

Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda

Nina Graeff

Resumo

Muito se fala sobre os ritmos do samba, porém ainda são poucas as fontes que contribuem para desvendar seus mistérios. Pesquisa etnográfica e análise musical baseada em teorias musicológicas africanas revelaram diversas facetas das concepções rítmicas do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia. Este artigo propõe-se a apresentar tais facetas ao mesmo tempo em que esclarece fundamentos rítmicos africanos ainda pouco explorados no Brasil. A difusão das teorias africanas pode trazer nova luz à etnomusicologia brasileira, oferecendo outra visão sobre a estruturação de fenômenos musicais que não a europeia. A análise do Samba de Roda demonstrou a presença de conceitos tais como o dos pulsos elementares, beats, linhas-rítmicas e fórmulas cíclicas tanto na execução dos instrumentos de percussão, como nos de corda dedilhada – discutidos em outro artigo –, no canto e na dança. Assim sendo, princípios africanos revelam-se mais do que mera influência cultural, agindo como organizadores temporais de toda a performance musical e exigindo sua análise para a compreensão de tradições musicais afro-brasileiras.

Palavras-chave: samba de roda, ritmo, música africana, música afro-brasileira.

Rhythmic principles for researching Afro-Brazilian music: the Samba de Roda's example

Abstract

Although much is said about samba's rhythms, there are still few sources that help disclosing their mysteries. Ethnographic research and music analysis based on African musicological theories have uncovered many facets of rhythmic concepts underlying the samba de roda from Recôncavo da Bahia. This paper intends to present such facets while explaining African rhythmic concepts still little explored in Brazil. The dissemination of African theories may bring new light into Brazilian ethnomusicology, by proposing another view about structuring processes of musical phenomena other than the European. The analysis of Samba de Roda showed the presence of rhythmic principles, such as elementary pulses, beats, time-line-patterns and cyclic forms, in its percussion instruments, plucked string instruments – already discussed in another paper –, as well as in its singing and dance. In this way, African musical principles prove to be more than mere cultural influences, working as temporal organizers of the whole musical performance and requiring their analysis for understanding Afro-Brazilian musical traditions.

Keywords: samba de roda, rhythm, African music, Afro-Brazilian music.

Introdução

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 (ver 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.

Etnografia e análise musical de gravações da própria pesquisa de campo da autora, do arquivo de Tiago de Oliveira Pinto da década de 80, de álbuns produzidos localmente pelos

grupos de Samba de Roda e de gravações de samba do Rio de Janeiro, evidenciaram a estreita ligação da prática musical baiana com concepções musicais africanas, especialmente angolanas. Este artigo pretende explicar algumas concepções rítmicas africanas, a exemplo dos resultados da pesquisa sobre o Samba de Roda. Serão apresentados aspectos dos instrumentos de percussão, canto e dança separadamente, deixando os resultados da análise da relação entre eles para uma publicação futura. Outro grupo de instrumentos que entram em jogo no Samba de Roda é o das cordas dedilhadas – violão, viola paulista, machete e cavaquinho –, que, por já terem sido analisados em outro artigo (GRAEFF & PINTO 2012), não serão observados neste espaço.

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 deles na configuração de um ritmo é a conhecida fórmula ternária conhecida na América Latina por “tresillo”, representado em notação ocidental da seguinte forma:

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



Considerando somente seu aspecto temporal, como representado acima, esse “ritmo” pode ser encontrado em diversas partes do mundo, como na música tradicional da Coréia 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 aspectos 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.

Princípios rítmicos africanos

Para os ritmos das tradições de influência africana, um dos princípios fundamentais é justamente a estreita relação entre ritmo e timbre, como Koetting 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.¹ (KOETTING, 1970, p. 210, trad. nossa).

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, um único 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 fundamental da música africana: o movimento corporal. A repetição de padrões mocionais é responsável pela formação de padrões musicais, como Koetting (1970) esclarece: “[Na África] nem padrões nem peças tem sido, como no ocidente, caracteristicamente criadas por compositores e

¹ “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”.

coreógrafos através de um processo predominantemente mental; em vez disso, eles parecem ter sido desenvolvidos, executados e transmitidos dentro de uma tradição sócio-cultural através da combinação de processos mentais e cinestéticos”² (p. 119, trad. nossa). A música africana resulta de movimento, “não é um acontecimento apenas acústico, mas também mocional, no qual o movimento tem uma estrutura própria e autônoma”³ (KUBIK, 2004, p. 69).

Na performance musical, o ritmo vem a ser o elo entre som e movimento, entre música e dança, estruturando os eventos sonoros e mocionais 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 o 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, a maneira uma música deve ser executada (SEEGGER, 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*, *piano*), e da organização temporal *divisível* dos sons. John Miller Chernoff 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 harmonia e melodia, tanto em sua ênfase como em sua complexidade. (...) Na música africana essa sensibilidade é quase inversa.⁴ (CHERNOFF, 1979, p. 41-42, trad. nossa).

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.

Padrão rítmico comumente atribuído ao pandeiro do samba:

² „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”.

³ “Ist nicht nur ein akustisches, sondern ebenso motionales Ereignis, wobei der Bewegungsaspekt ein strukturelles Eigenleben zeigt”.

⁴ “[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”.



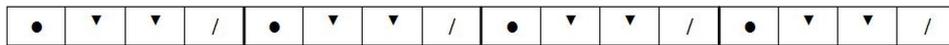
Aplicação da transcrição acima no TUBS:



_ = Batida

* = Acento

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

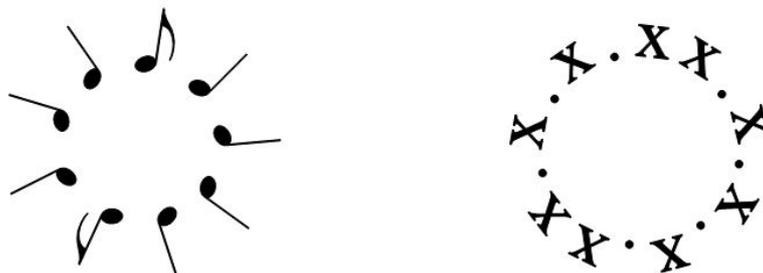
- = Leve batida com a ponta dos dedos (se ouvem somente as soalhas)

As duas primeiras figuras informam somente o número de batidas e um único tipo de acento, do que se supõe que o pandeiro executa 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 notas⁵, a terceira transcrição apresenta o padrão rítmico tal como percebido 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*⁶ dentro do ciclo, que, no entanto, perceptualmente 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). A representação em círculos de fórmulas como a linha-rítmica do samba facilita sua compreensão:

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 elementares*⁷ vazios, isto é, não percutidos. No TUBS a mesma fórmula apresenta-se da seguinte maneira:

⁵ A seção sobre beats mostra como essa divisão é inadequada.

⁶ 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.

⁷ O conceito será esclarecido na seção respectiva.

Linha-rítmica circular do samba representada linearmente com TUBS:

X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

x = batida . = pulso vazio

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:

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

X . X . X X . X . X . X X .

X . X . X X . X . X X . X X .

X . X . X X . X . X X . X X .

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 dos eventos sonoros. Para a transcrição de cantos africanos, Gerhard Kubik adaptou o pentagrama europeu, acrescentando linhas verticais para representar os pulsos elementares e sua organização horizontal. O esquema de transcrição de Kubik pareceu apropriado para transcrever as fórmulas rítmico-melódicas da viola machete (ver GRAEFF & PINTO 2012) do Samba de Roda, chamadas *tons* ou *toques de machete*, permitindo ainda a adição de linhas verticais mais grossas para a indicação dos beats:

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

• = Nota sustentada

A notação de Kubik possibilita uma visualização multidimensional do padrão rítmico-melódico da técnica do machete, que alterna notas individuais, intervalos e acordes. Entretanto, na tentativa de integrar as transcrições do *toque-de-machete em lá maior* 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:

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, percebe-se a mudança gradual de sinais arbitrários e ornamentação variada até fórmulas rítmicas invariáveis que provêm 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.¹⁰ (PANTALEONI, 1972, p. 50, trad. 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.: pandeiro¹¹, ganzá, reco-reco, maraca.
3. Instrumentos graves: marcação (acentuação do beats) e improvisação. Ex.: atabaque e timbal.
4. Instrumento mais grave - surdo: marcação¹².

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.

Níveis de orientação temporal

Pulsação elementar

Pulsos elementares são as menores unidades subjetivas de tempo da estrutura rítmica africana (KUBIK, 2004, p. 87). Cada batida da percussão coincide com um pulso elementar. Richard Waterman (1953, p. 78) foi o primeiro pesquisador e se referir a essa pulsação mínima da música africana, 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 trata-se de uma sucessão de batidas iguais: varia de acordo com as fórmulas acústico-mocionais que as produzem, gerando sequências tímbricas específicas. Entre os instrumentos que produzem essas sequências tímbricas estão o pandeiro, triângulo, chocalho, e o prato-e-faca.

¹⁰ “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”.

¹¹ A função do pandeiro se diferencia da dos outros instrumentos intermediários, como explicado mais adiante.

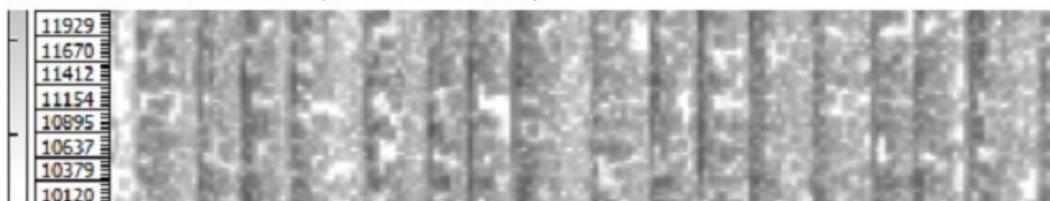
¹² A introdução do surdo pode ter criado essa nova função, na qual o instrumento grave não pode improvisar livremente. Mais detalhes na seção sobre beats.

A pulsação elementar na música africana levanta até hoje controvérsias¹³. Por um lado, há dificuldades em se comprovar sua existência por se tratar de um processo subjetivo, inconsciente dos músicos¹⁴. No caso do Samba de Roda, 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, inclusive 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.

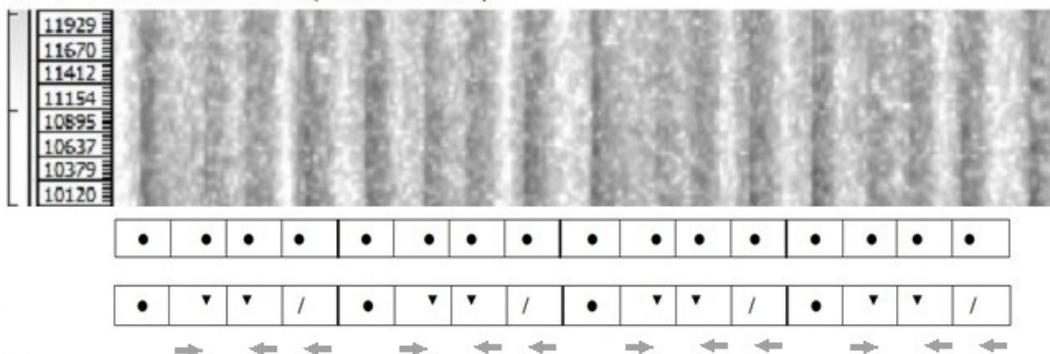
Tal não-isocronia costuma ser entendida pelas pesquisas microrrítmicas como “discrepâncias participatórias” (KEIL, 1987). No entanto, ela é um fenômeno natural do ser humano, sendo inerente à prática musical, e não uma discrepância, um desvio da norma. Bengtsson (1975) percebeu que tais variações ocorrem 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:

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

Pandeiro - Samba de Roda (Recôncavo Baiano)



Pandeiro / Ganzá - Samba (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 uma 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

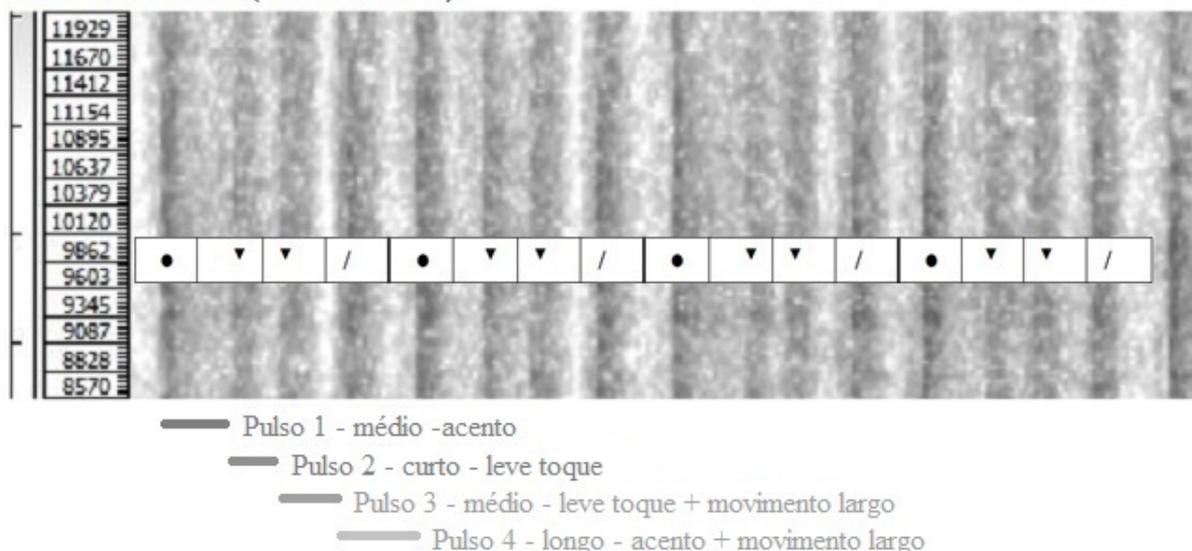
¹³ Ver Pfeleiderer (2006, p. 141-142) e Polak (2010, par. 4-5).

¹⁴ Contudo, Kubik (1983b) encontrou variadas expressões africanas que se referem aos pulsos elementares, como, por exemplo, “formigas que mordem” (p. 334), comprovando a existência mesmo consciente desse conceito.

primeiro e quarto pulso 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 quase imperceptíveis, são produzidas por pequenos movimentos corporais. A próxima 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:

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

Pandeiro - Samba (Rio de Janeiro)



Esse padrão acústico-mocional 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) desenhou os movimentos do braço ao executar essa fórmula com um chocalho (p. 382), 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 emitidos¹⁵, 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 Pinto¹⁶:

¹⁵ Em muitas culturas musicais africanas é comum aprender e identificar fórmulas rítmicas são aprendidas através sequências silábicas relacionadas aos sons produzidos, ver seção sobre o canto.

¹⁶ Em palestras e aulas.

Padrões microrrítmicos idênticos da Bahia, Rio de Janeiro e Angola¹⁷:

Pandeiro - Samba de Roda (Recôncavo Baiano)



Pandeiro / Ganzá - Samba (Rio de Janeiro)



Tambor - *machakili* (leste da Angola)



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* podem aparecer, 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:

Padrão de marcação básico do Samba de Roda atual:



○ = Batida longa no meio da pele

— = Batida abafada no meio da pele

● = Batida curta (interrompida pela próxima batida) no meio da pele

.

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”¹⁸ (LOCKE, 1988, p. 65, trad. 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 tambores. A introdução tanto do surdo como de sua função de pura marcação apresentam-se como inovações no Samba de

¹⁷ Se o padrão de Angola parece inexistente no espectrograma, deve-se provavelmente ao curioso fato de ser um menino de apenas 5 anos que o executa. A gravação é de Kubik (2010).

¹⁸ “[This] makes the designation of a beginning point somewhat inappropriate, and indeed, field research showed that the pattern may be launched in various ways”.

Roda¹⁹. Especula-se que o instrumento tenha sido inventado no Rio de Janeiro pela década de 30 (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 forças 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 80:

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



Padrão do timbal – tambor grave – no Samba de Roda dos anos 80:



∴: Batida leve com a ponta dos dedos, quase imperceptível

A fórmula do Rio de Janeiro pode ser executada por diversos surdos²⁰ 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, a fórmula carioca aparece exclusivamente em outros contextos musicais que não o do Samba de Roda²¹, como no ritmo de ijexá executado no lindramô (Graeff 2013). Na época, parecia não existir no contexto do Samba de Roda a função da marcação do Rio de Janeiro, fato que vem a ser coerente com a hierarquia de funções da percussão africana esboçada por Pantaleoni, mencionada anteriormente. O padrão do timbal mantinha 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 Roda, 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 por 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” (KUBIK, 2008, p. 381, trad. nossa), ou que a tentativa de dividi-lo não resulta em partes simétricas. Assim, por exemplo, as batidas de um ciclo de

¹⁹ A sambadeira Nicinha de Santo Amaro explicou que o novo contexto está “exigindo” o emprego do surdo no Samba de Roda, em função da amplificação dos instrumentos em apresentações públicas (cf. Graeff 2012). Comunicação pessoal, março de 2010, Santo Amaro da Purificação, 2010.

²⁰ 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.

²¹ 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 com estilos musicais urbanos, sem deixar que as técnicas de um “repertório” interferissem nas de outro.

16 pulsos elementares o dividem em duas partes de 7 ou 9 pulsos elementares, em vez de duas partes simétricas de 8. A seguir são ilustradas linhas-rítmicas frequentes no Samba de Roda:

Linhas-rítmicas comuns no Samba de Roda:

X	.	.	X	.	.	X									
X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	X
X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	.	X	.
X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.	X	.

x = Pulso percutido . = Pulso vazio

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 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 Guegueu de Santo Amaro²², antigamente não existia o agogô; o que se tocava era um instrumento de sino único, até hoje conhecido no candomblé como *gã*. 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.

Improvisação

A estrutura rítmica formada pelos pulsos elementares, beats, pela linha-rítmica e pelas variadas seqüências tímbricas que deles resultam, constitui um “fundamento estável para as linhas improvisadas do solista”²³ (MAULTSBY, 1990, p. 193, trad. nossa). Por isso ser fundamental na música africana que a percussão se alicerce sobre ciclos repetitivos e sobre padrões rítmicos. Embora essa característica soe monótona para uma estética musical ocidental, desacostumada a variações de timbre horizontais²⁴, é justamente a repetição que permite a ornamentação musical e a expressão individual, tanto dos músicos improvisadores como dos dançarinos.

Como observado anteriormente, 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 de Roda. Nesse sentido, verifica-se um tipo de variação comum na parte do timbal:

²² Guegueu, do Grupo Raízes de Santo Amaro, em comunicação pessoal, março de 2010, Santo Amaro da Purificação.

²³ “A stable foundation for the improvised lines of the soloist”.

²⁴ 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.

Varição recorrente do timbal no Samba de Roda, em comparação ao seu padrão rítmico básico:



— = Batida no centro da pele

— = Batida abafada no centro da pele

— = Tapa na borda da pele

· = Pulso vazio

Multifuncionalidade rítmica do pandeiro

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 da “percepção multirrítmica”, 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 percebe 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 do performer e nas expectativas perante os ritmos que acabam emergindo.²⁵ (ANKU, 1997, p. 213, trad. nossa).

Esse fato poderia esclarecer o que faz o pandeiro ser 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.

²⁵ “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”.

As particularidades do pandeiro vão além do aspecto rítmico, abrangendo também uma questão estética²⁶. 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”²⁷ (NKETIA, 1991, p. 150, trad. nossa). É comum em tradições africanas e afro-brasileiras acrescentar tambores, xilofones, arcos musicais – como o berimbau e seu o caxixi – de instrumentos ou objetos que produzem um som difuso, como as soalhas do pandeiro. Dessa maneira a execução do instrumento principal – a pele do pandeiro, as tábuas do xilofone, a corda do berimbau – produz um ruído secundário²⁸.

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

Padrões rítmicos do pandeiro recorrentes no Samba de Roda:

Padrão rítmico comum no samba

1.

●	▼	▼	/	●	▼	▼	/	●	▼	▼	/	●	▼	▼	/
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Paulinho

2.

○	▼	▼		●	▼	▼	/	○		▼		●	▼	▼	/
---	---	---	--	---	---	---	---	---	--	---	--	---	---	---	---

Padrão com três acentos

3.

●	▼	▼		●	▼	▼	/	●		▼		●	▼		▼
---	---	---	--	---	---	---	---	---	--	---	--	---	---	--	---

Galope

4.

●*	▼	▼	/	●*	▼	▼	/	●*		▼		●*	▼	▼	/
----	---	---	---	----	---	---	---	----	--	---	--	----	---	---	---

Galope 2

5.

●*	▼	▼	/	●*	▼	▼	/	●*	▼	▼	/	●*	▼	▼	/
----	---	---	---	----	---	---	---	----	---	---	---	----	---	---	---

● = 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 acentos *off-beat* são regularmente acentuados dentro do terceiro beat²⁹. Tais acentos parecem ser característicos do Samba de Roda, mesmo quando não presentes no padrão do pandeiro – como nos exemplos 1 e 5 –, sendo executados por outros instrumentos. 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,

²⁶ 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.

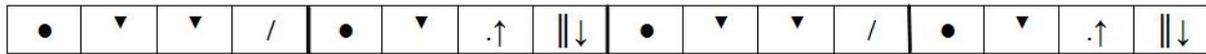
²⁷ “Vorliebe für ein musikalisches Gefüge, das perkussive Klänge enthält bzw. Klänge, die das Geräusch im Verhältnis zum Ton verstärken”.

²⁸ Esse ideal sonoro se reflete ainda no canto do Samba de Roda (GRAEFF 2013).

²⁹ Aqui se pode determinar a ordem dos beats porque ela se relaciona aos outros ciclos paralelos, tanto da percussão como do canto.

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, alcançando “novas dimensões com base na própria criatividade e capacidade técnica”³⁰ (PINTO, 1991, p. 89, trad. nossa). 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 em vídeos dos anos 80. O movimento é tão largo, que a cada repetição um pulso elementar fica vazio:

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

Canto

Aspecto pouco abordado em análises musicais, a organização rítmica do canto demonstra na pesquisa do Samba de Roda a sua relevância para a compreensão de gêneros musicais. O canto do Samba de Roda não apenas apresenta características peculiares, diferenciando-o de outros gêneros musicais, como comprova claramente, mais uma vez, a ampla dimensão que conceitos rítmicos africanos podem abranger. Um princípio musical da etnia africana “Venda”, pesquisada por John Blacking, parece ser válida no Samba de Roda: “A música venda não se fundamenta na melodia, mas na decoração rítmica de todo o corpo, do qual o canto é apenas uma extensão”³¹ (BLACKING, 1973, p. 27, trad. nossa).

A maioria das frases melódicas do Samba de Roda não começa no beat, mas sim no segundo ou quarto pulso elementar de um beat, à maneira do “antecipado”, aspecto comum do Samba de Roda (PINTO, 1991). 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 com os 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:

³⁰ “Neue Dimensionen aufgrund eigener Kreativität und technischen Könnens”.

³¹ “Venda music is founded not on melody, but on a rhythmical stirring of the whole body of which singing is but one extension”.

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 latente³²: $\underline{x} \cdot x \cdot x \underline{x} \cdot x \cdot x \cdot \underline{x} \cdot x \cdot (\underline{x})x \cdot x$

Dessa forma, uma linha-rítmica serve sempre de base para o desenrolar do canto, fato presente também nos toques-de-machete (GRAEFF & PINTO 2012). Entretanto, essa fórmula não permanecerá a mesma ao longo da performance inteira, como prevê o princípio da linha-rítmica. As performances encadeiam várias 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 será sempre assimétrica, mesmo quando os versos sejam de poucas sílabas:

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): $\underline{x} \cdot (x) \cdot (\underline{x})x \cdot x \underline{x} \cdot (x)\underline{x} \cdot (x)$

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 pré-concebidas. Entretanto, outros gêneros musicais baianos como o axé, o pagode e o afoxé empregam fórmulas rítmicas assimétricas – ainda que não tão estáveis como no Samba de Roda. Os sambas do baiano Dorival Caymmi são igualmente marcados por essa concepção rítmica, como o exemplo seguinte demonstra:

³² As sublinhas identificam os beats.

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 foi necessária uma seção exclusiva para a reflexão sobre a forma mais adequada de representar os eventos sonoros do Samba de Roda, a dança revela-se 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 podem estar sendo 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 mocional 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 subdivisões³³.

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 – aspectos 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:

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.³⁴ (NKETIA, 1991, s. 260, trad. nossa).

Assim, a análise coreográfico-musical do Samba de Roda 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, e não o corpo inteiro, como propulsor dos movimentos, o dançarino isola esses múltiplos centros – policentrismo – para a realização de diferentes padrões mocionais (op. cit.). Como representar em uma única notação os diversos movimentos das mãos, dos braços, dos pés, dos joelhos, dos quadris, ao mesmo tempo?

³³ 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.

³⁴ “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”.

Já a multiplicação é a técnica africana de “despedaçar uma sequência de movimentos simples e unificada em várias moções” (op. cit., p. 31, trad. nossa). 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 dificultosa tentativa de reconhecer nos passos do famoso “miudinho” do Samba de Roda sobre qual lado do corpo o dançarino está se apoiando. Günther (op. cit.) 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” (p. 31).

Os diversos tipos de movimento fundamentam-se sobre o mesmo alicerce rítmico da percussão. Embora uma análise ideal que integre 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:

Passos básicos 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 = Amplo movimento do lado direito/esquerdo

d / e = Curto movimento lado direito/esquerdo

- = Apoio principal do corpo

+ = Curto movimento dianteiro

↓ = Amplo movimento anterior arrastando o pé no chão

- = Calcanhar volta ao 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 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), 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]” (p. 83).

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*:

Passo ternário do Samba de Roda em relação com a linha-rítmica básica de 8 pulsos elementares:

d ₋	e	D↓	e ₋	d	E↓	d ₋	e	D↓	e ₋	d	E↓	d ₋	e	D↓	e ₋
----------------	---	----	----------------	---	----	----------------	---	----	----------------	---	----	----------------	---	----	----------------

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 – ou são mesmo determinados pelos – passos principais da dança, esse padrão coreográfico pode ser de origem diferente daquela dos passos básicos do samba, remetendo a uma cultura da costa ocidental africana³⁵.

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, serão 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:

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.

Conclusão

Os resultados apresentados neste artigo evidenciam a importância de pesquisas musicais para tradições afro-brasileiras que transcendam a análise de partituras, fontes históricas e teorias musicais europeias. As teorias africanas sobre música e dança demonstram grande afinidade com os fenômenos musicais brasileiros, contribuindo enormemente para sua compreensão. A dimensão dessa afirmativa é ainda maior do que se pode demonstrar aqui. As relações rítmicas entre instrumentos, canto e dança revelam ainda outros aspectos da organização rítmica do Samba de Roda, e mesmo do samba carioca, a serem expostos em publicações futuras.

Os fundamentos musicais africanos aqui explorados foram descobertos através de intensa pesquisa etnográfica de antropólogos e etnomusicólogos na África. Isso significa que tal conhecimento sobre o funcionamento da música africana baseia-se nos próprios fenômenos musicais, na performance e na percepção de seus músicos. Para esses, ritmo é mais do que

³⁵ Ver Kubik (1979, p. 19-21; 1986, p. 126).

duração de notas. É também mais do que sequências tímbricas, acentuações, fenômenos acústicos organizados no tempo. No Samba de Roda, ritmo funciona como uma matriz que orienta toda a performance e mesmo outros, senão todos aspectos da vida de seus praticantes, como sugere Agawu (1987) em relação a tradições africanas. Até que ponto tal concepção não estaria presente em toda a música afro-brasileira?

Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. “The Rhythmic Structure of West African Music“. *The Journal of Musicology*, ano 5, n. 3, p. 400-418, verão 1987.

BENGTSSON, Ingmar. “Empirische Rhythmusforschung in Uppsala“. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 1, p. 195-219, 1975.

BLACKING, John. *How musical is man?*. University of Washington Press, 1973.

CHERNOFF, John Miller. *Rhythm and Sensibility*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1979.

CROOK, Larry. *Music of Northeastern Brazil*, Nova Iorque e Londres: Routledge, 2007.

GERISCHER, Christiane. *O Suingue Baiano. Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

GRAEFF, Nina. “Reflexos da nomeação do samba de roda como Obra-Prima da Humanidade pela UNESCO sobre a cultura do Recôncavo Baiano”. In: Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias (Eds.). *Musics and knowledge in Transit / Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito*. Lisboa: Colibri, 2012.

_____. “Samba de Roda: comemorando identidades afro-brasileiras”, in: *Artelogie* 4, jan. 2013. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article173> [04.03.2013]

GRAEFF, Nina; PINTO, Tiago de Oliveira. “Música entre Materialidade e Imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano / Music Between Tangibility and Intangibility: The Toques-de-Machete from Recôncavo Baiano”. *Revista Museoin. Revista Eletrônica do Museu e Arquivo Histórico La Salle* ano 1, n.10, p. 72-97, jan-abr. 2012.

GÜNTHER, Helmut. *Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes*. Graz: Universal Edition, 1969.

JACKENDOFF, Ray; LERDAHL, Fred. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1983.

KAUFFMANN, Robert. “African Rhythm: A Reassessment“. *Ethnomusicology*, ano 24, n. 3, p. 393-415, 1980.

KAZADI wa Mukuna. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira. Perspectivas Etnomusicológicas*. 3ª edição. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

KEIL, Charles. “Participatory Discrepancies and the Power of Music”. *Cultural Anthropology*, ano 2, n. 3, p. 275-283, ago. 1987.

KOETTING, James. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music". *Selected Reports*, ano 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KUBIK, Gerhard. "Oral Notation of some West and Central African time-line Patterns". *Review of Ethnology*, ano 3, n. 22, p. 169-176, 1972

_____. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

_____. (1983a). "Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika". In: Artur Simon (Ed.). *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983a. p. 49-57.

_____. (1983b). "Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik". In: Artur Simon (Ed.). *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983b. p. 327-400.

_____. *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. 2ª edição (1984). Wien: Lit, 2004.

_____. "Zur Mathematik und Geschichte der afrikanischen time-line Formeln". In: Albrecht Schneider (Ed.). *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. Frankfurt am Main: Lang, 2008. p. 359-398.

_____. *Theory of African Music*. Volume 2. Chicago: Chicago University Press, 2010.

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 Ewe Dance Drumming". *Ethnomusicology*, ano 26, n. 2, p. 217-246, maio 1982.

LÜHNING, Angela. "Música: palavra-chave da memória". In: Fernanda Teixeira de Medeiros e Elisabeth Travassos (Eds.). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 23-33.

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*, ano 53, n. 2, p. 276-307, 2009.

MAULTSBY, Portia. "Africanisms in African-American Culture". In: Joseph E. Holloway (Ed.). *Africanisms in American Culture*. Indiana Univ. Press, 1990. p. 326-355.

NAVEDA, Luiz. *Gesture in Samba. A cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. Tese de Doutorado, Universidade de Ghent, 2011. Disponível em: http://www.ipem.ugent.be/samba/SambaProject/Thesis_files/Naveda2011_GestureInSamba_PhDthesis.pdf [04.03.2013]

NKETIA, Joseph H. Kwabena. *Die Musik Afrikas*. 2ª edição. Trad. Claus Raab, Wilhelmshaven: Noetzel, 1991.

PANTALEONI, Hewitt. "Three Principles of Timing in Anlo Dance Drumming". *African Music* ano 5, n. 2, p. 50-64, 1972.

PFLEIDERER, Martin. *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: Transcript, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlim: Museum für Völkerkunde, 1991.

_____. “As cores do som. Estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira”. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos* 22-23, USP, São Paulo 1999-2001 p. 87-109. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/cea/revista/africa_022/af04.pdf [04.03.2013].

_____. “Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora”. *Revista de Antropologia* ano 44, n. 1, 2001b, p. 221-286.

POLAK, Rainer: (2010). “Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali”. *Music Theory Online* ano 16, n. 4, dez. 2010. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.polak.html> [04.03.2013]

RYCROFT, David R. “Tribal Style and Free Expression”. *African Music* vol. 1, 1954. p. 16-27.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ediora UFRJ, 2001a.

_____. “Ritmo melódico nos bambas do Estácio”. In: Fernanda Teixeira de Medeiros e Elizabeth Travassos (Eds.). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 2001b. p. 53-60.

SEEGER, Charles. “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”. *The Musical Quarterly*, ano 44, n. 2, p. 184-195, abr. 1958.