilam de uma para a outra:

Figura 46 - Flutuação de linhas-rítmicas no samba de roda



Todos esses padrões rítmicos baseiam-se ou na linha-rítmica de 16 pulsos elementares típica do samba, ou na fórmula de oito pulsos característica das palmas do samba de roda. Apesar de divergirem uns dos outros e apresentarem variados pontos-pivô, os padrões compartilham daquilo que a partir de agora chamaremos de ponto fixo, que consiste nos dois acentos agudos em *off-beat*,

ou sincopados, dentro do terceiro *beat*. A linha-rítmica do samba gira em torno de tal ponto fixo:

Figura 47 - Linhas-rítmicas do samba de roda¹²⁴ em relação com a fórmula típica do samba e com o ponto fixo¹²⁵

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------------------|-----------------|---|-----|---|---|-----|---|-----|---|---|---|---|-----|-----|---|---|
| linha-rítmica do samba | \underline{x} | . | x | . | x | x | . | x | . | x | . | x | . | x | x | . |
| linhas-rítmicas do Samba de Roda | 1 | x | . | x | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . |
| 2 | x | . | x | x | . | x | . | x | . | x | . | x | (x) | . | x | x |
| 3 | x | . | (x) | x | . | x | . | x | x | . | x | . | x | . | x | x |
| 4 | x | . | (x) | x | . | x | . | x | . | x | . | x | (x) | . | x | . |
| 5 | x | . | x | . | x | . | x | (x) | . | x | . | x | . | (x) | x | . |
| 6 | x | . | . | x | . | . | x | . | . | x | . | . | . | . | x | . |
| Partido Alto | 7 | x | . | x | . | (x) | x | . | x | . | . | . | . | . | x | . |

\underline{x} : Ponto inicial da fórmula típica

(x): Batida implícita

x: Batida ornamental

■: Ponto fixo

O esquema mostra a presença ainda de uma terceira batida “fixa”, logo após os primeiros acentos, no quarto *beat* – que provavelmente estava implícita na correção de Vavá. Por conseguinte, o ponto fixo compõe-se de três batidas, que formam exatamente a fórmula típica de oito pulsos elementares, com ponto-pivô diferente. A única fórmula nessa listagem que não possui uma divisão “ideal” (*optimale Verteilung*, KUBIK, 2008, p. 379), não representando assim a linha-rítmica típica do samba, é a fórmula de número 6, documentada por Gerischer (2003, p. 173) em diversas formas do samba baiano, como, por exemplo, o samba-reggae. Mesmo assim, ela contém simultaneamente a fórmula tradicional de oito pulsos elementares e o ponto fixo.

O ponto fixo é, então, cíclico e atravessa a música do início ao fim. Pode ser que ele funcione como o terceiro nível de orientação temporal da música africana: o ciclo. O músico se comporta da seguinte maneira em relação à percepção desse: “Ele pode ignorar o ciclo temporariamente, mas ele nunca perde sua consciência sobre o ciclo, retornando sempre em um ou outro momento a ele”.¹²⁶

124 Aqui ainda foi adicionada a batida básica do partido-alto do Rio de Janeiro, para comparação no capítulo “O samba de roda na roda de samba”.

125 Exemplos: 1. Recente, executado em Santo Amaro; 2. e 3. Região de Santo Amaro e Terra Nova na década de 1980; 4. 5. e 6. Presente em todas as regiões e épocas; 7. Partido-alto do Rio de Janeiro.

126 “He may temporarily ignore the cycle, playing offbeat phrases or off-cycle patterns that cross it in length and in harmonic implication, but he never loses his awareness of the cycle, always eventually returning to it”.

(KUBIK, 2010, p. 41, tradução nossa) Independente de como e quanto se improvisa e se alguma variação da linha-rítmica do samba é executada explicitamente ou não, o ponto fixo soará ciclicamente em alguma das partes integrantes do conjunto instrumental e vocal do samba de roda. Uma linha-rítmica específica continua a existir, mesmo que sua fórmula seja expressa inerentemente, encontrando nos três acentos um ponto fixo para a sua manifestação sonora.

Dessa forma, as diversas estruturas rítmicas, bem como a improvisação do samba de roda, fundamentam-se sobre uma mesma matriz temporal assimétrica. Essa funciona de acordo com seus princípios formais de assimetria e acentuação em pontos determinados do ciclo, mesmo na ausência de uma linha-rítmica sonorizada. No Recôncavo Baiano, uma mesma linha-rítmica, através de seu ponto fixo, representa o “núcleo estrutural” (*struktureller Kern*) (KUBIK, 2004, p. 91) não apenas de uma música específica – como na música africana –, mas de todo o repertório do samba da região.

Tendências atuais do samba de roda

No primeiro capítulo foram apontadas mudanças no contexto social do samba de roda, enquanto nos seguintes foram levantadas algumas modificações musicais identificáveis na comparação das práticas musicais antigas e atuais do Recôncavo Baiano. A folclorização e espetacularização do samba da prática musical resultam de um processo de transformação que vem de longa data, acarretando em rupturas na tradição. Muitos dos aspectos particulares da música e da dança perdem força e vêm sendo substituídos por inovações, tanto de ordem sonora como estrutural, assimiladas de culturas externas, de acordo com o seguinte processo:

Poder-se-ia dizer que na música, assim como em todas as artes, tradição implica a presença de uma autoridade garantindo a persistência de suas normas pré-existentes. Porém, quando a autoridade interna que assegurava o respeito dessas normas [...] começa a enfraquecer e a desaparecer, ela pode ser substituída por uma autoridade que é externa ao grupo étnico ou artístico em questão.¹²⁷ (AUBERT, 2007, p. 20, tradução nossa)

127 “One could say that in music as in all art, tradition implies the presence of an authority guaranteeing the persistence of pre-existing norms. But, when the internal authority which assured respect for the norms [...] starts to decrease and disappear, it can be replenished by an authority that is external to the ethnic or artistic group in question”.

As autoridades internas do samba de roda estão desaparecendo: os seus mestres, cujas práticas fundamentavam-se sobre concepções estéticas marcadamente africanas. As autoridades externas que os substituem são de cunho ocidental, isto é, baseada em concepções musicais centro-europeias. Como consequência de seu novo contexto folclorizado, a forma de expressão tem sua diversidade e peculiaridade diminuídas, se estiliza e, finalmente, se reduz a estereótipos. Afinal, “folclorismo musical é [...] uma imitação estetizante e estilizante do folclore”.¹²⁸ (BAUMANN, 1976, p. 65, tradução nossa)

Os grupos de samba são pressionados a se adequar às novas condições para garantir o interesse do público em suas apresentações. Ao se adaptarem, eles abrem mão de aspectos tradicionais com o propósito de se ajustar ao formato esperado pelo público de apresentações com tempo delimitado – uma hora em vez de horas ininterruptas – e com músicas mais curtas – formato padrão da música popular de três minutos, em vez de 15 ou 20 minutos sem pausa. Separa-se o evento musical de seu contexto e, por conseguinte, de seus símbolos culturais, submetendo-o “a sua ‘domesticação’ segundo as normas aceites pelos grupos dominantes da sociedade”. (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003, p. 21)

Recapitulemos algumas das nítidas modificações musicais e coreográficas do samba de roda:

- amplificação de vozes e instrumentos;
- substituição de instrumentos artesanais por industrializados e introdução de novos, como o surdo e o baixo elétrico;
- emissão de voz e “ideais de voz” em transformação, tendência a “afinar” o canto;¹²⁹
- redução de elementos coreográficos: desaparecimento dos passos corta-jaca, apanha-o-bago, separa-o-visgo; substituição do miudinho por passos mais largos característicos do samba carioca;
- mistura de elementos musicais de diferentes estilos regionais;
- redução dos toques de machete e de suas partes;
- substituição dos toques de machete por um tratamento acórdico dos instrumentos de corda dedilhada;
- substituição de fórmulas rítmicas tradicionais por fórmulas importadas de estilos musicais urbanos (ex: padrão de marcação do surdo);

128 “Musikfolklorismus ist [...] eine ästhetisierende und stilisierende Nachahmung der Folklore”.

129 É provável que as notas não pertencentes à escala diatônica, características do samba-chula, desapareçam dentro desse contexto, afinal poucos mestres anciãos ainda as dominam e nenhuma medida de salvaguarda foi implementada nesse sentido.

- relativização do papel da linha-rítmica na orientação temporal do *ensemble*.

Afora esses aspectos individuais, notam-se duas tendências mais abrangentes na prática e na concepção do samba de roda atualmente. Uma delas diz respeito ao próprio ritmo, em que é nítida a transformação pela qual os princípios de influência africana: sua simetrização. A segunda refere-se à redução das práticas tradicionais a estereótipos, tendência com efeitos tanto na produção musical local como na nacional.

Simetrização

Os princípios formais do samba de roda, caracterizados em seus diversos níveis – percussivo, coreográfico, vocal – por estruturas assimétricas, mostram nos dias de hoje uma tendência a se simetrizar¹³⁰ ao terem seus *beats* acentuados pelo deslocamento de batidas. Um exemplo claro oferece a comparação entre duas versões de uma mesma canção, interpretada pela mesma intérprete em dois contextos diferentes. Em uma delas, Dona Dalva Damiana de Freitas, mestra do samba de Cachoeira, canta o samba “Maria Tereza” de acordo com uma linha-rítmica, articulando, assim, cada sílaba dentro de uma configuração rítmica assimétrica:

130 A etnomusicóloga Susanne Fürniss sugeriu-me que tal processo se trataria não de uma simetrização, mas sim de uma “co-metrização”, de acordo com as teorias de Kolinski (1973) sobre acentos cométricos e contramétricos. Entretanto, os ritmos tradicionais e assimétricos do samba de roda só podem ser considerados “contra-métricos” em relação à métrica europeia de tempos fortes. Em relação à sua própria lógica assimétrica, eles são concordantes, isto é, cométricos. “Simetrização” tampouco parece ser o termo exato para a tendência de acentuar os *beats*, já que, segundo Fürniss, os ritmos podem ser simétricos sem necessariamente coincidir com os *beats*.

Figura 48 - Estrutura rítmica do canto de “Maria Tereza”, Dona Dalva acompanhada por uma linha de baixo

Maria Tereza – Dona Dalva

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|-----|---|-----|------|------|------|------|------|---|---|-----|-----|---|----|---|
| . | ô | . | Ma | ri | a | . | Te | re | - | - | za | . | . | . | . |
| . | to | . | ma | lá | teus | . | pe | da | - | - | ços | . | . | . | . |
| . | to | - | do | mun | do | . | to | mou | . | . | to | mou | . | . | . |
| . | mas | . | não | te | vem | - | ba | ra | - | - | ço | . | . | . | . |
| . | em | . | ba | ra | ço | . | queu | ti | - | - | ve | . | . | . | . |
| . | de | . | não | ter | meu | . | di | nhei | - | - | ro | . | . | pa | - |
| - | ra | . | com | prar | . | u | ma | fi | - | - | ta | . | . | pa | - |
| - | ra | - | mar | rar | . | teus | ca | be | - | - | los | . | . | . | . |

Linha-rítmica latente: . x . x . x . x x . x . x .

Nessa primeira versão, a sambadeira é acompanhada por um violão que executa somente uma linha de baixo. Ainda que seja difícil determinar de qual linha-rítmica se trata aqui, devido às notas adicionais e pulsos vazios, essa estrutura caracteriza-se por acentos assimétricos e apenas dois *beats* são articulados pela voz, como geralmente acontece no canto do samba de roda.

Na outra gravação, Dona Dalva canta com seu conjunto inteiro, o Samba de Roda de Suerdieck, que a acompanha com três instrumentos de corda dedilhada, coro e percussão numerosa:

Figura 49 - Estrutura rítmica do canto de “Maria Tereza”, Samba de Roda de Suerdieck

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|----|-----|------|------|------|------|------|---|------|----|-----|---|----|---|
| . | . | ô | Ma | ri | a | . | Te | re | - | - | - | za | . | . | . |
| . | . | to | ma | lá | teus | . | pe | da | - | - | - | ço | . | . | . |
| to | - | - | do | mun | do | . | to | mou | . | . | to | mou | . | . | . |
| mas | . | . | não | te | vem | - | ba | ra | - | - | | ço | . | . | . |
| . | . | em | ba | ra | - | - | sque | ti | - | - | | ve | . | . | . |
| . | foi | . | não | ter | meu | . | di | nhei | - | - | | ro | . | . | . |
| pa | - | ra | com | prar | . | u | ma | fi | - | t'u- | ma | fi | - | ta | . |
| pa | - | ra | mar | rar | . | teus | ca | be | - | - | - | los | . | . | . |

Nesse exemplo, todos os *beats* são enfatizados pelo canto. Isso pode significar que a forte acentuação dos *beats* por parte dos novos e numerosos instrumentos, particularmente do surdo, influencie o ritmo do canto, simetrizando-o. É igualmente possível que a forma de cantar dos próprios integrantes do coro

e de cantores mais jovens que substituem Dona Dalva na “puxação” dos versos, influencie seu canto, devido à maior inclinação desses cantores a articular as sílabas sobre os tempos fortes. Divergências desse tipo ocorrem até dentro de uma mesma canção, quando alguns vocalistas do coro cantam em um determinado ritmo que acentua os *beats* e que diverge do ritmo assimétrico dos outros.

A tendência à simetrização de estruturas rítmicas condiz com a citação de Carvalho (2004, p. 13), referida anteriormente, de que “ritmos podem ser simplificados ou descaracterizados”, embora a ideia de simplificação seja em si mesma etnocêntrica. Para os pertencentes a uma cultura marcadamente ocidental, os ritmos que lhes são incomuns, como as estruturas assimétricas do samba de roda, podem soar complexos ou mesmo irracionais; no entanto, para o músico acostumado a executá-los, não. Dessa maneira, um sujeito estranho a uma cultura inclina-se a interpretar as estruturas à sua própria maneira, dentro de sua própria concepção musical. Nesse sentido é que ele “simplifica” os ritmos: ele os simplifica para si mesmo, executando-os da maneira que lhe é mais fácil.

No caso do samba de roda, essa facilitação provoca a simetrização de estruturas rítmicas, fato que repercute tanto nos instrumentos como no canto. Fenômeno semelhante encontrou Gerhard Kubik tanto na África ocidental como no Brasil, designando-o “inversão métrica” (*metrisches Umkippen*). (KUBIK, 1983b) No caso, sínopes – ou *off-beats* – são percebidos como tempos fortes:

Inversão métrica ocorre com uma certeza previsível em indivíduos com educação baseada em música europeia ‘clássica’, independente de onde eles nasceram. Testes confirmaram que uma educação musical europeia tende a levar as pessoas a inverterem as estruturas, já que foram condicionadas a pensar em música como sendo organizada em partes ‘fracas’ e ‘fortes’ de um compasso, e a reconhecer acentos acústicos como acentos mocionais ou como pontos de apoio métrico. Eles se desorientam inevitavelmente por acentos sincopados, por mudanças harmônicas em pontos inesperados e pela acentuação de notas em posições fora do tempo forte.¹³¹ (KUBIK, 1983b, p. 330, tradução nossa)

131 “Metrical inversion occurs with predictable certainty in individuals whose dominant educational background is in ‘classical’ European music, wherever they may have been born. The tests have confirmed that a European background in music education tends to make people invert these structures, because they have been conditioned to think of music as organized in ‘strong’ and ‘weak’ parts of a meter, and to identify acoustical accents with motor-accent or metrical inception points. They are inevitably disoriented by offbeat accentuations, unusual inception of harmonic change and pitch prominence in offbeat positions”.

Tais “mudanças harmônicas em pontos inesperados” poderiam ser determinantes nas reinterpretações atuais do tom em ré maior. A prática característica da antecipação – na qual os músicos tanto começam a tocar e cantar antes do primeiro *beat*, como trocam os acordes e posições de mão fora do *beat* – seria percebida, de acordo com uma compreensão musical europeia, como executada no tempo forte. Assim, os instrumentistas novos ou mais jovens teriam a tendência a iniciar os toques e a trocar as harmonias no tempo forte.

Uma das causas da simetria dos toques de viola é a ruptura na sua transmissão, que não permitiu a total assimilação de sua concepção rítmica. Nesse caso, a ruptura se reflete no já comentado engajamento de novos músicos. Alguns grupos, para serem considerados “autênticos”, engajam violeiros que começaram apenas recentemente a praticar o samba de roda ou mesmo um instrumento de corda dedilhada. Esse é o caso do exímio tocador de cavaquinho Galeno Alves, do grupo Samba de Maragogó, que confessou com orgulho e simpatia ter aprendido o instrumento logo após aposentar-se, em aulas particulares, em apenas trinta dias.¹³²

Ao que tudo indica, os níveis de orientação temporal do samba de roda passam recentemente por uma relativização, ajustando-se às concepções métricas ocidentais: os padrões rítmico-melódicos tanto dos instrumentos de corda como do canto se simetizam, atrelando-se aos *beats* e não mais a fórmulas assimétricas inerentes. Isso significa, ao mesmo tempo, que as fórmulas se desprendem de estruturas rígidas, tornando-se mais livres e, de certa forma, dissolvendo-se.

Entre tradição, estilização e estereótipo

O samba de roda passa atualmente por um processo de estilização ao adotar novos instrumentos e técnicas, simetrizar suas estruturas, valer-se da avaliação estética e da participação de sujeitos externos ao seu contexto. Concepções musicais de tradição europeia se impõem. Entretanto, ao contrário do que se poderia esperar, tais mudanças não implicam em um enriquecimento da prática musical, mas sim em sua homogeneização. Os poucos aspectos tradicionais remanescentes são simplificados, se misturam com inovações do âmbito de gêneros musicais comerciais, que acabam sendo aos poucos enfatizadas por sua repetição através das gravações. Daí surgem estereótipos do samba de roda: clichês musicais disseminados por toda a região.

132 Em conversa pessoal, Maragojipe, 27 de setembro de 2010.

Se na década de 1980, Tiago de Oliveira Pinto pôde identificar apenas em Cachoeira a ponte instrumental do barravento, que então só servia como introdução de um samba, atualmente são grupos de variadas proveniências que aplicam esse padrão das violas tanto para introduzir um novo samba quanto entre a repetição de seus versos. Todas as faixas de um CD podem ser iniciadas com a mesma ponte instrumental típica ou, menos frequentemente, com uma de suas variantes. O mesmo vale para os toques das violas, que, além de se reduzirem a reinterpretações parciais do histórico tom em ré maior, podem se resumir a um único padrão rítmico-melódico repetido ao longo de todas as músicas. Aliás, todas elas soam em uma mesma tonalidade, suprimindo uma característica do samba de viola apontada por Waddey (1980, p. 206, tradução nossa), relacionada aos tons de machete:

No samba de viola e nos arredores de Santo Amaro (e tanto no estilo de Santo Amaro quanto no de Salvador), os violeiros, bem como os cantadores, gostam de mudar de tonalidade de vez em quando para acomodar a voz de diferentes cantores em registros adequados a eles e ao mesmo tempo para receber a satisfação estética que a mudança de tom oferece.¹³³

O canto claro, afinado, em registro médio, semelhante ao dos vocalistas de conjuntos musicais urbanos, substituiu paulatinamente as diversas possibilidades tímbricas das parselhas do samba chula, seu paralelismo em terças, seu falsete, bem como o canto estridente e agudo das sambadeiras. O repertório de canções, caracterizado pela arte da improvisação, tende à “*invariabilidade*, tornando-se uma unidade *reproduzível* a qualquer momento e de forma idêntica”¹³⁴ (BAUMANN, 1976, p. 66, tradução nossa), visando suprir as necessidades das apresentações.

Nota-se nos grupos de samba de roda fundados recentemente uma maior inclinação a mesclar aspectos característicos dos três estilos regionais. Com frequência, são tocados alternada ou simultaneamente os toques em ré, acordes, pontes instrumentais barravento, assim como se misturam, em uma mesma canção, chulas e corridos. Corridos podem ser cantados em terças; chulas entoadas solo. As diferentes tradições musicais se fundem umas com as outras

133 “In the samba of the viola in and around Santo Amaro (and in Salvador in the Santo Amaro style), violeiros as well as singers like to change keys occasionally, both to be able to accommodate the voice ranges of different singers and to receive the aesthetic satisfaction a change of key provides”.

134 “*Invariabilität* [...] wird als Ganzes jederzeit und gleicherweise wieder *reproduzierbar*”.

e com seus respectivos clichês, redundando em único estilo identificado pelo título de “samba de roda”.

É de se imaginar que o samba de Cachoeira tenha passado por transformação semelhante há décadas. A situação econômica e histórica da cidade teria contribuído para a comercialização precoce de suas práticas culturais tradicionais, que “frequentemente resulta na adaptação dos costumes para adequá-los ao gosto dos consumidores potenciais, sejam eles turistas ou o público em geral”.¹³⁵ (KONO, 2009, p. 8, tradução nossa) É sabido que a região de Cachoeira passa por esse processo há tempo, como demonstrou Araújo (1986) e Oliveira Pinto (1991) ressaltando o fato de grupos de samba serem contratados para se apresentar em eventos específicos.

O samba de Cachoeira teria se folclorizado e experimentado mais cedo a diluição de diferentes tradições em uma única: o samba de barravento. Barravento teria sido um termo local para designar uma forma de expressão semelhante ao samba chula, sendo cantado por parças em intervalos de terça, com melodias contendo sétimas menores e maiores e podendo ser dançado somente nas partes instrumentais. A tradição ainda se faz presente na memória dos sambadores, como Zamith (1995) e Marques (2003, 2008) claramente documentaram, porém suas estruturas musicais e coreográficas teriam se dissolvido em grande parte. As estruturas do samba de barravento provavelmente desapareceram junto com seus mestres e tiveram suas reminiscências fundidas com aspectos de outras tradições, em processo similar ao que ocorre atualmente com os toques de machete. Se atualmente se formam estereótipos do histórico tom em ré maior, antigamente formou-se um estereótipo do acompanhamento da viola de um histórico samba de barravento, hoje cristalizado na ponte instrumental das violas.

A cristalização de estereótipos evidencia as rupturas que a tradição experimenta. Aubert (2007, p. 19, tradução nossa) resume em cinco pontos os aspectos que caracterizam estilos musicais tradicionais:

- eles são de origem antiga e leais às suas fontes e aos seus princípios, embora não necessariamente às suas formas e circunstâncias de *performance*.
- eles baseiam-se na transmissão oral de regras, técnicas e repertórios.
- eles vinculam-se a um contexto cultural, a um cenário no qual eles têm uma posição e, na maior parte do tempo, uma função específica.

135 “Commercialization of traditional cultural practices often results in adaptation of custom to fit the taste of potential consumers, be they tourists or general public”.

- eles são portadores de um conjunto de valores e virtudes que lhes confere sentido e eficácia dentro do contexto.
- eles vinculam-se, finalmente, a uma rede de práticas e crenças, e em alguns casos a rituais, a partir dos quais definem sua essência e sua razão de ser.¹³⁶

O último aspecto descrito acima, o vínculo entre as práticas e os contextos culturais, pode ser tão forte a ponto de justamente evitar misturas estilísticas. Apesar de a mídia exercer grande influência no Recôncavo Baiano já nos anos 1980, disseminando gêneros musicais de outras regiões e países, documentos da época demonstram que um mesmo mestre dominava diversos repertórios: tanto suas tradições musicais – samba de roda, capoeira, candomblé, maculelê, afoxé – como estilos urbanos – choro, bolero, samba carioca. (PINTO, 1991) Trata-se de uma capacidade, na qual “um músico se movimenta entre duas ou mais linguagens musicais, sem que os sistemas de aprendizagem e transmissão de ambos tenham que se misturar ou sincretizar”. (BAUMANN, 2006, p. 51, tradução nossa)¹³⁷ É o caso da inovação rítmica causada pelo surdo, mencionada no capítulo 3. A adoção do instrumento acrescentou recentemente um novo padrão e função na organização rítmica, inexistentes no samba de roda antigo. Padrão semelhante já existia na época, mas era exclusivo de outros contextos musicais, como o afoxé e o choro. As regras e limites musicais eram coerentes com os valores e significados de cada tradição, sendo respeitados e transmitidos de maneira orgânica e informal.

Sendo assim, no momento em que a transmissão orgânica dos conhecimentos é quebrada, tanto porque um mestre se foi sem encontrar seguidores ou porque se extinguiram os vínculos entre a manifestação cultural e os valores que ela representava, a “lealdade às fontes e aos princípios” da tradição, mencionada acima por Aubert, igualmente se rompe. O samba de roda deixa de fundamentar-se em regras e princípios repassados de geração em geração, formando-se a partir de reminiscências da tradição e cristalizando-se em estereótipos.

136 “They are of ancient origin and faithful to their sources in their principles, if not necessarily in their forms and *performance* circumstances; they are based on an oral transmission of rules, techniques and repertoires; they are bound to a cultural context, a setting in which they have a place and, most of the time, a specified function; they are bearers of a set of values and virtues that confers upon them the sense and efficacy within this context; they are finally bound to a network of practices and beliefs, and sometimes to rituals, from which they draw their essence and *raison d’être*”.

137 “Ein Musiker kann sich [...] durchwegs in zwei oder mehreren Musiksprachen bewegen, ohne daß sich die beiden Lehr- und Lernsysteme durchdringen müssen”.

Estereótipos e preconceitos nacionais

O processo de redução do samba de roda a clichês se realiza ainda para além do Recôncavo Baiano, em direção oposta ao processo local: se os grupos da região transformam a diversidade da tradição em um estereótipo com características musicais urbanas e nacionais, ao mesmo tempo músicos de renome nacional e internacional disseminam pelo país outra imagem estereotipada do samba da prática musical.

Com o reconhecimento do samba do Recôncavo como patrimônio mundial, despertou-se a atenção sobre o gênero também em nível nacional. Ainda que os grupos da região tenham ocasionalmente a oportunidade de se apresentar fora do Recôncavo Baiano, são outros músicos, não os próprios mestres, que atuam como porta-vozes do samba de roda. Sua música, no entanto, não corresponde à prática tradicional local, mas à sua estilização imitativa.

O estereótipo do samba de roda que se escuta na televisão, no rádio, em CDs e DVDs comerciais baseia-se em alguns aspectos gerais e meramente sonoros da tradição baiana:

- as palmas executando a típica linha-rítmica de oito pulsos elementares (x..x..x.);
- o som da viola paulista imitando o tom em ré maior através de fórmulas melódicas dedilhadas;
- canções tradicionais ou composições próprias, com melodias fáceis de lembrar em tonalidades maiores, sem modulação, com poucos acordes;
- poucos instrumentos percussivos, de sonoridade suave, como alguns pandeiros e o prato-e-faca.

Embora ainda contenha elementos vinculados à prática do samba de roda, a música se estiliza de maneira a tornar-se “mais agradável” ao público nacional, ao restrito público que se interessa por estilos musicais representantes da rica tradição brasileira.

Por um lado, tal adaptação do estilo musical age de maneira positiva, criando uma porta de acesso nacional à tradição. Afinal, antes de sua nomeação e disseminação por artistas famosos, pouco se falava sobre ela nos meios de comunicação. Entretanto, observa-se em Salvador, por exemplo, uma distinção entre “samba de roda” – o samba baiano, ali praticado – e o “samba de raiz”, também denominado “samba clássico”, que é o do Recôncavo Baiano. Tal distinção vai além de separar musicalmente dois gêneros, consistindo ao mesmo tempo em diferentes

juíamentos sobre eles. O “samba de raiz” é visto como “primitivo”, como raiz do samba de roda disseminado pela mídia, que seria o “civilizado”.

Nisso está implícita uma concepção evolucionista e etnocêntrica; em outras palavras, um preconceito. É muito comum a música africana ser considerada mera “raiz” da afro-americana, incluída aí a música popular brasileira. Kubik (1979) argumenta que essa concepção não reconhece as culturas africanas como produção humana com história própria e em contínua transformação. O mesmo acontece com o samba baiano, considerado “raiz” do samba carioca. Culturas tradicionais são tidas como estagnadas, enquanto que suas apropriações e reinvenções, como o samba urbano ou a bossa nova, representam seus estágios modernizados e evoluídos.

A suposição de que a música europeia, ou mais exatamente europeia clássica, representa uma cultura superior (*Hochkunst, Hochkultur*) e que o “resto” é exótico e primitivo, surge logo nos seus primeiros contatos com culturas distantes:

O encontro europeu com sistemas tonais de culturas estrangeiras trouxe rapidamente à tona o fato de o ouvido etnocêntrico, com seu próprio sistema de referências culturalmente condicionado – como, por exemplo, sua própria escala temperada – tender a rejeitar intervalos e sequências de notas, julgando-as ‘não artísticas’ e ‘primitivas’, ou a escutá-las de acordo com suas próprias concepções musicais”. (BAUMANN, 2006, p. 45, tradução nossa)¹³⁸

A desconstrução de preconceitos sobre outras culturas é condição para a promoção da diversidade cultural. É certo que a preservação de tradições culturais depende de seu fortalecimento interno, melhorando as condições de sua transmissão e reprodução e garantindo a autonomia de seus guardiões. Mas a conscientização externa sobre os valores dessa tradição também é fator fundamental. Aliás, uma das quatro finalidades da convenção de 2003 da Unesco tangente justamente esse ponto: “a sensibilização a nível local, nacional e internacional para a importância do patrimônio cultural imaterial e da sua apreciação recíproca”. (UNESCO, 2003, Art. 1c) A música do “outro” deve obter reconhecimento a ponto de ser apreciada e respeitada como ela é. Assim, se promove

138 “Die europäische Begegnung mit fremdkulturellen Tonsystemen hat sehr schnell zu Tage gebracht, wie das ethnozentrische Ohr mit dem eigenen, kulturimmanent konditionierten Referenzsystem – etwa der eigenen temperierten Tonskala – fremde ‚ungewohnte‘ Intervalle und Tonfolgen einfach als ‚kunstlos-primitiv‘ ablehnt oder aber nach dem eigenen Begreifsystem zurechthört.”

“uma tolerância ativa que presume o respeito mútuo, em vez de uma simples aceitação da diversidade”. (UNESCO, 2010, p. 47)¹³⁹

Em busca de reconhecimento, os sambadores do Recôncavo Baiano acabam adaptando seu repertório a interesses externos e produzindo um clichê local da tradição. Pelo resto do Brasil, é na busca de mais sucesso que artistas renomados, valendo-se da recente valorização das tradições brasileiras, disseminam outro estereótipo do samba de roda, que, querendo ou não, mantém o preconceito que se tem sobre aquilo que é tradicional. Ambas as tendências agem em direção contrária ao do incentivo à diversidade do samba de prática musical: ao promover a tradição do Recôncavo, implicitamente está denotada sua inferioridade. Certamente não é isso que almejam as políticas culturais do país, nem os artistas consagrados.

O samba de roda continua a ser visto pelos brasileiros como uma categoria musical limitada e antiquada, responsável meramente pela origem do samba nacional. Como seria enxergá-lo nem como raiz nem matriz, mas como expressão cultural autônoma que, de tão rica, serviu de fonte criativa para o desenvolvimento de outros gêneros musicais, entre os quais está o samba carioca?

139 “Une tolerance active, supposant le respect mutual, plutôt qu’une simple acceptation de la diversité”.

O samba de roda na roda de samba



Há um consenso de que o samba do Rio de Janeiro, consolidado como gênero musical e símbolo nacional na década de 1930 (VIANNA, 1999), tenha se desenvolvido a partir do samba baiano, em finais do século XIX. O Rio de Janeiro recebia grandes quantidades de migrantes de outras regiões do Brasil para trabalhar nas lavouras de café, tendo nos baianos seu segundo maior contingente de migrantes desde 1870, que ficava atrás apenas dos fluminenses. (TINHORÃO, 1998) Esses migrantes teriam difundido suas tradições pela capital brasileira da época, entre elas sua música. Entretanto, essa suposição baseia-se essencialmente em relatos históricos, não se sabendo até que ponto o samba de roda influenciou o samba carioca tradicional, identificado até hoje com a “roda de samba”.¹⁴⁰

Sobre pesquisar a história do(s) samba(s)

São diversas as razões para a obscuridade científica em relação às origens do samba do Rio de Janeiro e da Bahia. Tratando-se de cultura intangível, sua fonte de pesquisa mais adequada seria a etnografia, porém essa cultura remonta a mais de um século atrás. A sua tangibilidade remanescente se limita a descrições, partituras e gravações comerciais. Tal documentação constitui, no entanto, um ínfimo retrato da cultura musical popular da época, pois reflete somente aquilo que “as classes letradas escolheram reconhecer ou gravar dessas atividades”.¹⁴¹ (BLACKING, 1973, p. 55, tradução nossa) A história da música popular brasileira caracteriza-se conseqüentemente por “hiatos de temporalidade, redimensionamentos da memória, redefinições conceituais”. (NAPOLITANO, 1998, p. 93)

140 Vagalume (1978) intitula seu livro com a expressão “Roda de Samba” para identificar o samba tradicional carioca. Moura (2004), ao tratar dos primeiros estilos de samba do Rio de Janeiro também os caracteriza pela presença da roda no título de seu livro: *No princípio, era a roda*.

141 “What literate classes chose to recognize or record of such activities”.

Outro obstáculo para a pesquisa histórica de formas musicais brasileiras é, como tematizado no capítulo “Contexto histórico e social”, sua terminologia. Assim como “batuque”, também tango, maxixe, cateretê, lundu, entre outras denominações, são termos que parecem preceder o uso do termo “samba” na designação de expressões musicais populares. Note-se que essa precedência não significa necessariamente a inexistência do nome “samba” em períodos anteriores, e sim sua ausência nas fontes de que se tem conhecimento. Talvez os sambadores e sambistas usassem o termo “samba” há séculos, sendo esse tardiamente empregado apenas por seus observadores, que antes o denominavam batuque, batucada, maxixe, lundu etc. Além disso, os próprios músicos referem-se às suas formas musicais de diversas maneiras, como um exemplo de João da Baiana mostrará adiante.

Além da denominação empregada, o próprio conceito de gênero musical pode causar confusões. O termo é muitas vezes compreendido como um conceito fechado, assumindo que uma música só pode ser classificada de uma determinada maneira. Contudo, gêneros musicais devem ser entendidos como conceitos abertos, não sendo fixos, nem admitindo definições absolutamente precisas e sendo essencialmente contestáveis. (GOEHR, 1992) Afinal, a classificação estilística é subjetiva (LAKOFF 1987; MEYER, L., 1996): o que para uns é samba, para outros pode ser identificado como pagode, por exemplo.

Gravado em 1917 pelo cantor Bahiano e sendo composição atribuída a Donga, “Pelo Telefone” é considerado o primeiro registro sonoro de samba de grande sucesso. Em primeiro lugar, ela é reconhecida como samba porque assim foi definida na publicação de sua partitura em 1916 e na narração introdutória da gravação: “samba carnavalesco”. Em segundo lugar, outras músicas já tinham sido gravadas sob a denominação de samba, sendo a primeira uma peça para piano solo, “Brasilianas”, gravada entre 1910 e 1912. (SIQUEIRA, 1977) “Pelo Telefone” não é, pois, a primeira gravação de samba, mas a primeira significativa, já que marca “a entrada do samba na música popular”. (SANDRONI, 2001a, p. 130)

Além disso, outras gravações podem ser sambas designados como maxixes, por exemplo. O que define o gênero musical não é a denominação dada a uma música específica, mas sim um conjunto de estruturas e símbolos musicais ali inerentes, que será reconhecido dentro de seu contexto cultural como pertencente a um determinado grupo. (FABBRI, 1981, 1982; MEYER, L., 1996) Por isso, as fontes do samba devem ultrapassar a busca exclusiva por fenômenos intitulados

“samba”, abrangendo informações de expressões musicais que demonstram relações com ele.

Para uma tentativa de reconstituição do passado musical do Rio de Janeiro é necessária, assim, uma pluralidade de fontes e métodos. (PINTO, 2011) Dentre elas, a pesquisa etnomusicológica na região considerada sua fonte, o Recôncavo Baiano, se provará significativa ao longo desse capítulo, já que “na prática musical atual do Recôncavo Baiano se vivencia aquela cultura fundamentada na memória, que se fez presente até a metade do século XX na *performance* do samba urbano”¹⁴². (PINTO, 2011, p. 62, tradução nossa) Princípios formais, estruturas musicais e coreográficas se mostram como documentos indispensáveis da memória cultural.

A fim de evitar uma interpretação literal dos resultados e questionamentos a serem apresentados aqui, parece importante esclarecer certas premissas. Práticas musicais, independente de serem transmitidas com o auxílio de partituras – como no caso da música erudita europeia –, de gravações – como na música popular –, ou exclusivamente por via oral – como na música tradicional –, se tratam sempre de expressões de conhecimentos adquiridos pela experiência social dos seres humanos (BOURDIEU, 1980), de processos dinâmicos em constante mudança e adaptação de acordo com o contexto em que são comunicados durante sua *performance*. (GRAEFF, 2014) Sendo assim, “estruturas musicais” não devem ser interpretadas como estáticas, mas como constantes flexíveis. Como veremos nos exemplos musicais, nenhum deles é idêntico ao outro, mas obedecem de maneira individualizada a certas regras – igualmente flexíveis, como as regras de um jogo¹⁴³ – melódicas, rítmicas ou mesmo formais.

Tão pouco estáticas são tradições orais como o samba de roda, muitas vezes interpretadas sob um viés evolucionista que as considera “primitivas”, “originais”, “raízes” de algo que teria evoluído a partir delas – no caso, o samba carioca e outros gêneros populares brasileiros. Ambas as práticas se desenvolvem de maneira própria e de acordo com seus contextos sociais. Dessa forma, baseiam-se igualmente em modos de transmissão próprios, sendo o samba carioca muito mais caracterizado por “práticas inscritas” (CONNERTON, 1989)

142 “In der aktuellen Musikpraxis des Recôncavo Baiano lässt sich jene musikalische Erinnerungskultur erleben, wie sie bis Mitte des 20. Jahrhunderts durchaus auch in der Darbietung des urbanen Samba präsent werden konnte”.

143 Para se “saber jogar” de acordo com essas regras, os seres humanos são dotados de um senso prático (Bourdieu 1980), adquirido através de suas experiências no grupo social em questão, através de seu *habitus* (Bourdieu 1972).

do que as tradições musicais do Recôncavo da Bahia, transmitidas predominantemente, ainda que cada vez menos, através de “práticas incorporadas”. (CONNERTON, 1989)

Paul Connerton (1989) diferencia ambas as práticas como dois modos distintos de se acessar a memória. Enquanto as práticas incorporadas baseiam-se no conhecimento corporal – tudo o que foi aprendido através de *mimesis*; a repetida observação e imitação de modelos –, a prática inscrita busca justamente inscrever o conhecimento em algum lugar – textos, imagens, gravações –, para que ele possa ser acessado a qualquer hora, por qualquer indivíduo. No momento em que um conhecimento é fixado, ele não precisa mais ser constantemente repetido para ser lembrado, representando ao mesmo tempo apenas um fragmento de um conhecimento muito mais abrangente.¹⁴⁴ Por conseguinte, “quando as memórias de uma cultura começam a ser transmitidas predominantemente através da reprodução de suas inscrições em vez de suas narrativas ‘vivas’, a improvisação torna-se cada vez mais difícil e a inovação é institucionalizada”.¹⁴⁵ (CONNERTON, 1989, p. 75, tradução nossa)

Consequentemente, formas de tradição oral como o samba de roda tendem a ser mais constantes, manter uma continuidade maior com o passado, enquanto que formas de expressão da Modernidade são tipicamente marcadas por “revoluções, rupturas, incisões e hiatos”.¹⁴⁶ (ASSMANN, 1999, p. 67, tradução nossa) Tais rupturas é que aparentemente afastam o tradicional samba do Recôncavo da Bahia do moderno samba carioca, que foi rápida e vastamente estilizado, sobretudo através da introdução da indústria fonográfica no início do século XX.

Revisão dos aspectos rítmicos africanos do samba carioca

Aqui serão revisados os princípios rítmicos de influência africana apontados nos capítulos anteriores no contexto do samba de roda, e também já identificados em diversas publicações de Kazadi (2006), Kubik (1979, 1986) e Pinto (1991, 1992, 2001a), agora no âmbito do samba carioca. O papel central da percussão,

144 Ver também Taylor (2003).

145 “When the memories of a culture begin to be transmitted mainly by the reproduction of their inscriptions rather than by ‘live’ telling, improvisation becomes increasingly difficult and innovation is institutionalized”.

146 “Revolutionen, Brüche, Einschnitte und Zäsuren machen die spezifische Verlaufsform der Moderne aus”.

a presença evidente dos pulsos elementares, dos *beats*, da linha-rítmica explícita ou latente, assim como as formas de improvisação individual são aspectos de herança africana que se refletem até hoje em sambas modernos, sendo ainda mais evidentes em sambas tradicionais.

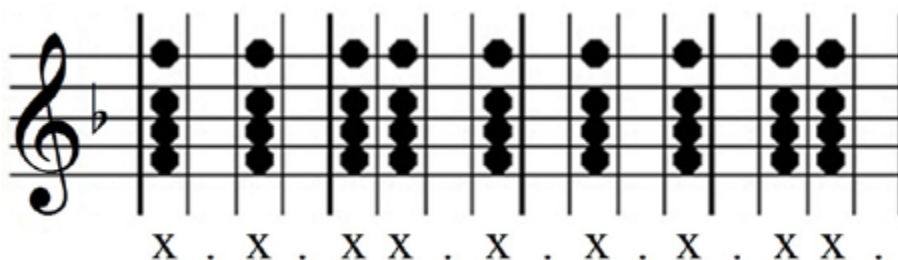
Abaixo são listados tais aspectos e brevemente mencionado como eles repercutem no samba carioca de uma maneira geral:

- os variados instrumentos percussivos não se restringem à produção de sons iguais, mas formam, a partir de fórmulas acústico-mocionais cíclicas, sequências tímbricas, chamadas pelos sambistas de “melodias” (PINTO; TUCCI, 1992; PINTO, 2001a);
- os pulsos elementares são visíveis na dança e continuamente sonorizados por pandeiros, pelo ganzá, pelo prato-e-faca, reco-reco, chocalhos, e muitas vezes pelos tamborins, pelas caixas e pelas cuícas;
- na execução dos pulsos elementares, que tampouco se limita a uma linha monótona e equidistante de eventos sonoros, está imbuída a fórmula acústico-mocional que produz o padrão microrrítmico característico do samba;
- os *beats* podem ser ressaltados pelos pandeiros e outros instrumentos. Todavia, o surdo, que teria sido introduzido no samba na década de 1930, tem a função exclusiva de marcar os *beats*. Ao mesmo tempo se teria adotado um padrão de marcação em que uma batida é aberta e grave e a seguinte é “surda”, sendo mais aguda e abafada pela mão ou pela própria baqueta. Nas escolas de samba, existem ainda surdos de diferentes tamanhos que “distribuem” essas batidas entre si, sendo os primeiros e maiores denominados surdos de marcação – que executam a batida grave – os segundos e intermediários, surdos de resposta –, responsáveis pela batida aguda – e os terceiros, e menores, surdos cortados –, que preenchem os intervalos entre as duas batidas ao variar os padrões rítmicos;
- a linha-rítmica, quando presente, é basicamente a fórmula de 16 pulsos elementares típica do samba intitulada “ciclo rítmico” por Kazadi (2006) e “ciclo formal do samba” por Oliveira Pinto (2001a). No samba carioca, ela parece variar apenas no que diz respeito ao seu ponto inicial. São principalmente os tamborins que, segundo os próprios sambistas, têm precisamente a função de “dar a linha-rítmica” (PINTO; TUCCI, 1992, p. 53);
- a improvisação individual é possibilitada a partir dessa organização temporal dos diversos instrumentos de percussão.

A profunda relação que a linha-rítmica estabelece com os eventos sonoros e coreográficos do samba de roda, discutida no capítulo “Estruturas musicais

contextualizadas”, encontra repercussão também no samba carioca. A linha-rítmica típica do samba soa por vezes latente no toque do pandeiro e incorpora-se ainda no padrão rítmico de violões e cavaquinhos. Esses produzem, ao contrário dos predominantemente melódicos tons de machete do samba chula, padrões rítmico-harmônicos da seguinte forma:

Figura 50 - Linha-rítmica incorporada no cavaquinho de Paulinho da Viola, na canção “Argumento”



Um parêntese: princípios rítmicos na batida de João Gilberto

A presença inerente da linha-rítmica nos estilos de samba do Rio de Janeiro é tão notável que foi se manifestar de outra maneira na bossa nova (KUBIK, 1986), movimento musical surgido em fins dos anos 1950. A linha-rítmica da bossa nova representa uma redução da linha-rítmica do samba, suprimindo duas batidas, e ao mesmo tempo a versão complementar (*Komplementärbild*) (KUBIK, 2008) dessa, tendo sete em vez de nove batidas. (KUBIK, 1979) Ela costuma soar através do prato de condução da bateria, instrumento agudo, penetrante e monótono, tal como seus princípios preveem. E mais, a linha-rítmica da bossa nova foi assimilada por João Gilberto na batida do violão, tornando-se a marca característica do estilo musical:

mais uma vez à linha-rítmica do samba, reduzida e sonorizada pelos acordes compactos.

A descrição de Artur da Távola (1998, apud GAVA, 2002) do ritmo da bossa nova é ainda mais precisa: “superposição de pelo menos dois ritmos provenientes do samba tradicional, só que utilizados simultaneamente e em defasagem. Assimétrico, com acentuações nos tempos não esperados”. Os “dois ritmos” identificam os níveis rítmicos dos *beats* e da linha-rítmica. São tocados pelo instrumentista simultaneamente, mas, como os *beats* são simétricos e a linha-rítmica assimétrica, soam “defasados”.

A “flexibilidade” da batida “para acompanhar qualquer tipo de música” e que torna o samba menos “quadrado” pode dizer respeito à possibilidade de se cantar fora dos *beats*. Note-se que na redução da linha rítmica de “Chega de Saudade”, apenas o terceiro *beat* é acentuado pelos acordes e pela voz – daí as “acentuações nos tempos não esperados”. Ao mesmo tempo, a marcação dos *beats* propicia estabilidade para o uso de outras figuras rítmicas como tercinas. A batida do violão, o canto, a instrumentação da bossa nova são, além de tudo, suaves. Extinguem-se hierarquias sonoras predominantes até ali na música brasileira, em que o canto cumpria papel solista, pois “seria buscada uma integração global entre todos os componentes da composição, sem que qualquer um deles se destacasse sobre os demais” (GAVA, 2002, p. 31-32), tornando-os maleáveis. As inovações de João Gilberto reforçam princípios rítmicos tradicionais justamente ao reinterpretá-los e prover-lhes de flexibilidade. O baiano parece falar a verdade, então, ao explicar a origem de sua inspiração: “tirei [o ritmo] dos requebros das lavadeiras de Juazeiro [Bahia]”. (CABRAL, 1997, p. 131)

O ponto fixo no samba carioca

O ponto fixo da matriz rítmica do samba de roda se reflete principalmente nas formas mais antigas do samba do Rio de Janeiro. Ele se manifesta no ritmo básico do partido-alto, estilo de samba considerado como o mais tradicional. Mesmo as representações de tal padrão básico feitas em notação ocidental, como a aplicada pelo *Dossiê das Matrizes do Samba* (IPHAN, 2007) possibilitam a identificação do ponto fixo:

Figura 52 - Padrão rítmico típico do pandeiro no samba de partido-alto¹⁴⁸ e seu ponto fixo latente:



O ponto fixo se posiciona igualmente no terceiro e quarto *beats* do ciclo, tendo suas duas primeiras batidas mais agudas e a terceira mais grave. Esse ritmo básico foi representado na tabela de linhas-rítmicas do capítulo “Estruturas musicais contextualizadas”, demonstrando sua semelhança estrutural com as demais fórmulas transcritas. Em diversos instrumentos percebe-se a presença do ponto fixo: o padrão típico da cuíca reflete a mesma fórmula do pandeiro do partido-alto, distinguindo duas notas e, dessa maneira, fazendo as duas primeiras batidas soarem mais agudas que a terceira. Em gravações antigas, nas quais a percussão ainda tinha um papel secundário, o ponto fixo se faz ouvir nas vozes dos cantores ou mesmo no ritmo dos instrumentos melódicos, como, por exemplo, nos metais da canção de João da Baiana, “Que que rê”, interpretada em 1932 por Zaíra de Oliveira:

Figura 53 - Estrutura rítmico-melódica do canto e dos instrumentos de sopro de “Que que rê”, com indicação do ponto fixo

Canto

Sopros

148 De acordo com a transcrição do *Dossiê das Matrizes do Samba*. (2007, p. 26)

Para além de ritmos sincopados

Os exemplos evidenciam a influência africana sobre os ritmos do samba. Os mesmos princípios rítmicos de tradições culturais principalmente angolanas são vigentes na Bahia e no Rio de Janeiro. Seu reconhecimento desmistifica teorias sobre o ritmo do samba que se fundamentam em fontes escritas – descrições e partituras em notação ocidental – em vez de buscar sua compreensão no fenômeno musical dentro de seu contexto cultural – que, no caso do samba tradicional, tem fortes influências africanas. Ritmo é, nesses casos, interpretado como um fenômeno linear, plano e autônomo, que mais parece se desenvolver a partir de sua notação que da própria prática musical. Entretanto, como ressaltado ao longo deste estudo, fenômenos rítmicos são multidimensionais e obedecem a princípios de organização específicos a seus contextos culturais.

Os ritmos do samba abrangem uma dimensão muito maior do que suas representações em notação ocidental podem apresentar e que vai, por conseguinte, além da presença de “síncopas” que os caracterizam.¹⁴⁹ Caracterizar ritmos brasileiros como “sincopados”, mesmo entre musicólogos, “tornou-se um lugar-comum” (SANDRONI, 2001a, p. 20), apesar de a síncopa tratar-se de um conceito vazio que pouco diz sobre a música. E, mesmo que signifique algo, é fenômeno recorrente em diversas culturas, inclusive na europeia. (TAGG, 2000) Kauffmann (1980, p. 394, tradução nossa) já apontava para a tendência generalizante e contraditória de se atribuir à síncopa a principal característica dos ritmos africanos:

Uma das visões mais comuns que se tem sobre ritmos africanos é que eles são sincopados. ‘Sincopação’ implica em um desvio da norma de acentos ou pulsos regularmente espaçados. Logo, ritmos sincopados serão frequentemente, mas não sempre, configurações rítmicas espaçadas de maneira desigual. Se pulsos espaçados uniformemente são, de alguma forma, musicalmente normais, então muita música africana é, de fato, sincopada. Entretanto, se um padrão repetitivo de espaçamento irregular [tal qual uma linha-rítmica] torna-se a norma, então os contra-pulsos igualmente espaçados tornam-se sincopados?.¹⁵⁰

149 A carta do samba de 1962, manifesto pela preservação dos traços tradicionais do samba, pregava a valorização da síncopa, já que essa seria um de seus principais aspectos: “música, o samba caracteriza-se pelo constante emprego da síncopa”. (CARNEIRO, 1974, p. 196)

150 “One of the most commonly held views on African rhythm is that it is syncopated. ‘Syncopation’ implies a deviation from the norm of regularly spaced accents or beats. Therefore, syncopated rhythms will often but not always be unevenly spaced rhythmic configurations. If evenly spaced beats are somehow musically

A ideia de “ritmos sincopados” é uma simplificação devido ao desconhecimento de seu real funcionamento, que, para a teoria musical ocidental vigente, se apresenta como altamente complexo. Porém, compreendendo as batidas que não coincidem com os *beats*, convencionadas como síncofes, e outras configurações rítmicas não como desvios nem como entidades autônomas, mas sim como partes, como resultados de um sistema maior, inerente e próprio, seu funcionamento torna-se simples e até previsível. A complexidade e as dificuldades residem em se tentar entender um sistema próprio – os princípios rítmicos do samba que remontam a tradições africanas – pela ótica de outro sistema muito divergente – o da métrica clássica europeia.

Tal disparidade resulta ainda em outra barreira para a análise de ritmos não europeus, que é a imprecisão de sua representação escrita, como Alvarenga (1950, p. 298) protesta:

A música impressa de pouca ajuda serve [na análise do samba urbano], pois que o Samba, como anteriormente o Maxixe, vive muito do jeito particular de cantar e tocar. Por outro lado, os seus compositores não sabendo escrever os ritmos complicados daquilo que inventam, desfiguram as peças por uma rudimentar esquematização rítmica, transformando assim coisas excelentes em musiquinhas da mais penosa desimportância.

Mário de Andrade (1972) se expressou sobre a incoerência dos ritmos notados em partitura e os executados nas *performances* da seguinte forma: “Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo”. Andrade provavelmente considera os ritmos impressos “banais” por terem sido adaptados à métrica europeia, a compassos e tempos fortes e fracos. Não havia nada de “novo” na execução dos ritmos, pelo contrário, era justamente o ato de sua notação que os transfigurava.

Como exemplo de simplificação e descaracterização rítmicas, o aspecto da antecipação, presente tanto no samba baiano como no carioca, tende a ser transcrito no *beat*, assim como outros acentos *off-beat*. Essa tendência segue a mesma lógica da simetria rítmica discutida no capítulo anterior, refletindo-se igualmente na maneira de se interpretar o samba, e não apenas de se notá-lo. A mistura de concepções musicais europeias e africanas repercute de maneira

normal, then much African music is, indeed, syncopated. However, if an unevenly spaced recurring pattern becomes normative, then are evenly spaced crossbeats syncopated?”.

mais evidente no samba carioca, estilizando-o mais cedo e em maiores proporções do que as vistas no samba de roda.

O samba carioca: tradição e estilização

O samba não nasceu comigo. Ele já existia na Bahia, muito tempo antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou. (DONGA apud SODRÉ, 1998, p. 70)

“Pelo Telefone” representa a introdução do samba tradicional na música popular brasileira por ter sido criado dentro de uma roda de samba, e não por compositores externos ao seu contexto cultural. Contudo, a gravação não se trata de um documento de campo, que teria registrado a canção dentro de seu âmbito cultural original – como fez pela primeira vez no Brasil a Missão de Pesquisas Folclóricas¹⁵¹ –, mas sim de um produto comercial. Como tal, a música é adaptada a interesses alheios aos do contexto em que se originou, sendo estilizada.

Os sambas da época surgiam em um contexto cultural similar ao do atual Recôncavo Baiano, envolvendo, ao mesmo tempo, festividade, dança e música transmitida oral e coletivamente. A indústria fonográfica separou as músicas de seu contexto e passou a fixá-las, requerendo a atribuição de um compositor a elas. Por isso, a discussão sobre “Pelo Telefone” ser composição exclusiva de Donga ou de sambistas que a teriam composto conjuntamente em uma roda de samba. (VAGALUME, 1978; SANDRONI, 2001) Um exemplo nítido dessa fixação e nomeação de autor a músicas de tradição oral é oferecido pela própria canção transcrita anteriormente, “Que que rê”. A composição é atribuída a João da Baiana, Donga e Pixinguinha, principais personalidades do samba carioca do início do século XX. Porém, segundo Vagalume (1978, p. 90), ela era um samba oralmente transmitido, conhecido desde 1882, do que o autor conclui: “O que foi cantado há uns 60 anos, sem se saber quem era o autor, aparece hoje gravado nos discos das vitrolas, como originalidade de A ou B”.

Logo, “Que que rê” pertencia originalmente a um contexto tradicional, que presumivelmente compartilhava de diversas semelhanças com o do samba de

151 Em 1938, uma equipe coordenada por Mário de Andrade foi enviada ao norte e nordeste do Brasil para coletar registros audiovisuais das tradições locais. Sobre o lançamento da compilação dos registros sonoros resultantes dessas excursões, ver Sandroni (2008).

roda baiano. Tais semelhanças são mencionadas por diversos sambistas e historiadores, como também emergem ocasionalmente e de maneiras diferentes em gravações históricas do samba carioca, em meio às suas formas estilizadas.

Sobre a estilização do samba, Donga (1968, apud FERNANDES, 1970, p. 83) fez um comentário ilustrador: “Nesse negócio de gravação eu não quero ser exigente, porque tem sempre uma coisinha que não dá pra fazer na frente do autor. Uma gravação sempre depende de muitas circunstâncias”. As gravações tinham que atender à demanda de um público mais habituado com formas musicais de origem europeia e que somente aos poucos passava a se interessar por bens da cultura popular brasileira. (VIANNA, 1999) Com isso, a produção musical exigiu a profissionalização dos músicos e o “surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor-artístico)” (TINHORÃO, 1998, p. 247), que então decidiriam como a música deveria soar.

Por outro lado, a própria tecnologia de registro sonoro impunha limitações na música produzida. Cardoso Filho e Palombini (2006 p. 313) resumem algumas dessas limitações e suas consequências, que foram se modificando com o desenvolvimento de novas tecnologias: uso de determinadas formações instrumentais “em função do limitado espaço físico dos primeiros estúdios e também das melhores possibilidades acústicas de determinados instrumentos”; busca de um determinado “equilíbrio entre os diversos instrumentos utilizados” (CARDOSO FILHO; PALOMBINI, 2006, p. 315); e a “standardização dos arranjos e questões no campo da interpretação e da articulação vocal”. (CARDOSO FILHO; PALOMBINI, 2006, p. 314)

Nos primeiros registros musicais do Brasil, era a gravação mecânica que estava em voga. Ao ser substituída pela gravação elétrica em 1927, abriu-se um leque de possibilidades sonoras muito mais amplo:

A maior definição do timbre dos instrumentos e o reforço dos graves geram proximidade, uma relação mais intimista com o som. As articulações tornam-se mais definidas, bem como o ataque nos diversos instrumentos causando uma definição mais autêntica dos timbres. A partir deste ponto, a percussão passa a ser utilizada paulatinamente. Mudam também fraseados instrumentais e vocais. (CARDOSO FILHO; PALOMBINI, 2006, p. 316)

É de grande relevância para o presente estudo o penúltimo fato apontado acima: o emprego paulatino de instrumentos de percussão. O seguinte comentário

de Pixinguinha corrobora tal fato: “Pela primeira vez [por volta de 1932, no grupo da Velha Guarda] utilizávamos instrumentos típicos, como cabaça, prato e faca”. (apud SODRÉ, 1998, p. 82) Se a base instrumental do samba é percussiva, como teríamos um retrato fidedigno de sua prática tradicional na ausência de seus instrumentos típicos? De qualquer forma, em meio à estandardização das gravações, não se obteria tal retrato. A indústria fonográfica desenvolvia através de suas limitações técnicas e arranjos musicais uma linguagem sonora própria, uma linguagem *fonogênica*¹⁵² (TEIXEIRA, 2001), distanciada das práticas musicais populares.

Sendo assim, reconstruir a prática musical do cotidiano dos sambistas do Rio de Janeiro dos primeiros decênios de 1900 é tarefa impossível. É viável, no entanto, identificar estruturas musicais do samba tradicional do Recôncavo Baiano nos primeiros registros do samba carioca e, assim, coletar vestígios do cotidiano musical da época.

Fórmulas rítmicas do canto são bastante comuns em gravações antigas de samba do Rio de Janeiro, como mostra Sandroni (2001a), até mesmo porque muitas vezes a parte instrumental duplica a melodia cantada. É o caso do próprio “Pelo Telefone”, em que instrumentos de sopro executam a melodia junto do cantor Almirante em determinados versos. Entretanto, é menos frequente que essas melodias baseiem-se em linhas-rítmicas, provavelmente porque, no momento da gravação dos sambas, a interpretação de músicos não tradicionais tivesse uma inclinação a simetrizar suas estruturas, isto é, a acentuar os *beats*. Isso fica muito claro na comparação entre diferentes versões de “Pelo Telefone”. Algumas delas interpretam a última sílaba “ai” no *beat*, como faz Bahiano na primeira versão, outras um pulso antes, como cantam Almirante e Donga – mais afeitos aos ritmos tradicionais – em versões posteriores:

152 O neologismo faz um interessante paralelo com a própria fotografia. Diz-se ser *fotogênico* quem tem boa aparência em fotos, não sendo necessariamente bonito na realidade. Assim como as primeiras fotografias impunham condições aos modelos fotografados e cenários para garantir sua boa aparência – como não se movimentar e manter posições corporais específicas – as primeiras gravações empregavam instrumentações e arranjos que garantissem sua qualidade técnica e seu potencial mercadológico, isto é, sua “boa sonoridade”.

Figura 54 - Versão de Almirante e Donga e versão simetrizada do início do refrão de “Pelo Telefone”¹⁵³

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|---|---|---|-----|---|------|
| ai | . | . | . | ai | . | . | ai | . | . | . | . | . | dei | - | x'as |
| ai | . | . | . | ai | . | . | ai | . | . | . | . | . | dei | - | x'as |

Embora se verifique a tendência de determinados intérpretes a deslocar acentos *off-beat* ou a dificuldade de cantar sem se orientar pelo *beat*, é difícil constatar um processo de simetrização tal como o do Recôncavo Baiano. Pois, como visto, registros sonoros não representam uma linha contínua da história da música. É possível que as melodias do samba tenham se “desprendido” das linhas-rítmicas inerentes tanto dentro do estúdio de gravação como antes mesmo desse existir, nas próprias rodas de samba.

Cantigas de samba de roda ainda conhecidas na Bahia podem emergir em gravações cariocas. Exemplo claro é a canção “Me deixa sambar”, gravada por Ataulfo Alves em 1943, cujo próprio título remete a uma frase muito comumente cantada no samba de roda: “me deixa vadiar”. Além de nomes semelhantes, o refrão carioca tem a mesma estrutura melódica de cantigas atuais como “Adeus, gente”, gravado em 2006 pelo grupo Samba de Roda Amor de Mamãe de Cachoeira.¹⁵⁴ Ainda mais semelhante com a canção carioca é o samba interpretado por Mestre Vavá em gravação da década de 1980, “Me deixa eu vadiar”. Enquanto os movimentos melódicos e textos de ambas as canções são muito similares, suas estruturas rítmicas mostram-se idênticas – embora contendo mais ou menos sílabas e conseqüentemente notas –, tendo implícita a linha-rítmica do samba com seu ponto fixo:

153 A primeira versão é cantada por Almirante em 1955 e pelo próprio Donga em vídeo do programa da Hebe de 1966. A segunda versão soa na gravação de Bahiano de 1917, na de Nuno Roland (data indefinida) e na da Banda Odeon (1915-1921).

154 É interessante observar que Mário de Andrade documentou essa mesma estrutura melódica no samba rural paulista. (ANDRADE, 1937, p. 73) A letra transcrita por ele corresponde a outra versão ainda recorrente no Recôncavo Baiano: “É hora, é hora, é hora vamu s’imbora, é hora”. O ritmo, no entanto, foi provavelmente descaracterizado em sua transcrição.

Figura 55 - Estruturas rítmico-melódicas de “Me deixa sambar”, Rio de Janeiro 1943, e “Me deixa eu vadiar”/“Adeus, gente”, Recôncavo Baiano:

Aspectos característicos do samba de roda encontram-se em vários registros do samba carioca isoladamente. O prato-e-faca, instrumento tradicional baiano, se mantém como símbolo da “velha guarda” do samba carioca até hoje. O instrumento pode ser escutado claramente logo nas primeiras gravações cariocas como, por exemplo, na canção “Você me acaba”¹⁵⁵ de 1919, na qual ainda ocupa o papel de solista nas partes instrumentais, soando mais alto que o resto do conjunto. O samba “Passarinho bateu asas” de 1928, é acompanhado somente por dois violões, um que marca a linha do baixo e outro que, nas partes instrumentais, executa um padrão rítmico-melódico semelhante aos toques de viola baianos. No fim de seus refrões, um segundo cantor se une ao solista para duplicar sua melodia uma terça abaixo. Tais características remetem-nos ao samba chula do Recôncavo Baiano, que vem a ser justamente o estilo de samba que apresenta mais paralelos com o samba tradicional carioca, mais exatamente com o partido-alto.

Samba chula baiano e partido-alto carioca

Na literatura sobre o samba, descrições do partido-alto sugerem seu parentesco com o samba chula ainda praticado na Bahia: a presença do miudinho; as formas de canto improvisado; a importância da viola, violão ou cavaquinho para a sua *performance*, assim como sua técnica de execução pontuada – melódica e não acórdica –; e ainda uma particularidade em seus textos: a referência às “iaiás” e “ioiôs” – simplificações de “sinhá” e “sinhô”, como os escravos

155 Composto por Donga, Mirandella e João da Baiana, cantado por Bahiano.

chamavam seus senhores.¹⁵⁶ Além disso, a denominação “samba de partido-alto” é empregada até hoje no Recôncavo Baiano para identificar a forma de samba “original”, o samba das “negras do partido-alto”, informação que Waddey também recebeu na década de 1970:

A Professora Zilda Paim de Santo Amaro explica que o partido alto era o samba que os senhores de engenho (os proprietários dos engenhos de açúcar e, claro, dos escravos) ofereciam para exibir suas cabrochas, mucamas favoritas – isto é, suas amantes escravas favoritas. ‘Cobrinha Verde’ afirma que o partido alto é o samba da ‘ristocracia’ (aristocracia).¹⁵⁷ (WADDEY, 1981, p. 262, tradução nossa)

Na história do samba, termos como “partido-alto”, “samba chulado”, “samba raiado” e “chula raiada” se confundem. (LOPES, 1992) Mário de Andrade, por exemplo, ao descrever em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (1989, p. 140) a “chula raiada”, declara o samba gravado em 1931 por Donga, João da Baiana e Pixinguinha, “Patrão prenda seu gado”, como típico exemplo musical para o estilo. Já o próprio João da Baiana, ao ser questionado sobre o que seria um partido-alto, responde entoando justamente esta canção. (apud FERNANDES, 1970, p. 55) O entrevistador então pergunta se esta canção não seria uma chula raiada, ao que João responde: “é o samba de partido alto, o samba raiado. É a mesma coisa. Pode-se dar o nome de samba raiado ou samba de partido alto”. (FERNANDES, 1970, p. 55) Logo, João da Baiana relaciona inconscientemente todos estes termos, pois nem menciona a “chula raiada”. Para ele, todos esses termos identificam o mesmo fenômeno musical.

Precisamente na gravação mencionada por Mário de Andrade podem se reconhecer diversas características do samba chula: a alternância entre longos versos solistas – ainda que no samba chula a voz solista seja duplicada uma terça abaixo – improvisados e versos curtos repetidos por um coro; a referência a “iaiá” e “ioiô” no texto; o canto de alguns versos de acordo com fórmulas

156 Tal referência aparece nas chulas cantadas e exclusivamente nesse estilo regional do samba de roda. No contexto do Rio de Janeiro, ela já é documentada desde finais do século XVIII, em partituras de lundus e modinhas. (SANDRONI, 2001a)

157 “Professor Zilda Paim of Santo Amaro da Purificação explains that the *partido alto* was the *samba* which the *senhores de engenho* (the owners of the sugar plantations and, of course, of the slaves) held to show off their favorite *cabrochas*, *mucamas* – that is, their favorite slave mistresses. ‘Cobrinha Verde’ affirms that the *partido alto* is the *samba* of the ‘ristocracia’ (the aristocracy)”.

rítmicas assimetricamente estruturadas; a presença de poucos e leves instrumentos de percussão e de instrumentos de corda dedilhada; e, principalmente, a execução do toque em ré maior pela viola. Além disso, em um vídeo¹⁵⁸ de 1954 em que se vê João da Baiana, Donga, Pixinguinha, Almirante e outros músicos tocando essa mesma canção, vislumbra-se no toque do violeiro o que parece ser a técnica do polegar-indicador, típica da viola machete do Recôncavo Baiano.

A relevância do documento audiovisual capturado por Thomas Farkas foi reconhecida recentemente por Tiago de Oliveira Pinto (2011), frisando ainda o fato de Donga bater na palma das mãos a linha-rítmica de oito pulsos elementares e dançar o miudinho. Para o pesquisador, essa *performance*, que remete claramente a um contexto tradicional do samba, só foi possível porque espontânea:

Farkas tinha capturado um momento que está ausente em toda a discografia disponível do grupo de Pixinguinha e para o qual tampouco se encontram pistas em dados iconográficos. Sem saber, Farkas assumia o papel do pesquisador de campo, que não interfere na apresentação musical, mas registra simplesmente o todo ali representado. O concerto no parque a céu aberto, a ovação espontânea do público, que na realidade não se tratava de um público de concerto, a ausência de técnicos de gravação e rádio – tudo isso pode ter contribuído para o grupo ter mergulhado em sua própria história.¹⁵⁹ (PINTO, 2011, p. 64-65, tradução nossa)

Vale mencionar mais uma semelhança entre o partido-alto e o samba chula, que diz respeito às suas regras de *performance*. Segundo Renato de Almeida (1942, apud ANDRADE, 1989, p. 457), o partido-alto seria uma variante do samba de roda que se caracteriza por:

não haver dança, enquanto se tira o verso. Depois do canto da estrofe é que um dos raiadores (dançarinos) sai a sambar, sendo que as mulheres dançam muitas vezes o miudinho. O raiador deve dar duas voltas na roda; parte sempre dos tocadores e termina com a embigada. Nova estrofe é tirada, aquele que recebeu a embigada sai a dançar e assim sucessivamente.

158 *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba*, de Thomaz Farkas e Ricardo Dias, São Paulo 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PktXIToWDEA>>. Acesso em: 03 set. 2015.

159 “Ohne zu ahnen, war Farkas in der Rolle des Feldforschers zugegen, der nicht in die musikalische Darbietung eingreift, sondern einfach alles Dargebotene aufzeichnet. Das Konzert im Park unter freiem Himmel, die spontane Anfeuerung des Publikums, das kein eigentliches Konzertpublikum war, die Abwesenheit von Aufnahmetechnik und Rundfunk – all das mag mit dazu beigetragen haben, dass die Gruppe in die eigene musikalische Geschichte eintauchte”.

Como apresentado no capítulo “O samba de roda e seus estilos regionais”, Ralph Waddey identificou esse esquema performático no samba-de-viola, que lhe oferece outra denominação: samba de parada. A menção da dança do miudinho e da umbigada é também significativa para a ligação entre as duas práticas musicais geograficamente distantes, mas culturalmente muito próximas.

Com tantas semelhanças, permanece ainda a questão relativa aos aspectos melódicos típicos do samba chula. Teria o canto em parselhas, em intervalos de terças, com alternância de sétimas menores e maiores, desaparecido no contexto cultural do samba carioca? Ainda que não se encontrem referências literárias claras a esse respeito,¹⁶⁰ tais características melódicas emergem em uma gravação de samba carioca datada de 1932. A canção “Já Andei”, de João da Baiana, fundamenta-se em uma estrutura melódica quase idêntica a sambas chulas recentes. A título comparativo foi transcrito o refrão da música “Samba, Cachaça e Viola” do grupo Samba Chula de São Braz,¹⁶¹ gravada em 2009, que é apresentado abaixo dos versos de “Já Andei”:

Figura 56 - Estruturas do canto de “Samba, Cachaça e Viola” (Recôncavo Baiano, 2009) e “Já Andei (Rio de Janeiro, 1932)

The image displays two musical staves in treble clef. The top staff is for the song "Já Andei" (1932). It features a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated above: C(7) for the first four notes, Dm for the next four, G7 for the next four, and C for the final note. The lyrics are "quan-doeu dou mi sha ri - sa - da ha ha". The bottom staff is for "Samba, Cachaça e Viola" (2009). Its melody consists of chords: C(7) for the first four notes, Dm for the next four, G7 for the next four, and C for the final note. The lyrics are "jan - dei pe - lo man- doa - fo - ra jan - dei". Below the lyrics is a line of rhythmic notation: ". x . x . x . x x . x . x . x . x(x) . x . x . x . x x . x . x . x . x(x) . x".

160 Talvez a caracterização de formas específicas do samba como tendo “som e sotaque sertanejos” (VAGALUME, 1978, p. 27) se refira a esses aspectos melódicos, que se identificam até os dias de hoje com a música do sertão nordestino, como visto no capítulo “O samba de roda e seus estilos regionais”.

161 Seu refrão é cantado em coro, relativamente em uníssono, mas as outras partes são entoadas em terças por uma parselha.

As melodias baseiam-se na mesma estrutura rítmica, que corresponde à linha-rítmica típica do samba. Os campos harmônicos estão correlacionados, de maneira que as sétimas menores e maiores, embora não ocorram no mesmo pulso elementar, são entoadas durante o mesmo campo. “Já andei” pode ser considerada uma versão estilizada do samba chula baiano, principalmente no que tange ao seu arranjo instrumental, repleto de instrumentos de sopro, e porque o canto em terças paralelas é substituído por diversos paralelismos intervalares (de sextas, quintas, terças, uníssonos). Independente disso, a estrutura rítmica e melódica permanece a mesma.

Em meio a tantas semelhanças, surge uma questão: poderiam as gravações do samba carioca terem influenciado a prática do samba de roda, e daí terem surgido tais semelhanças? Certamente, o samba carioca se fez e se faz cada vez mais presente no Recôncavo Baiano através da mídia, porém, há duas contradições para tal hipótese. Em primeiro lugar, diferente dos sambistas cariocas, os sambadores do Recôncavo pouco se referem ao samba carioca e não mencionam sua influência, afirmando, pelo contrário, que o samba surgiu no Recôncavo, nas senzalas baianas, muitas vezes até em suas próprias cidades. Em segundo lugar, eles têm a capacidade já mencionada de transitar entre diferentes repertórios sem misturá-los.

Sendo assim, a comparação de ambos os sambas e a identificação de semelhanças tão claras parece confirmar que o samba chula – ou também “samba de partido-alto” –, contendo diversos aspectos ainda presentes hoje no Recôncavo Baiano, fez parte da realidade dos sambistas do Rio de Janeiro.

Conclusões



O samba de roda do Recôncavo Baiano passou a ser reconhecido nacional e internacionalmente com a nomeação da Unesco, que trouxe mudanças tanto para os representantes da tradição como para suas práticas. Esse momento de transição foi propício para uma pesquisa aprofundada sobre o samba da região que se embasasse ao mesmo tempo em dados e experiência de campo, assim como em ampla documentação audiovisual e bibliográfica.

Ainda que todo tipo de cultura tenha uma face material e outra imaterial, tradições orais musicais e coreográficas são mais vulneráveis a mudanças sociais do que bens culturais materiais. Os resultados desta pesquisa mostraram, por um lado, como princípios rítmicos africanos se arraigaram na *performance* do samba de roda, e até do samba carioca, após séculos de sua transplantação no Brasil; por outro, como os mesmos princípios podem se enfraquecer tão rapidamente ao desaparecerem seus mestres. Daí considerar-se que a perda de um mestre equivale à queima de uma biblioteca inteira. (KONO, 2009) Por sua absoluta imaterialidade, concepções musicais podem ser ao mesmo tempo tão tenazes e tão efêmeras.

A gradual redução de mestres sambadores e de artesãos de instrumentos musicais, unida ao desinteresse das novas gerações pela forma de expressão, culminaram nos registros do samba de roda como patrimônio cultural nacional e mundial, assim como na elaboração de políticas para a sua preservação. As novas condições em que a tradição é praticada atualmente denotam seu processo de folclorização e espetacularização. Separa-se o fazer musical de seu contexto funcional, ao mesmo tempo em que se exige dos grupos e da música sua adequação às demandas de apresentação pública – sua profissionalização.

O exame minucioso dos três principais estilos do samba de roda – samba corrido, samba chula e samba de barravento – comprovou que suas diferenças não se restringem a regras de *performance*. A forma, o sistema tonal, estilo do canto e a as técnicas de viola empregadas no samba chula distinguem-no

claramente do samba corrido. Pesquisas futuras poderiam averiguar se essas diferenças não denotam distintas origens sociais ou mesmo étnicas: por que o samba chula apresenta tantas características sertanejas e tem um significado especial no candomblé de caboclo?

Já o samba de barravento parece compor-se da fusão de aspectos musicais e coreográficos dos dois estilos, apresentando características predominantes no samba corrido, apesar de ser equiparado por sambadores com o samba chula. A análise de sua ponte instrumental, de diversos relatos e documentos sobre os estilos musicais sugere que o barravento, tal como praticado hoje, comporte reminiscências estilísticas de uma tradição que já teria em grande parte desaparecido de Cachoeira.

Confusões terminológicas e a escassez de documentação histórica sobre o samba de roda dificultam a determinação de suas origens. Entretanto, suas características performáticas e musicais atestam em diversos níveis seu parentesco com tradições africanas, especialmente angolanas, para as quais uma abordagem baseada na teoria musical europeia se mostra limitada. Os métodos analíticos dessa teoria se desenvolveram dentro de contextos históricos e culturais muito diferentes daqueles do samba baiano. Por isso, as análises aqui apresentadas buscaram respaldo nas teorias musicais africanas, sobretudo nas obras de Gerhard Kubik e Tiago de Oliveira Pinto, que examinaram reflexos de tais teorias na música brasileira.

Ritmo é um dos elementos mais complexos e fundamentais do samba de roda, que deve ser concebido tanto como formador de sequências tímbricas, quanto como organizador temporal de todos os acontecimentos musicais e coreográficos, já que resulta de movimentos humanos. Os limites da notação ocidental para a representação gráfica da multidimensionalidade dos fenômenos sonoros do samba – que se baseiam em padrões rítmico-melódicos cíclicos e em improvisação – foram aqui elucidados para se desenvolver uma forma de transcrição mais adequada. Uma solução ideal, todavia, provavelmente não exista, afinal a decisão sobre um determinado tipo de transcrição depende dos objetivos específicos de cada pesquisa.

No samba de roda, as funções musicais dos instrumentos percussivos obedecem a uma hierarquia sonora típica dos conjuntos percussivos africanos, que se estabelece em uma ordem exatamente inversa à da música ocidental. Os instrumentos mais graves cumprem papel de solistas improvisadores, formando melodias tímbricas ao mesmo tempo em que marcam os *beats*; os intermediários,

de timbre difuso, sonorizam continuamente os pulsos elementares; os agudos executam fórmulas fixas, contendo linhas-rítmicas que servem como orientação temporal para o evento musical. Tal hierarquia se vê recentemente alterada pela introdução do surdo, que executa estritamente a marcação dos *beats*. É possível que sua adoção no Recôncavo Baiano tenha implicado na adoção de sua fórmula típica do samba carioca, antes ausente na tradição baiana. Como consequência, a hierarquia funcional e sonora tipicamente africana da percussão é alterada.

Os princípios rítmicos do samba de roda transcendem o âmbito dos instrumentos percussivos, manifestando-se ainda, de maneira explícita ou latente, nos instrumentos de corda dedilhada, no canto e na dança. Ritmo não se restringe à organização temporal dos eventos sonoros, mas representa, como na África, “a coisa mais perceptível e menos material”¹⁶² (CHERNOFF, 1979, p. 23, tradução nossa) da cultura. A produção sonora relaciona-se diretamente com o movimento, seja da dança ou da execução dos instrumentos. Dessa inter-relação surge um padrão acústico-mocional microrrítmico característico tanto dos sambas baianos e cariocas como de tradições musicais angolanas.

É na prática dos instrumentos de corda dedilhada que se expressa a maior heterogeneidade da tradição. Enquanto que as formas de percussão, do canto e da dança são as mesmas em diferentes regiões, distinguindo-se apenas de acordo com os diferentes estilos, as técnicas empregadas no violão, cavaquinho, viola e baixo elétrico variam muito entre os grupos. Os instrumentistas executam fórmulas melódicas que representam uma reinterpretação reduzida e sem estruturas assimétricas claras do histórico toque em ré maior. Outros grupos empregam sequências de acordes rasgados, a exemplo de conjuntos de samba urbano, mesclam vestígios dos toques de viola com acordes, improvisação e a ponte instrumental “barravento”. Violões e baixos elétricos podem ainda executar uma linha de baixo, enfatizando funções harmônicas previamente inexistentes na tradição.

Apesar das barreiras que fenômenos coreográficos, particularmente os de influência africana, impõem para a sua análise e notação, foi possível constatar que os mesmos princípios rítmicos da percussão se manifestam na dança do samba de roda. Pois ela é, como as danças africanas e ao contrário das europeias, policêntrica e multiplicadora, de modo que cada parte do corpo executa movimentos distintos. No caso baiano, cada um desses movimentos incorpora

162 “Rhythm is the most perceptible and the least material thing”.

respectivamente os pulsos elementares com seu padrão microrrítmico, os *beats* e as linhas-rítmicas.

O canto – assim como os toques de machete – de todos os estilos regionais estrutura-se sobre os princípios da linha-rítmica, isto é, sobre fórmulas rítmico-melódicas assimétricas. Cada sílaba coincide com um pulso de uma linha-rítmica imaginária. Esse aspecto surpreendente evidencia o papel essencial da linha-rítmica na formação dos eventos sonoros do samba de roda e parece se refletir, ainda que com menos rigidez, em outros gêneros musicais baianos. A origem desse fenômeno pode estar nas relações estreitas que música e linguagem mantêm em culturas africanas.

A análise integrada dos diversos níveis musicais demonstrou que uma determinada linha-rítmica tende a perpassá-los, sendo sonorizada nas fórmulas rítmicas e na improvisação. Trata-se da mesma linha-rítmica do samba carioca, denominada *Kachacha* em Angola, que se manifesta de diferentes formas no samba de roda: deslocada em seus pontos iniciais e pivôs, variada com mais ou menos batidas, soando explícita ou latente através dos vários produtores sonoros – percussão, canto, violas. A linha-rítmica denota processos interessantes de transculturação ao provar sua importância como matriz rítmica do evento musical através de sua incorporação em outros instrumentos e no canto.

Por outro lado, a função original da linha-rítmica, tal como concebida na África, reduziu-se no samba de roda. Se ela não é executada continuamente, nem por um único som penetrante, e muitas vezes nem é sonorizada explicitamente, ela se tornou dispensável para o *timing* do conjunto musical. A existência de três acentos rítmicos, dois agudos e um grave, salientados ciclicamente, sempre nos mesmos *beats*, talvez funcionem como um ponto fixo para a orientação temporal do *ensemble*, substituindo a linha-rítmica. Pesquisas futuras com sambadores e sambistas poderiam averiguar até que ponto eles são cientes desse fato e se deixam orientar pelo ponto fixo durante sua *performance*.

Conhecendo-se os princípios formais do samba de roda, foi possível identificar suas recentes modificações e tendências. Seu processo de folclorização transforma eventos espontâneos e íntimos em espetáculo. Às exigências das apresentações soma-se a substituição de mestres antigos por jovens músicos, o que significa a substituição de práticas antigas por novas, causando rupturas na tradição. As análises musicais tornaram claro que mudanças sociais podem acarretar não apenas em mudanças sonoras da prática musical, mas na modificação de suas estruturas. Sendo assim, o samba estiliza-se aceleradamente.

Uma tendência à simetria dos padrões rítmicos, claramente perceptível no canto e no toque das violas, pode ser uma consequência das rupturas da tradição. Se músicos marcados por concepções rítmicas africanas executam naturalmente fórmulas assimetricamente estruturadas, que na teoria musical europeia são entendidas como “sincopadas”, músicos orientados por essa teoria tendem a deslocar tais “síncofes”, interpretando-as sobre o tempo forte. O samba de roda passa a receber uma ênfase sobre tempos fortes e fracos – reforçada ainda pelo padrão de marcação do surdo –, simetrizando-se.

As gravações, ensaios, apresentações dos grupos fixam, cristalizam determinadas formas do samba do Recôncavo. Elementos tradicionais de todos os estilos misturam-se com inovações advindas de gêneros musicais comerciais, formando estereótipos da tradição. Os estilos regionais já não se diferenciam muito, pois mesclam-se uns com os outros, tornando-se um único “samba de roda”. Daí surge a hipótese de que o samba de barravento tenha passado por um processo semelhante ao ser comercializado em Cachoeira décadas antes das outras regiões. Isso justificaria as contradições entre suas descrições e sua *performance*, ao mesmo tempo que explicaria a fixação de um estereótipo em sua própria prática: a ponte instrumental barravento. Talvez se constatem futuramente as mesmas contradições em relação ao samba de roda: serão mencionadas as particularidades poéticas, performáticas e musicais do samba chula, que, no entanto, não serão mais perceptíveis, pois terão se fundido em um único estilo.

O reconhecimento internacional do significado do samba do Recôncavo Baiano ocasiona a produção de um estereótipo também nacional. Músicos consagrados difundem pelo Brasil um clichê do gênero musical, adequando-o ao gosto do grande público, ou seja, a uma estética musical ocidental. O samba de roda oferecido pela grande mídia trata-se de uma música “aprazível” ao grande público, que consiste de alguns elementos generalizados e simplificados da tradição. Através da disseminação dessa imagem disseminada pela mídia, que se contrapõe à imagem tradicional, são enfatizados os preconceitos relativos à música tradicional brasileira, que a tomam por “primitiva” e “inferior” às formas musicais urbanas.

Se as políticas de salvaguarda têm a intenção de promover a diversidade cultural, elas acabam paradoxalmente impulsionando a homogeneização, pois as tradições são pressionadas a se adequar a interesses externos e comerciais. Os grupos de samba de roda têm de se organizar, ensaiar, adotar novos instrumentos e pedir a avaliação de “especialistas em música” para obterem sucesso dentro

do novo contexto estabelecido. Eles têm de suprimir sua “primitividade”, isto é, todos aqueles aspectos identificados com primitividade em um ideal de música ocidental: emprego exclusivo de instrumentos de percussão – julgados como “batuque”, como “barulho desordenado” –, vozes estridentes e “desafinadas”, músicas repetitivas – “monótonas” – sem introdução nem finalização, harmonias, melodias e textos “simples”, e assim por diante. O que se acaba suprimindo são justamente suas particularidades, que, por permanecerem inacessíveis à maioria da sociedade, são menosprezadas por ela. Promove-se a reprodução de semelhanças e não o reconhecimento e respeito pelas diferenças culturais.

No samba do Rio de Janeiro, processos de estilização e adaptação de formas musicais tradicionais a um circuito comercial se estabeleceram bem mais cedo. A maioria das fontes históricas sobre essas formas surge justamente com sua urbanização, com seu uso em gravações comerciais e sua apropriação por músicos externos ao contexto tradicional. Reconstruir a história do samba carioca e verificar sua relação com o samba baiano apresentam-se como tarefas complexas. Entretanto, a compreensão de seus princípios formais abre uma nova porta de acesso ao seu passado.

O samba carioca estrutura-se sobre os mesmos princípios rítmicos africanos válidos no samba de roda, embora expressos muitas vezes de formas diferentes das baianas. Sua presença até mesmo na bossa nova desvenda os mistérios da famosa batida do violão de João Gilberto. Enquanto que o conhecimento sobre os sistemas rítmicos próprios de cada cultura musical pode contribuir imensamente à compreensão de sua história, caracterizar os ritmos do samba e de outras formas musicais brasileiras como “sincopados” pouco ajuda a esclarecê-los.

No Rio de Janeiro, o samba foi estilizado logo em seus primeiros registros sonoros – e escritos –, devido tanto a limitações técnicas como às impostas pelos produtores e intérpretes das gravações. Assim como acontece com o estereótipo nacional do samba de roda, dificilmente se escutará nas primeiras gravações comerciais do samba aspectos tradicionais como, por exemplo, vozes estridentes e “desafinadas”, já que esses não correspondem às expectativas de um público acostumado, na época, com formas musicais europeias. Aos poucos, no entanto, emerge um interesse pelo exótico, pelo folclórico e pelo nacional e, junto dele, esforços em documentar essas manifestações. (VIANNA, 1999) Nas macumbas de Getúlio Marinho, por exemplo, e nos registros sonoros da Missão das Pesquisas Folclóricas, tais aspectos tradicionais vêm à tona.

As semelhanças entre o samba de roda e o samba carioca, perceptíveis em gravações antigas, unem-se ao fato de concepções rítmicas africanas ainda serem essenciais em suas práticas, indicando assim a estreita ligação histórica entre ambas as formas geograficamente distantes. O reconhecimento de estruturas musicais idênticas entre elas, a partir da comparação de diversas músicas, indica que o samba de roda se encontrava entre as práticas musicais no Rio de Janeiro até meados do século XX, e que o samba carioca pode ter nascido da estilização do samba baiano.

Tal fato não justifica, no entanto, que o samba tradicional baiano seja visto como “raiz” do seu irmão carioca. Aí está implícita uma ideia evolucionista, na qual gêneros musicais se desenvolvem linearmente – evoluem – a partir de formas primitivas. De acordo com ela, o samba carioca teria “modernizado” e “urbanizado” expressões musicais rurais tidas como antiquadas, como se diz do batuque e do lundu. Os complexos processos transculturais responsáveis pelo surgimento, manutenção e transformação das tradições musicais são simplificados em uma linha genealógica unilateral.¹⁶³ Fenômenos culturais não podem ser compreendidos linearmente; tratam-se de tramas complexas em interação constante com seu contexto social e histórico. Se o samba carioca nasceu do baiano, isso não significa nem que a forma baiana seja sua única influência, nem que ele seja uma versão melhorada, evoluída. Pelo contrário, cada gênero tem sua própria história, que dialoga com muitas outras.

Para a compreensão das respectivas histórias se fazem necessárias mais análises sistemáticas das expressões musicais brasileiras, como já defendia Oneyda Alvarenga (1946) e Edison Carneiro (1974). Este estudo contribui para suprir a necessidade de análises musicais da rica diversidade cultural brasileira, mostrando a amplo horizonte que esse tipo de pesquisa pode atingir. A análise musicológica, quando contextualizada, tem o potencial de transcender a mera identificação de características musicais específicas, esclarecendo fatos históricos e sociais. Ela pode também cooperar na preservação e transmissão das tradições ao materializar em documentos escritos e audiovisuais sua imaterialidade.

Embora a diversidade cultural de nosso país seja reconhecida pelos quatro cantos do mundo – e até pela Unesco –, o próprio brasileiro desconhece suas tradições. A documentação e compreensão da complexidade do samba de roda oferecidas aqui idealizam a valorização de suas particularidades e variantes,

163 Para uma crítica da historiografia da música popular brasileira, especialmente do samba, ver Napolitano e Wasserman (2000).

bem como sua legitimação enquanto gênero musical e coreográfico. O samba de roda do Recôncavo Baiano, que se manifesta através de no mínimo três estilos diferentes, não é nem mera “raiz” de outros sambas, nem a sua versão primitiva: é uma das variadas e ricas formas de expressão encontradas por todo o Brasil.

Referências

- AGAKAWA, N.; Smith, L. Introduction. In: AGAKAWA, N.; SMITH, L. (Org.). *Intangible Heritage*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2009. p. 1-10
- AGAWU, Kofi. The Rhythmic Structure of West African Music. *The Journal of Musicology*, v. 5, n. 3, p. 400-418, 1987.
- AIKAWA-FAURE, Noriko. From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. In: AGAKAWA, N.; SMITH, L. (Org.). *Intangible Heritage*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2009. p. 13-44.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo, 1950.
- ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. *Boletim Latino Americano de Música*, v. 5, n. 6, p. 346-407, abr. 1946.
- ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, Ano 4, v. 41. São Paulo: Departamento de cultura, 1937.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, M.; Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo (Org.). *Missão de Pesquisas Folclóricas*, 2006. 6 CDs.
- ANKU, Willie. Principles of Rhythm Integration in African Drumming. *Black Music Research Journal*, v. 17, n. 2, p. 211-238. Out. 1997.
- ARAÚJO, Néelson de. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*. Tomo I. O Recôncavo. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.
- ASSMANN, Aleida. *Zeit und Tradition: kulturelle Strategien der Dauer*. Colônia, Weimar, Viena: Böhlau, 1999.
- AUBERT, Laurent. *The Music of the Other*. Tradução de Carla Ribeiro. Farnham, Inglaterra: Ashgate, 2007.

- BAUMANN, Max Peter. *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus, 1976.
- BAUMANN, Max Peter. *Musik im interkulturellen Kontext*. Nordhausen: Trautgott Bautz, 2006.
- BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia. The Musical Roots of Bahia*. Salvador, 2000.
- BLACKING, John. *How musical is man?*. Seattle, WA: University of Washington Press, 1973.
- BLACKING, John. *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1995.
- BOUCHENAKI, Mounir. The Interdependency of the Tangible and Intangible. In: *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium*, 2003. Disponível em: <http://openarchive.icomos.org/468/1/2_-_Allocution_Bouchenaki.pdf> Acesso em: 19 mar. 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genebra: Droz, 1972
- BOURDIEU, Pierre. 1980. *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- BRANDÃO, Maria de Azevedo. Os vários Recôncavos e seus riscos. *Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras*, v. 1, n. 1, p. 53-56, 2007. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n01/pdf/brandao.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CANTARINO, Carolina. Nas Rodas de Samba. *Patrimônio*: Revista eletrônica do IPHAN, Disponível em: <<http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=64>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- CARMO, Raiana Alves Maciel do. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano*. 2003. 150f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.
- CARDOSO FILHO, Marcos Edson; PALOMBINI, Carlos. Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 16., 2006, Brasília. *Anais... Brasília*, 2006. p. 313-317.
- CARNEIRO, Edison. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares. In: ENCONTRO SUL-AMERICANO DAS CULTURAS POPULARES, 1.; SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 2., 2007. *Anais... São Paulo; Brasília: Ministério da Cultura*, 2007. p. 78-101.
- CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das Tradições Performativas Afro-Brasileiras. De Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. *Série Antropologia 354 em PDF*. Brasília 2004. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos_pdf/serie354empdf.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2013.

- CASTELO-BRANCO, S. E.; BRANCO, J. F. Folclorização em Portugal: uma perspectiva. In: Castelo-Branco, S. E.; Branco, J. F. (Org.). *Voices do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2003. p. 1-21.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Toward a Comparative Approach of Bantuisms in Iberoamerica. In: Phaf-Rheinberger, I.; Pinto, T. O. (Org.). *Africamericas. Itineraries, Dialogues, and Sounds*. Frankfurt e Madri: Vervuert e Iberoamericana, 2008. p. 79-90.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAYMMI, Dorival. *Caymmi amor e mar*. EMI, 2000. 7 CDs.
- CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics And Social Action In African Musical Idioms*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1979.
- CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CROOK, Larry. *Music of Northeastern Brazil*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2007.
- DIAS, R.; Farkas, T. *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba*, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PktXlToWDEA>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- DONGA. *A música de Donga*. EMI, 1997. 1 CD (50 min).
- DÖRING, Katharina. O samba de roda do sembagota: tradição e contemporaneidade. 2002. 184 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002
- DÖRING, Katharina. Samba Chula do Recôncavo Baiano - Tanz, Musik, Spiel und Lebensfreude!. *Popscriptum 11 – The Groove issue*, 2010. Disponível em: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_doering.html>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- DÖRING, Katharina. *Wahrnehmung und Ausdruck in afrobrasilianischen Tanz-Musiktraditionen Sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda Recôncavo-Bahia*. 2011. 262 f. Tese (Doutorado em Educação e Psicologia), Faculdade 2 - Educação e Psicologia, Universidade Siegen, Siegen, Alemanha, 2011.
- DÖRING, Katharina. (Org.). *Cantador de Chula*. 2009. 1 DVD e 2 CDs.
- EVANS, David. *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- ESMOLA CANTADA DA LADEIRA DA CADEIA. *Esmola Cantada Santa Cruz da Ladeira da Cadeia*. 25 faixas e versos cantados com muito samba de roda. [ca. 2009]1 CD (40 min).
- FABBRI, Franco. A Theory of Music Genres: Two Applications. In: HORN, D.; TAGG, P. (Org.). *Popular Music Perspectives*. Göteborg e Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981. p. 52-81.

- FABBRI, Franco. What Kind of Music?. *Popular Music*, v. 2, p. 131-143, 1982.
- FELD, Steven; FOX, Aaron A.; PORCELLO, Thomas; SAMUELS, David. Vocal Anthropology. From the Music of Language to the Language of Song. In: DURANTI, A. (Org.) *A Companion to Linguistic Anthropology*. Massachusetts: Blackwell, 2004. p. 321-346.
- FERNANDES, A. C. (Org.). *As vozes desassombradas do museu 1*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.
- FUNARI, Pedro Paulo; Pelegrini, Sandra C. A. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2008.
- FUNARTE. *Samba de Roda no Recôncavo Baiano*. Org. Rosa Zamith e Elizabeth Travassos. 1994. 1 CD.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GERISCHER, Christiane. *O Suingue Baiano: Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- GERISCHER, Christiane. *O Suingue Baiano. Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*. Frankfurt am Main. 2003. 1 CD.
- GILBERTO, João. *João Gilberto ao vivo. Eu sei que vou te amar*. Sony BMG, 1995. 1 CD (60 min).
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon, 1992.
- GRAEFF, Nina. *Documentação audiovisual de campo*. 2010.
- GRAEFF, Nina. Reflexos da nomeação do samba de roda como Obra-Prima da Humanidade pela UNESCO sobre a cultura do Recôncavo Baiano. In: MORENO, S.; ROXO, P.; IGLESIAS, I. (Org.). *Musics and knowledge in Transit/Músicas e saberes em trânsito/Músicas y saberes en tránsito*. Lisboa: Colibri, 2012. p. 1-16. DVD-ROM
- GRAEFF, Nina. Samba de Roda: comemorando identidades afro-brasileiras. *Artelogie*, n. 4, jan.-abril 2013. Disponível em: < <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article173>> Acesso em: 25 set. 2014.
- GRAEFF, Nina. Experiencing Music and Intangible Cultural Heritage: Some Thoughts on Safe guarding Music's Intangible Dimension. *El oído pensante* v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/4802>>. Acesso em: 24 out. 2014.
- GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura* 9 (2014). Disponível em:

- <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/286>>.
Acesso em: 14 maio 2015.
- GRAEFF, Nina; PINTO, Tiago de Oliveira: “Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano/Music between Tangibility and Intangibility: the tons-de-machete from Recôncavo Baiano”, in: *Revista MOUSEION* 11/1 (Jan-Abr. 2012).
- GRUPO BARRAVENTO. *Barravento – Samba de Roda da Bahia* [ca. 2000.] 1CD (40 min).
- GRUPO CULTURAL SAMBA DE RODA SAMBA DE MARAGOGÓ. *Samba de Maragogó*. [ca. 2009.] 1 CD (40 min).
- GÜNTHER, Helmut. *Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes*. Graz: Universal Edition, 1969.
- HORNBOSTEL, Erich M. von; Sachs, Curt. *Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch*. Berlin: Reimer, 1914.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Digital (gravações antigas de samba). <<http://acervo.ims.uol.com.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê das Matrizes do Samba. Partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Dossie_Patrimonio_Imaterial/Dossie_>.
- IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*, 2000. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=201>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Samba de roda do Recôncavo Baiano – Dossiê 4*. 2006. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- IYANAGA, Michael. O Samba de Caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, v. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.
- JACKENDOFF, R.; LERDAHL, F. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1983.
- JOÃO DA BAIANA: *João da Baiana em 78 rpm (1927-1957)*. Gravações em 78 rpm digitalizadas. Disponível em: <<http://coisadaantiga.blogspot.de/>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- KAUFFMANN, Robert. African Rhythm: A Reassessment. *Ethnomusicology*, v. 24, n. 3. p. 393-415, 1980.
- KAZADI WA MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

- KEIL, Charles. Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology*, v. 2, n. 3, p. 275-283, ago. 1987.
- KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *Selected Reports*, v. 1, n. 3, p. 115-146, 1970.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns. *Ethnomusicology*, v. 17, n. 3, p. 494-506, set. 1973.
- KONO, Toshiyuki. Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: unresolved issues and unanswered questions. In: Kono, Toshiyuki (Org.). *Intangible Cultural Heritage and Intellectual Property: Communities, Cultural Diversity and Sustainable Development*. Antuérpia: Intersentia, 2009. P. 3-39.
- KUBIK, G.; Pinto, T. O. African Common Denominators Across the South Atlantic: A Conversation. In: Phaf-Rheinberger I.; Pinto, T. O. (Org.). *Africamericas. Itineraries, Dialogues, and Sounds*. Frankfurt e Madri: Vervuert e Iberoamericana, 2008. p. 153-164.
- KUBIK, Gerhard. Oral Notation of some West and Central African time-line Patterns. *Review of Ethnology*, v. 3, n. 22, p. 169-176, 1972.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- KUBIK, Gerhard. Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika. In: SIMON, A. (Org.). *Musik in Afrika: Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin: Museum für Völkerkunde. 1983a. p. 49-57.
- KUBIK, Gerhard. Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik. In: SIMON, A. (Org.). *Musik in Afrika: Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin: Museum für Völkerkunde. 1983b. p. 327-400.
- KUBIK, Gerhard. Mehrstimmigkeit in Zentral- und Ostafrika. In: SIMON, A. (Org.). *Musik in Afrika: Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin: Museum für Völkerkunde. 1983c. p. 27-40.
- KUBIK, Gerhard. Afrikanische Musikkulturen in Brasilien. In: PINTO, T. O. (Org.). *Brasilien: Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz: Schott. 1986. p. 121-147.
- KUBIK, Gerhard. *Extensionen afrikanischer Musikkulturen in Brasilien*. Aachen: Herodot, 1991.
- KUBIK, Gerhard. *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- KUBIK, Gerhard. *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. 2. ed. Wien: Lit, 2004.
- KUBIK, Gerhard. Zur Mathematik und Geschichte der afrikanischen time-line Formeln. In: SCHNEIDER, A. (Org.). *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, findings*. Frankfurt am Main: Lang, 2008. p. 359-398.

- KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music*. Chicago: Chicago University Press, 2010. (v. 2)
- KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music*, v. 1, Chicago University Press, 2010. 1 CD.
- LAKOFF, George. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago e Londres: Chigago Univ. Press, 1987.
- LIMA, Cássio. L. N. de S. *Viola nos sambas do recôncavo baiano*. 2008. 190f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2008.
- LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 12, p. 5-24, jul./dez. 2005.
- LOCKE, David. Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eye Dance Drumming. *Ethnomusicology*, v. 26, n. 2, p. 217-246, maio 1982.
- LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science, 1968.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LÜHNING, Angela. Música: palavra-chave da memória. In: MEDEIROS, F. T.; TRAVASSOS, E. (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 23-33.
- MARINHO, Getúlio. *Getúlio Marinho “Amor” em 78 rpm (1930-1944)*. Gravações em 78 rpm digitalizadas. Disponível em: <<http://coisadaantiga.blogspot.de/>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- MARQUES, Francisca. *O Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. 2003. 270 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.
- MARQUES, Francisca. *Festa da boa morte e glória: ritual, música e performance*. 2008. 318f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.
- MAULTSBY, Portia. Africanisms in African-American Culture. In: HOLLOWAY, J. E. (Org.). *Africanisms in American Culture*. Indiana Univ. Press, 1990. p. 326-355.
- MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- MERRIAM, Alan P. The Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil. *African Music*, v. 1, n. 3, p. 53-67, 1956.
- MERRIAM, Alan P. African Music. In: BASCOM, W. R.; HERSKOVITS, M. (Org.). *Contituity and Change in African Cultures*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1959. p. 49-86.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

- MEYER, Augusto. *Guia do folclore gaúcho*, 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1975.
- MEYER, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1996.
- MOEHN, Frederick. A Carioca Blade Runner, or How Percussionist Marcos Suzano Turned the Brazilian Tambourine into a Drum Kit, and other Matters of (Politically) Correct Music Making. *Ethnomusicology*, v. 53, n. 2, p. 276-307, 2009.
- MOURA, Roberto. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Music Review*, v. 19, n. 1, p. 92-105, 1998.
- NAVEDA, Luiz. *Gesture in Samba: A cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. Tese (Doutorado em Art Sciences)- Dep. of Musicology, Universidade de Ghent, Bélgica. 2011. Disponível em: <http://www.ipem.ugent.be/samba/SambaProject/Thesis_files/Naveda2011_GestureInSamba_PhDthesis.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- NICINHA E RAÍZES DE SANTO AMARO. *Nicinha e Raízes de Santo Amaro*. [ca. 2001] 1 CD (30 min).
- NKETIA, Joseph H. K. The Interrelations of African Music and Dance. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 7, p. 91-101, 1964.
- NKETIA, Joseph H. K. *Die Musik Afrikas*. 2. ed. Tradução de Claus Raab. Wilhelmshaven: Noetzel, 1991.
- NOBRE, Cássio. *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*. 2008. 190 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- NUNES, Raquel P. A. Barravento: um filme, duas histórias. *Razón y Palabra*, v. 76, maio/jul. 2011. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/11_Nunes_M76.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- PANTALEONI, Hewitt. Three Principles of Timing in Anlo Dance Drumming. *African Music*, v. 5, n. 2, p. 50-64, 1972.
- PEDREIRA, Esther. *Folclore musicado da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- PFLEIDERER, Martin. *Rhythmus: Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: Transcript, 2006.

- PFLEIDERER, Martin. Vocal pop pleasures. Theoretical, analytical and empirical approaches to voice and singing in popular music. *IASPM Journal*, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2010. Disponível em: <http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/301/547>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- PINTO, Tiago de Oliveira. (Org.). *Capoeira, samba, candomblé: Afro-Brazilian Music in Bahia*. 1990. 1 CD (50 min).
- PINTO, Tiago de Oliveira. (Org.). *Musik aus Brasilien. Música afro-brasileira*. 1990. 1 fita cassete (50 min).
- PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé: Afro-brasilianische Musik im Recôncavo. Bahia*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991.
- PINTO, T. O.; Tucci, D. *Samba und Sambistas in Brasilien*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1992.
- PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som. Estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos* 22-23:87-109.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Der urbane Samba um 1900. Musikgeschichte und immaterielles Kulturerbe. In: PFLEIDERER, M. (Org.). *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis: Geschichtsschreibung - Archiv - Internet*. Colônia: Böhlau, 2011. p. 51-66.
- POLAK, Rainer. Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali. *Music Theory Online*, v. 16, n. 4, Dez. 2010. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.polak.html>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- QUIXABEIRA DA MATINHA. *Cheguei pra sambar*. Santo Amaro da Purificação: Estúdio da Asseba na Casa do Samba, 2010. 1 CD (50 min).
- ROCHA, Glauber. *Barravento*. Trigon-film, 1962. 1 DVD.
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883. (v. 1). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01614000#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1888. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01614300>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- RYCROFT, David R. Tribal Style and Free Expression. *African Music*, v. 1, p. 16-27, 1954.
- SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ. *Quando dou minha risada, há, há*. MinC/FUNARTE, 2010. 1 CD (60 min).

- SAMBA de Roda do Recôncavo baiano. Brasília: IPHAN, 2006. (Dossiê IPHAN, 4). Acompanhado de CD em bolso.
- SAMBA DE RODA FILHOS DE NAGÔ. *Viola Velha*, 2004. 1 CD.
- SAMBA DE RODA SUERDIECK. *Samba baiana. A vivência cantada de D. Dalva*. Santo Amaro da Purificação: Asseba/LEAA, 2011. 1 CD (60 min).
- SAMBA DE RODA SUERDIECK. *Samba de Dalva*. [ca. 2006]1 CD (40 min).
- SAMBA DE RODA SUSPIRO DO IGUAPE. *Samba de Roda Suspiro do Iguape*. [ca. 2006]1 CD (60 min).
- SAMBA DE RODA SUSPIRO DO IGUAPE. *Santiago é minha terra*. [ca. 2009]1 CD.
- SAMBA TRADICIONAL DA ILHA. *Aruê Pã*, 2005. 1 CD.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001a.
- SANDRONI, Carlos. Ritmo melódico nos bambas do Estácio. In: MEDEIROS, F. T.; TRAVASSOS, E. (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001b. p. 53-60.
- SANDRONI, Carlos. Questões sobre o dossiê do samba de roda. In: FALCÃO, Andréa (Org.). *Registro e Políticas de salvaguarda para as Culturas Populares*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005. p. 45-53. (Série Encontros e Estudos, v. 6)
- SANDRONI, Carlos. Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste, 1938. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 46, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34607/37345>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade”, In: *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200023&script=sci_arttext>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEEGER, Charles. Singing Style. *Western Folklore*, v. 17, n. 1, p- 3-11, jan. 1958a.
- SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 2, p. 184-195, abr. 1958b.
- SIQUEIRA, Baptista. *Origem do termo samba*. São Paulo: IBRASA/MEC, 1977.
- SILVA, Ismael. *Ismael Silva em 78 rpm (1928-1952)*. Gravações em 78 rpm digitalizadas. Disponível em: <<http://coisadaantiga.blogspot.de/>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Padre J. G. de. Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira. *Revista do Arquivo*, v. 27, n. 163, p. 39-66, 1959.

TAGG, Philip. *Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'*. 2000. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/opelet.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. 2001. 176f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.

THEIRMANN, David. The Mbira in Brazil. *African Music Society Journal*, v. 5, n. 1, p. 90-94, 1971.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada. *Revista IEB* n. 50, p. 13-40, set./mar. 2010a. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34658>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. Ritos orales, cantometrics y otros pasos en dirección a una antropología de la voz. *A Contratiempo*, n. 14, 2010b. Disponível em: <<http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-14/articulos/ritos-orales-cantometrics-y-otros-pasos-en-direccin-a-una-antropologa-de-la-vozspan-class-hotspot-on.html>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life. The politics os participation*. Chicago e Londres: Chicago University Press, 2007.

UNESCO. *Convenção para a salvaguarda da cultura imaterial da humanidade*. Paris, 2003. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Brazil-PDF.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

UNESCO. *Rapport mondial de l'UNESCO. Investir dans La diversité culturelle et Le dialogue interculturel*. Paris: Éditions UNESCO, 2010.

VAGALUME, Francisco Guimarães. *Na Roda do Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978.

VERGER, Pierre. *Flux et reflux de la traite des nègres entre Le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos Du dix-septième au dix-neuvième siècle*. Paris: Mouton, 1968.

VIANNA, Hermano. *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*. Tradução de John Charles Chasteen. Londres: The University of North Carolina Press, 1999.

VIANNA FILHO, Luiz. *O negro no Brasil*. 4. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados*, v. 69, n. 24, p. 323-347, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a21.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

VIOLA, Paulinho da. *Paulinho da Viola. Série Prime Acústico MTV*. Sony/BMG, 2007. 1 DVD (60 min).

WADDEY, Ralph. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the Recôncavo of Bahia (Brazil). *Latin American Music Review*, v. 1, n. 2, p. 196-212, 1980.

WADDEY, Ralph. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the “Reconcavo” of Bahia (Brazil) Part II: “Samba de Viola”. *Latin American Music Review*, v. 2, n. 2, p. 252-279, 1981.

WATERMAN, Richard. African American Influences on the Music of the Americas. In: TAX, S. (Org.). *Acculturation in the Americas*. Chicago: Chicago Univ. Press, 1952.

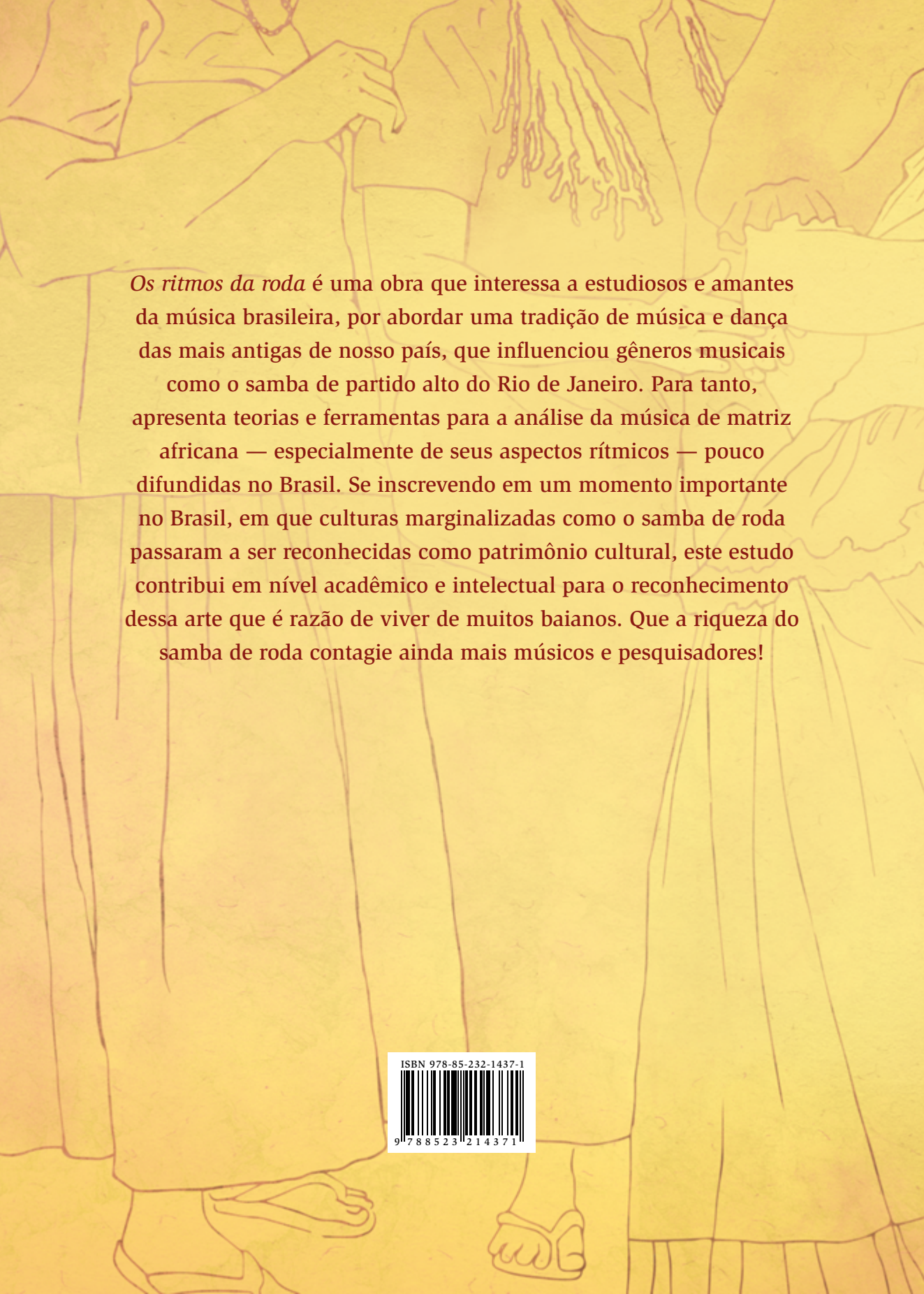
WELSCH, Wolfgang. Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today. In: FEATHERSTONE, M.; LASH, S. (Org.). *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Londres: Sage, 1999. p. 194-213. Disponível em: <<http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

WULF, Christoph. Anthropologische Dimensionen des Tanzes. In: BRADSTETTER, G.; WULF, C. (Org.). *Tanz als Anthropologie*. München: Wilhelm Fink, 2007.

ZAMITH, Rosa Maria. O Samba-de-Roda Baiano em Tempo e Espaço. *Revista Interfaces*, n. 2, p. 53-66, 1995.

Colofão

| | |
|------------|--|
| Formato | 175 x 245 mm |
| Tipografia | ITC Slimbach Gentium Book Basic Documenta |
| Papel | Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa) |
| Impressão | Edufba |
| Acabamento | Cartograf |
| Tiragem | 400 exemplares |

The background of the entire page is a light yellowish-tan color. Overlaid on this is a faint, line-art style illustration in a darker shade of yellow. It depicts several people from the waist down, standing in a circle. They are wearing traditional Brazilian clothing, such as wide-legged trousers and skirts. Their feet are visible, wearing simple sandals. The lines are simple and sketchy, capturing the essence of the scene without fine detail.

Os ritmos da roda é uma obra que interessa a estudiosos e amantes da música brasileira, por abordar uma tradição de música e dança das mais antigas de nosso país, que influenciou gêneros musicais como o samba de partido alto do Rio de Janeiro. Para tanto, apresenta teorias e ferramentas para a análise da música de matriz africana — especialmente de seus aspectos rítmicos — pouco difundidas no Brasil. Se inscrevendo em um momento importante no Brasil, em que culturas marginalizadas como o samba de roda passaram a ser reconhecidas como patrimônio cultural, este estudo contribui em nível acadêmico e intelectual para o reconhecimento dessa arte que é razão de viver de muitos baianos. Que a riqueza do samba de roda contagie ainda mais músicos e pesquisadores!

ISBN 978-85-232-1437-1



9 788523 214371