Arildo Colares dos Santos

Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo

Versão Corrigida

Dissertação apresentada no Programa de Pós Graduação
em Música da Universidade de São Paulo.

Linha de Pesquisa e Área de Atuação: Processos de
Criação Musical

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Teresa Alencar de Brito

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Santos, Arildo Colares dos
Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo / Arildo Colares dos Santos ; orientadora, Maria Teresa Alencar de Brito. -- São Paulo, 2018.

119 p.: il. + partituras.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. aprendizagem do samba 2. processos mnemônicos 3. elementos do passo do samba 4. transculturalidade do samba 5. a estrutura do ritmo e sua clave I. Brito, Maria Teresa Alencar de II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Santos, Arildo Colares dos

Título: Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo

Dissertação apresentada no Programa de Pós Graduação
em Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de
Mestre em Música

Data: _____

Banca Examinadora

Presidente: Prof^a Dr^a Maria Teresa Alencar de Brito

ECA - USP

Banca:

Prof^o Dr^o Alberto Tsuyoshi Ikeda

IA - UNESP

Prof^o Dr^o Eduardo Flores Giancesella

IA - UNESP

À Isabel e João, pelo amor incondicional.

À Marília, pelo amor, cumplicidade e incentivo.

Aos meus pais: Maria e Ary (*in memoriam*) e minha avó Josefina (*in memoriam*), pelo olhar para o bem.

Agradecimentos

Mestres e mestras da cultura popular e sua memória coletiva ancestral

Toninho Macedo, que me mostrou o caminho.

José Sapopemba, grande referência de musicalidade afro-brasileira.

Redandá e Tata Guiamazi, pelo axé.

Alunos e alunas, com os quais eu tanto aprendi.

Douglas Alonso, Rubens Oliveira e Lucas Brogiolo, pela ajuda com as partituras.

Todos os colegas músicos que sempre me inspiram e compartilham sons e silêncios.

Daniel Slon e José Eduardo Lennert (*in memoriam*), toques que servirão para toda a vida.

Beth Delgrande e Carlos Tarcha, meus professores da música das percussões.

Benjamim Taubkin, pela escuta na música e na vida.

Aos amigos e amigas d'A Barca (André Magalhães, Renata Amaral, Lincoln Antônio, Chico Saraiva, Laeticia Madsen e Marcelo Pretto), do Clareira (Benjamim, João, Neusa, Mazé, Verlúcia e Sapopemba) e da Cia. Cabelo de Maria (Renata Mattar e Gustavo Finkler), três grupos e uma paixão: o Brasil e a música do seu povo.

Gisela Moreau, pelo incentivo.

Luis Felipe Gama e Cooperativa de Música do Estado de São Paulo, pelo incentivo.

Claudia Freixedas e Valeria Zeidan, amigas e cúmplices pela educação musical.

Ivan Vilela e Alberto Ikeda, a voz da cultura popular na academia.

André Bueno, pela maestria e força na reta final do texto.

“... o meu chapéu é o alto do céu...”

Naná Vasconcelos

Resumo

Nesta Dissertação exponho reflexões de mais de trinta anos de experimentação de processos de ensino e aprendizagem de ritmos populares. Utilizo o recurso da autoetnografia (Benetti 2017), e o conceito de “participante analítico”. Ao estudar o samba como exemplo, proponho abordagens da rítmica dos seus instrumentos de percussão em sala de aula - ambiente novo para a transmissão dos conhecimentos ancestrais das expressões culturais populares. E transponho práticas dos contextos populares para o ambiente acadêmico, tais como a oralidade, a corporalidade e o entendimento das funções exercidas pelos padrões na estrutura rítmica do samba. O foco inicial do trabalho é a ludicidade (Huizinga 1938) como geradora da motivação para a abordagem de conteúdos musicais e corporais. Como estratégia de aprendizagem do samba, o texto propõe o uso de processos para a memorização dos padrões rítmicos (Kubik 1979b) e apresenta proposta de representação vocal dos instrumentos de percussão do samba. Os sons da voz e, depois, dos instrumentos de percussão, deverão gerar movimento no corpo do aprendiz, acessando assim a música-dança de modo transdisciplinar, importante para a apreensão integradora dos ritmos populares, onde o som é “escrito” nos corpos (Lühning 2001). Outra reflexão apresentada é de análise da estrutura de funções dos padrões rítmicos (“levadas”) e suas influências em percepções verticais (pulsos corporais), e horizontais (fraseados). Emprego conceitos de Nketia (1975), Kubik (1979b), Pinto (2001), Sandroni (2001), Mukuna (2006), Fonseca (2017) e Leite (2017). O trabalho propõe a inclusão de visão transcultural dos ritmos populares (Ikeda 2016) em sua abordagem educacional, abrindo-se o foco para a amplitude da ocorrência do samba nos contextos. De ambientes matriciais da cultura brasileira, representados pelas religiões de matriz africana, e das versões rurais e praieiras do samba de roda, até as vertentes urbanas do samba, cujos praticantes referenciais “beberam” das fontes tradicionais. Para atestar as semelhanças e especificidades, inclui-se grades rítmicas desses três contextos culturais do ritmo.

Palavras-chave: samba, cabula, samba-de-roda, levadas, processos mnemônicos, corporalidade, protopasso, linhas-guia, clave, transculturalidade

ABSTRACT

By using an autoethnography resource (Benetti 2017), and the concept of "analytic participant", I organize reflections after more than thirty years of experimentation of the learning processes of popular rhythms. With samba music as focus, this work approaches rhythmic details from its percussion instruments in the classroom – a new environment for the transmission – transposing some fundamentals of popular culture. First comes the ludic impulse generating motivation (Huizinga 1938) and I propose mnemonic processes to vocalize sounds (Kubik 1979b) and generate movements in the body of apprentices. There is a wide meaning for a popular rhythm as music and dance, where sounds “write” even before accessing percussion instruments (Lühning 2001). Then, another fundamental is understanding the structure of the rhythm with patterns (“levadas”) and their influence in vertical perceptions (body pulses), and horizontal perceptions (phrasing). I bring concepts from Nketia (1975), Kubik (1979b), Pinto (2001), Sandroni (2001), Mukuna (2006), Fonseca (2017) and Leite (2017). Finally, I work with apprentices a transcultural view for popular rhythms (Ikeda 2016), from three different samba contexts. Starting from Afro-Brazilian religious example and rural and beach Afro-Brazilian branches in *samba-de-roda*, up to the urban branch of samba, with participants who drank from that traditional fountain. Rhythmic grids of the three cultural contexts of the rhythm are included, to attest to the similarities and differences.

Keywords: samba, cabula, samba-de-roda, “levadas”, mnemonic processes, corporality, elements of samba dance, time-lines, clave, transcultural

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 - A festa e seus ritmos	17
1.1 - O lúdico – necessidade humana	17
1.2 - As festas populares brasileiras como manifestações do jogo ritual	23
1.3 - Ritmos brasileiros: som e movimento na expressão transcultural	29
1.3.1 - Musicalidades transculturais	31
Capítulo 2 - Memória sonora e corporal	36
2.1 - Os sons e os movimentos corporais	36
2.1.1 – O protopasso de samba	39
Exercícios: de 1 a 6	40
2.1.2 - Quando o movimento pode dificultar	45
2.2 - Ritmos vocalizados: recursos mnemônicos	47
2.2.1 - Com que sons vocalizar as levadas?	51
2.2.2 - Aplicação aos instrumentos	52
2.2.2.1 - Ganzá	52
2.2.2.2 - Atabaque	52
2.2.2.3 - Pandeiro	53
2.2.2.4 - Tamborim	54
2.2.3 - Como retratar as notas longas?	56
Capítulo 3– As levadas e a estrutura rítmica do samba	57
3.1 - As levadas: porta de entrada para o aprendizado dos ritmos populares	57
3.2 - Estrutura rítmica	59
3.2.1 - Funções	59
3.2.2 - O conceito de clave rítmica	61
3.2.3 - Grades – combinações de levadas	67
3.2.3.1 - Grade estrutural completa 1 - samba urbano	68
3.2.3.2 - Grade estrutural completa 2 - samba urbano	68
3.2.3.3 - Grade estrutural completa 3 - samba urbano	68
3.2.3.4 - Grade estrutural mínima 1 - samba urbano	69
3.2.3.5 - Grade estrutural mínima 2 - samba urbano	70

3.2.3.6 - Grade estrutural mínima 3 - samba urbano.	70
3.2.3.7 - Grade estrutural mínima 4 - samba urbano.	70
3.2.3.8 - Mínimo do mínimo: a melodia e o protopasso.	70
3.2.4 - A Síncopa.	71
3.2.4.1 - Cométrico	72
3.2.4.2 - Contramétrico.	72
Capítulo 4 - Samba: uma musicalidade transcultural.	73
4.1 - O termo: e seus diferentes significados.	73
4.2 - De significados regionais a ritmo nacional	74
4.3 - O samba como patrimônio imaterial.	77
4.4 - Os três contextos do samba.	78
4.5 - Cabula.	79
4.5.1 - O conjunto instrumental: levadas e funções.	81
4.5.1.1 - Grade estrutural completa 1 - cabula.	83
4.5.1.2 - Grade estrutural completa 2 – cabula.	83
4.5.1.3 - Outras levadas de lé e rumpi – cabula.	83
4.6 - Samba de roda.	84
4.6.1 – O samba de roda no candomblé.	85
4.6.2 - A chula e o corrido no Recôncavo Baiano.	88
4.6.3 - O samba de roda na capoeira	90
4.6.4 - Grades – combinação de levadas.	93
4.6.4.1 - Grade estrutural mínima 1 - samba de roda.	94
4.6.4.2 - Grade estrutural mínima 2 - samba de roda.	94
4.6.4.3 - Grade estrutural mínima 3 - samba de roda.	94
4.6.4.4 - Grade estrutural completa 1 - samba de roda	95
4.6.4.5 - Grade estrutural completa 2 - samba de roda.	95
4.6.4.6 - Grade estrutural completa 3 - samba de roda.	96
4.6.4.7 - Grade estrutural completa 4 - samba de roda.	96
4.6.4.8 - Grade estrutural completa 5 - samba de roda.	97
4.7 - O samba urbano.	99
4.7.1 – As fontes - comparando.	104
4.7.2 - Roda de samba e escola de samba.	106
4.7.3 - Grades – combinações de levadas.	107

4.7.3.1 - Grade estrutural mínima 1 - samba urbano.....	107
4.7.3.2 - Grade estrutural mínima 2 - samba urbano	108
4.7.3.3 - Grade estrutural mínima 3 - samba urbano.....	108
4.7.3.4 - Grade estrutural mínima 4 - samba urbano.....	108
4.7.3.5 - Grade estrutural completa 1- samba urbano.....	109
4.7.3.6 - Grade estrutural completa 2 - samba urbano....	109
4.7.3.7 - Grade estrutural completa 3 - samba urbano.	109
4.7.3.8 - Grade estrutural básica para roda de samba	110
4.7.3.9 - Grade estrutural básica para escola de samba	111
4.7.3.10 - Grade para visão geral de funções - samba urbano.....	110
5 - Considerações finais.....	113
6 - Referências bibliográficas.....	116

Introdução

A transmissão de conhecimentos das músicas e danças oriundas das tradições populares brasileiras ainda acontece predominantemente nos contextos originais, em relações comunitárias e familiares, empiricamente, com as crianças aprendendo com os mais velhos no dia-a-dia, da mesma forma como se aprende a andar, a falar, a rezar, a cozinhar um feijão, a tecer um bordado, a fazer um balaio e uma panela de barro, do mesmo jeito com que se aprende a ciência da lida com a terra, os segredos que os pescadores desvendam no céu. São conteúdos que aliam memórias, liberdade, espontaneidade e, especialmente, diversidade. Cada novo intérprete da sua tradição acrescenta sua versão dela. São saberes que não se colocam em fôrmas nem se replicam automaticamente.

Aos dezessete anos, entrei no grupo Abaçai¹ onde fui iniciado nas artes e na cultura popular brasileira, sob a direção e orientação de Toninho Macedo², meu primeiro mestre na busca pelo aprendizado nesses saberes. Ele sempre repetia a fala de um informante das suas pesquisas no Vale do Ribeira, que uma vez indagado sobre como aprendera as coisas do seu lugar, respondeu assim: “no correr do acontecido”, ou seja, fazendo.

A proposição deste trabalho é o compartilhamento de experiências e reflexões sobre o aprendizado dos ritmos brasileiros e de como abordar a transmissão desses conhecimentos populares em sala de aula, de modo que traga para esse ambiente novo, elementos da sua prática nos contextos tradicionais, nos quais a dança é uma linguagem associada fundamental. Onde a oralidade é uma forma eficiente de transmissão, e a ludicidade (Huizinga, 2018) está presente, se entendermos que uma educação motivadora e participativa incorpora esse elemento lúdico inerente ao ser humano.

Após reflexões e as primeiras conclusões geradas a partir de experiências realizadas em mais de trinta anos, procurando aprender e aprendendo a ensinar diferentes idiomas musicais brasileiros, considero relevante neste trabalho o conceito

¹ Abaçai - Cultura e Arte, www.abacai.org.br, hoje uma Organização Social da Cultura, começou suas atividades como um grupo de teatro, música e dança das culturas populares brasileiras.

² Doutor em ciência da comunicação pela USP, estudioso de cultura popular brasileira, diretor artístico e cultural da Abaçai.

de autoetnografia. Neste sentido, um importante referencial teórico é Alfonso Benetti (2017), que expõe a teoria de Leon Anderson (2006) sobre as características da autoetnografia analítica, na qual o pesquisador é “membro do grupo pesquisado na investigação ou do cenário envolvido”. (Anderson, 2006, p. 375 e 382, *apud* Benetti 2007, p. 153)

Me vejo nessa posição de investigador participante que, mantendo vivência constante com contextos tradicionais, alterno as práticas e as fruições, além da observação e análise dos comportamentos musicais e corporais dos membros dos grupos, que ali estão por motivações imateriais.

Ao mesmo tempo, estou em constante campo de pesquisa na prática docente, procurando acertar nas proposições pedagógicas, de modo que sirvam aos aprendizes como experiência de sensibilização para idiomas musicais e corporais que geralmente não fazem parte de suas práticas. Especialmente em formações de educadores musicais que tiveram uma formação eurocêntrica, que buscam acessar uma musicalidade e uma corporalidade escondidas, por camadas de educação que bloquearam o movimento corporal e dificultaram o pleno entendimento do ritmo.

Busco neste trabalho estimular o aprendizado musical dos ritmos populares, focalizando a importância da matriz afro-brasileira, e entendendo-os na sua dimensão musical e corporal. Os ritmos populares, tendo aqui o samba como modelo, são música e dança. (Sodré, 1998, Lühning 2001 e Fonseca, 2017).

Quando as vibrações sonoras percussivas encontram um corpo receptivo, resultam numa memória global onde som e movimento se somam. Os sons são “escritos” no corpo. O corpo é a partitura. (Lühning 2001). Portanto, um constante desafio é preparar os corpos dos aprendizes para o aprendizado musical. E nas práticas dos ritmos populares nos contextos tradicionais, essa “escrita” está também no corpo dos tocadores. Há uma essência de movimento, que se evidencia na base dos passos básicos de samba e também de forma subjacente na performance dos tocadores, quando em andamentos não muito rápidos. Esse movimento eu denomino protopasso de samba. Procuro incluir esse aprendizado nas aulas que ministro sobre esse ritmo. Abordarei essa corporalidade do ritmo no Capítulo 2, intitulado Memória Sonora e Corporal.

Peço licença para expor nesta introdução um pouco mais de minha história na relação com a cultura popular brasileira, pela importância que a vivência pessoal tem na fundamentação desta dissertação, entendendo a necessidade de destacar nesta parte do trabalho o referencial principal que me trouxe até aqui.

Minha iniciação e profissionalização como músico-educador-aprendiz das musicalidades e corporalidades populares brasileiras foi empírica. Aprendi fazendo, inicialmente e por muitos anos, nas práticas do grupo Abaçaí e nas interações com grupos tradicionais de diferentes regiões brasileiras que o grupo proporcionava. E nas vivências e estudos que na minha adolescência Toninho Macedo, citado há pouco, fazia junto à Escola de Folclore³, para onde levava os aprendizes do grupo, nos primeiros anos da década de 1980.

No Abaçaí, os que sabiam mais ensinavam os que sabiam menos. Fui aprendendo e compartilhando ao mesmo tempo, e praticávamos muito. Havia vivência nas salas de ensaio e nas ruas. Fazíamos muitos cortejos. Primeiro nas ruas do centro de São Paulo, entre 1981 e 1990. Depois, no Parque da Água Branca, na Zona Oeste de São Paulo, de 1991 a 2005. Desde a metade da década de 1980, nas produções do grupo, o teatro era a linguagem central, mas a música e a dança foram ampliando seu espaço, o que resultou na criação do Abaçaí – Balé Folclórico de São Paulo. Montávamos espetáculos com danças populares de todas as regiões do país e, aos poucos, minha atividade no grupo foi se especializando na música, tornando-me diretor musical do grupo, mas sem deixar de estar muito próximo da dança. Nos últimos anos do meu percurso como membro atuante do grupo, a Abaçaí Cultura e Arte ainda me proporcionou a vivência com expressões tradicionais de todo o estado de São Paulo, por meio do Revelando São Paulo, festival de culturas tradicionais paulistas que Toninho Macedo criou e que dirige pela Abaçaí há mais de 20 anos.

No meio desse percurso fui buscar ensino formal de música, especialmente porque percebi que isso aumentaria minhas chances de sobreviver como músico e educador, já que normalmente as instituições de ensino, ao contratar profissionais, costumam exigir estudo formal. Em 1988 estudei bateria no CLAM – Centro Livre de Aprendizado Musical⁴; de 1990 a 1994 estudei percussão erudita na Escola Municipal

³ Escola ligada ao antigo Museu do Folclore, que existia na Oca, do Parque Ibirapuera, SP/SP.

⁴ www.clamescolademusica.com.br

de Música de São Paulo e mais adiante, de 1996 a 2001, concluí o curso de Bacharelado em Percussão no Departamento de Música da ECA – USP, que abordava a chamada percussão erudita. Essa formação acadêmica não incluiu os instrumentos e ritmos brasileiros, já que no CLAM estudava bateria e não passei muito do pop e do jazz.

A partir do ensino formal, fui conseguindo transcrever os ritmos e instrumentos de percussão que eu tocava, criando didática para poder trabalhar como professor. Fui procurando criar uma metodologia, procurava me preparar para a aula e depusitei na escrita ocidental uma importância muito grande. Até chegar à conclusão de que essa escrita era mais eficiente para mim, na busca por escrever no papel informações que já estavam “escritas” no meu próprio corpo. Para o aprendiz que não tinha referências anteriores, a leitura rítmica se mostrou ineficiente. Daí, concluí que a utilização de uma “notação oral” (Kubik 1979a) funcionava muito mais. Abordo esse tema no item 2.2, intitulado Ritmos vocalizados: recursos mnemônicos.

Quando ensino ritmos conhecidos nos ambientes urbanos, sempre incluo as suas expressões presentes em contextos tradicionais. No caso do samba, incluo versões existentes ainda hoje, porém anteriores à gênese do samba urbano na cidade do Rio de Janeiro no início do Século XX: o cabula, praticado nos candomblés, e os sambas de roda do Recôncavo Baiano e outras regiões do estado. O samba é um exemplo de expressão musical e corporal transcultural (Ikeda, 2016), cujo estudo, com o foco ampliado para além das versões midiáticas, fundamenta o aprendizado e oferece ao aprendiz a oportunidade de “beber nas fontes”. Fontes essas que costumam alimentar os principais compositores de samba urbano.

Pratico esse ensino com a visão transcultural dos ritmos, na formação de percussionistas populares, há muitos anos. Lecionei durante 25 anos letivos ininterruptos (de 1993 a 2017) na antiga Universidade Livre de Música, atual EMESP Tom Jobim – Escola de Música do Estado de São Paulo, onde abordei os ritmos de modo a considerar suas raízes nas tradições populares, nas quais a percussão dialoga com as canções e com as danças. Sempre despertando o olhar do aprendiz para as expressões dos ritmos em ambientes com motivações imateriais da prática, e entendendo-os como vinculados a outras linguagens.

Outro aspecto na minha proposição de aprendizagem dos ritmos populares é o entendimento das levadas (padrões rítmicos) que compõem sua estrutura, e da função que cada uma delas exerce no conjunto:

- há uma “pulsção elementar” (Kubik, 2010) que é sempre tocada por algum instrumento, e sentida no balanço corporal, que é subjacente em todos os outros instrumentos. No samba ela é representada principalmente pelo ganzá. Para dar um nome para essa função eu utilizo o termo “condução”;
- há também sempre algum instrumento que destaca o pulso principal. No samba urbano, o surdo cumpre essa função de “marcação”;
- há também, uma levada que orienta o fraseado, uma “linha-guia”, ou “*time-line*” - Nketia (1975), Kubik (1979b), Pinto (2001), Sandroni (2001), Mukuna (2006), Fonseca (2017), Leite (2017) entre outros - que o faz manter uma divisão rítmica característica, e que atua numa percepção horizontal. Diferentemente das duas anteriores que atuam numa percepção corporal vertical. A essa levada, adotando conceito afro-cubano, denomino “clave”.

Capítulo 1 - A festa e seus ritmos

1.1 - O lúdico – necessidade humana

O aspecto lúdico e ao mesmo tempo um sentido de ritualização da prática musical sempre foram importantes para mim e para os músicos com quem me relacionei nesses trinta e sete anos de prática profissional. Claro que durante esse percurso sempre encontrava profissionais que estavam distantes desse binômio fundamental. Mas, aos poucos, fui aprendendo a saber qual a roda musical que me faz feliz como músico, fui praticando a ampliação constante dessa roda e fazendo um tipo de música que possibilite essa felicidade, na atitude de respeito perante a Música e ao músico. No gosto de tocar em grupo e na necessidade de fazer música na horizontalidade das relações, na contemplação da escuta e do silêncio coletivo, ponto de partida para que cada som gerado faça sentido na relação com o outro. E sempre praticando a abertura da roda para quem deseja apreciar o resultado desse diálogo estético entre brincantes profissionais.

Na minha prática docente, que se constrói paralelamente à atividade de performer - uma alimentando a outra - procuro compartilhar com os alunos e alunas o prazer da prática musical que alimenta o rito e o lúdico, tocando com eles com esse espírito e estimulando que eles se descubram e se inspirem. E com um estímulo especial para que se liguem com a cultura popular e suas expressões culturais. É onde o lúdico e o rito sempre caminharam juntos e são um referencial incrível para a criatividade, a diversidade e a felicidade.

O historiador e linguista holandês Johan Huizinga, na obra *Homo Ludens – O Jogo como elemento da cultura* (1938), ampliou os conceitos da designação da espécie humana como *Homo sapiens* (e mais adiante, *Homo faber*) e propõe a utilização da expressão *Homo ludens*.

Já no prefácio do livro, ele aponta que:

“Embora *faber* não seja uma definição do ser humano tão inadequada como *sapiens*, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na

vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura”. (Huizinga, 2018, p.1)

Ele defende que a brincadeira e o jogo carregam uma motivação não racional, inerente aos seres humanos de todas as idades, manifestando-se também nos animais. O autor focaliza especialmente as manifestações coletivas, que denomina “manifestações sociais”, e que considera “as formas mais elevadas de jogo”. E detalha esse recorte da obra entre expressões coletivas: “Faremos referência aos concursos e às corridas, às representações e aos espetáculos, à dança e à música, às mascaradas e aos torneios” (Huizinga, 2018, p.10). Sua abordagem me interessa especialmente porque trato de procedimentos educacionais que abarcam conteúdos da música coletiva, gestada nas expressões lúdicas tradicionais.

Praticar uma educação musical que inclui o jogo coletivo é considerar o educando e os seus interesses, chegando a níveis profundos, arquetípicos.

“A própria existência do jogo é uma confirmação permanente da natureza supralógica da situação humana. Se os animais são capazes de brincar, é porque são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional (...) Encontramos o jogo na cultura, como um elemento dado existente antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens (...) Em toda a parte encontramos presente o jogo, como uma qualidade de ação bem determinada e distinta da vida “comum” (Huizinga, 2018, p.6)

Entender a ludicidade como uma necessidade básica dos educandos pode servir de fator norteador na escolha de conteúdos e no planejamento das práticas da educação em geral. Na educação musical em particular, especialmente na que aborde as expressões culturais populares, a inclusão de estratégias que contemplem a ludicidade é fundamental. Nessas expressões a música não é um fim em si mesmo, mas um meio de ligação entre o material e o imaterial, os homens e os deuses, o concreto e o abstrato, o monótono e o divertido, o estático e o movimentado. Abordar

os aspectos rítmicos das músicas das culturas populares sem trabalhar a relação com o movimento corporal, sem firmar o trabalho educacional com a apreciação de grupos dos contextos de origem ou, quando possível, com um contato direto com pessoas que trazem essa memória da tradição oral até tempos atuais, seria reduzir o significado da música dessas expressões. Perceber o sentido de brinquedo que elas têm para seus participantes é revelador e bastante inspirador para o aprendiz.

O ato de se tocar um instrumento musical pode trazer tanto o sentido lúdico quanto o sagrado, já que a prática musical proporciona um mergulho no plano sutil da existência. Seja como manifestação individual, na qual enseja uma transcendência solitária, seja na prática coletiva, onde a catarse é compartilhada e assume uma potência social, comunitária.

Huizinga agrega, como meios de contato com o sagrado, as diferentes formas de jogo, considerando as brincadeiras da infância, a prática de esportes, a atividade do ator e do músico. Nelas, o ser humano reconhece, simultaneamente, seriedade, sacralidade e ludicidade.

“A criança joga e brinca dentro da mais perfeita seriedade, que a justo título podemos considerar sagrada. Mas sabe perfeitamente que o que está fazendo é um jogo. Também o esportista joga com o mais fervoroso entusiasmo, ao mesmo tempo que sabe estar jogando. O mesmo verificamos no ator, que, quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo "jogo" da representação teatral, ao mesmo tempo que tem consciência da natureza desta. O mesmo é válido para o violinista, que se eleva a um mundo superior ao de todos os dias, sem perder a consciência do caráter lúdico de sua atividade. Portanto, a qualidade lúdica pode ser própria das ações mais elevadas.” (Huizinga, 2018, p.21 e 22)

Essa relação entre o tocar, o jogar e o brincar, Huizinga destaca como atividades que guardam relações entre si nas necessidades humanas de fuga dos afazeres do dia-a-dia. O autor busca essas relações analisando a ocorrência dessas práticas em diferentes sociedades no mundo e atesta que, em vários idiomas, para se designar o ato de tocar, brincar e jogar utilizam-se o mesmo verbo, como no inglês *to play*, no francês *jouer* e no alemão *spielen*. O autor, no segundo capítulo de *Homo*

Ludens, intitulado “A Noção de Jogo e sua Expressão na Linguagem”, faz um estudo aprofundado dessa ocorrência em muitos idiomas, ocidentais e orientais. E, resgatando esse estudo no capítulo dez, denominado “Formas Lúdicas de Arte”, diz que:

“ ... em diversas línguas se chama "jogo" à manipulação dos instrumentos musicais, como na língua árabe, por um lado, e por outro, nas línguas germânicas e eslavas. Dado que dificilmente poderia atribuir-se a uma influência ou a uma simples coincidência esta identidade entre oriente e ocidente, torna-se necessário supor a existência de alguma profunda razão psicológica, para explicar esse símbolo tão claro da afinidade entre a música e o jogo.” (Huizinga, 2018, p. 177)

Huizinga aborda ainda a escuta musical como uma forma passiva da prática do jogo e do ritual, na qual a contemplação carrega um sentido de ligação com o sagrado e diz que:

“Sentindo a música, somos capazes também de sentir o ritual. Quando se ouve música, quer ela se destine a exprimir ideias religiosas quer não, há uma fusão entre a percepção do belo e o sentimento do sagrado, na qual é inteiramente dissolvida a distinção entre o jogo e a seriedade.” (Huizinga, 2018, p. 178)

Essa afirmação nos faz expandir a importância da apreciação musical, estratégia do ensino da música que podemos ampliar para além da contextualização do conteúdo ou da simples sensibilização. Ela pode servir como exercício dessa necessidade humana do sagrado.

Trazendo a reflexão para o jogo musical, como manifestação da consciência e tradução da estrutura do universo, a educadora musical Teca Alencar de Brito (2015), destaca conceitos de Koellreutter⁵ acerca dos fundamentos do fazer musical e da educação musical:

⁵ “Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005) músico, compositor, ensaísta e educador alemão naturalizado brasileiro, cujo pensamento transdisciplinar integrou pioneiramente a arte, a ciência e a educação...” (Brito, 2015)

“Entendendo que a música é uma manifestação da consciência e que uma obra musical traduz, à sua maneira, a estrutura do universo, o compositor alemão apoiou, nesses pontos, os fundamentos do fazer musical, da educação – para a música e pela música – e da construção do seu território conceitual. O Jogo musical revela a consciência, ao mesmo tempo em que – constante e dinamicamente – a influencia e a transforma, levando a um novo início de um novo jogo; jogo que é parte do modo de ser e estar no mundo, como indivíduo e comunidade. Jogo da repetição do diferente.” (Brito, 2015, p.44)

O ser humano, conscientemente, brinca com sons e silêncios de modo que produzam sentido e joga com as sensações de tensão e relaxamento que traduzem dois polos presentes na estrutura do universo e na condição humana: dia e noite, inspiração e expiração, sístole e diástole cardíacas. E manipulando-os, exercita a libertação da gravidade. O jogo musical assim integra a dimensão humana aos ciclos do universo, onde o homem brinca com seu poder de criar flutuações rítmicas e melódicas, jogando com a materialidade da vida no universo. A música africana e, conseqüentemente, a música da diáspora afro-brasileira, tem essas características do ponto de vista da flutuação rítmica que produz, como ocorre com a sincopação do samba.

Outro autor que propõe uma reflexão sobre o jogo musical é o compositor e educador francês François Delalande, abordado em Brito (2003), que destaca a sua importância na educação musical. No capítulo “a música como jogo” Brito resume o conceito de Delalande, que:

“relacionou formas de atividade lúdica infantil propostas por Jean Piaget a três dimensões presentes na música:

- Jogo sensório motor – vinculado a exploração do som e do gesto;
- Jogo simbólico – vinculado ao valor expressivo e à significação mesma do discurso musical;
- Jogo com regras – vinculado à organização e à estruturação da linguagem musical

(Delalande, 1995, p. 44)

Delalande (1995) traça um paralelo entre o histórico das culturas musicais e os estágios do jogo infantil. Entende que a música contemporânea centrou seus modos de produção no som e no uso incomum dos instrumentos da orquestra e da voz, o que ele chama de “regresso às fontes”. Essa forma mais libertária de produção é comparada pelo autor com a fase sensório-motora, que busca o efeito sensorial do som. Já o canto gregoriano e o romantismo ocidental recorreriam a um poder de representação do real, exercício do jogo simbólico, enquanto as músicas mais voltadas ao jogo com regras seriam associadas e dependentes da escrita, como no contraponto clássico.

Delalande associa as formas repetitivas da primeira infância com algumas músicas concretas e seus esquemas circulares. Repetições que desenvolvem as variações como estágio de evolução para uma fase seguinte. E conclui: “... *no me sorprende encontrar formas reiterativas tanto en la mayoría de las músicas africanas o en ciertas piezas contemporáneas como en la mayoría de las producciones infantiles.*” (Delalande, 1995, p.27)

Em sua tese, Brito apresenta o conceito deleuzeano do “jogo ideal, o jogo em estado puro” cujas “regras se constroem ao jogar, como o caminho se traça ao caminhar”. Ela sintetiza: “jogo da música, bem como o jogo da criança, para quem o jogar, o brincar em si mesmo, é modo de vida (...) jeito de perceber, de sentir, de viver.” (Brito, 2007, p. 44)

Esse entendimento de jogo ideal como um “modo de vida” e “jeito de perceber, de sentir, de viver” combina com o conceito de folclore⁶ como aprendi com Rossini Tavares de Lima (1915 – 1987) e Julieta de Andrade (1930 – 2018)⁷, que assim definiam o termo folclore: “modo de sentir, pensar e agir do povo”. Escutei esta definição dos próprios, nos cursos e palestras que frequentei na década de 1980 na extinta Escola de Folclore que havia no edifício “Oca”, do Parque do Ibirapuera. Lima define *folk-lore* como “estudo, ciência ou mais propriamente, o que faz o povo, a sentir, pensar, agir e reagir.” (Lima, 1978, p.11). Quando Teca Brito fala do jogo ideal da criança como “modo de vida”, como “jeito de perceber, de sentir, de viver”, em que a brincadeira se integra naturalmente no dia-a-dia, como expressão do viver, é

⁶ *folk-lore*, termo criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms (Lima, 1978. P.11)

⁷ Rossini era o diretor do Museu do Folclore e da Escola de Folclore. Ele e Julieta conduziam na escola o seu curso regular de folclore, além de abrirem espaço para importantes e diversas comunicações de pesquisa que abordavam grande variedade de assuntos relacionados ao folclore brasileiro, além de promoverem apresentações de grupos de várias partes do país. Rossini defendia o conceito de cultura espontânea como sinônimo de folclore.

bem do modo como ocorrem as brincadeiras de adultos nas expressões populares embaladas pela música. E acontecem como ritos essenciais integrados ao jeito de perceber e sentir o mundo e tudo o que tem nele: os bichos, a lua, a chuva, o vento, o mar, o rio, o trovão, as folhas, a fé, o amor, a saudade... e tudo isso vertido em brincadeiras musicais, coreográficas, visuais, teatrais. Potencializadas na prática comunitária, onde a festa é a explosão da alegria de viver expressa nos olhos e em todo corpo.

A consciência, por parte do educador musical, da necessidade do jogo na vida humana, aliada à busca de referenciais de jogo nas expressões culturais populares, pode gerar uma educação musical plena de sentido. O educador pode alimentar esse impulso lúdico ancestral em sala de aula, permitindo a experiência, e pode criar espaço para que os educandos a levem para sua vida cotidiana. Essa prática contribui para que o espaço da música e da dança na sociedade prossiga como importante ferramenta de acesso a nosso mundo lúdico.

1.2 - As festas populares brasileiras como manifestações do jogo ritual

No Brasil, a diversidade de povos que geraram cultura popular resultou em uma também diversa capacidade do povo expressar suas manifestações de jogo ritual por meio de festas. Uma prática ancestral presente em todas as civilizações, foi aqui potencializada somando-se referências dos povos.

Os jogo, como compensação às responsabilidades e à dura realidade da vida impacta nos seres “como um intervalo na nossa vida cotidiana” (Huizinga):

“Ornamenta a vida, ampliando-a e nessa medida toma-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural.” (Huizinga, 2018, p. 12)

Em muitas comunidades do Brasil, são várias as festas populares, celebradas com música e dança, sejam motivadas por festividades ligadas a “dias santos”, como na noite de 23 de junho, nas comemorações que precedem ao Dia São João, sejam por datas representativas, como o 13 de maio, de liberdade para o povo negro. Alceu Maynard Araújo, em *Festas bailados mitos e lendas* (1964, Tomo 1), lista as diferentes manifestações festivas: “Festas do Divino, Festas do Solstício de Inverno,

Festas do Solstício de Verão, As Festas dos Negros, Festas em Ocaso”. O autor se refere aos solstícios trazendo à tona as origens remotas e “pagãs” das festas apropriadas pela Igreja Católica, associando-as aos seus “dias santos”, datas comemorativas das pessoas santificadas.

“A de São João é a principal festa do solstício de inverno realizada em todo o território brasileiro: as demais são satélites.” (Araújo, 1964, p. 99)

Por todo o país as festas de São João continuam absolutamente vivas, cinquenta e quatro anos após Araújo escrever esse relato.

Outro ciclo festivo muito importante no país é o Ciclo de Natal, que o mesmo Araújo descreve como de “Solstício de Verão”, no qual se destacam a Folia de Reis, o Reisado e outras expressões de devoção aos Reis Magos.

“A folia se reveste de um caráter sagrado, são os representantes dos reis magos visitando os devotos, havendo um ritual especial de visitas e reverência nas casas onde há presépios.” (Araújo, 1964, p.129)

André Paula Bueno (2001) em *Bumba-boi maranhense em São Paulo*, que retrata a ressignificação da festa maranhense na capital paulista, também descreve as expressões populares em torno da figura do boi, relacionando-as aos ciclos festivos de São João e de Natal.

“O Bumba-meu-boi constitui uma dança dramática de representação social que articula valores de etnia, cultura e classe. É reinterpretado comunitariamente Brasil adentro, em variantes do Maranhão, Piauí, Pará, Amazonas, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Santa Catarina, entre outros Estados, seja no ciclo Joanino, seja integrado ao ciclo natalino do Reisado.” (Bueno, 2001, p. 27)

Os relatos de Araújo (1964) e Bueno (2001), com essa distância de tempo entre eles, servem para atestar que a cultura popular segue viva, diversa, rica em expressões musicais e coreográficas, promovendo a alegria do povo que a pratica ou aprecia, e segue inspirando artistas e educadores de fora do contexto de origem. Eles bebem na fonte, ressignificam e difundem essas manifestações de alegria para quem

vive em comunidades com modos de vida afeitos à individualidade, contrabalanceando aqueles ritos coletivos que seguem tendências da indústria cultural de massas, onde o gosto e os sentimentos gerados pela música são manipulados e direcionados.

Para esta dissertação, que destaca aspectos rítmicos da musicalidade e corporalidade do samba, há que se destacar a importância dos elementos africanos que aqui sobrevivem. O médico e antropólogo alagoano Arthur Ramos (2007), em seu livro *O Folclore negro do Brasil*, com sua primeira edição publicada em 1935, ao abordar expressões culturais que os africanos transladaram para o Brasil com a diáspora, descreve:

“A dança e a música que os africanos introduziram no Brasil tiveram uma origem religiosa e mágica. Surgiram dos templos fetichistas e das cerimônias rituais da vida social. A arte primitiva não é uma arte pura, “arte pela arte”, no sentido que lhe dão os civilizados. É uma arte interessada, ligada intimamente à vida da tribo. A música e a poesia, intrinsecamente ligadas ao gesto e à dança, saem da encantação mágica, nos ritos religiosos e sociais.” (Ramos, 2007, p. 103, ed. original 1935)⁸

Com maior ou menor contribuição da cultura de origem africana, muitas expressões culturais acontecem na contemporaneidade, em todas as regiões brasileiras, na presença simultânea da fé e da festa, em *Danças dramáticas do Brasil* - escritos que Mario de Andrade efetuou na década de 1930, organizados por Oneyda Alvarenga, livro editado em 1982 – Mario discorre sobre a simultaneidade do religioso e do profano nas expressões culturais que integram música, dança, teatro, indumentária, ritos religiosos e grande interação comunitária:

“Todas são de fundo religioso. Ou melhor dizendo: o tema, o assunto de cada bailado é conjuntamente profano e religioso, nisso de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa.”(Andrade, 1982, p. 24)

⁸ Neste texto Arthur Ramos utilizava conceitos hoje em desuso, como “civilizados” e “arte primitiva”. A descrição de que as expressões musicais eram “intrinsecamente ligadas ao gesto e à dança” e provenientes “da encantação mágica, nos ritos religiosos e sociais” segue válida nos dias de hoje.

Exemplos dessa dualidade entre festa e ato religioso acontecem, inclusive, em ritos das expressões mais fortes da religiosidade de matriz africana no Brasil, os candomblés.

Essa religião popular afro-brasileira será citada várias vezes nesta dissertação por conta da sua importância como contexto matricial do samba, gênero estudado aqui.

Roger Bastide, em *O candomblé da Bahia*, assim o descreve:

“Ao longo de todo o litoral atlântico, desde as florestas da Amazônia até a própria fronteira do Uruguai, é possível descobrir, no Brasil, sobrevivências religiosas africanas. Mas a Bahia, com seus candomblés em que, nas noites mornas dos trópicos, as filhas-de-santo dançam ao martelar surdo dos tambores, permanece a cidade santa por excelência. Os candomblés pertencem a ‘nações’ diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: angola, congo, jeje (isto é, euê), nagô (...), queto, ijexá. É possível distinguir essas ‘nações’ umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual.” (Bastide, 2001, p. 29, ed. Original 1958)

Das variantes descritas por Bastide, aqui em São Paulo destacam-se os candomblés queto e angola, tal como descreve Prandi (2005) em *Segredos guardados – orixás na alma brasileira*: “Foram principalmente os candomblés baianos das nações queto (iorubá) e angola (banto) que mais se propagaram pelo Brasil, podendo hoje ser encontrados em toda parte.” (Prandi, 2005, p. 21) Há também uma importante modalidade de rito nos candomblés que é o culto aos caboclos. Os mesmos são cultuados principalmente nos candomblés angola, em terreiros de umbanda e também em terreiros denominados de candomblé de caboclo.

É comum que as cerimônias públicas, em homenagem aos deuses e deusas negros que vieram do continente africano junto com os escravizados, sejam denominadas *festas*. Na verdade, são festas religiosas, sem que se confira uma oposição aos dois termos. Nem todo rito religioso é introspectivo, especialmente naqueles oriundos da religiosidade popular, que se funda na tradição oral. O anúncio

do calendário anual das festas do candomblé podem ser encontrados em sites de templos mais estruturados no sentido da sua comunicação ⁹. Bastide diz: “Se o espaço dos candomblés nos conduz, assim, a uma geografia religiosa, do mesmo modo o estudo do tempo nos leva ao calendário das festas.” E acrescenta que, em muitos casos, o calendário católico, imposto aos negros, os obrigava a:

“celebrar seus ritos diante de um altar católico que lhes servia de máscara ou de álibi. (...) O calendário africano foi inserido no calendário português, ou se adaptou a ele. Assim, o branco não via nada de mal no que faziam os negros de sua propriedade, e esses podiam manter sem nenhum risco as cerimônias ancestrais. Temos então, um primeiro calendário, que é o calendário ordinário, mas africanizado, e que pode ser resumido do seguinte modo:

20 de janeiro	dia de São Sebastião	feira de Obaluaê (Omolú)
2 de fevereiro	dia da Purificação	feira de Oxum e de Iemanjá
23 de abril	dia de São Jorge	feira de Oxossi
13 de junho	dia de Santo Antônio	feira de Ogum
24 de junho	dia de São João Batista	feira de Xangô Afonjá
29 de junho	dia de São Pedro e São Paulo	feira de Orixalá
26 de julho	dia de Santa Ana	feira de Nanã
24 de agosto	dia de São Bartolomeu	feira de Oxumaré
27 de setembro	dia de São Cosme e Damião	feira dos Gêmeos (Ibêjis)
30 de setembro	dia de São Jerônimo	feira de Xangô

⁹ como exemplo, apresentamos os sites de dois templos, o primeiro de candomblé queto e o segundo, angola: Axé Ilê Obá, de São Paulo: www.axeileoba.com.br e do Templo de Cultura Bantu Redandá, da cidade de Embu-Guaçu, na Grande São Paulo: www.redanda.com.br

2 de novembro	Dia de Finados	feita dos Eguns
4 de dezembro	dia de Santa Bárbara	feita de Iansã
8 de dezembro	dia da Imaculada Conceição	feita de Oxum ou de Iemanjá”

(

(Bastide, 2001, p. 90, ed. original 1958)

Desta forma, pelo ano todo, os templos do candomblé promovem festas abertas para a comunidade de adeptos e apreciadores da cultura que ampara essa religião importante, que sobreviveu à escravidão e é manancial de cultura de matriz africana. Raul Lody, ao abordar a identidade cultural afro-brasileira, fala sobre a herança africana e como ela teve e tem seu significado recriado para além das fronteiras étnicas.

“espraiou-se pelo território nacional. Dessa herança construtora das bases econômicas vindas do açúcar, do fumo, do ouro, do café, das diferentes tecnologias e serviços não se isolam as formas expressivas, idiomas de sistemas religiosos, de manifestações lúdicas e socializantes, dos alimentos, da medicina, da arte, da ciência nos seus mais distintos planos do saber e do significar. Toda essa herança é compartilhada, reinventada, adaptada em espaços brasileiros pela ação fundamentalmente de negros e seus descendentes, além de mulatos, brancos, caboclos e imigrantes, pois a busca de autonomia e ‘pureza’ de manifestações sociais e culturais da África no Brasil é assunto para discussões especiais de cunho ideológico e também filosófico.” (Lody, 2006, p.19)

Essa herança, “reinventada” como diz Lody, na qual procedimentos musicais e corporais africanos se fundiram aos das outras matrizes da cultura brasileira, participou numa gama de expressões musicais e corporais populares, reconhecidas como ritmos populares. Aqui focalizo o samba, que, mais que um ritmo, desenvolveu-se como o principal gênero musical brasileiro, exemplar transcultural possível das expressões da cultura popular. Mesmo depois de ter se expandido para fora das tradições orais, e ocupado espaço na difusão massiva, ainda mantém versões tradicionais em contextos originais. A seguir discorro sobre alguns ritmos brasileiros transculturais.

1.3 - Ritmos brasileiros: som e movimento na expressão transcultural

As expressões populares incluem inúmeros padrões de sons percussivos e movimentos corporais reconhecidos pelas pessoas que os praticam como ritmos populares.

Esses ritmos são sedimentados na cultura popular a partir de uma memória geracional e ancestral que as comunidades constantemente recriam.

Seu aprendizado, nesses contextos, ocorre pela vivência pessoal, pela transmissão geracional e comunitária, empiricamente, com as crianças brincando de imitar a brincadeira dos mais velhos, tão naturalmente como aprendem a falar, em práticas nas quais a música não atua como linguagem exclusiva. A dança, em primeiro lugar, é a linguagem que tem um papel de representação espacial dos eventos sonoros, em especial os eventos rítmicos. O som e o corpo atuam lado a lado. Essa paridade, na cultura brasileira, com a reconhecida presença da matriz africana, é de grande relevância nos contextos populares. Portanto, quando falamos de ritmos populares brasileiros, estamos falando de música e dança ao mesmo tempo. Samba, baião, xote, maracatu, frevo, e inúmeros outros ritmos brasileiros são música e são dança. Entendo como importante a inclusão de uma movimentação corporal característica no aprendizado dos ritmos populares, objetivando um entendimento mais global do fenômeno rítmico, uma *gestalt*¹⁰ de som e movimento. Foi ensinando que descobri maneiras de estimular, somar corpo e som, como mostrarei em seguida, para um aproveitamento educativo e artístico.

O etnomusicólogo Edilberto Fonseca (2017), em *O toque do gã: as linhas-guia*¹¹ do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro, diz:

“A análise de determinados padrões rítmicos presentes na execução instrumental do conjunto orquestral do candomblé deve ser contextualizada, dentro de uma visão abrangente, do que venha a ser ritmo para culturas ligadas por tradição a expressões negro-africanas.

¹⁰ *Gestalt* é uma palavra alemã adotada como uma teoria da psicologia que defende que nossa percepção se dá por uma visão do todo e não a partir de pontos isolados. E que o todo é mais do que a simples soma de suas partes.

¹¹ as *linhas-guias* são padrões rítmicos fundamentais que compõem a estrutura que define um ritmo popular, por serem orientadores do fraseado. São conhecidos entre os etnomusicólogos como *time-lines* e, neste trabalho, adoto a denominação de *clave*. Conceito que será abordado no capítulo 3.2.2.

Em seu livro *African Rhythms* (1995), o etnomusicólogo ganense Kofi Agawu, trata a questão da execução musical instrumental como apenas um dos possíveis discursos de expressão rítmica de determinada cultura. Em seu trabalho junto à sociedade *Ewe* de Gana, Agawu fala de ritmo corporal/gestual, ritmo oral, ritmo vocal, ritmo instrumental e coreográfico. Para ele seriam maneiras como a realidade social, através de um discurso rítmico, intencional e simbólico, organiza ‘inúmeras possibilidades de construção de significado’ (1995:4)” (Fonseca, 2017, p.4)

É por essa relação tão intrínseca da música com outros elementos que considero reducionista a abordagem exclusiva dos aspectos musicais, no ensino dos ritmos populares com predominância da herança das matrizes africanas.

Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo* aborda as relações do samba com suas matrizes afro-brasileiras e destaca a relação da música com a dança na expressão desse ritmo.

“No Ocidente, com o reforçamento (capitalista) da consciência individualizada, a música, enquanto prática produtora de sentido, tem afirmado a sua autonomia com relação aos outros sistemas semióticos da vida social, convertendo-se em arte da individualidade solitária. Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum).” (Sodré, 1998 p.21)

O samba possui sua importância como idioma na linguagem musical, independente da dança ou de outra linguagem artística ou “função”, como diz Sodré. O que defendo neste trabalho é que, quando se procura acessar o vocabulário de um idioma musical popular com mais profundidade, ao incluir-se o aprendizado dos reflexos corporais provocados pela música, consegue-se acessar um sentido especial do som, um aspecto sensível de outra instância, o sonoro-corporal-emocional. Diferente do que se sente quando o foco está somente na música, sem movimentos corporais correspondentes.

No contexto urbano, alguns ritmos possuem seu espaço de fruição ao mesmo tempo musical e corporal, como os salões de gafieira ou as rodas de samba, onde enquanto alguns tocam e cantam, outros dançam o samba. Ou, como acontece nos forrós, termo que fala do espaço onde acontecem os bailes e, ao mesmo tempo, do gênero urbano que engloba o baião, o xote e o arrasta-pé, ritmos tocados nesses locais. Tanto nas gafieiras quanto nos forrós, ocorrem reflexos artísticos urbanos de ritmos presentes em contextos das tradições populares.

No mesmo contexto urbano, esses ritmos são também praticados somente na acepção musical, apresentados em palcos de teatros, em bares, com os espaços de performance bem delimitados, luz no palco, penumbra na plateia. A audiência permanece prioritariamente passiva, escutando, com os movimentos silenciados ou, quando muito, batendo levemente os pés no chão, preocupados em não incomodar o espectador do lado. Neste caso, os movimentos corporais que a música provoca vibram silenciosos internamente, numa sensação de prazer diferente.

Como músico, há uma grande diferença em tocar nesses dois ambientes. No primeiro, quando se mantém os olhos na pista, nas pessoas que dançam, cria-se um diálogo muito especial no qual os corpos dançantes assumem um sentido complementar ao discurso sonoro. Os focos de atenção se multiplicam. Os movimentos sonoros atuam em contraponto harmonioso com os movimentos corporais no espaço. A música não se completa em si mesma e por isso a atitude do músico, no meu entendimento, deve considerar a relação com os dançarinos tanto quanto a relação com os outros músicos com quem se divide o palco. Por outro lado, quando da performance com audiência mais passiva, estando a música em lugar de linguagem exclusiva, é possível se aprofundar no diálogo com os outros músicos e exercitar maior liberdade na busca de flutuações harmônicas e rítmicas, sem função de manter a consonância com os dançarinos.

1.3.1 - Musicalidades transculturais

Da grande diversidade de ritmos presentes na cultura brasileira, alguns ultrapassaram os contextos ligados a motivações imateriais, religiosas ou afetivas, e ocupam espaço nos meios de comunicação de massa.

O samba, gênero musical brasileiro conhecido em todo o mundo, tem uma vertente mais antiga: o samba de roda. Muito popular no estado da Bahia, é também praticado pelo Brasil ao final de rodas de capoeira. E está presente, associado a esse jogo corporal e musical, nos países do mundo para onde ele se difundiu.

Existe também outra versão da musicalidade e corporalidade do samba, ainda mais próxima das referências matriciais africanas, com o nome de cabula. É tocada, principalmente, nos instrumentos tradicionais desse contexto: três atabaques e agogô, ou gã (espécie de agogô com somente uma campânula). O cabula é tocado em terreiros de candomblé Angola, onde conduz as danças e cantos (ainda com resquícios de línguas bantas africanas) que reverenciam os inquices, denominação dos deuses e deusas da mitologia africana nesse contexto. Está presente também em candomblés de caboclo e umbandas, já cantados em português ou mantendo-se algumas palavras de línguas bantas.

Esta tríade de contextos da ocorrência do samba – os sambas urbanos, os sambas de roda e o cabula – é um exemplo de musicalidade transcultural.

Outro exemplo: Luiz Gonzaga sintetizou no Rio de Janeiro, na década de 1940, tradições musicais nordestinas como os ritmos baião, xote e arrasta-pé, ligados a expressões populares como os reisados, as bandas de pífano, os cocos, dentre outras. A partir da difusão desses ritmos pela indústria cultural, nas vozes de Gonzaga e de outros pioneiros como Jackson do Pandeiro, na formação instrumental que se caracterizou – sanfona, zabumba e triângulo –, esses ritmos caíram no gosto de artistas das grandes cidades, em todas as regiões. Surgiram versões urbanas, com sonoridades universalizadas com instrumentos como bateria, baixo e guitarra. É o que artistas como Alceu Valença e Lenine fizeram décadas depois do Rei do Baião, promovendo um distanciamento da tradição de origem, porém com uma bem-vinda resignificação, fruto da criatividade.

Outro ritmo que caminhou em transculturalidade para fora dos contextos religiosos afro-brasileiros é o ijexá, que se expandiu para as ruas nos blocos de afoxé – o Filhos de Gandhy¹² é um dos mais importantes da Bahia –, e que deu ainda outro

¹² Em 1949, em Salvador-BA, quando os fundadores do bloco carnavalesco Filhos de Gandhy resolveram adotar esse nome em homenagem ao líder indiano, morto um ano antes da sua fundação, optaram por grafar com “y” no final, ao invés da grafia original *Gandhi*. Essa informação

passo de expansão quando adotado como base rítmica por compositores da música popular.

O etnomusicólogo brasileiro Alberto Ikeda escreveu um ensaio para a edição de número 111 da Revista Usp (2016) - que foi inteiramente dedicado à música popular -, no qual destaca o ijexá. O que os praticantes do candomblé costumam dizer é que o afoxé é uma oportunidade de se levar às ruas o axé¹³, a energia positiva do candomblé, para toda a população. Ikeda comenta nesse trabalho a respeito da transculturalidade do ijexá, de sua prática no candomblé aos palcos da MPB:

“Assim como ocorreu com muitas outras expressões musicais praticadas nos grupos negros, o ijexá, presente nos cultos afro-religiosos, principalmente no candomblé, foi transposto para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi (sic), fundado em 1949. Depois o ritmo foi sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos compositores populares, pioneiramente, talvez, pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Castro (1888 – 1959), quando radicado no Rio de Janeiro, e depois por Dorival Caymmi (1914 – 2008), e bem mais tarde por nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan e outros (...) Há de se lembrar que na música popular, antes do ijexá, muitos dos gêneros musicais já reconhecidos e mais disseminados advieram também da vivência das comunidades negras, como o samba, o coco, ritmos do maracatu, o jongo e tantas outras expressões, sempre incluídas como referências da identidade musical brasileira” (Ikeda, 2016, p. 23 e 24)

É comum, entre músicos urbanos, o ritmo ijexá também ser conhecido como “afoxé”. O compositor Gilberto Gil é um grande apoiador do grupo Filhos de Gandhy. Dentre muitos ijexás, ele compôs “Filhos de Gandhi” (com “i” no final, como no sobrenome do líder indiano) que gravou originalmente com Jorge Ben Jor, no álbum *Gil & Jorge: Ogun*, (Phonogram/Phillips 1975). No site do artista, o mesmo faz um relato da sua história com o bloco e sobre essa composição, que saúda os orixás e que tem o nome da agremiação carnavalesca:

“Chegado de Londres, em 72, eu fui passar o carnaval na Bahia, e encontrei o Afoxé Filhos de Gandhi (sic) sem massa humana na avenida, reduzido a apenas uns quarenta ou cinquenta na Praça da

consta no site da agremiação carnavalesca: <http://www.filhosdegandhy.com.br/historia>, acessado em 06 de agosto de 2018.

¹³ Axé: Força dinâmica das divindades, poder de realização, etc (Cacciatore, 1977)

Sé. O bloco, tão vivo na minha memória, tinha sido um dos grandes emblemas da minha infância e era o mais antigo da cidade. Começou a sair em 49, quando eu tinha sete anos; os integrantes passavam pela porta de casa no bairro de Santo Antonio, todos de branco, com turbantes e lençóis, palhas de alho trançadas e fita na cabeça, e com um toque que era diferente do samba, da marcha, do frevo, dando uma sensação de espaço sagrado (depois viemos a saber que o afoxé era mesmo um toque religioso do candomblé). Eu tinha veneração pelo Gandhi (sic), e ao revê-lo numa situação de indignância, me deu uma dor seguida de um arroubo de filialidade, de amor de filho, arrimo de família; resolvi dar uma força. A primeira coisa que fiz foi me inscrever no bloco – para ‘engrossar o caldo’. Depois fiz a música, e continuei saindo – saí treze anos seguidos. As fileiras foram aumentando, e o Gandhi (sic) se recuperando. Os jovens ficaram entusiasmados com a minha presença, e os velhos se sentiram mais estimulados a trabalhar; enfim, foi um estímulo geral.” (http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica_2017.php? - acessado em 27 de agosto de 2018)

O próprio Gil denominava o ritmo como “afoxé”. Tive a feliz experiência de tocar com o artista em abril de 2018, em projeto com a OCAM – Orquestra de Câmara da USP e, num dos ensaios, ele se referiu a esse ritmo como ijexá. E, convivendo com a prática desse ritmo em terreiros de candomblé, sempre ouvi dos ogãs a denominação do ritmo como ijexá mesmo.

Tendo o Filhos de Gandhy como referência direta, além de suas relações com o candomblé¹⁴, onde o ijexá é praticado, é natural que o artista tenha feito tantas músicas nesse ritmo. Só no álbum *Um Banda Um* (Warner Music - 1982), entre onze músicas, quatro são em ritmo de ijexá, ora mais ora menos estilizado: “*Banda Um*”, “*Afoxé É*”, “*Andar com Fé*”, “*Ê Menina*”.

¹⁴ “Assim como Dorival Caymmi, Jorge Amado e outros filhos ilustres da Bahia, o cantor é frequentador do terreiro, comandado por Mãe Stella. Além de ser usuário assíduo, Gil tinha um motivo a mais para cumprir o papel de cicerone. Ele acabou de ser indicado para ser um Obá (ministro do culto de Xangô, o orixá do fogo e da Justiça) do terreiro.” Folha de São Paulo, 21 de março de 1997, caderno 4 (Ilustrada), p.12.

O referido ensaio do professor Ikeda é de grande importância na proposição pedagógica deste trabalho pelo enfoque que dá à transculturalidade do ijexá, ao caminho percorrido pelo ritmo, que do ambiente religioso, ocupa as ruas com os blocos de afoxé (ainda nesse contexto tocado por devotos dessa religião afro-brasileira) e se ressignifica como canção popular na arte de compositores.

Defendo nesta dissertação, tendo o samba como foco, que, no estudo dos ritmos populares, o aprendiz busque apreciar referências tradicionais: aquelas praticadas em contextos de motivações imateriais, sem as lentes e interesses das produções comerciais, que filtram as performances ao gosto do consumidor.

Mesmo nos contextos populares tradicionais as expressões são diversas e ricas porque são vivas e livres. Adaptam-se aos novos intérpretes da tradição, que traduzem à sua maneira a memória de sua família e comunidade. Aspectos fundamentais são mantidos de modo que se mantenham as características que nos permitem distinguir um ritmo de outro, uma expressão de outra. Em muitos casos, novos instrumentos são agregados ou substituídos, novas regras são criadas.

Alerto aos alunos de ritmos brasileiros que a busca dessas referências tradicionais construam fundamentos, não amarras. E acrescento que, quando estiverem em ambientes tradicionais, respeitem as formas como seus praticantes expressam sua musicalidade. Agora, em ambiente criativo, se assim desejarem, devem ser livres para criar, para reinventar.

Nessas expressões musicais-corporais das comunidades tradicionais residem, portanto, fontes dos ritmos que, em ambiente urbano, se manifestam nas composições dos artistas identificados com a música brasileira, que recriam, acrescentam influências.

Capítulo 2 - Memória sonora e corporal

2.1 - Os sons e os movimentos corporais

Entre as pessoas que vivem a música popular nesses contextos de origem, com a música aliada à dança, à memória sonora soma-se uma “memória corporal”. É como se os sons fossem “gravados” no corpo.

Abordando especificamente o candomblé, Angela Lühning, em seu artigo *Música: palavra-chave da memória* (2001), discorre sobre a transmissão da memória cultural dos contextos tradicionais, nos quais o aprendizado se dá pela vivência familiar e comunitária, sem a utilização de textos escritos e, portanto, com a transmissão dos conhecimentos ocorrendo informalmente. A autora expande o entendimento do conceito de “tradição oral”, primeiramente pela reflexão que propõe sobre os outros sentidos, para além do oral, pelos quais se dá a transmissão e recepção do conhecimento nos contextos das culturas populares. Comenta que o repertório do candomblé é passado de forma “aural/oral”, e desta forma nos lembrando que a informação expressa pela oralidade necessita da escuta (o aural) para que ela alcance o aprendiz. Além disso, inclui outro “emissor” da informação, para além do oral, que são os tambores, com sua “fala” repleta de informação. E acrescenta sua observação a respeito da base na qual são “escritos” os códigos culturais: o corpo. Tudo isso sem mencionar outros sentidos que são acionados na experiência dos que vivem nos contextos populares tradicionais, a começar pela visão que, ao se apreciar as danças, acrescenta-se ainda em sua memória as “frases” corporais que ocorrem no espaço.

Lühning assim expõe sobre as formas de registro da memória nas tradições populares que são diferentes da tradição ocidental, cuja escrita no papel é priorizada: “No mundo ocidental, o poder da palavra associa-se tendencialmente mais a palavras e discursos escritos, como vemos na propaganda e em instituições como a igreja, escola e meios de comunicação.” (Lühning, 2001, p. 26)

A autora acrescenta ainda o entendimento nas tradições africanas do poder de comunicação dos tambores, que com sua “fala”, somam-se à palavra falada e cantada:

“Precisamos ir mais longe: existe uma íntima ligação entre palavra cantada, fala e som percussivo, advindo ainda da concepção

africana que atribui aos tambores o poder da fala, não somente pensando nas línguas tonais, mas sim no poder do tambor de falar, falar no sentido mais amplo. Temos que lembrar que dentro do conceito africano a fala do tambor não leva somente a uma degustação auditiva, não basta somente se ouvir a fala do tambor ou do conjunto dos tambores. Esse som, através das vibrações das batidas, deve ser sentido pelo corpo e dessa forma finalmente ser transformado em movimento.” (...) “Essa transformação do som em movimento talvez seja a essência da música africana e afro-brasileira, religiosa e/ou profana.” (Lühning 2001, p.26 e 27)

As vibrações sonoras que são sentidas pelo corpo e transformadas em movimento, somadas às outras informações recebidas pelos outros sentidos, fixam-se numa memória global corporal e tornam o corpo um suporte no qual são registradas as informações. Sobre esse fenômeno Angela Lühning afirma: “Poderíamos dizer que na cultura afro-brasileira se ‘escreve’ (embora não em símbolos gráficos) com o corpo, desta forma memorizando os múltiplos conteúdos de uma forma muito específica.” (Lühning, 2001, p. 27).

Essa “escrita” se dá não somente no corpo de quem escuta as “vozes” dos tambores e das palavras faladas e cantadas. Ela ocorre também no corpo de quem emite esses sons, ou seja, ela é também externalizada nos corpos de quem canta e de quem toca.

“O que nos interessa neste momento é a ligação entre a palavra (letra), canto (letra e música) e ritmos de tambores (música percussiva), especialmente em relação à memória (transmissão e identidade). Por que? A inter-relação desses elementos traz e retrata algo específico devido à conotação em relação aos processos de definição e manutenção de buscas identitárias de grupos da população afro-brasileira e sua memória. É importante ressaltar que todo o repertório do candomblé é passado de forma oral, ou melhor aural/oral. Não há um hinário ou um cancionário escrito, não há método de percussão que ensine como tocar os ritmos sagrados, apesar de algumas transformações em vista.” (Luhning, 2001, p.24)

A autora aqui observa as transformações nas formas de transmissão da musicalidade do candomblé. De certa forma, me identifico com essa observação, já que há muitos anos busco decodificar essa musicalidade-corporalidade, procurando entendê-la como um observador praticante, inclusive no contexto original. Entendo ainda que devemos relativizar a afirmação feita também no último trecho da citação, na qual Lühning diz que os ritmos são “sagrados”. Dentro do candomblé, sim, são considerados sagrados, mas fora do contexto, com a paulatina transculturalidade que já ocorre com alguns desses ritmos - como bem destacou Ikeda (2016) - à medida que sua musicalidade e corporalidade ampliam seu campo de prática para fora do contexto religioso, retornam para uma dimensão mais ampla, a da cultura afro-brasileira.

Desde que comecei a vivenciar as levadas (padrões rítmicos) dos tambores, cantigas e danças, buscando “escrever” essas expressões no meu próprio corpo, toda vez que tenho o prazer de assistir e praticá-las ao lado das pessoas que nasceram naqueles contextos tradicionais, observo muito o comportamento dos corpos, daqueles que dançam, e também dos que tocam. Logo percebi que a polifonia rítmica resultante da somatória das levadas dos instrumentos de percussão é refletida também nos corpos dos tocadores. Há uma espécie de balanço corporal característico que costuma ser bastante diferente, por exemplo, entre um sambista tocando surdo e um forrozeiro tradicional tocando baião no zabumba. É bastante comum se encontrar no tocador de um determinado ritmo, um movimento básico que pode ser entendido como uma simplificação daquele que o dançarino faz enquanto executa um “passo” característico do mesmo ritmo.

Na prática docente, quando apresento os ritmos populares e suas levadas nos instrumentos de percussão, procuro abordá-los na sua ampla dimensão como expressões da cultura popular, incluindo os diferentes contextos em que os ritmos ocorrem e suas intersecções com outras linguagens. Estimulo os educandos a apreenderem os ritmos de modo que o corpo seja acionado desde as primeiras aulas, fazendo-os compreender a naturalidade da relação entre som e movimento, também no corpo de quem toca.

2.1.1 – O protopasso de samba

Além de lecionar a aprendizes de percussão não ligados a nenhuma tradição musical popular, sempre atendi a jovens sambistas em busca de expandir seus conhecimentos para aumentar as chances de sobreviver como músicos. A esses sambistas, obviamente, meu papel não é ensinar samba. Quando muito, procuro abordar possibilidades de desconstrução do ritmo, como sua interpretação em compassos diferentes do original (samba em compassos ternários, quinários...), além de demonstrar e ensinar procedimentos polirrítmicos como a reiteração de motivos ímpares sobrepostos às bases tradicionais do samba, entre outras abordagens. Porém, o maior desafio para esses alunos sambistas é ensinar outros ritmos, outros idiomas musicais/corporais. Vivi muitas vezes um fenômeno que é ver um aluno sambista tentando tocar outro ritmo enquanto mantinha, inconscientemente, uma corporalidade de samba. Um “sotaque” corporal se impunha. A primeira coisa que eu procuro fazer nesses casos é neutralizar sua memória corporal predominante, inserindo uma nova, relativa ao ritmo estudado. Os resultados foram sempre satisfatórios.

Me lembro de um aluno que, mesmo quando a proposta era um exercício técnico - uma repetição de um determinado som, tocando-se uma pulsação simples - adicionava um balanço corporal característico, que denomino protopasso de samba, e que pode ser verificado tanto no corpo de quem dança, quanto de quem toca samba, especialmente em andamentos não muito rápidos.

Apresento a seguir, exercícios que aplico a aprendizes de samba, antes do contato com instrumentos de percussão, visando sensibilizá-los para esse protopasso do ritmo. Sugiro aos mesmos que façam esses exercícios sempre observando e imitando o movimento do meu corpo, recurso praticado nas formas de aprendizado das tradições populares.

Exercício 1

Inicialmente, peço para que os aprendizes movam os pés alternadamente, como se caminhassem sem sair do lugar, em andamento de 60 bpm, ou menos. Depois, peço que, relaxando as articulações dos joelhos, acrescentem dois movimentos leves para baixo (e, conseqüentemente, outros dois para cima), enquanto ocorre cada pisada, resultando na subdivisão do pulso de cada pé em quatro partes, conforme representação gráfica abaixo: (D – pé direito, E – pé esquerdo)

corpo	↓ ↑ ↓ ↑	↓ ↑ ↓ ↑
pés	D	E

Exercício 2

Em seguida, enquanto se faz o movimento, faço-os “cantar” uma levada (um padrão rítmico) de ganzá de samba, sincronizando cada articulação da voz com uma das oito articulações do corpo. O ganzá, com essa levada, cumpre a função de subdividir o tempo em quatro partes. Peço que os alunos observem que o som [tx] coincide com os movimentos para baixo e o [kx], para cima. Mais adiante focalizo o porquê da opção por esses fonemas. Este exercício consta no livro que escrevi em 2011 para o Projeto Guri (Colares, 2011, p.42).

voz	tx kx tx kx	tx kx tx kx
corpo	↓ ↑ ↓ ↑	↓ ↑ ↓ ↑
pés	D	E

Exercício 3

Objetivando o exercício 4, que destaca as articulações pares, [kx], peço para que sejam acentuadas as ímpares, [tx], deixando que o corpo também pontue levemente as partes relativas ao acento: os movimentos para baixo.

	>	>	>	>
voz	tx kx tx kx	tx kx tx kx		
corpo	↓ ↑ ↓ ↑	↓ ↑ ↓ ↑		
pés	D	E		

Exercício 4

Com objetivo de sensibilizar o corpo do aprendiz de samba para o efeito da contrametricidade, conceito que será tratado mais adiante quando abordo a síncopa na estrutura rítmica do samba, peço que acentuem os [kx], deixando que o corpo destaque as partes relativas aos acentos: os movimentos para cima.

		>		>		>		>
voz	tx	kx	tx	kx	tx	kx	tx	kx
corpo	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
pés	D				E			

Exercício 5

Quando se afasta um dos pés do chão, levantando, conseqüentemente, o joelho, há uma tendência de projeção do tronco para a frente, como reflexo natural para se equilibrar a postura. Para introduzir uma demanda deste exercício, sugiro que, de pé, se experimente a marcação de uma pulsação simples por meio da alternância dos pés e, toda vez que cada um dos pés chegue no máximo da sua subida, que se projete levemente a cabeça e o tronco para a frente. O resultado deverá ser: os pés marcam no chão, o tempo, enquanto a cabeça e o tronco pontuam, à frente, o contratempo, no sentido de articulação no extremo oposto do tempo, do pulso principal.

Agora, o objetivo principal deste exercício: mantendo o balanço corporal vertical praticado nos anteriores, e cantando a levada do ganzá, peço que se acrescente um acento na terceira subdivisão (o segundo [tx] de cada tempo) e, juntamente com esse acento, se projete levemente o tronco e a cabeça para a frente.

			>				>		
voz		tx	kx	tx	kx	tx	kx	tx	kx
corpo		↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
pés		D				E			

Exercício 6

Outro instrumento que facilmente pode ter a sua principal levada de samba transposta para onomatopeias é o pandeiro. Para isto, acrescenta-se à vocalização da levada do ganzá, o fonema [tu] em sincronia com cada uma das pisadas. O som grave da pele do pandeiro [tu], repete o que faz o instrumento mais grave de um conjunto de samba urbano, o surdo, com sua função de marcar o tempo. Deve-se procurar manter o movimento do tronco e cabeça para frente, sincronizado com cada [tx] mesmo sem que o mesmo seja acentuado pela voz.

voz	tu	kx	tx	kx	tu	kx	tx	kx
corpo	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
pés	D				E			

Esse discreto balanço do corpo na vertical, que subdivide em quatro partes o pulso dos pés, e leve deslocamento do tronco e da cabeça para a frente no contratempo, é o que eu chamo de protopasso do samba, movimento que se pode observar nos corpos de muitos sambistas enquanto estão tocando samba, em andamentos lentos e moderados, em qualquer instrumento de percussão. Esse mesmo movimento está também no passo básico do samba, o conhecido “samba no pé”, que ensino após esses exercícios corporais e vocais, ainda antes de focalizar qualquer instrumento.

Essa movimentação corporal expõe três níveis de pulsação – o inteiro, duas metades e quatro quartos:

- os pés marcam o pulso principal;
- o balanço para frente do tronco, no contratempo, divide esse pulso em duas partes;
- e por fim, o balanço vertical divide o mesmo pulso dos pés em quatro partes.

Normalmente, é assim que se comporta o corpo do sambista urbano, enquanto toca ou dança, repleto de referências de pulsação e tendo refletidos nos movimentos

do corpo os principais instrumentos cujas funções são preservar o pulso e sua subdivisão, respectivamente, o surdo e o ganzá, e a síntese destes dois: o pandeiro.

Esta prática pode ser utilizada, também, numa sensibilização corporal para o aprendizado do fracionamento do pulso, independentemente do aprendizado do samba.

Sugiro aos aprendizes de samba que pratiquem esses exercícios enquanto ouvem gravações desse ritmo, começando com os de andamento mais lento. À medida que se acelera o andamento, os movimentos devem tornar-se cada vez mais discretos. Os andamentos rápidos, como nos sambas enredo, podem chegar a 153 bpm (como aconteceram nos desfiles de grandes escolas de samba de São Paulo e Rio de Janeiro, Vai-Vai e Mangueira, no carnaval de 2018, facilmente encontráveis no YouTube).

Para andamentos tão rápidos, a movimentação corporal tende a ser minimizada. Normalmente, são possíveis somente o pulso dos pés e algum balanço discreto do tronco e cabeça para a frente, no contratempo, ou especialmente para os lados, como um pêndulo lateral. Ou seja, em andamentos rápidos, inibe-se o reflexo direto, no corpo, da subdivisão do tempo em quatro partes, as chamadas “pulsões elementares” (Kubik, 2010), nas quais se encaixam todas as levadas desse ritmo.

No samba e em vários outros ritmos afro-brasileiros, é muito comum que haja algum instrumento que exponha esse elemento estrutural de pulso que o etnomusicólogo Gerhard Kubik denominou *pulsção elementar* (*elementary pulsation*), como segue:

“Most African music that is accompanied by some regular body movement such as hand-clapping, work movement, or dance, is based on a sort of grid in the mind of the performers which can be described in English as elementary pulsation. All the participants in a musical event share it as an orientation screen. This is the primary reference level of timing in all African music that can be danced to.”¹⁵ (Kubik, 2010, V.II, p. 31).

¹⁵ “A maioria da música africana que é acompanhada por algum movimento regular do corpo tal como palmas, movimentos de trabalho ou dança, é baseada num tipo de grade mental do executor que pode ser chamada em inglês de *elementary pulsation*. Todos os participantes de um evento musical o compartilham como uma tela de orientação. Esse é o nível de referência primário de sincronização em toda a musica africana que pode ser dançada” (Kubik, 2010, p. 31, tradução nossa).

O etnomusicólogo brasileiro Tiago de Oliveira Pinto, também citando Kubik, menciona a importância da pulsação elementar na estrutura sonora e corporal do samba:

São as unidades menores (ou mínimas) de tempo e que preenchem a sequência musical. O samba baseia-se sempre em um ciclo repetido consecutivamente de 16 desses pulsos elementares que, enquanto grade temporal “neutra” dos pulsos de duração mínima, desconhece acentuação pré-estabelecida – fato que distingue este fenômeno claramente do compasso da música ocidental, com seus tempos fortes e fracos. As batidas introduzidas pelos músicos e os acentos musicais acabam coincidindo ou então relacionando-se necessariamente com um desses pulsos elementares. Essas unidades menores de tempo resultam diretamente do fazer musical e não precedem o mesmo de alguma forma. Definem-se a partir da menor distância manifesta entre dois tons, ou dois impactos sonoros, e que esteja presente em toda peça. Durante o processo musical, os pulsos elementares podem se tornar audíveis ou então articular-se através da dança e do movimento de execução do instrumento (Pinto, 2004, p. 6).

Para apreender todas as levadas de samba, assim como as de muitos outros ritmos afro-brasileiros, é fundamental compreender essa pulsação elementar tanto na estrutura sonora quanto em seu reflexo corporal. Para tanto, sugiro sempre ao aprendiz de samba que procure adotar esse protopasso apresentado como base de movimento em todas as levadas de samba que aprende. Esse procedimento foi a melhor estratégia de acesso à percepção do aluno para o pulso e suas subdivisões.

Assim, em cada levada de samba que ensino, sugiro ao aprendiz:

1. que “cante” a levada por uma representação onomatopaica, executando o protopasso do ritmo, até memorizá-la e percebê-la nas subdivisões do pulso no corpo;
2. que procure transpor a levada, aprendida vocalmente, para o instrumento, até que se adquira fluência, ou seja, que consiga praticá-la, a tempo, mesmo que em andamento lento;
3. que, quando conquistada a fluência da prática no instrumento, procure tocar a levada, de pé, fazendo o protopasso de samba, primeiro lentamente, e que vá conquistando velocidade. Processo que, paulatinamente, vai solicitando do corpo mais descrição do movimento, até que a subdivisão do pulso em quatro partes seja introjetada.

Essas etapas são importantes para se incorporar a levada e aproximar o aprendizado do samba da forma como ele ocorre tradicionalmente, com som e movimento interdependentes. O interessado em aprender a tocar a percussão do samba deveria procurar também aprender a dançar samba, para que percebesse no próprio corpo os impulsos correspondentes às levadas dos instrumentos.

Ainda citando Tiago de Oliveira Pinto:

“Vale para muitas culturas musicais africanas o que já ficou explícito nos parágrafos anteriores: música raramente é entendida como fenômeno puramente acústico. Isso se expressa tanto por parte do músico, como também do ouvinte que de certo modo “ouve” a música não apenas com a audição, mas com todo o corpo, acolhendo-a por inteiro. “ (Pinto, 2004, p. 15)

Sendo assim, som e movimento se associam na “gravação” das levadas na memória do tocador.

Por fim, o sambista, passa a vida aprendendo muitas melodias, assim completando uma tríade fundamental para que se adquira um vocabulário fluente nos idiomas musicais populares: as levadas da percussão, passos da dança e as melodias. A relação com as melodias, inclusive, é essencial para desenvolver o fraseado percussivo que se estabelece em contraponto com elas, além daquele que ocorre entre todas as levadas de percussão presentes na estrutura do samba.

2.1.2 - Quando o movimento pode dificultar

Em momentos de fraseado mais livre, esse balanço corporal que denominei protopasso pode dificultar a execução das frases que estiverem em subdivisões diferentes da que ele representa.

Traduzindo essa questão em termos musicais: o balanço corporal vertical desse protopasso é próximo do que conhecemos como semicolcheias, ou, melhor dizendo, de uma subdivisão em quatro partes não exatamente iguais. Se o fraseado que o músico estiver tocando incluir *apoggiaturas*, quiálteras e rulos, ornamentos que fogem da subdivisão executada pelo corpo, manter essa subdivisão pode gerar polirritmias complexas na sobreposição das articulações (as executadas na

performance musical e as executadas por meio do balanço corporal). Em frases de improviso, por exemplo, quando se mantém esse movimento corporal, as frases tendem a se limitar à estrutura da subdivisão do pulso no corpo. A menos que seja essa a intenção. Se o que se pretende é improvisar “dentro da levada”, o balanço corporal pode ser bem-vindo. Mas, se a ideia é improvisar sem nenhum limite no fraseado, pode-se optar por manter apenas a marcação do pulso com o pé ou parar totalmente o balanço do corpo, recorrendo ao “pulso interior”. Na minha experiência como músico, depois de muita experimentação, concluí que, num fraseado mais livre, o ideal é que a movimentação corporal resulte em gestos relacionados às frases musicais que eu estiver executando, e não mais a pulsos ou subdivisões.

Este é um ponto muito importante, que pode explicar o por quê de frases bastante disseminadas em determinadas escolas de música como: “temos que manter o corpo parado enquanto tocamos”, ou “nunca se deve marcar o tempo com os pés” ou ainda, “temos que desenvolver somente o pulso interior”. São conceitos cunhados na educação musical ocidental que, na maioria das vezes, se aplicam à chamada música erudita, mas que na música popular podem se subordinar à necessidade específica do momento da performance. Resumindo:

- se tenho que fazer um “ostinato rítmico”, uma levada, ou se executo frases “dentro da levada”, em andamentos não muito rápidos, o balanço corporal poderá contribuir na performance;
- para frases que estão além das subdivisões da levada, o ideal é que o movimento seja relativo às frases e funcione como gesto;

Para desenvolver o “pulso interior”, considero eficiente partir de fora para dentro, ou seja, começar praticando os diferentes níveis de pulso e depois atenuar o balanço corporal até chegar a não marcar o pulso com o corpo. E fazer apenas o gesto relativo às frases – aí, sim, praticando o “pulso interior” a partir de sua vivência exteriorizada.

2.2 - Ritmos vocalizados: recursos mnemônicos

Um idioma musical popular é estruturado por um conjunto de levadas que resulta numa polifonia rítmica, cíclica, que o caracteriza. Para sua transmissão e memorização, é comum que se faça uso de onomatopéias, com fonemas que representem os sons do instrumento, procedimento utilizado em outras culturas musicais tradicionais do mundo, especialmente em países e continentes com expressões rítmicas complexas, como a Índia e a África.

Na Índia, por exemplo, quando se inicia o estudo de algum instrumento de percussão, aprende-se primeiramente cada som desse instrumento a partir dos fonemas correspondentes e os ciclos rítmicos, denominados *konakkol*, que são vocalizados antes de ser tocados. Segue-se um exemplo de ciclo rítmico do instrumento *mridangan*, extraído do trabalho da artista e educadora Lisa Youg (1998):

na ka tha re | ta ka ju nu

Em sistemas tradicionais de ensino-aprendizagem africano, esse procedimento também é bastante difundido. Gerhard Kubik (1979a) discute o processo que ele chamou de “notação oral”, que pode ser silábica ou verbal:

“No processo de ensino, fórmulas mnemônicas ou didáticas desempenham um papel importante. Elas podem ser silábicas, ou verbais, tal como “*mu chana cha Kapekula*” (nas campinas ribeirinhas de Kapekula), uma fórmula verbal do sudeste de Angola para ensinar um certo ritmo de acompanhamento do lamelofone *likembe*.

No ensinamento de fórmulas de dança, símbolos silábicos similares são usados. Isto é um sistema de *notação oral* largamente usado na África Negra e há milhares destas sílabas de ensino ou fórmulas verbais nas várias línguas. Estas fórmulas representam o timbre e a estrutura rítmica das fórmulas musicais associadas com muita precisão.” (Kubik, 1979a, p. 108, grifos do original).

Em outro ponto do artigo, o autor reforça esse conceito e menciona uma forma silábica:

A estrutura interior de fórmulas de orientação rítmica, conforme concepção pelos próprios músicos, vem à luz por meio da análise de *sílabas mnemônicas* associadas com os mesmos. Sílabas mnemônicas são importantes nos processos de ensino da música africana. Elas podem ser reconhecidas como *notação oral*. Parece que existe uma relação firme e bastante estandardizada entre sons

falados, timbre e ação motora, válida através de vastas áreas da África ocidental e central. Um exemplo é uma fórmula mnemônica bem conhecida dos Yorubá da Nigéria:

kon kon kolo kon kolo

É empregado para representar a fórmula rítmica da África ocidental de sete batidas (doze pulsações). Músicos da Nigéria frequentemente batem esta fórmula no menor atabaque do grupo *dùndún* denominado *kàràngó*.” (Kubik, 1979a, p. 110, grifos do original).

Entre percussionistas populares, quando numa conversa se quer mencionar ou transmitir uma levada, é muito comum “cantá-la”. Isso é claramente um recurso africano que persiste ainda hoje no Brasil.

Procurando criar estratégias para ensinar levadas populares, sempre obtive os melhores resultados usando esses recursos vocais de transmissão. É muito mais fácil aprender uma levada vocalmente do que num instrumento de percussão, pelas questões técnicas instrumentais que o aprendiz precisa superar no aprendizado. E, de maneira simples, contribui para a sensibilização nos idiomas musicais específicos a que se ligam essas levadas.

As onomatopeias apresentadas neste trabalho são uma tentativa de formalizar seu uso no ensino dos ritmos populares, uma forma de aplicar à pedagogia musical um elemento importante da tradição oral.

Num futuro trabalho que pretendo editar em livro com a metodologia apresentada aqui, será indispensável que, para todos os padrões sonoros - sejam eles tocados em instrumentos ou representados vocalmente - sejam incluídos registros audiovisuais, já que a decodificação da escrita, tanto musical quanto onomatopaica, pode variar enormemente a partir do referencial do leitor. Dessa forma, o balanço corporal ao qual me refiro também poderá ser verificado.

É possível se ter ideia da metodologia que costumo adotar, no que tange ao uso de onomatopeias, dentre outros assuntos que abordo neste trabalho, acessando o site Clave Brasil (<http://www.clavebrasil.org.br/html/videos/>), na aba “vídeos”, letra “c”, que viabilizou, em 2007, a produção de uma série de vídeos que criei com o objetivo de ensinar o ritmo cabula.

Para transmitir levadas de ritmos populares a pessoas que não conhecem o idioma musical a que elas se ligam, é fundamental dar outras referências, antes da escrita ocidental. A musicalidade desses idiomas populares está muito além da partitura. Ilustro com uma experiência que tive com um grupo de alunos da Morehead State University, em Kentucky, EUA, em abril de 2009. Na primeira de uma série de aulas que ministrei aos alunos da classe de percussão, liderada pelo professor Frank Oddis, cometi o erro de preparar uma lousa com a transcrição de levadas de maracatu nação. Na linha do tarol, escrevi dois grupos de quatro semicolcheias com *buzz-roll* (rulos) sempre na segunda e terceira, ligados:

Hábeis leitores que eram da escrita ocidental, o que os alunos executaram era totalmente diferente do modo como deve soar essa levada. Fiquei desesperado. Precisei interromper a aula ainda no início, apagar a lousa e sugerir que fizessemos um intervalo. Em seguida, coloquei uma gravação do contexto tradicional do maracatu e ensinei passos básicos do mesmo. Depois, propus um exercício com baquetas em praticáveis de borracha, no qual a mão direita tocava um grupo de duas colcheias e a esquerda, uma tercina, resultando numa polirritmia de três contra dois.

Depois de praticar alguns minutos, pedi que os alunos deixassem de tocar a primeira das articulações da tercina na mão esquerda. Resultava uma sequência com quatro articulações por tempo, que não dividia o tempo em quatro partes iguais. Algo assim:

Depois, pedi que, sem parar de tocar, incluíssem um movimento corporal começando pela marcação dos tempos com os pés e, a partir desse movimento, pedi que relaxassem os joelhos para que se pudesse acrescentar um balanço horizontal do corpo, resgatando uma movimentação básica do passo da dança do maracatu que eu havia ensinado minutos antes, algo que se pode dançar enquanto se toca – uma espécie de protopasso desse ritmo, parecido com o do samba.

Em seguida, pedi aos alunos que parassem de tocar e se mover para que eu pudesse passar ao próximo exercício: a execução, primeiro vocalmente, incluindo o protopasso de maracatu e depois no instrumento, de algo parecido ao que estavam tocando antes, acrescentando acentuações na primeira e na quarta articulações de cada tempo, mais ou menos assim:

Em seguida, pedi que fizessem *buzz-roll* na segunda e na terceira articulação de cada tempo, o que resultou em algo como a transcrição abaixo:

Essa não é exatamente a levada de caixa dos maracatus nação, mas, depois de acrescentados os outros instrumentos, cuja subdivisão é mais nitidamente binária, essa tercina se vai relativizando e chegando mais perto da realidade, que não é nem quartina, nem tercina.

Em seguida, ensinei – sempre incluindo o protopasso de maracatu – as levadas de três vozes de alfaías, do gonguê e do xequerê, primeiro em onomatopeias e depois nos instrumentos, e, por último, a cantiga que tínhamos que ensaiar para o concerto.

Depois de haver conseguido o resultado desejado com o maracatu, no resto do meu curso para esse grupo de percussionistas estadunidenses, só recorri à escrita para frases, não mais para levadas. E o mesmo tenho feito com alunos que não estejam minimamente acostumados com o vocabulário de qualquer ritmo popular que eu ensine. Quando o aprendiz já conhece o idioma musical, tem subsídios para relativizar a partitura, e isso pode ser eficiente. Quando não, deve-se fazer um trabalho de sensibilização.

2.2.1 - Com que sons vocalizar as levadas?

Para definir que fonemas utilizar para representar os sons, comumente faço enquetes com meus alunos. O resultado sempre corrobora uma ideia que tenho de que é comum expressarmos vocalmente os sons percussivos com os fonemas [t] e [k] representando as articulações da subdivisão do pulso básico. Este procedimento, que adoto há muitos anos, consta em livro didático que escrevi para o Projeto Guri, no qual todas as levadas, de diversos ritmos ensinados, têm sua representação onomatopaica utilizando os fonemas aqui apresentados. (Colares, 2011).

Esses fonemas são articulados em pontos opostos do aparelho fonador, o que facilita o aumento da velocidade. É mais fácil “cantar” depressa [t k t k t k t k] do que [t t t t t t t t]. Analogamente, é mais fácil tocar uma sequência de articulações rápidas alternando as mãos direita e esquerda. Assim, podemos estabelecer uma relação entre a alternância dos fonemas [t] e [k] e o movimento das mãos direita e esquerda, bem como quando da articulação de partes opostas da mesma mão.

Neste trabalho, adoto esses fonemas, mas esse procedimento didático não deve se transformar em regra. Esses fonemas são recorrentes, mas cada um pode encontrar seus próprios meios, suas próprias representações vocais para os sons dos instrumentos.

2.2.2 - Aplicação aos instrumentos

Para a representação onomatopaica de levadas apresentadas neste trabalho, utilizo os fonemas [t] e [k], tomados como ponto de partida, e acrescento uma vogal ou outra consoante para nos aproximar do timbre desejado.

Para melhorar a compreensão do uso de onomatopeias, seguem-se exemplos de sua aplicação a alguns instrumentos e levadas de samba. Lembrando que a escrita ocidental é apenas uma referência e deve ser relativizada. A situação didática ideal deve acrescentar o recurso da imitação, que pode ser a partir da observação direta do professor, ou, em caso de um método escrito, as levadas transcritas acompanhadas da sua apresentação audiovisual, para que o aprendiz sempre tenha a oportunidade de ver o tocador e sua movimentação.

2.2.2.1 - Ganzá

Para representar o som do ganzá, instrumento agudo que faz uma espécie de “chiado”, acrescento à articulação [t] e [k], alternada para frente e para trás, o fonema [x]:

2.2.2.2 - Atabaque

Para representar os sons da pele de um atabaque, os quais denomino “aberto” (o som básico da borda, grave) e “tapa” (o mais agudo), acrescento, respectivamente, os fonemas [u] e [a], resultando em [tu] e [ta]: mão destra; e [ku] e [ka]: mão canhota. Vejamos uma levada presente no vocabulário do samba, que combina esses dois sons:

Há também uma maneira divertida e fácil de memorizar essa mesma levada: repetir os primeiros versos do conhecido poema “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira, “café com pão, café com pão...”. Comum na África, esse recurso de representação vocal das levadas integra as chamadas *fórmulas verbais* (Kubik, 1979a, p. 108).

O atabaque tem também um som intermediário, de preenchimento, uma espécie de “nota fantasma”, que costumo chamar de “miolo”. Sua representação onomatopáica tem apenas a consoante básica da articulação [t k t k], como neste exemplo:

No link abaixo, de uma série já mencionada de vídeos que produzi, é possível ver e escutar, especificamente, a levada acima:

<http://www.clavebrasil.org.br/html/videos/215/>

2.2.2.3 - Pandeiro

Os principais sons do pandeiro são: o agudo, das platinelas; o som aberto da pele (grave) e o tapa, som médio da pele. O som das platinelas, metálico, é representado com os mesmos [tx] e [kx] do ganzá. O aberto e o tapa, com os mesmos [tu/ku] e [ta/ka] do atabaque.

Como nesta levada:

Nos três instrumentos e levadas apresentados até agora, alternaram-se os fonemas [t] e [k] porque, ao serem tocadas nos instrumentos, essas levadas também têm alternância de movimentos básicos.

Mas por que [t k t k], e não [k t k t]? Porque é comum tomar o [t] como uma articulação principal e o [k], como secundária, por exemplo, nos movimentos que fazemos nesses três instrumentos:

- no atabaque tocado com as mãos, alternância entre a mão direita [t] e a esquerda [k];
- no ganzá tocado com o cotovelo para baixo e movendo o antebraço para a frente [t] e para trás [k];
- no pandeiro tocado com diferentes partes da mesma mão, alternando a base da mão ou polegar [t] e as pontas dos dedos [k].

Esses exemplos são apenas uma regra geral, porque há casos em que outras combinações e articulações mais complexas podem gerar outras soluções.

No caso de levadas em que se repitam movimentos, a onomatopeia pode repetir um fonema, como vemos no próximo instrumento.

2.2.2.4 - Tamborim

Nesta levada, o som principal é feito com a mão direita (pelos destros), com uma baqueta ou com o dedo indicador, restando à mão esquerda o apoio para preencher a subdivisão, com o toque, pelo lado interno da pele do instrumento, de um dos dedos da mão esquerda, geralmente o médio.

Essa levada é geralmente denominada “*teleco-teco*”, por uma variante onomatopaica bastante recorrente entre praticantes do samba:

Nessa forma tradicional de cantar essa levada, o [le] sugere uma diferença entre os dois golpes seguidos. Nesse caso, dependendo da intenção, a segunda articulação pode ser mais fraca ou mais forte do que a primeira. Abordando o mesmo recurso, verificado em notações orais africanas, Kubik menciona diferentes fonemas que representam distintas intenções ou dinâmicas no toque, pelas quais se desvenda nuances da performance de um padrão de doze pulsos mencionado há pouco (*kon kon kolo kon kolo*):

Cada unidade silábica caracteriza um particular e distinto tipo de ação. Ela simboliza o timbre de cada nota, e indiretamente, a maneira de bater. As notas (ou batidas) representadas por *kon* têm o timbre “duro”. A estrutura composta pelos cinco *ko* (...) da fórmula mnemônica é mais ou menos como a espinha dorsal da fórmula, enquanto as batidas *lo* representam um timbre “macio” e podem até ser omitidas sem destruir a estrutura (Kubik, 1979a, p. 110).

Em seu *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*, Kubik (1979b) aborda elementos musicais africanos na diáspora, quando menciona os *time-line patterns* (levadas com função especial no conjunto, assunto que retomo mais adiante). O autor apresenta esses *time-lines patterns* em *notação oral* e também numa escrita na qual utiliza uma letra e um ponto: onde [x] representa o som, e [.] o silêncio.

Na figura abaixo, Kubik (1979b) transcreve uma levada de 16 pulsos que identifica pelo nome *Kachacha*, registrada na porção oriental de Angola, e também elemento rítmico corrente na música de Katanga, na República Democrática do Congo, antigo Zaire. O autor o identifica o padrão como presente nas batucadas de samba. Ele representa o som e o silêncio respectivamente por [x] e [.] e acrescenta uma notação oral com fonemas da língua banta Ngangela, que aqui podemos interpretar como *nbo* e *nbolo*.

KUBIK, Gerhard — *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*

Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern

(often struck on the corpus of a drum, on a glass bottle, calabash, or clapped by hands)

a) *Nine-stroke version* (with Ngangela mnemonic syllables, obtained at village of Soma Kayoko, area of Cuito-Cuanavale, 1965)

Fonte: Kubik (1979b, p. 17).

Esta levada registrada por Kubik é uma versão do “teleco-teco” do tamborim do samba, também com dezesseis pulsos e que, traduzida para a nossa notação oral popular, vocalizaríamos assim: [teco teco teco teleco teco teco teleco].

2.2.3 - Como retratar as notas longas?

Neste trabalho, nas levadas que não tiverem a articulação de todas as quatro subdivisões de cada tempo, usamos o ponto [.] para manter mentalmente o fluxo da pulsação elementar, como na notação proposta por Kubik, mencionada há pouco.

Por exemplo, nesta levada de atabaque, muito comum nos sambas, nas subdivisões representadas pelos pontos sugiro que se pense [kt]. Logo, em [tu..ku tu..ku], podemos pensar [tu(kt)ku tu(kt)ku].

Capítulo 3 – As levadas e a estrutura rítmica do samba

3.1 - As *levadas*: portas de entrada para o aprendizado dos ritmos populares

Uma vez que saibamos que a grande maioria dos ritmos populares são música e dança ao mesmo tempo, uma forma interessante de adentrar esse universo é pelo entendimento e “in-corporação” dos elementos musicais e corporais que os caracterizam no conjunto. Aqui, do ponto de vista musical, vale destacar aquele elemento rítmico fundamental, já mencionado aqui: a *levada*, termo popular no Brasil, assim como *toque* e *batida*. Esses termos, na fala popular, substituem, e ao mesmo tempo expandem, o significado dos termos técnicos musicais *padrão* e *padrão rítmico em ostinato*. Expandem porque as levadas dos ritmos populares não costumam ser somente ostinatos estritos. Variações costumam ser bem-vindas, à medida que o tocador vai adquirindo vocabulário do ritmo e ampliando sua capacidade de “dialogar” com os outros elementos, tais como outras levadas, a melodia, ou a dança.

Essas variações das levadas nas práticas dos ritmos populares funcionam como espécies de “linhas de fuga”, como nas ideias filosóficas de Deleuze, que utiliza referências explícitas do recurso musical, e lembro o “*ritornelo*” citado por Silvio Ferraz em *Música e repetição* (1998): “Para Deleuze a música é a aventura do ritornelo, e o ritornelo é a repetição que demarca um território, mas que ao mesmo tempo lhe traça suas linhas de fuga.” (Ferraz, 1998, p. 26).

Teca Alencar de Brito, também citando Deleuze e a importância da repetição no exercício da composição musical a partir da improvisação, diz que:

“Criar uma peça musical é ‘brincar’ com o ir e vir; é provocar o ‘eterno retorno’ Deleuzeano: repetição do diferente segundo propôs o filósofo francês; é arvorar-se a tornar possível fazer voltar o tempo que se materializa em formas sonoras. Compositor e ouvinte realizam, à sua maneira, o constante e contínuo permanecer/transformar do tempo.

Se a improvisação musical deixa escapar no espaço/tempo o fluxo de sons e silêncios, como que a querer transcender o permanecer, é no território da permanência do sistema musical que se dão os escapes da improvisação. A repetição, o hábito, a memória... criam

organizações e regras; gramáticas que efetivam o fazer musical de um tempo e espaço, de um grupo cultural em questão” (Brito, 2007, p. 41)

Essas ideias de “repetição do diferente”, das variações como “linhas de fuga” ou “escapes da improvisação”, vão ao encontro da ideia de variabilidade possível na performance das levadas, na prática dos ritmos populares. Essas variações, quando todo o conjunto está tocando, provocam um contraste interessante na estabilidade formada pela somatória das levadas. Contraste este que, quando ocorre entre tocadores seguros, que dominam o vocabulário, instiga outros tocadores a também variar, e a sensação de prazer da performance em conjunto é muito grande. Nesse momento, o jogo se estabelece! Fazendo um paralelo com um jogo de futebol, as variações e a quebra da estabilidade que elas provocam acontecem como dribles à expectativa da repetição. Diferente de quando se está aprendendo o ritmo, fase na qual os mais experientes da roda normalmente não permitem a variação. Ficam de olhos e ouvidos atentos e, quando o aprendiz ousado “comete” alguma variação, costuma escutar frases do tipo: “segura!”, ou seja, “mantenha a levada!”. Após um tempo repetindo a levada e conquistada a confiança dos mais experientes, as variações costumam ser aceitas e, assim, os aprendizes passam a ser bem-vindos no “jogo”.

E as “linhas de fuga” se dão também em outros âmbitos, na prática dos ritmos populares em seus contextos tradicionais, comunitários e imateriais. A dança espontânea, coletiva, traduzindo em movimento os sons, as diferentes cantigas que evocam outras sensações e sentimentos, as cores, cheiros, os paladares, as relações com a materialidade sutil... tudo colabora para que sempre sejam garantidas as “linhas de fuga”.

Utilizo o termo “levada” por sua recorrência nos ambientes em que convivo, tanto de grupos musicais urbanos quanto na comunidade de percussionistas profissionais e de estudantes de percussão. Esse termo “levada” sempre me pareceu bem apropriado, também pela relação dialógica que podemos atribuir a ele com o movimento corporal. Movida pelos sons, a pessoa que escuta essas levadas percussivas é “levada” ao movimento corporal e, se tem contato prévio com o ritmo que se articula, converte esses sons característicos em movimentos também característicos – os “passos”. Tomando o samba como exemplo, há todo um repertório

de levadas de samba assim como há um repertório de passos de samba. Se a pessoa que escuta essas levadas características não possui conhecimento prévio, é “levada” a movimentos básicos, híbridos, que expõem pulsos corporais simples e, à medida que vá se familiarizando com o ritmo, vai convertendo esses movimentos simples em passos. Da mesma forma que um aprendiz das levadas de samba costuma iniciar por levadas básicas, como a do ganzá, um instrumento tecnicamente simples, mas que é fundamental pela sua “pulsção elementar” que estrutura as outras levadas.

A pessoa que dança, em sintonia com a que toca, a partir dos seus movimentos pode também estimular o tocador a produzir determinados acentos ou frases. Forma-se um ciclo virtuoso de modo que o som gera movimento e o movimento gera som.

3.2 - Estrutura rítmica

3.2.1 - Funções

Em qualquer prática musical em conjunto, é preciso organizar as vozes. Essa necessidade se aplica tanto a uma orquestra sinfônica quanto a um grupo formado apenas por instrumentos de percussão e vozes cantantes, num contexto ritual das culturas tradicionais. Para todos os casos, há regras, ou cuidados, no procedimento. Esses cuidados levam em conta a combinação dos instrumentos do ponto de vista do timbre (instrumentos de madeira, metal, peles, etc.), da altura (as frequências do grave ao agudo) e da duração e da articulação sonoras (notas curtas e longas).

No contexto popular, além dessas questões, para organizar a sobreposição das levadas é bastante comum, mesmo que intuitivamente, definir a função de cada uma no conjunto.

Para determinar essas funções, os músicos populares usam expressões como “segurar” ou “manter” ou “marcar” o ritmo, que significam repetir fixamente a levada, em oposição a “dobrar”, “quebrar”, “cortar” ou “repicar”, que são as improvisações ou variações.

A partir dos principais instrumentos da estrutura rítmica básica do samba urbano, percebi que havia duas funções facilmente identificáveis: a do surdo, que

marca o pulso principal, e a do ganzá, que subdivide esse pulso. O pandeiro sintetiza as mesmas duas funções, já que, em seu comportamento mais básico nesse ritmo, o som da pele costuma representar o surdo, marcando o pulso principal, e as platinelas assumem a função do ganzá, subdividindo esse pulso.

Para dar nome a essas funções e facilitar meu trabalho didático, passei a chamar de *marcação* a levada do surdo, termo comum entre os músicos populares (“o surdão fica na marcação”). E a função do ganzá, de *condução*, como fazem os bateristas com o prato maior, o *ride*, conhecido como “prato de condução” que, especialmente nas levadas básicas de samba, costuma subdividir o tempo em quatro partes, fazendo a “pulsção elementar” (Kubik, 2010).

Até aqui, para mim, a partir das referências empíricas, estava resolvida a questão conceitual para essas duas funções mais elementares que eu identificava na estrutura do samba. Mas havia uma terceira função que eu também identificava e para a qual não encontrava um termo: a do tamborim com sua levada conhecida como teleco-teco. Essa questão me perseguiu até 1999 quando comecei a tocar num grupo com repertório de música afro-cubana, com quatro cubanos à época: a Orquestra Heartbreakers, liderada por Guga Stroeter. E me dei conta de que meu entendimento sobre o conceito de clave cubana era insipiente. Depois de entendê-lo um pouco mais, passei a relacionar a levada cubana denominada clave, o com o padrão do tamborim do samba urbano que conhecemos como teleco-teco. Percebi que ambos balizam o fraseado melódico e que ambos podem ser tocados iniciando-se a partir de qualquer uma das duas metades. Depois de um tempo amadurecendo esse conceito e sua aplicabilidade nos ritmos brasileiros, passei a atribuir ao teleco-teco uma função de clave. O mesmo conceito passei a adotar para entender e ensinar outros ritmos afro-brasileiros: cada qual tem sua clave, assim como sua marcação e sua condução.

Em publicação, adotei a denominação de clave pela primeira vez numa coluna didática que escrevia para a Revista Batera (n° 38, 2000. P.71), denominada Congo de Ouro II, sobre esse o ritmo afro-brasileiro. Uma outra publicação em que utilizo o conceito de clave, é o livro que escrevi para o Projeto Guri (Colares, 2011, p. 123), ao apresentar uma levada de tamborim de samba.

Entendido o conceito de *clave*, se completa no meu entendimento um conceito de *gestalt* rítmica, que caracteriza a estrutura rítmica dos idiomas musicais populares, os quais não se definem a partir de uma levada isolada. São necessárias pelo menos duas levadas, uma que atua numa percepção vertical, expondo onde está o pulso principal, que denomino *marcação*, e outra que direciona o fraseado, atuando numa percepção horizontal, a *clave*.

Resumindo a questão da estrutura rítmica, apresento abaixo as três funções estruturais principais que, quando tocadas juntas denomino grade estrutural completa e, quando reduzida a *marcação* e *clave*, denomino grade estrutural mínima. Entendo que quando se somam *marcação* e *clave*, a condução fica subentendida e pode ser suprimida sem que se perca a combinação mínima que caracteriza o ritmo.

marcação – termo recorrente no ambiente popular, designa levadas que evidenciam o pulso principal;

condução – também recorrente, o termo designa levadas que expõem a subdivisão do pulso principal;

clave – conceito da música afro-cubana pelo qual as *claves* são levadas que se destacam com a função especial de orientar o fraseado, e que pode ser aplicado ao estudo dos ritmos brasileiros.

Além disso, cada função pode ser assumida por diferentes instrumentos e com outras possibilidades de desenho rítmico, mantendo-se a mesma estrutura interna. E há levadas que podem conter as três funções. Mais adiante, chegaremos a elas.

3.2.2 - O conceito de *clave* rítmica

O verbete espanhol *clave*, além do primeiro significado, “*llave*” (chave), e da denominação do instrumento de percussão de origem cubana, que por sua vez toca o padrão *clave* no gênero afro-cubano *salsa*, também pode ser entendido como “código”, “senha” e “segredo”, dentre outros significados, predominantemente com o

sentido de elemento de “acesso a” ou de “entendimento de” algo.¹⁶ Vale mencionar a utilização do termo para designar as figuras que são colocadas no início dos pentagramas, e que determinam a nomenclatura das notas musicais, como a “clave de sol”, a “clave de fá” e a “clave de dó”. Elas mantêm o sentido de chave para o termo, porém, do ponto de vista melódico.

Quando resolvi pesquisar para fundamentar conclusões empíricas a respeito do conceito da clave rítmica afro-cubana e da sua aplicabilidade nos ritmos brasileiros, descobri que diversos etnomusicólogos e alguns músicos, desenvolveram conceitos que sustentam a mesma observação, de que há levadas que se distinguem das demais, na função de orientação do fraseado rítmico.

O primeiro autor que encontrei, que serviu de referencial e me abriu as portas para suas próprias fontes bibliográficas foi o etnomusicólogo brasileiro Tiago de Oliveira Pinto, que comenta a pesquisa de Kubik:

Um importante achado de Kubik no Brasil foi, sem dúvida, a existência de padrões assimétricos, os chamados *time-line-pattern* de origem africana, que se preservam com notável força criativa e inovadora, e, simultaneamente, se mantêm no Brasil com grande estabilidade quanto a sua gestalt básica, mesmo que histórica e geograficamente distante de África. Um dos mais característicos destes *time-line-pattern* é representado pela linha rítmica do samba, executado no tamborim em um conjunto carioca de pagode. Os *time-line-pattern* são responsáveis por uma variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como *orientação para as demais partes da música na sua linha temporal*. Além disso, manifestam relações históricas, confirmando, por exemplo, a origem bantu do samba de roda, ou a origem iorubá e/ou fon do candomblé *gege-nagô* (Kubik, 1979b¹⁷ apud Pinto, 2001, p.240, grifo nosso).

O trabalho de Kubik (1979b) foi o resultado de três viagens que ele fez ao Brasil em busca de elementos musicais africanos, isso depois de anos a fio conhecendo, gravando e tocando com músicos locais africanos. O autor credita o conceito de *time-line* a Kwabena Nketia:

“Because of the difficulty of keeping subjective metronomic time [...], African traditions facilitate this process by externalizing the basic pulse. As already noted, this may be shown through hand clapping or through the beats of a simple idiophone. The guideline

¹⁶ Dicionário on line de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=9R1BRRh> (Acesso em 11 de agosto de 2018)

which is related to the time span in this manner has come to be described as a time line”¹⁸ (Nketia, 1975, p. 131).

Já Sandroni (2001) propõe a tradução de *time-line* para “linhas-guia”, talvez numa tradução literal do *guideline* de Nketia na citação acima, no sentido de “diretriz”. O que não deixa de ser uma boa descrição da função dessas levadas, pelo sentido horizontal das mesmas, direcionando o fraseado rítmico em sua divisão característica.

Seguindo a mesma nomenclatura, “linhas-guia”, o etnomusicólogo Edilberto José de Macedo Fonseca recebeu Menção Honrosa no Prêmio Silvio Romero 2017, com seu trabalho “O Toque do gã: as linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro”, estudo profundo sobre esses padrões e todo o contexto. Fonseca, em imersão no candomblé, constatou a função estruturante das frases melódicas exercida pelas “linhas-guia” do gã, instrumento metálico da orquestra ritual do candomblé e que é abordado mais adiante. “A linha executada pelo gã é em muitos momentos claramente coincidente com o que é entoado pela voz do solista.” (Fonseca 2017, p.57)

Sandroni, em seu texto: “*Ritmo melódico nos bambas do estácio*” relaciona *time-lines* com o conceito de clave cubana:

“Ora, as claves desempenham na música cubana função musical análoga à dos tamborins nas batucadas brasileiras, e não por acaso: ambas relacionam-se estreitamente às “*time lines*” africanas estudadas por Nketia.” (Sandroni, 2001b, p.55)

O etnomusicólogo africano Kazadi Wa Mukuna, em seu livro *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas* (2006), também menciona o livro de Nketia e sua teoria do *time line pattern*, e conclui:

“*Funcionalmente*, o ciclo, assim como o motivo discutido [...] serve não só para dar um pano rítmico, como também para marcar uma divisão de tempo (*time line*) a que Nketia se refere como um ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase, são conduzidas. Nas canções de samba, este padrão combina muito bem com as

¹⁸ “Devido à dificuldade de manter o tempo metronômico subjetivo [...], as tradições africanas facilitam esse processo exteriorizando o pulso básico. Como vimos, isso pode ser mostrado com palmas ou com a batida de um idiofone simples. A diretriz que está relacionada assim com o intervalo de tempo veio a ser descrita como uma *time line*” (Nketia, 1975, p. 131, tradução nossa).

divisões das frases nas linhas melódicas.” (Mukuna, 2006, p. 93, grifo nosso).

Abordando especificamente o conceito de clave, a pianista americana, especialista em *salsa*, Rebeca Mauleón diz, em seu livro *Salsa guidebook for piano & ensemble*:

“The Clave is the foundation of most cuban rhythms, as instrument patterns, melodic phrases and even improvisation revolve around it. This unique relationship of the clave to all of the other instruments remains fixed. That is to say, once the clave pattern begin, it does not stop and reverse itself (or, “turn around”).”¹⁹ (Mauleón, 1993, p. 48)

O compositor e arranjador Letieres Leite afirma que tem adotado o termo clave desde o início dos anos 1990. Ele percebeu a aplicabilidade do conceito afro-cubano no entendimento da estrutura dos ritmos afro-brasileiros enquanto convivia com músicos caribenhos. Em seu livro *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*, Leite diz:

“A CLAVE É O SEGREDO

Percebi que nossa música era constituída e estruturada da mesma forma que a música cubana, inclusive pelas influências comuns de matrizes africanas, e que as claves se mantinham, mas mudavam apenas seus acompanhamentos, os ritmos secundários e as variações nos tambores, observações fundamentais para desvendar a estrutura da música oriunda da diáspora negra nas Américas.” (Leite, 2017, p. 22)

Quando Leite menciona acima que “as claves se mantinham”, ele se refere a existência simultânea de levadas com essa mesma função de clave, tanto em Cuba quanto no Brasil, pela mútua ancestralidade africana. Abaixo, dois exemplos dessas levadas:

- 1) aquela que, na música cubana é denominada *clave de son 3-2* (Quintana 1998, p.27) e, na música afro-brasileira, é a levada do *gã no congo de ouro*, ritmo dos candomblés angola e candomblés de caboclo:

¹⁹ “A clave é a base da maioria dos ritmos cubanos; padrões dos instrumentos, frases melódicas e até mesmo improvisação giram em torno dela. Essa relação única da clave com todos os outros instrumentos é fixa. Ou seja, uma vez que começa o padrão clave, ele não para ou se inverte (ou ‘vira’)” (Mauleón, 1993, p. 48, tradução nossa).

O *congo de ouro* se expandiu para o maculelê (Biancardi, 2000, p. 72) e nos últimos anos tem atingido a indústria da música de massas, na versão contemporânea do funk, por meio de uma das suas levadas de atabaque:

2) a clave em doze por oito do ritmo que os músicos cubanos denominam genericamente *afro* e também *bembê*, (Quintana 1998, p.87) que nos candomblés *queto* é a levada do gã de diferentes ritmos, dentre eles, o *agabi* (Fonseca, 2017 p. 94), o *vassi* e o *alujá* (Gabi Guedes²⁰), podendo ocorrer ainda diferentes denominações da mesma levada:

2.1) ou ainda com uma levada em doze por oito com pequena diferença da anterior, que eu conheço também como a do gã do *agabi* ou do *alujá*, ritmos de candomblé *queto*, e ainda como o gã do *barravento* tocado nos candomblés Angola e de caboclo.

É, portanto, reconhecida a existência dessas *time lines*, levadas estruturais que, como diz Pinto (2001), funcionam como “orientação para as demais partes da música na sua linha temporal”; bem como aponta Mukuna (2006, p. 93) sobre as *time lines*: “Nas canções de samba, esse padrão combina muito bem com as divisões das frases nas linhas melódicas”. Também pelo nexo semelhante em Sandroni (2001); pela

²⁰ “Workshop Prarrum”, liderado por Gabi Guedes, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TirJMMzLxm0> Acesso em 11 de agosto de 2018.

constatação de Fonseca (2017); pela definição de Mauleón (1993, p. 48) para clave; e por último, pelo relato de Leite (2017 p. 28) podemos concluir que os conceitos de clave e de *time line* vão ao encontro da mesma referência funcional de determinado padrão rítmico, que pode ser encontrado tanto na África como em Cuba ou no Brasil.

Em meus primeiros ensaios no Heartbreakers, em 1999, o pianista cubano Pepe Cisneros me disse, sobre o conceito de clave: “Você não conseguirá tocar salsa se não entender a clave”. O mesmo se pode dizer do samba ou de qualquer outro idioma musical popular e seu vocabulário característico: do ponto de vista rítmico, toda a estrutura fraseológica está lastreada em sua levada-chave, ou seja, em sua clave.

Hoje tem sido relativamente comum o uso desse conceito entre músicos populares urbanos brasileiros, pela noção cubana de clave e também pelo prestígio nacional conquistado pelo músico Letieres Leite e sua orquestra *Rumpilezz*²¹, que confirma essa noção no entendimento dos ritmos afro-brasileiros. Além disso, há quase vinte anos tenho defendido a aplicabilidade desse conceito na música brasileira.

Letieres (2017) verbaliza sempre a importância de todos os músicos, não só os percussionistas, aprenderem os ritmos afro-brasileiros a partir do conceito de clave, para poderem tocar em “clave consciente”.

Também Lino Neira, musicólogo e percussionista, em *La percusión cubana: apuntes para una caracterización* (2002), defende que a clave é vital para se conseguir tocar a rítmica cubana, e que ela deve permanecer soando internamente no músico, mesmo quando não há instrumento tocando-a. E diz, referindo-se ao instrumento homônimo, as claves:

“Equivocadamente, se piensa que este instrumento fundamental de la música cubana se encuentra presente en todos los géneros y agrupaciones que deban ejecutarlos, pero los percussionistas y músicos cubanos vinculan el concepto de clave, y por ende, de *entrar o estar en clave*, a la potencialidad de asumir códigos rítmicos internos. Para ellos, la carência de esta capacidade indica la

²¹ <http://www.rumpilezz.com> acessado em 10 de agosto de 2018

imposibilidad de ejecutar la rítmica o ritmática cubana.” (Neira, 2002, p. 46)

O “estar em clave” de Neira tem o mesmo sentido da “clave consciente” de Leite e é bem o que se pode verificar com a expressão rítmica daqueles que dominam os diferentes ritmos afro-brasileiros. Usando o samba urbano como exemplo, quando um sambista compõe, a clave do samba que está interiorizada, orienta a rítmica de sua criação, e o resultado da composição será um samba. Quando um percussionista de samba improvisa, estando “em clave”, seu fraseado fará com que se perceba as características de samba.

Para concluir esse trecho que destaca a clave, diferentemente da marcação e da condução que evidenciam o pulso básico e sua subdivisão principal, e que atuam numa espécie de percepção vertical, enfatizo o fato de que a clave é referência para a orientação horizontal, agindo no âmbito do fraseado, esteja ela sendo tocada ou implícita, ajudando o discurso musical a manter sua divisão rítmica característica.

3.2.3 - Grades – combinações de levadas

Para mostrar a ideia de estrutura de funções, disponho agora duas séries de combinações de levadas de samba transcritas em conjunto: as que denomino grade estrutural completa, que contém as três funções – condução, clave e marcação – e outras que denomino grade estrutural mínima, que contém, em síntese, as funções mínimas para a caracterização do ritmo: a clave e a marcação.

Como exemplos, antecipo grades de samba urbano, que no final do trabalho são novamente apresentadas, contextualizadas com mais informações.

3.2.3.1 - Grade estrutural completa 1 - samba urbano

Condução - Ganzá

Clave - Tamborim

Marcação - Surdo

tx kx tx kx tx kx tx kx tx kx tx kx tx kx tx kx

ta . ta . ti ta . ta . ta . ti ta . ta

ti . . k tu . . k ti . . k tu . . k

3.2.3.2 - Grade estrutural completa 2 - samba urbano

Como o pandeiro executa simultaneamente as levadas de marcação e de condução, esta grade pode ser considerada completa, com três elementos estruturais em apenas dois instrumentos. E com uma outra versão do teleco-teco do tamborim, sugerindo seu início em outro ponto:

Clave - Tamborim

Marcação/Condução - Pandeiro

ta . ta . ta . ti ta . ta . ta . ta . ti ta .

ti kx tx ka tu kx tx ku ti kx tx ka tu kx tx ku

3.2.3.3 - Grade estrutural completa 3 - samba urbano

A levada do agogô abaixo desempenha função de clave. Podemos entendê-la como uma contra-levada, ou seja, um contraponto rítmico, em relação àquela do tamborim anterior. Há pontos em uníssono e outros em contraste.

Agogô (Clave)

Pandeiro (Marcação e Condução)

tu . . ta ta . tu . tu . ta . ta ta . tu

ti kx tx ka tu kx tx ku ti kx tx ka tu kx tx ku

A levada de pandeiro de samba que apresento a seguir resume as três funções em um só instrumento, já que todos os tempos são marcados (marcação), há subdivisão em quatro partes em cada um desses tempos (condução) e seu desenho rítmico (reconhecido no meio do samba como uma das principais levadas do estilo *partido alto*) é semelhante à levada do tamborim (clave). Ela está transcrita com a indicação das partes da mão utilizadas para tocar: P (polegar na borda da pele), T (tapa no centro da pele) D (pontas dos dedos na extremidade da circunferência).

3.2.3.4 - Grade estrutural mínima 1 - samba urbano

A levada de tamborim apresentada a seguir possui somente as notas principais do teleco-teco, para facilitar que as duas vozes sejam tocadas simultaneamente, um bom exercício para incorporar a rítmica resultante, que é a combinação mínima que caracteriza o samba urbano.

Clave - Tamborim

Marcação - Surdo

ta . ta . ti ta . ta . ta . ti ta . ta . ti . . k tu . . k ti . . k tu . . k

3.2.3.5 - Grade estrutural mínima 2 - samba urbano

Clave - Pandeiro de partido-alto

Marcação - Tam-tam

tu ta . ta tu . ta . tu . ta . tu tu . tu

ta . k ta > . k tu ta . k ta > . k tu

3.2.3.6 - Grade estrutural mínima 3 - samba urbano

Clave - Cuíca ou outra opção de pandeiro de partido-alto

Marcação - Tam-tam

. ta . . tu . tu . tu . ta . . tu . tu

ta . k ta > . k tu ta . k ta > . k tu

3.2.3.7 - Grade estrutural mínima 4 - samba urbano

Clave - Agogô

Marcação - Surdo

tu . . ta ta . tu . tu . ta . ta ta . tu

+ k ti . . k tu . . k ti . . k tu . . k

3.2.3.8 - O mínimo do mínimo: a melodia e o protopasso

Seguindo a ideia de redução instrumental, para adentrar mais na exclusão de elementos, sem perder a essência do ritmo, podemos perceber a clave, a marcação e a condução quando cantamos um samba deixando o corpo manifestar aquele protopasso

que abordamos no capítulo 2.1. Nesse exercício, **a clave** estará implícita na divisão rítmica da melodia; **a marcação** se evidenciará na pulsação cadenciada na alternância dos pés; e, por fim, **a condução** se manifestará no balanço vertical do corpo que subdivide o pulso dos pés em quatro partes. Os pés cumprirão a função do surdo, o balanço do corpo representará o ganzá e a na melodia estará a clave.

Assim, na educação musical, mesmo sem incluir a abordagem das levadas nos instrumentos de percussão, uma forma eficiente de abordagem dos idiomas musicais e corporais presentes nos ritmos populares é a prática de cantigas desses ritmos (desde que em sua divisão rítmica característica) e a inclusão, a princípio, de um simples balanço corporal. E um recurso de encantamento dos aprendizes para o prazer da prática desses ritmos é a apresentação do repertório a partir de registros audiovisuais de grupos tradicionais, oferecendo a oportunidade de verem os corpos “cantando” e as melodias “dançando” na expressão dos brincantes populares. Aprender essas cantigas a partir de fontes legítimas dos ritmos populares contribui para que o aprendizado das cantigas seja feito mantendo-se a divisão rítmica característica. Para isso o educador precisa pesquisar repertório. Muita coisa se encontra hoje em dia no YouTube, basta selecionar. E mesmo que o educador não tenha familiaridade com esses ritmos, ele pode ir aprendendo enquanto oportuniza essa prática aos educandos, “tirando de ouvido” com eles essas cantigas populares e transcrevendo as letras, não as melodias, porque, mesmo para pessoas com ótima formação musical o risco de uma transcrição melódica com a divisão rítmica simplificada é muito grande. Já vi muitas partituras de melodias populares com o ritmo transcrito de forma desfigurada. E é no ritmo que residem as características fundamentais dos idiomas musicais populares.

3.2.4 - A síncopa

Além do recorte feito na definição das funções descritas, gostaria de destacar outro elemento estrutural fundamental do samba, que é a síncopa. Como muitos outros ritmos brasileiros, o samba é reconhecidamente um ritmo sincopado.

Nos conceitos da teoria musical ocidental, convencionou-se entender a síncopa como o desvio do acento natural da parte “forte” do tempo para a parte “fraca”. Minha reflexão sobre o efeito da síncopa sempre foi a partir de uma percepção da mesma no

corpo. Para mim, seu efeito resulta uma atenuação da percepção da força gravitacional que nos leva à marcação das pulsações principais com os pés.

Na raiz etimológica da palavra *gravidade* está o termo *grave*, do latim *gravis*, “pesado”²². O som grave da marcação do surdo do samba nos leva ao chão, nos reforça a necessidade de marcar o pulso com os pés. Por outro lado, a maioria dos instrumentos que exercem a sincopação do pulso são de som agudo, realizando-se perfeitamente uma oposição à marcação, atenuando-se a força gravitacional. O som grave puxa para baixo e o som agudo, neste caso, impulsiona o corpo para cima.

Carlos Sandroni (2001, p. 19) analisa esse fenômeno no capítulo intitulado “Síncope brasileira” e apresenta a visão de musicólogos e etnomusicólogos. Cita o conceito de metricidade do ritmo, cunhado por Mieczyslaw Kolinski, como sendo a relação de aproximação e afastamento do ritmo em relação a sua métrica, que seria a pulsação e base sobre a qual atua. As variações do ritmo podem confirmar ou contradizer o fundo métrico – o pulso. Segundo Sandroni (2001), Kolinski criou os termos *cometricidade* e *contrametricidade* para exprimir essas duas possibilidades na relação entre o ritmo e o pulso.

Sandroni (2001) se apropria assim dessas palavras: chama de *cométrica* a articulação rítmica que ocorre nas semicolcheias pares e de *contramétrica* (sincopada) a que ocorre nas semicolcheias ímpares, como segue:

3.2.4.1 - Cométrico

3.2.4.2 - Contramétrico

²² Dicionário etimológico <http://origemdapalavra.com.br/?s=gravidade> (acessado em 28 de agosto de 2018)

Para a percepção rítmica básica do samba, é fundamental ter familiaridade com essa contrametricidade.

As levadas que evidenciam o pulso principal, o tempo, reforçam o efeito da gravidade na percepção corporal de quem toca e de quem ouve. E uma levada sincopada, contramétrica, atenua esse efeito. A percepção do pulso fica leve. O pé não consegue pisar forte no chão. Consequentemente, a dança fica leve. É fácil sentir esse efeito no corpo, tornando física a ideia da síncopa como desvio do acento da parte forte para a parte fraca do tempo. É a percepção da síncopa como impulso contrário ao exercido pela força gravitacional da Terra.

Capítulo 4 - Samba: uma musicalidade transcultural

4.1 - O termo: e seus diferentes significados

A palavra *samba* está associada a um ritmo reconhecido mundialmente, mas a diversidade de expressões musicais do Brasil dá ao termo muitos significados. Em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade (1989, p. 453) apresenta o verbete em três páginas, com definições que vão de “qualquer bailarico popular” até “dança de roda” e considera o termo *samba* como derivado do africano *semba*, que pode significar “a umbigada que o dançarino do centro dá num dos circunstantes da roda, para convidá-lo a dançar”.

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo (1999) define *samba* como

“baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-fandre, forrobodó, fungangá [...]”, e cita o estudo de Edison Carneiro (1961, p. 117), *Samba de umbigada*, que relaciona o samba a uma família de manifestações musicais e coreográficas do Brasil com aspectos semelhantes: “tambor de crioula, bambelô, coco, samba-de-roda, partido-alto, samba-lenço, batuque e jongo/caxambu”. Câmara Cascudo (1999, p. 614)

Essa citação de Edison Carneiro pode ser encontrada em seu livro, *Folguedos tradicionais* (1982), que no capítulo *Samba de Umbigada* apresenta comparativo

dessas danças tradicionais e as agrupa na mesma família do samba, que classifica como “sambas de umbigada”.

Em seu *Novo Dicionário Banto do Brasil*, Nei Lopes (2003) acrescenta, compara e define:

“Do quioco *samba*, cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito; ou do quicongo *sàmba*, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro (Laman, 1936, p. 870).²³ Do umbundo *semba* é a ‘dança caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena’, da raiz *semba*, separar (Alves, 1951),²⁴ que também originou o multilinguístico *disemba*, no plural, *masemba*, umbigada. Vê-se, então, que o choque de um dançarino contra o outro (Laman) e o consequente apartamento (Alves) é nada mais que a umbigada que ainda hoje caracteriza o *samba*, em suas formas mais antigas”. (Lopes, 2003, p. 197)

A partir dessas definições de Andrade, “qualquer bailarico popular”, Cascudo, “baile popular urbano e rural...” e Lopes, “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito...” podemos entender, em última instância, a palavra *samba*, associada a dança e diversão. Além disso, é bastante comum pelo Brasil associarmos simplesmente a movimento. Quem nunca disse ou nunca ouviu alguém dizer algo como “vamos amarrar as coisas no porta-malas porque, se não, vão ficar sambando pra lá e pra cá durante a viagem!”

4.2. - De significados regionais a ritmo nacional

Na Zona da Mata de Pernambuco, usa-se o verbo *sambar* com o sentido de dançar ou brincar. Nessa região, as pessoas também costumam frequentar “sambadas” de maracatu e *cavalo-marinho*, folguedos importantes de Pernambuco, com muita expressividade nessa região.

²³ LAMAN, K. E. *Dictionnaire kikongo-français*. Brussels, 1936. (Republished in 1964 by The GreggPress Incorporated). 3v.

²⁴ ALVES, A. *Dicionário etimológico bundo-português*. Lisboa: Silvas, 1951. 2v.

Eu mesmo presenciei uma “sambada de cavalo-marinho” na cidade de Itaquitinga em 2002, que começou as 22h e foi até as 5 da manhã. Eu estava visitando o amigo e músico Siba, em Nazaré da Mata-PE e ele me fez um convite: “vai ter sambada em Itaquitinga, você poderia ir e aproveitar pra dar uma carona para os meninos”. Ele se referia a Biu Roque, Mané Roque, Galego e Roberto Manoel, que estavam na casa dele ensaiando para gravar o CD *Fuloresta do Samba*²⁵. Levei os “meninos”, fiquei a noite toda com eles e os trouxe de volta para a casa do Siba, já que estavam hospedados lá, assim como eu. Sambada inesquecível.

Siba (Sergio Roberto Veloso de Oliveira), no mesmo CD, compôs uma toada em ritmo de *maracatu de baque solto* denominada “Meu Rio de Samba”, cuja estrofe primeira diz: “*Meu samba vem/ de um rio de água barrenta / Muito mestre vem e tenta/ atravessá-lo de nado / E só no ano passado/ se afogou mais de quarenta*”. O músico quando diz “*meu samba vem...*” refere-se à toada e a inspiração que lhe vem, no improviso dos versos em que desafia outro cantador, prática comum entre mestres dessa modalidade de maracatu.

Na mesma região, quando se vai sair para desfrutar de algum grupo local de maracatu de baque solto que vai tocar, é comum que se diga: “hoje vou sambar maracatu”, tal como escreveu o compositor potiguar, radicado em Recife, Claudio Rabeca (Cláudio Sérgio Ribeiro Correia) em sua composição, *Trovão Azul no Frevo*, na primeira estrofe: “*O carnaval / Eu vou sambar maracatu / Que veio das bandas de lá / Do Capibaribe / Toada de casa amarela / Segunda eu canto pra ela / Na quarta não quero parar*”²⁶

O mesmo se apreende do termo *pagode*, muito associado ao samba urbano, mas que também tem significados regionais, como o “pagode alagoano”, designação local do gênero coco. E há ainda o “pagode de viola”, modalidade de música caipira do interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás.

Com significado de uma linguagem musical específica, em São Paulo se praticam o samba-de-bumbo e o samba-lenço – vivos ainda, embora raros –, que Mário de Andrade (1965) analisa minuciosamente em seu *Aspectos da música*

²⁵ CD Siba – Fuloresta do Samba. Independente. 2002

²⁶ CD Luz do Baião. Independente. 2009

brasileira, no capítulo “O samba rural paulista”, descrevendo o que pôde verificar na década de 1930, quando essa manifestação já estava em decadência na cidade. Na virada do século XIX para o XX, esse samba era comum em vários pontos da capital paulista e do estado, especialmente no município de Pirapora do Bom Jesus, na Grande São Paulo, onde muitos grupos se encontravam, por ocasião das Festas do Bom Jesus de Pirapora. A partir das perseguições e proibições de sua prática primeiro na capital, e depois na própria festa anual em Pirapora, esses sambas paulistas, diferentes musicalmente do carioca, foram diminuindo até desaparecer da capital, onde comunidades que o praticavam foram substituindo pelos cordões carnavalescos. E, depois, pelos modelos das escolas de samba cariocas, agremiações carnavalescas que, na mesma década de 1930, alcançavam incentivo oficial. Esse modelo incluiu também a forma de se tocar o samba que foi substituindo as versões locais.

Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna (1995) faz uma análise dos fatores que concorreram para o reconhecimento do samba como uma expressão musical nacional, desde os debates de intelectuais sobre a questão da identidade cultural brasileira até as estratégias com intenção nacionalista do governo de Getúlio Vargas, que visavam integração nacional. Segundo Vianna (1995): “A tendência de valorizar a mestiçagem é uma opção pela ‘unidade da pátria’ e pela homogeneização, como mostra o debate sobre a imigração no Brasil. Segundo Giralda Seyferth, nesse debate, que se iniciou ‘em meados do século passado’ e ‘atingiu seu auge durante o Estado Novo’” (Seyferth, 1991, p. 165²⁷, apud Vianna, 1995, p. 71)

Começava a se homogeneizar em todo o país o samba carioca, que veio a se tornar gênero nacional, eclipsando manifestações regionais, especialmente outras que fizessem, em razão da mesma origem banta, uso do mesmo nome. Posteriormente, essa imagem foi difundida no mundo todo como uma expressão brasileira. Vejamos o trecho em que Vianna cita outros três autores:

“Mas o fato é que a luta pela preservação do autêntico ganha mesmo terreno logo depois da formação das primeiras escolas de samba. E a “autenticidade” conquista apoio oficial. O primeiro desfile da Deixa Falar, em 1929, tem seu “caminho aberto por uma comissão de frente que montava cavalos cedidos pela polícia militar, e tocava

²⁷ SEYFERTH, G. Os paradoxos da miscigenação. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 20, p. 165-185, jun. 1991.

clarins” (Tinhorão, [s.d.], p. 82).²⁸ Quatro anos depois dessa estréia, o desfile de escolas de samba já ganhara ajuda financeira da Prefeitura do Rio de Janeiro e o patrocínio do jornal *O Globo*, que também, “formulou um regulamento para o certame, no qual se estabelece a proibição dos instrumento de sopro e a obrigatoriedade da ala das baianas” (Santos; Silva, 1980, p. 63).²⁹ Já em 1935 o desfile passa a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela Prefeitura. [...] Em 1937, o Estado Novo determinou que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico (ver Matos, 1982).³⁰ Os sambistas de morro aceitaram a determinação. E o carnaval do Rio, exportado para o resto do Brasil (existem escolas de samba em Manaus e em Porto Alegre), serviu de padrão de homogeneização para o carnaval de todo o país.” (Vianna, 1995, p. 124)

Como é verificado nesse relato, a presença das Organizações Globo nos rumos do carnaval das escolas de samba começou quatro anos depois do seu surgimento. O que explica a influência desse modelo oficializado e midiático de expressão musical de carnaval sobre os outros, espontâneos.

4.3 - O samba como patrimônio imaterial

Em 2004, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi declarado patrimônio imaterial pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), órgão ligado ao Ministério da Cultura. No ano seguinte, foi reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como patrimônio imaterial da humanidade.

Movido por esse reconhecimento, em 2007, o Iphan declarou patrimônio imaterial o samba carioca em seus subgêneros samba de terreiro, partido-alto e samba enredo. Documentando esses dois processos de reconhecimento, o Iphan produziu dois dossiês com um apanhado histórico detalhado de ambas as modalidades (Iphan, 2004, 2007).

São dossiês interessantíssimos sobre os aspectos sociais e culturais que compõem a formação de cada uma dessas duas importantes modalidades de samba. Em ambos os casos, a referencia ancestral representada pelo candomblé é

²⁸ TINHORÃO, J. R. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM, [s.d.].

²⁹ SANTOS, L.; SILVA, M. *Paulo da Portela*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

³⁰ MATOS, C. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

mencionada. Essa ancestralidade nos leva a uma terceira modalidade de samba, o cabula, tocado em contextos da religiosidade afro-brasileira.

Defendo que, nas estratégias de ensino do samba, os três contextos sejam abordados, mostrando os elementos comuns e os diferentes, ampliando o referencial cultural para maior fundamentação do conhecimento.

4.4 - Os três contextos do samba

As três modalidades contempladas neste trabalho – o cabula do candomblé, o samba de roda e o samba urbano – podem ser vistas historicamente, considerando-se sua expansão transcultural: o cabula, do candomblé Angola, em que cantigas ainda são cantadas com resquícios de línguas africanas *bantas*, e o samba de roda, são as modalidades de samba que podemos considerar as mais antigas. Por fim, o samba urbano, mais difundido, que, apesar das múltiplas influências que recebe, mantém elementos rítmicos estruturais dos outros dois. Procuro mostrar elementos comuns nas três modalidades.

Na ocasião do reconhecimento das matrizes do samba no Rio de Janeiro como patrimônio imaterial nacional, Roberto Moura, no texto para o dossiê do Iphan, discorre em “Notas para uma história afro-carioca” sobre o samba como “síntese profana de matrizes vindas das práticas religiosas”:

“Sua primeira experiência como “homem livre” na Capital, embora contestada pela realidade de cada dia, obtida na marra pelo capoeira, exigida pelo rito religioso, se consolida na festa comunitária ou no glamour episódico nos espetáculos-negócio, nos quais os negros afirmariam sua arte, metamorfose moderna de antigas tradições. (...) A contribuição dos baianos se eternizando na macumba carioca, que reelabora os cultos bantos sob o panteão dos orixás iorubás, permite que uma estrutura de aldeia se preserve na cidade, enraizada na sua cultura e no inconsciente coletivo de seu povo, e no samba, tornado música, síntese da brasilidade. (...) Novas sínteses profanas de matrizes vindas das práticas religiosas, que, de alguma forma, herdavam sua funcionalidade social.” (Iphan, 2007, p. 30, 31, 32)

Apresento aqui informações e impressões sobre o cabula, o samba de roda e o samba urbano e exemplos de levadas desses três contextos, onde se pode identificar suas relações objetivas do ponto de vista rítmico.

4.5 - Cabula

Em São Paulo, aquela expressão musical idiomática dos candomblés Angola, candomblés de caboclo e umbandas que nitidamente reconhecemos como samba, é denominada principalmente cabula, com a possibilidade de encontrarmos terreiros que a denominem ainda como samba-cabula ou monjolo. Faço essa afirmação em contato com diferentes terreiros, com inúmeros percussionistas que se interessam pela musicalidade presente na religiosidade afro-brasileira, e também com ogãs de São Paulo, alguns deles colegas percussionistas profissionais, como o Samba Sam, o Tata Ibadan, o Tata Talabi e outros do terreiro Redandá³¹, além do Alysson Bruno. Mais proximamente, com José Sapopemba e Valdemar Pereira. Com estes, toco há anos em diversos trabalhos, como o cd *Agô – Cantos Sagrados de Brasil e Cuba* (lançado em 2003 e gravado em 2001-2 nas cidades de São Paulo, Havana e Salvador). É um álbum em que codirigi, coproduzi, cantei, toquei, compuz, e fiz a seleção de repertório oriundo de candomblés Angola e *queto*, da memória de Sapopemba e Valdemar, além de selecionar cantigas em Salvador com o ogã Tata Monadê e as candomblecistas Faromi Rose, Dereci, Dereçu e Itarandá. Em Havana, selecionei repertório de lá com os cantores e percussistas cubanos praticantes de *santeria* (culto aos orixás), Teresa Polledo, Cumbá e Pícaro.

³¹ Esse terreiro foi retratado em duas grandes produções do grupo A Barca, do qual faço parte. Uma delas é coletânea Trilha, Toada e Trupé, caixa com três cds e um dvd documentário que retrata a expedição que o grupo fez de dezembro de 2004 a fevereiro de 2005 por dezenas de comunidades tradicionais brasileiras, de Santarém Novo – PA a Embu-Guaçu – SP, justamente no terreiro Redandá. A outra produção, também derivada da mesma expedição, uma caixa com sete cds e sete documentários em dvd, que destaca sete comunidades daquelas retratadas na primeira produção (das quais o Redandá foi um dos destaques). Os conteúdos estão disponíveis no site www.acervobarca.com.br (Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade – Iphan – categoria Promoção e Comunicação (2011))

Na Bahia, nas gravações que resultaram em parte do cd *Agô*, vi o mesmo ritmo ser também denominado *cabila* (termo mencionado também em Leite, 2017, p.51).

Depois de visitar o terreiro Redandá, pelo interesse como percussionista e pesquisador, desde 1990 e após manter regularidade nas visitas às cerimônias públicas a partir de 2003, *Pai Marujo* (o caboclo que incorpora no sacerdote da casa, Tata Guiamazi) me “suspendeu” como ogã na festa de caboclo de 2005. Um ogã suspenso é pessoa escolhida por um orixá ou entidade espiritual de uma casa de candomblé para exercer esse cargo. Diz-se *suspenso* porque é literalmente levantado pelos ogãs da casa. Depois o ogã poderá ser “confirmado” e passar pelas obrigações rituais. (Prandi, 1991; Fonseca 2017). Esse fato me autorizou, desde então, a me posicionar e tocar os atabaques toda vez que sou convidado. Uma honra para mim como percussionista estudioso dos ritmos afro-brasileiros. No Redandá, o ritmo é denominado cabula e monjolo.

O cabula é tocado em dois cultos: aos inquices, denominação dada aos orixás nessa vertente do candomblé e aos caboclos, entidades espirituais dos filhos desta terra, o Brasil, com predomínio das referências aos índios, mas também aos mestiços, como os boiadeiros e os marinheiros. Em ambos os cultos, em momentos de descontração, o cabula conduz o que também é denominado samba de roda.

Segundo Reginaldo Prandi:

“Nem só de orixás se constitui o panteão das religiões africanas no Brasil. A estratégia banta de adoção dos espíritos da terra brasileira em substituição aos inkices africanos, que não podiam ser transferidos ao Brasil pelo fato de estarem presos ao território em que originalmente eram cultuados, ampliou e diversificou muito o leque de divindades e entidades cultuadas nos terreiros. O caboclo, que nada mais é do que o espírito de um índio ancestral brasileiro, foi originalmente o centro do culto dos mais tarde chamados candomblés de caboclo, de origem banta”. (Prandi, 2005, p. 121)

Nas festas de caboclos toca-se muito o cabula, além de outros ritmos que também são tocados no Angola, como o barravento e o congo de ouro.

Reconhecida a matriz cultural africana nas tradições religiosas afro-brasileiras e na formação da musicalidade nacional, considero importante o estudo das levadas do cabula, nos instrumentos característicos, para se fundamentar o desenvolvimento do vocabulário musical do samba. É como beber água da fonte.

4.5.1 - O conjunto instrumental: levadas e funções

Os instrumentos mais comuns dos candomblés são os atabaques, também chamados nos candomblés Angola (origem banto), *engomas* ou *ingomas*, “...do termo multilinguístico banto *ngoma*, tambor” (Lopes, 2003, p. 117), e o agogô, ou sua variante com apenas uma campânula, denominada *gã*.

As levadas do cabula podem variar de um terreiro para outro e mesmo entre tocadores do mesmo terreiro, mas há levadas que estão no senso comum desse ritmo, e são as que abordo aqui. De modo geral, mantém-se a função de cada instrumento. O recorrente é que se toque no *gã* uma levada com função de **clave**, “maestro do conjunto” (Fonseca 2017, p.28). No *lé* (atabaque mais agudo), uma levada com função de **marcação**. E no *rumpi* (atabaque médio), um misto de **condução**, **marcação** e **clave**, porque ele faz a “pulsção elementar” (Kubik), mantém características do *lé* e reforça elementos do *gã*. Normalmente, com esses três instrumentos, temos uma estrutura completa de funções.

Há um quarto instrumento, o *rum*, o atabaque mais grave, que completa o trio de tambores. Sua função é a mais complexa. Demanda muita familiaridade com o ritual e com o ritmo, pois não se limita a repetir a mesma levada.

Como acontece em outras expressões musicais afro-brasileiras cujo tambor mais grave é aquele no qual se fraseia mais livremente, caso do “grande” do tambor de crioula do Maranhão ou do “tambu” do batuque de umbigada da região de Tietê-SP. No caso do *rum*, sua função no conjunto permite tocar frases rítmicas que dialogam com as cantigas e com os movimentos das danças. Normalmente, o *rum* é tocado por ogãs experientes, que dominam os ritmos e conhecem muitas cantigas do repertório religioso. Já aprenderam antes o *lé* e o *rumpi*, e também os passos e mimetizações que se desenvolvem nas danças. No candomblé, o ogã que toca o *rum*

deve, necessariamente, conhecer a passagem mitológica mencionada na letra das cantigas. “Ao rum cabe a função de ‘dar voz aos deuses’ e, dessa forma, só os mais velhos tem direito de empunhá-lo. (...) O próprio momento em que o orixá entra na roda para fazer a sua dança é aquele que se diz que o mesmo vai ‘dar rum’” (Fonseca, 2017, p.29 e 31).

O ato de tocar o rum é conhecido no candomblé como “dobrar o rum”, por oposição a “marcar” ou a fazer uma levada, um ciclo repetitivo.

O tocador do rum deve dominar tanto o vocabulário do ritmo quanto sua relação com a dança e seus “atos”, como dizia Cidão D’Oxalá, primeiro ogã com quem tive contato, em 1982. “Atos”, para ele, são movimentos miméticos da dança dos orixás, que descrevem passagens mitológicas narradas nas cantigas. Deve saber quando tocar uma frase de introdução a determinados movimentos da dança ou mesmo reforçá-los por meio de toques sincronizados com os mesmos.

Por outro lado, existem determinados padrões fraseológicos do rum que são recorrentes na expressão dos diferentes ritmos do candomblé, na performance de diferentes ogãs. São espécies de ponto de partida para o desenvolvimento do discurso. Esses padrões são denominados como “passes de rum” por ogãs como o José Sapopemba, o Valdemar Pereira e o Alysson Bruno. Porém, minha experiência de tentar ensinar esses padrões iniciais trouxe resultados que me fizeram evitar incluí-los em aulas. Muitos aprendizes, ao invés de improvisarem a partir deles, ficavam reiterando-os por muito tempo e não conseguiam “se libertar”. Isso me fez mudar de estratégia e passar a indicar que o aluno aprenda e vá acumulando, “de ouvido”, repertório de cantigas dos ritmos, que se converterá em “assunto” para suas improvisações, já que a função do rum, em última instância, e especialmente quando tocado fora do contexto de origem, é improvisar. Costumo dizer que o *rum* não se ensina, se aprende.

4.5.1.1 - Grade estrutural completa 1 - cabula

Gan - clave $\frac{2}{4}$. ta . ta . ta ta . ta . ta ta . ta . ta

Lé - marcação $\frac{2}{4}$ tu . . ka tu . . ku tu . . ka tu . . ku

Rumpi - condução, clave e marcação $\frac{2}{4}$ tu ka t ka tu k ta ku tu k ta ka tu ku t ku

4.5.1.2 - Grade estrutural completa 2 – cabula

No exemplo abaixo, o lé acumula também a função de evidenciar a síncopa, elemento fundamental de qualquer um dos sambas retratados aqui. Ao mesmo tempo em que marca o tempo, ele atenua essa marcação com um som mais agudo logo na segunda articulação.

Gan - clave $\frac{2}{4}$. ta . ta . ta ta . ta . ta ta . ta . ta

Lé - marcação $\frac{2}{4}$ tu ka . ku tu ka . ku tu ka . ku tu ka . ku

Rumpi - condução, clave e marcação $\frac{2}{4}$ tu ka t ka tu k ta ku tu k ta ka tu ku t ku

4.5.1.3 - Outras levadas de lé e rumpi - cabula

As levadas abaixo, aprendi em 2002 no Terreiro de Candomblé Angola da Mãe Célia, no bairro de Santa Cruz, em Salvador-BA. A do lé, é comum no cabula e nos sambas de roda, além de ser a base da marcação do tantan das rodas de samba urbano e também tocada no bumbo da bateria - tanto no samba quanto na bossa nova -

ou seja, a marcação mais comum em todas as modalidades de samba. A levada do rumpi é mais próxima a do gã, exercendo a função de clave.

The image shows a musical score for two parts: 'Rumpi - clave' and 'Lé - marcação'. Both are in 2/4 time. The Rumpi part consists of two measures, each with a half note followed by a quarter note, with lyrics 'ta . ka . . tu ku'. The Lé part also consists of two measures, each with a half note followed by a quarter note, with lyrics 'tu . . ku tu . . ku'. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4.

4.6 – Samba de roda

O samba de roda é expressão cultural originária da Bahia e muito comum no Recôncavo, que abrange muitos municípios em torno da Baía de Todos os Santos. Acompanhando os movimentos migratórios e a difusão do candomblé e da capoeira, por estar associado a essas expressões culturais, o samba de roda hoje pode ser encontrado em muitos lugares do Brasil. Como a capoeira é praticada em muitos países, essa modalidade de samba também se difunde. Há vários capoeiristas estrangeiros, em diferentes partes do mundo, que falam com familiaridade da prática do samba de roda em seus grupos.

São recorrentes alguns aspectos gerais que caracterizam o samba de roda:

- (a) a disposição das pessoas em roda ou em semicírculo, com uma solista dançando ao centro, que convida a seguinte por meio de uma umbigada, que consiste no encontro barriga contra barriga, ou de algum gesto que a substitua;
- (b) canto responsorial (solo-coro), muitas vezes o solo com variações improvisadas;
- (c) a estrutura rítmica, que se mantém independentemente dos instrumentos musicais utilizados;

- (d) a participação musical das pessoas da roda com as palmas, executando uma levada característica que consiste num importante elemento rítmico – a clave.

Quanto às ocasiões em que se pratica: “Não há ocasiões exclusivas para a realização do samba de roda, mas há aquelas nas quais ele é indispensável. A primeira delas refere-se às festas do catolicismo popular que são associadas, no Recôncavo, a tradições religiosas afro-brasileiras” (Iphan, 2004, p. 19). Destacam-se a festa de Cosme e Damião e seus carurus, comida típica da culinária afro-brasileira. No fim, depois das rezas, os presentes se confraternizam com o samba de roda. Em São Paulo há muitas dessas festas. Na Bahia, em muitas outras ocasiões, o samba de roda está presente.

Nos candomblés, especialmente nos de caboclo, e nas rodas de capoeira, quando há samba de roda, ele acontece no fim, dando oportunidade de participar àqueles que antes só assistiam.

4.6.1 – O samba de roda no candomblé

No contexto do candomblé, o samba de roda se destaca no culto aos caboclos. Pode também ser visto em terreiros de candomblé Angola ao final de cultos aos inquices. Costuma-se praticá-lo depois do ritual, inclusive como meio de confraternização entre os “da casa” e os visitantes. Não é comum ser praticado nos candomblés *queto*, de ascendência iorubá, mas é possível ser visto nessas casas. Eu presenciei em 2002 um samba de roda ao final da festa de reinauguração do terreiro *queto Ilê Obá Du Axé Mim*, cuja sacerdotisa é a “Mãe Nany de Xangô”, no Jardim Iguatemi, Zona Leste de São Paulo.

Segundo Tata Guiamazi, do terreiro Redandá, “o povo mais antigo do candomblé *queto* fazia o samba no final, para louvar os antigos negros banto, os primeiros que chegaram ao Brasil. Hoje, ainda é comum a prática do samba no final

do enredo aos orixás, mas muitos nem sabem que isso significava uma louvação aos banto”³² (entrevista pessoal, 2007).

No terreiro Redandá os sambas de roda são a parte mais festiva da festa de caboclo, com os caboclos ainda incorporados, conduzindo com animação. Essa parte final da festa acontece depois de servida a comida, já alta madrugada ou com o dia amanhecendo, fora do “barracão” cerimonial do terreiro, num local denominado *senzala*, grande cozinha com fogão à lenha, que proporciona uma visão descortinada para o Lago da Mãe Oxum e para a mata da Serra do Mar. É um local onde todos se reúnem para comer, depois do culto aos inquices e do culto aos caboclos. Especialmente depois das festas destinadas aos caboclos, os ogãs levam os atabaques e o gã, acrescentam vários outros instrumentos como pandeiro, surdo, xequerê, ganzá, e o berimbau, já que sempre há capoeiristas que tocam e jogam capoeira com caboclos que têm esse gosto.

Quanto às levadas, os atabaques e o gã fazem o mesmo cabula. No Redandá, esse é um momento, no contexto do candomblé, em que as três modalidades de samba focalizadas se unem, já que ocorre o uso do surdo, representante das versões urbanas do samba, assim como o pandeiro, presente tanto nos sambas urbanos quanto nos sambas de roda.

O verso improvisado é sempre uma possibilidade nos sambas de roda, dentro e fora do candomblé. Os próprios caboclos, que adoram sambar, fazem improvisos. Tata Guiamazi conta³³ um fato que ele presenciou em 1964: seu avô de santo, Joãozinho da Gomeia, incorporado com o caboclo Pedra Preta, ficou horas em desafio de versos com um ogã da casa, Valentim. Isso ocorreu no antigo Terreiro da Gomeia, quando ficava em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro.

José Sapopemba, cantor e percussionista que é um ogã e desde a década de 1960 convive com muitos candomblés de várias regiões, conta que presenciou e participou várias vezes de sambas com desafio de versos dentro do candomblé.³⁴ Ele

³² Informação fornecida por Tatá Mona Guiamazi em entrevista pessoal, nas dependências do Redandá, em Embu Guaçu-SP, em 2007.

³³ Informação fornecida por Tatá Mona Guiamazi em entrevista pessoal, nas dependências do Redandá, em Embu Guaçu-SP, em 2007.

³⁴ Informação fornecida por José Sapopemba, em entrevista pessoal, em sua casa, em Santo André-SP, em 2007.

menção ainda uma prática, comum também em candomblés de São Paulo, das cantigas ditas *sotaque* ou *dixote*, desafios lançados entre ogãs, entre caboclos, ou ambos. São cantigas com duplo sentido, que propõem enigmas ou provocações, do conhecimento geral ou letra improvisada sobre melodias conhecidas.

Tata Guiamazi comenta a relação desses improvisos com o partido-alto: “Aqueles tias baianas que faziam o começo do samba no Rio de Janeiro, muitas ‘viravam’ em caboclo. Daí vem o partido-alto. Os caboclos, com seu gosto por samba e pelo improviso, influenciaram o partido-alto e ajudaram o samba virar o que virou”.³⁵

Outro ogã do Redandá, o Samba Ossalê (sua *dijina*, nome que o filho de santo recebe de sua divindade protetora após sua iniciação), percussionista, meu ex-aluno, conhecido em São Paulo como Samba Sam, afirma: “Não é possível acreditar que o samba, com tanta resistência que teve no início, pudesse chegar onde chegou contando somente com a nossa força material. Sempre teve muito ‘encantado’ ajudando, na roda, no meio do povo”.³⁶ Os encantados que ele menciona são principalmente os caboclos, que podem “baixar” fora do momento ou do espaço ritual religioso. Se há uma festa com samba e a presença do povo do candomblé, um caboclo pode aparecer para sambar.

O “povo do santo”, que normalmente é também o “povo do samba” (Lody, 2006), samba para esquentar, para louvar ou para relaxar. Samba Ossalê conta também das festas da década de 1980, na cidade paulista de Franco da Rocha, onde ficava então o Terreiro da Goméia. Além da forte presença da improvisação nos sambas de caboclo, conta que havia uns “esquentas”, antes de começar o ritual, na cozinha, perto do fogão a lenha, em que se tocava o samba de roda com prato de cozinha e atabaque. A brincadeira era interrompida para o ritual, que varava a noite e terminava com samba de roda.

A propósito de samba na cozinha, há uma “sambadeira” baiana que vive em São Paulo que nos faz imaginar como eram aquelas “tias baianas” que promoviam os

³⁵ Informação fornecida por Tatá Mona Guiamazi em entrevista pessoal, nas dependências do Redandá, em Embu Guaçu-SP, em 2007.

³⁶ Informação fornecida por Samba em entrevista pessoal, nas dependências do Redandá, em Embu Guaçu-SP, em 2007.

sambas no Rio de Janeiro, na virada para o século XX. Nega Duda, nascida em São Francisco do Conde, Recôncavo Baiano, onde é *ekédi* de terreiro e membro do samba de roda Raízes de Angola, e que tem em São Paulo seu próprio grupo de samba de roda. Segundo ela, é comum, após os trabalhos rituais – quando algumas pessoas vão arrumar a casa depois da festa – fazerem samba enquanto trabalham:

“Quando acaba, quem fica é aquele povo que gosta de um trabalho, né, porque o povo assim... estilizadinho... todo mundo já foi pra casa dormir... tá todo mundo cansado, acabado... mas tem o povo que fica porque tem que limpar a roça, tem que varrer o barracão, arrumar lugar pro povo dormir, procurar lençol, sabe essas coisas?... E a gente aproveita essa hora pra fazer uma confraternização. Come alguma coisa, bebe o resto da cerveja que ficou na geladeira e... canta um sambinha. Daí, agiliza o trabalho. Às vezes amanhece o dia, a gente tá cantando e o terreiro tá limpinho... o barracão tá limpo, prato lavado, panela areada... sempre tem pra raspar aquelas panelas de caruru, aquele negócio tudo preto, sabe? Mas tudo na fé, mesmo. Tem que ser na fé e na cantiga, mesmo. Tipo na senzala.”³⁷

Muitos sambistas ritualizam sua prática, mesmo fora de um ambiente religioso, como aqueles que só convivem com o samba urbano e praticam despretensiosamente, para relaxar, fazendo pagodes em porta de bar em tardes de sexta-feira, depois do expediente. Não deixa de ser uma forma de ritual. Mas, como vimos nos relatos acima, muita gente no Brasil pratica o samba em ambientes que congregam o sagrado e o profano.

4.6.2 A chula e o corrido no Recôncavo Baiano

No Recôncavo, o samba de roda tem dois estilos principais: a chula e o corrido.

A chula dedica uma parte à expressão instrumental, cujo destaque é uma pequena viola chamada *machete*. Depois de o samba de roda ter sido declarado patrimônio imaterial do Brasil pelo Iphan (2004) e patrimônio da humanidade pela Unesco (2005) multiplicaram-se as ações de recuperação e difusão da *viola machete*. Em seu comportamento musical há levadas, assim como as dos instrumentos de

³⁷ Informação fornecida por Nega Duda em entrevista pessoal ao autor concedida em São Paulo, em 2007.

percussão, que podem assumir funções de condução, de sincopação do tempo, de marcação ou de clave, e ela também pode fazer contracantos ponteados.

Tradicionalmente, a machete é feita com cinco cordas duplas, mas é possível se encontrar os instrumentos que conhecemos como cavaquinho e violão sendo denominados como machete, ou mesmo viola. Em 2002, na ilha de Itaparica, fiquei dias acompanhando o grupo do Mestre Gerson Quadrado (falecido em 2005), em que o tocador Rimu fazia seus ponteados num cavaquinho, que ele denominava de “viola”. O Grupo Quixabeira, da Comunidade Lagoa da Camisa, em Feira de Santana, inclui um cavaquinho elétrico, de corpo sólido como as chamadas “guitarras baianas”. O pesquisador André Bueno, em comunicação pessoal, diz que: “tanto as violas machete, três quartos e inteira, quanto o violão e o cavaquinho são referidos como ‘violas’ nesse contexto do Recôncavo Baiano.”

A estrutura musical começa pela chula propriamente dita, cantada em duo, geralmente com intervalo de terças, seguida pelo “relativo”, que é uma segunda cantiga, que em alguns grupos é cantada por uma outra dupla, em resposta à primeira. “Alguns grupos, por exemplo, em Santiago do Iguape e São Francisco do Conde, parecem concordar em que para cantar o samba-chula o ideal é contar com quatro homens. Os dois primeiros cantam a chula, em polifonia de terças paralelas, e os dois outros cantam o chamado relativo, também em polifonia de terças paralelas.” (Iphan, 2004, p.39). Quando termina o relativo, a viola faz seu ponteio, atraindo o foco musical para ela. Se houver mais do que uma “viola”, ou seja, mais do que um instrumento de corda dedilhada, como violão ou cavaco, “uma delas tem que pontear desde o fecho do relativo cantado para dialogar com a sambadeira que entra, para ‘fazer as cadeiras bulir’” (André Bueno, *idem*). Somente a essa altura os presentes batem palmas, geralmente em levadas com função de clave, e alguma sambadeira se coloca no centro da roda para dançar, em diálogo com a viola. Quando a sambadeira quer convidar alguém para substituí-la, aproxima-se de um dos presentes, dá uma umbigada ou faz um gesto que a substitua, e trocam-se os papéis. Recebida a umbigada, a sambadeira espera ainda os cantos da chula e do relativo para, depois disso, entrar na roda e fazer sua dança em diálogo com o ponteados da viola.

No corrido, os momentos de dança e de palmas são mais livres e não estão subordinados a diálogos com os ponteados instrumentais. O corrido pode ser dançado de diferentes formas. Em vários sambas, ele segue preferencialmente esta ordem:

- (a) uma sambadeira vai ao centro e faz uma dança solo. Convida outra pessoa para substituí-la com uma umbigada ou outro toque, como o encontro de uma das pernas ou das palmas das mãos;
- (b) verifica-se também o destaque de um casal na roda, em par não enlaçado, sendo uma das pessoas substituída por outra do mesmo sexo, que a retira da roda do mesmo modo com que o solista convida o seguinte, num encontro corporal com sentido de “chega pra lá”, ou por movimento sutil mas evidente;
- (c) ocorre também com duplas de homens ou de mulheres;
- (d) há ainda momentos em que muitas pessoas são convidadas a entrar na roda.

4.6.3 – O samba de roda na capoeira

Em seu livro *Folguedos tradicionais*, Edison Carneiro (1912-1972) abre o capítulo intitulado “O jogo da capoeira” definindo-a como jogo de destreza que tem origens remotas em Angola. Antes conhecida como uma forma de luta, “muito valiosa na defesa da liberdade de fato ou de direito do negro liberto” (Carneiro, 1982, p. 117), com os anos a capoeira tornou-se um jogo.

Segundo Emilia Biancardi, “existiram e existem em várias regiões do continente africano, lutas nas quais se usam pernadas e cabeçadas. [...] Sabe-se, por exemplo, que se encontra ainda hoje em Angola uma luta de pernada e cabeçada similar ao nosso jogo chamada *ngolo*” (Biancardi, 2000, p. 104).

Tem normalmente duas modalidades: a Capoeira Angola e a Capoeira Regional. A primeira caracteriza-se principalmente pela movimentação mais baixa, maliciosa, valorizando a ginga e o jogo. Seu principal ícone foi o Mestre Pastinha (1889-1981). A segunda, desenvolvida por Mestre Bimba (1900-1974), acrescentou-lhe elementos de outras lutas como a greco-romana e o jiu-jitsu, além de acentuar o caráter acrobático.

Em 1910, Mestre Pastinha fundou o primeiro centro de aprendizagem de capoeira, e não uma academia. A primeira academia a ser reconhecida e autorizada legalmente a funcionar foi a de Mestre Bimba, na década de 1930, depois que o presidente Getúlio Vargas revogou a lei que proibia esse jogo. Mestre Pastinha só inaugurou oficialmente sua academia em fevereiro de 1941 (Biancardi, 2000, p. 106).

Os principais instrumentos musicais da capoeira são as palmas das mãos dos que estão na roda, o berimbau – que é tocado conjuntamente com o caxixi – o pandeiro, o atabaque e o agogô. Costuma-se tocar até três berimbaus numa roda. Quando há dois, o maior e mais grave é o *gunga* ou *berra-boi* e o menor, mais agudo, *berimbau-violão* ou *violão*. Quando há um terceiro de tamanho intermediário, é chamado *médio*. Cada um costuma assumir funções diferentes. O gunga, geralmente tocado pelo mestre ou pelo principal puxador das cantigas, faz o toque principal; o médio faz uma espécie de contra-toque, uma levada complementar à primeira; o violão faz mais improvisações: ele dobra, enquanto os outros marcam. Mas essas funções podem variar entre os três. A tônica principal é: enquanto um deles segura ou marca, que significa a manutenção do padrão, da levada, o outro dobra, improvisa. Quando há um terceiro, ele pode fazer um contra-toque com desenho rítmico/melódico complementar ao principal.

Uma roda de capoeira sempre começa com uma ladainha, um momento mais introspectivo e de saudação aos mestres e antepassados, também chamado *preceito*. Nesse momento, há dois capoeiristas agachados diante dos tocadores, e canta-se a ladainha acompanhada pelo toque Angola. Quando ela termina, e começa outro toque – em geral, o São Bento Grande – a dupla começa a correr em roda e, a partir daí, inicia o jogo corporal.

O toque dos berimbaus determina o ritmo do jogo. À medida que se vai acelerando, aceleram-se a movimentação e a estratégia entre a dupla que joga dentro da roda.

Depois do jogo, principalmente em ocasiões especiais, tem lugar o samba de roda, nos mesmos moldes do final de um ritual de candomblé de caboclo, convidando à roda os que apenas assistiam. O instrumental musical é o mesmo, mas os toques, as levadas, assumem agora a mesma estrutura rítmica do samba de roda em outras

formações instrumentais. Os berimbaus podem assumir levadas semelhantes às que são tocadas no candomblé, sempre com a mesma distribuição de funções, como se faz entre os atabaques, com um marcando mais, outro dobrando. Nas palmas, toca-se a mesma levada básica, em dois tempos, do samba de roda do Recôncavo. No agogô pode ser tocada a mesma levada do gã do cabula ou a do tamborim do samba urbano. No atabaque, costuma-se executar a mesma levada do lé ou do rumpi do cabula do candomblé. No pandeiro, as levadas e a técnica podem variar de acordo com o contexto onde se joga a capoeira. Se for um ambiente urbano, mais influenciado pela técnica de pandeiro do samba desse contexto, seguirá essa tendência. Se for em outro, de comunidades tradicionais, as levadas serão mais diversas, com soluções técnicas também diversas, tal como fazem hoje os pandeiristas dos sambas do Recôncavo. “E surgem capoeiristas que tocam cavaquinho, descobrindo nele levadas da viola machete, pela afinação quase igual.” (André Bueno, em comunicação pessoal)

Independentemente das levadas específicas de cada instrumento do samba de roda descritas aqui, o fundamental é compreender que o que se pratica nesse momento é um vocabulário característico de um idioma musical popular, livre de amarras ou de regras absolutas. As levadas, com suas funções, podem migrar de um instrumento para outro e de um contexto de samba de roda a outro.

Elementos de diferentes expressões da cultura afro-brasileira se encontram na capoeira. O termo *dobrar*, tomado como equivalente de improvisar, é o mesmo que designa a função do atabaque solista do candomblé, o rum. As cantigas chamadas *sotaque*, dos sambas de caboclo, também estão na rotina dos capoeiristas. E o fato das academias de capoeira fazerem apresentações abertas ao público levou os mestres a agregarem a puxada de rede, uma representação da movimentação e cantoria de trabalho dos pescadores, além de outra manifestação emprestada que é o maculelê, dança com bastões cuja prática no Recôncavo Baiano pode ser independente da capoeira. Na música dos maculelês, são comumente incluídas cantigas de caboclos em ritmo de congo-de-ouro e barra-vento.

Sendo hoje a capoeira uma expressão cultural brasileira difundida em todos os continentes, um grande número de pessoas acaba conhecendo outros elementos importantes da musicalidade afro-brasileira. Assim, além de sua musicalidade específica, a difusão mundial da capoeira está levando consigo vocabulário do cabula,

quando pratica o samba de roda, além dos ritmos congo-de-ouro e o barra-vento quando faz o maculelê.

A instrumentação musical varia de acordo com o contexto. Quando o samba de roda ocorre no candomblé ou na capoeira, usam-se principalmente os instrumentos característicos de cada uma dessas manifestações, mas pode-se incluir outro instrumento, se for um momento descontraído, mas sobretudo atabaques e agogô no primeiro caso e berimbaus, atabaque, pandeiro e agogô no segundo. Quando a brincadeira acontece fora desses dois contextos, podem-se incluir instrumentos de percussão ou quaisquer objetos sonoros. Mas alguns são recorrentes, como o atabaque, o pandeiro e o prato de cozinha, que, especialmente quando o samba acontece em ambiente caseiro, numa festa com comida, é facilmente transformado de utensílio doméstico em instrumento musical. Em qualquer caso, o uso das palmas das mãos como instrumento é imperioso.

4.6.4 - Grades – combinações de levadas

As palmas e o atabaque estão presentes em muitos sambas de roda e formam a síntese estrutural, aqui chamada grade estrutural mínima, constituída pelos dois elementos essenciais (clave e marcação).

A seguir, combinações que apresentam três opções de levada com função de clave. A primeira é considerada a levada principal de palmas do samba de roda; as duas outras são variações.

4.6.4.1 - Grade estrutural mínima 1 – samba de roda

Palmas - clave

Atabaque - marcação

pa . . pa . . pa .

tu . . ku tu . . ku

4.6.4.2 - Grade estrutural mínima 2 – samba de roda

Palmas - clave

Atabaque - marcação

. pa . pa . . pa .

tu . . ku tu . . ku tu . . ku tu . . ku

4.6.4.3 - Grade estrutural mínima 3 – samba de roda

Palmas - clave

Atabaque - marcação

. pa . pa . . pa .

tu . . ku tu . . ku tu . . ku tu . . ku

4.6.4.4 - Grade estrutural completa 1 – samba de roda

A partir desse conceito de levadas que assumem determinadas funções, o terceiro elemento, que completa a estrutura, é a condução, que subdivide o tempo em quatro partes, cujos principais representantes no samba de roda são o pandeiro, o prato de cozinha e o ganzá. Vejamos algumas combinações com os três elementos da estrutura – clave, marcação e condução.

Prato de Cozinha - Condução

2/4

tx kx tx kx tx kx tx kx

Palmas - clave

2/4

pa . . pa . . pa .

Atabaque - marcação

2/4

tu . . ku tu . . ku

4.6.4.5 - Grade estrutural completa 2 – samba de roda

Além de ser uma alternativa de condução, a levada básica de pandeiro acumula a função de marcação, já que, além do agudo das platinelas, tem também o timbre da pele, que evidencia os principais elementos da levada do atabaque. Assim, podemos ter a estrutura completa só com pandeiro e palmas.

Pandeiro - condução e Marcação

2/4

tu kx tx ka tu kx tx ku

Palmas - clave

2/4

pa . . pa . . pa .

É muito comum o ciclo de quatro tempos nas palmas, como nas grades abaixo, o que aproxima a clave do samba de roda à do cabula e à do samba urbano.

4.6.4.6 - Grade estrutural completa 3 – samba de roda

Pandeiro - condução e marcação

tu kx tx kx tu kx tx kx tu kx tx kx tu kx tx kx

Palmas - clave

. pa . pa . . pa . pa . . pa . pa .

Atabaque - marcação

tu . . ku tu . . ku tu . . ku tu . . ku

4.6.4.7 - Grade estrutural completa 4 – samba de roda

Pandeiro 1 - condução e Marcação

tu kx tx kx tu kx tx kx tu kx tx kx tu kx tx kx

Pandeiro 2 - condução e marcação

tu ka tx ka tu kx tx ku tu kx tx ka tu kx tx ku

Palmas - clave

. pa . pa . . pa . pa . . pa . pa .

Atabaque - marcação

tu . . ku tu . . ku tu . . ku tu . . ku

4.6.4.8 - Grade estrutural completa 5 – samba de roda

Segue-se uma sugestão de levadas de um conjunto instrumental do samba de roda na capoeira. Na partitura, não se define a afinação dos berimbaus, mas pode-se procurar a consonância entre as notas produzidas pelos três. Considere-se ainda que especialmente o berimbau viola fica mais solto para variações e improvisações.

Em relação à clave, nessa grade, são apresentadas as palmas na sua levada clássica em dois tempos, mas o agogô expõe a clave em quatro, assim como outros instrumentos sugerem um ciclo de quatro. Essa sobreposição das duas claves é comum no samba de roda e nas rodas de partido-alto, onde as palmas binárias são sobrepostas à levada do pandeiro, que apresenta a clave em quatro.

legenda dos sons do berimbau:

don: corda solta / **din:** corda presa /

gx: “escracho” só com a pedra / **dx:** “escracho” com pedra e vareta

A: cabaça afastada da barriga / **F:** cabaça próxima à barriga

Pandeiro 1
 tu kx tx kx tu kx tx kx tu kx tx kx tu kx tx kx
 Pandeiro 2
 tu ka tx ka tu kx tx ku tu kx tx ka tu kx tx ku
 Agogô
 pa . . pa . . pa . pa . . pa . . pa .
 Berimbau Viola (pequeno)
 don gx dx don gx dx don gx don gx don gx dx don gx don
 A F A F A F A F A F A
 Berimbau Médio
 don gx dx dx din dx dx don gx dx dx din don don
 A F A F A F A
 Berimbau Gunga (grande)
 don gx dx dx don gx dx don don gx dx dx don gx dx don
 A F A F A F A F A F A
 Atabaque
 tu . . ku tu . . ku tu . . ku tu . . ku

Convém lembrar que os mesmos desenhos rítmicos apresentados em cada levada, que são constitutivos dessa linguagem, podem ser evidenciados por qualquer instrumento, seja ele de percussão ou melódico/rítmico como as violas (incluindo violão e cavaquinho), instrumentos característicos de solo e acompanhamento do samba de roda, especialmente da chula.

4.7 - O samba urbano

Entre os eventos e as múltiplas influências que alimentaram a formação do samba urbano, que nasceu na cidade do Rio de Janeiro, e se propagou, a partir das primeiras décadas do século XX, como símbolo da musicalidade brasileira, costumam-se destacar os encontros musicais promovidos, nos primeiros anos do século XX, nas casas das “tias baianas”, onde se fundiam elementos musicais de origem europeia e outros de expressões culturais de raiz africana. A casa que se tornou um símbolo desses encontros foi a de Hilária Batista de Almeida (1854-1924), a Tia Ciata, a mais influente dessas baianas, que eram figuras de destaque entre os que desceram para o Sudeste, acompanhando o ciclo migratório da Bahia para o Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX e início do XX: “As grandes figuras negras do mundo musical carioca, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, surgem ainda crianças lá nas rodas, aprendendo as tradições musicais baianas às quais dariam novas formas cariocas” (Moura, 1983, p.68).

Segundo conta quem participou desses encontros, a sala de visitas era o lugar onde às vezes aconteciam os bailes e onde o choro tinha seu lugar. Com base em estudos e entrevistas com personagens da época, o autor descreve a casa:

“Na sala, o baile, onde se tocavam os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo a música instrumental quando apareciam os músicos profissionais negros, muitos da primeira geração dos filhos dos baianos, que frequentavam a casa. No terreiro, o samba raiado e às vezes as rodas de batuque entre os mais moços.” (Moura, 1983, p. 147).

Também no terreiro, ou quintal, da casa de Tia Ciata, havia um barracão de madeira onde se guardavam objetos sagrados do candomblé, pois ela era *Iyá Kekerê* (mãe pequena, a primeira na hierarquia depois da mãe ou pai-de-santo) no terreiro de candomblé de João Alabá, onde atuava como ogã outra importante liderança negra do período, Hilário Jovino. Este foi grande fundador de ranchos que, após participar do Dois de Ouro, um rancho de reis, inovou ao fundar um rancho carnavalesco: “Fundei o Rei de Ouro, que deixou de sair no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir a saída para o Carnaval”, (Moura 1983, p. 123).

O livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (Moura, 1983) inclui ainda relatos de inúmeros personagens que viveram esse período em torno das várias “tias baianas” e de seus descendentes ilustres, entre eles, João da Baiana, ou João Machado Guedes (1887-1974), filho de Tia Presciliana de Santo Amaro. Entre outros dotes, era compositor e grande pandeirista, pioneiro desse instrumento no choro e parceiro de Pixinguinha, ambos frequentadores das festas de Tia Ciata e de Tia Amélia Silvana de Araújo. Tia Amélia era mãe de outro parceiro deles, Donga, ou Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1889-1974), que reivindicou para si a autoria de *Pelo telefone* (de Donga e Mauro de Almeida), considerado o primeiro samba gravado, em 1917.

Há registros de outros sambas gravados anteriormente, mas *Pelo telefone* foi o que mais se projetou, levando definitivamente o samba para outras rodas, fora de seu contexto sociocultural de origem. As manifestações musicais e coreográficas que antes eram praticadas principalmente em terreiros de candomblé e sambas de roda e partido-alto – frequentados por uma camada menos favorecida da população – passaram a interessar e integrar o repertório de outras classes sociais, ensejando a profissionalização de parte de seus praticantes. A explosão de *Pelo telefone* contribuiu bastante para que o samba fosse colocado em outro nível de interesse, percebido rapidamente também por dirigentes de gravadoras da época.

Sobre a autoria de *Pelo telefone*, muitos relatos concordam que o samba surgiu numa roda de partido-alto na casa de Tia Ciata, e o próprio Donga afirmou: “Recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi...”. O letrista, Mauro de Almeida, teria admitido, já em 1917, que “os versos do samba carnavalesco *Pelo telefone*... não são meus. Tirei-os de trovas populares [...] arreglei-os, ajeitando-os à música, nada mais”. (Sandroni 2001, p. 119)

O samba que se projetou para a urbanidade nesse momento ainda não é o samba urbano que conhecemos hoje. Ele refletia um ritmo que já era popular, o maxixe, resultado de fusões anteriores de gêneros como a polca e o lundu, que, por sua vez, já vinha da fusão de elementos musicais africanos e europeus, populares em várias regiões do Brasil e de Portugal desde o século XVIII: “Nas primeiras décadas deste século, a classe restrita dos músicos populares profissionais começou a usar a

palavra samba para designar polcas, tangos e maxixes, gêneros não perfeitamente caracterizados na época” (Silva; Oliveira Filho, 1983, p. 45).

Na década de 1920, o samba urbano passou a ser reconhecido por dois tipos diferentes de samba. Um mais antigo, ainda com a rítmica do maxixe, e outro mais recente, com uma estrutura rítmica mais próxima da que se mantém até hoje:

“O tipo mais antigo é associado a Tia Ciata e aos compositores que frequentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha. O tipo mais recente é associado a um bairro do Rio de Janeiro – chamado Estácio de Sá [...] e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva (1905-78), Nilton Bastos (1899-1931), Bide (Alcebiades Barcelos, 1902-75), Brancura (Sílvio Fernandes, 1908-35) e outros.” (Sandroni, 2001, p. 131).

Esse estilo “novo” de samba que se difundiu a partir do Estácio representou um novo *status* do samba como linguagem musical na sociedade brasileira.

O compositor Ismael Silva e os seus “bambas” fundam o primeiro grupo carnavalesco – daqueles que passam a ser conhecidos como “escolas de samba” –, o Deixa Falar, pelo desejo de criar algo diferente dos ranchos de então, aproveitando sua estrutura organizacional, e a respeitabilidade que já haviam conquistado. E introduzindo inovações do ponto de vista rítmico, incorporando as levadas de samba que praticavam nas rodas para os grupos de cortejo, onde antes predominavam as marchas.

Marília da Silva e Arthur de Oliveira Filho afirmam: “Necessário esclarecer que o gênero musical mais cultivado por todos os blocos da época (alguns também chamados cordões) era a marcha-rancho, em virtude de os blocos serem na ocasião embriões de ranchos, assim como hoje cada bloco é um projeto de escola de samba”. (Silva; Oliveira Filho, 1981, p. 30). E Sérgio Cabral complementa:

“Deixa Falar, a primeira escola de samba, nunca foi escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928 (data que me foi fornecida, de memória, pelo compositor Ismael Silva, um dos criadores do bloco), no bairro carioca do Estácio de Sá, e que, por ter sido fundado pelos sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba.” (Cabral, 1996, p. 41)

A respeito das inovações rítmicas, Ismael disse, em entrevista concedida em 1974 ao mesmo Sérgio Cabral “Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas [...]. O samba era assim: *tan tantan tan tantan* [...]. Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbumprugurundum*”. (Cabral, 1996, p. 240 a 245)

Ao procurar traduzir a “notação oral” de Ismael, pode-se deduzir que o primeiro exemplo é binário, me parece uma semínima e duas colcheias, portanto, mais tético e cométrico (provavelmente ainda refletindo a marcha-rancho). Enquanto o segundo aparenta ser quaternário e sincopado, talvez com influência do teleco-teco, que passou a figurar nos sambas urbanos a partir da década de trinta e que, provavelmente, já ocupava seu espaço nas ruas. Um padrão tético seria, a princípio, mais fácil de desfilar, pela reiteração da marcação do pulso. Me parece que o que Ismael tentou dizer é que da segunda forma seria mais prazeroso desfilar, com o desenho rítmico mais sincopado.

Colaborando para o êxito do “novo” tipo de samba, o Rio de Janeiro vivia um momento de evolução do mercado fonográfico e da radiodifusão:

“A gravação elétrica (1927) deu extraordinário impulso à indústria do disco. A radiotransmissão iniciava sua arrancada como meio de comunicação de massa. Tudo era propício à vitória do samba e dos sambistas espontâneos. [...] Teve início a época de Ismael, Bide, Marçal, Brancura, Baiaco, Rubens, Edgar. A época em que os cantores de teatro popular e de rádio procuravam os sambistas das camadas mais humildes da população para garimpar os melhores sambas a preço de banana.” (Silva; Oliveira Filho, 1981, p. 46).

E Hermano Vianna conclui:

“Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam, isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira.” (Vianna 1995, p. 110)

E, aos poucos, a clave binária do maxixe, que Sandroni denomina “paradigma de tresillo” foi sendo substituída por outra, que o mesmo autor denominou

“paradigma do Estácio”, a partir da análise de gravações da época (Sandroni 2001). Esta última, a mesma clave quaternária, de dezesseis pulsos que Kubik (1979b) registrou em Angola e no antigo Zaire com o nome de *Kachacha*, certamente já era praticada na Bahia, executada no *gã* do cabula, dos candomblés Angola e dos candomblés de caboclo, antes do movimento migratório dos baianos para o Rio de Janeiro. Seguiu sendo tocada pelos mesmos no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, e ali se expandiu também para a recém criada Umbanda. E ainda, com a estrutura semelhante, é tocada em versões quaternárias de palmas de sambas de roda.

Portanto, podemos concluir que o “paradigma do Estácio” não foi algo novo, criado pelos compositores do Estácio. Trata-se da expansão transcultural de uma estrutura rítmica tão marcadamente presente no cabula e no samba de roda, vestindo uma nova roupa nos sambas urbanos, que incluíam sonoridades que antes já se amalgamavam nas produções musicais dos maxixes. Que depois acrescentaram instrumentos de percussão como os tambores e cuícas e, mais adiante, o surdo. Instrumento que assumiu na rua, com o surgimento das escolas de samba, a função de marcação ocupada pelos atabaques nos cabulas e sambas de roda, somando à rítmica básica um padrão de marcha, que destaca o segundo tempo do compasso. Instrumento este que, depois, incluiu-se nas rodas e se inseriu nas gravações.

Frequentando inúmeras festas de caboclo no Redandá e observando os caboclos cantando, em português, uma profusão de lindas cantigas no ritmo cabula, que permanecem “coladas” na minha memória, não é difícil criar a hipótese de que sua clave em quatro tempos, que também transita nas palmas dos sambas de roda, ter dado um passo a mais, e ocupado a expressão musical de compositores interessados em ingressar na indústria cultural. Hipótese que defendo, veementemente. Afinal, são inúmeros os relatos da presença de seguidores do candomblé dentre os sambistas da época.

4.7.1 – As fontes - comparando

As grades estruturais mínimas dos três contextos de samba são muito semelhantes:

Cabula

Gã - clave (2/4): . ta . ta . ta ta . ta . ta ta . ta . ta

Lé - marcação (2/4): tu . . ka tu . . ku tu . . ka tu . . ku

Samba de Roda

Palmas - clave (2/4): . pa . pa . . pa . pa . . pa . . pa .

Atabaque - marcação (2/4): tu . . ku tu . . ku tu . . ku tu . . ku

Samba urbano

Tamborim - clave (2/4): . ta . ta . ti ta . ta . ta . ti ta . ta

Surdo - marcação (2/4): ti . . k tu . . k ti . . k tu . . k

É muito visível ao observar as três grades acima, que se trata da mesma estrutura.

Clave (gã), palmas e tamborim são muito semelhantes

Marcação – o exemplos escritos acima do lé do cabula e o atabaque do samba de roda são variações presentes nos três contextos. O que se destaca na levada de surdo da grade de samba urbano acima, é o destaque para o segundo tempo. Se à levada de marcação do cabula e do samba de roda acrescentarmos uma acentuação de

marcha, o resultado é a levada de marcação do samba urbano, cadência do surdo, que também é tocada no tantan.

Comparando: a levada básica de marcação do surdo de samba (quando só em semínimas) é a mesma das marchas tradicionais brasileiras, como as marchinhas carnavalescas e o frevo pernambucano. Em ambas, a marcação tem o primeiro tempo com o som da pele fechado, e o segundo, aberto.

Defendo a hipótese de que à levada de marcação do samba de roda e do cabula, foi acrescida a cadência de marcha, o que resultou na levada de marcação do surdo do samba urbano. Veja essa fusão na prática.

A marcação do samba de roda e de cabula:

Acrescida da marcação de marcha:

Resulta na levada de marcação do samba urbano

(ti e tu: baqueta; k: mão; +: som abafado; o: som aberto):

O fenômeno da transculturalidade, que vimos no capítulo 4, na abordagem de Ikeda (2016) sobre o ijexá, ritmo do candomblé que ocupa as ruas com os blocos de afoxé e dá mais um passo até a indústria cultural a partir de compositores populares, ocorre como mencionei no mesmo capítulo sobre Luiz Gonzaga: ampliação

transcultural de ritmos presentes em expressões nordestinas, como o coco, que tem estrutura rítmica do que Gonzaga batizou de baião. O mesmo provavelmente ocorreu com o cabula e sua expansão até o samba urbano.

4.7.2 - Roda de samba e escola de samba

Desde que se firmou como um ritmo nacional, o samba urbano aparece principalmente em dois contextos instrumentais: o das rodas de samba, que consiste numa formação mais leve, e o das escolas de samba, com instrumentação de maior potência sonora e mais instrumentos, chegando a perto de 300 ritmistas, como na Vai-vai, de São Paulo e na Beija Flor, do Rio de Janeiro no carnaval de 2018.

Nas rodas de samba, também se toca o partido-alto, uma modalidade de samba cujo diferencial é o verso improvisado, característica de muitas outras manifestações musicais brasileiras, sejam de ascendência mais ibérica, como os cururus do interior paulista, ou africana, como a já mencionada prática de versos improvisados nos sambas de roda com os caboclos do candomblé.

Podemos considerar tradicionais essas duas formações instrumentais do samba urbano, cujos praticantes são identificados como sambistas, pela especialização que gera a relação praticamente exclusiva com o ritmo. Mas a mesma linguagem musical é também praticada em grupos nos quais instrumentos de qualquer uma dessas modalidades tradicionais convivem com outros como a bateria, o contrabaixo, a guitarra elétrica, o piano, os sopros ou qualquer outra família de instrumentos. É possível acrescentar ainda instrumentos de percussão provenientes de linguagens tradicionais de outros países, como o cajon, o derbak e a tabla, ou sucatas e objetos sonoros em geral, abrindo-se indefinidamente o leque de possibilidades, o que inclui as formas eletrônicas de processamento e criação sonora. Enfim, dominando a linguagem do samba, o músico criativo não precisa se limitar aos instrumentos ou às levadas tradicionais.

Da prática nos contextos originais – e sua relação direta com a dança –, que parte do ambiente ritual religioso do candomblé e dos samba de roda de contexto comunitário tradicional, vira produto de entretenimento e se difunde pelos meios de

comunicação com os chorinhos e sambas urbanos, essa linguagem musical chega aos ambientes de concerto com a música instrumental e a bossa nova, altamente elaborada, com formações que podem incluir orquestras sinfônicas.

Assim, o samba é elevado também ao patamar da chamada “música culta”, exclusivamente para fruição estética. Exclusivamente porque muitos sambas dos contextos originais, ao mesmo tempo em que podem ser vistos como pedra bruta, também são capazes de provocar um tipo de deleite estético, uma melodia ou uma estrutura rítmica que, de geração em geração, se vão sofisticando, elaborando coletivamente e desenvolvendo uma beleza que encerra também a complexidade e a simplicidade comparável ao processo de formação de uma pedra rara de rio.

4.7.3 - Grades – combinações de levadas

Conforme apresentado tanto na abordagem do cabula quanto do samba de roda, seguem abaixo grades estruturais mínimas (contendo marcação e clave) e completas (acrescentando condução) para o samba urbano, como sugestões de combinações de levadas a partir das funções das mesmas.

4.7.3.1 - Grade estrutural mínima 1 - samba urbano

As levadas de tamborim apresentadas a seguir possuem somente as notas principais daquelas do teleco-teco.

Clave - Tamborim

Marcação - Surdo

ti . . k tu . . k ti . . k tu . . k

4.7.3.2 - Grade estrutural mínima 2 - samba urbano

Clave - Pandeiro de partido-alto

Marcação- Tam-tam

tu ta . ta tu . ta . tu . ta . tu tu . tu

ta . k ta >tu . k tu ta . k ta >tu . k tu

4.7.3.3 - Grade estrutural mínima 3 - samba urbano

Clave - Cuíca ou outra opção de pandeiro de partido-alto

Marcação - Tam-tam

. ta . . tu . tu . tu . ta . . tu . tu

ta . k ta >tu . k tu ta . k ta >tu . k tu

4.7.3.4 - Grade estrutural mínima 4 - samba urbano

Clave - Agogô

Marcação - Surdo

tu . . ta ta . tu . tu . ta . ta ta . tu

k ti . . k tu . . k ti . . k tu . . k

4.7.3.5 - Grade estrutural completa 1 - samba urbano

Condução - Ganzá

Clave - Tamborim

Marcação - Surdo

tx kx tx kx tx kx tx kx tx kx tx kx tx kx tx kx

. ta . ta . ti ta . ta . ta . ti ta . ta

ti . . k tu . . k ti . . k tu . . k

4.7.3.6 - Grade estrutural completa 2 - samba urbano

Para o pandeiro, que executa simultaneamente as levada de marcação e de condução, a grade abaixo pode ser considerada completa, contendo três elementos estruturais em apenas dois instrumentos.

Clave - Tamborim

Marcação/Condução - Pandeiro

ta . ta . ta . ti ta . ta . ta . ta . ti ta

ti kx tx ka tu kx tx ku ti kx tx ka tu kx tx ku

4.7.3.7 - Grade estrutural completa 3 - samba urbano

Agogô (Clave)

Pandeiro (Marcação e Condução)

tu . . ta ta . tu . tu . ta . ta ta . tu

ti kx tx ka tu kx tx ku ti kx tx ka tu kx tx ku

Agora, duas possibilidades de grades completas: uma, como exemplo das muitas vertentes de formação instrumental percussiva das **rodas de samba** e outra, como exemplo básico de formação das batucadas das **escolas de samba**.

Essas grades têm função meramente didática, já que as levadas comportam variações e os músicos podem frasear a partir da experiência e do bom senso em relação ao contexto musical.

4.7.3.8 - Grade estrutural básica para roda de samba

The score is organized into three main sections: **CONDUÇÃO**, **CLAVE**, and **MARCAÇÃO**. All parts are in 2/4 time.

CONDUÇÃO:

- Ganzá e/ou reco-reco:** A series of eighth notes with accents, grouped in pairs: tx kx, tx kx, tx kx, tx kx.
- Pandeiro:** A rhythmic pattern with accents and slurs: ti kx, tx ka, tu kx, tx ku.
- Frigideira:** A series of eighth notes with accents and slurs: ti ti, k ti, ti ti, k ti.

CLAVE:

- Tamborim "teleco-teco":** A series of eighth notes with accents: co te, co te, co te, le co.
- Repique-de-mão:** A series of eighth notes with accents: k tu, gu du, k ta, k tu, k.
- Cuica:** A series of eighth notes with accents: ih, uh, uh, tu.
- Atabaque:** A series of eighth notes with accents: tu k, t ka, t k, ta ku.

MARCAÇÃO:

- Tam-tam ou:** A series of eighth notes with accents: ta, k ta, tu, k tu.
- Surdo:** A series of eighth notes with accents: ti, k tu, k tu.

Aqui foram excluídos instrumentos que têm como foco principal a variação e a improvisação, como o rebolo e o surdo de anel. Na grade seguinte, da formação de samba-enredo, foi incluído um instrumento que também varia bastante – o surdo de corte, em sua levada básica, para momentos de estabilidade, antes de começar a variar.

4.7.3.9 - Grade estrutural básica para escola de samba

The musical score is organized into three main sections: CONDUÇÃO (Conduction), CLAVE (Key), and MARCAÇÃO (Marking). Each section contains rhythmic patterns for various instruments, with a 2/4 time signature indicated for each staff.

CONDUÇÃO (Conduction):

- Chocalho de platinelas e Ganzá:** tx kx tx kx tx kx tx kx
- Pandeiro de pele de nailon:** ti kx tx ka tu kx tx ku

CLAVE (Key):

- Tamborim com baqueta flexível:**
 - opção 1: ta ta k ta ta ta k ta
 - opção 2: ta . ta . ta . . ta .
- Cuica:** . ih . . uh . uh .
- Agogô:** tu . . ta ta . tu .
- Caixa 1:** ta k k ta k k ta k
- Caixa 2:** ta k t ka ta k t ka

MARCAÇÃO (Marking):

- Repinique:** tu kr . ka tu kr . ku
- Surdo de Resposta:** tu . . . ti . . .
- Surdo de Corte:** k . . k tu . . tu
- Surdo de Marcação:** ti . . . tu . . .

The score concludes with "etc..".

4.7.3.10 - Grade para visão geral de funções - samba urbano

Vejam os principais instrumentos e as principais levadas, presentes tanto em rodas de samba quanto em escolas de samba. De modo geral, elas estão agrupadas pela principal função (condução, clave ou marcação). Podemos observar que vários instrumentos repetem a mesma função e que, em cada uma delas, seguem uma estrutura semelhante.

The musical score is organized into three main functional groups, each indicated by a vertical bracket on the left:

- CONDUÇÃO (Conduction):**
 - Ganzá
 - Pandeiro
 - Frigideira, Palmas ou tamborim com baqueta flexível
 - Tamborim "teleco-teco" (com baqueta de madeira)
 - Tamborim "3-4" (com baqueta flexível)
 - Repique-de-mão
- CLAVE (Clave):**
 - Pandeiro de Partido-alto
 - Cuica
 - Agogô
 - Caixa
 - Atabaque
- MARCAÇÃO (Marking):**
 - Repinique (Escolas de Samba)
 - Tam-tam (Rodas de Samba)
 - Surdo de Marcação (Rodas de Samba)
 - Surdo de Resposta (Escolas de Samba)
 - Surdo de Corte (Escolas de Samba)
 - Surdo de Marcação (Escolas de Samba)

Each instrument part is written on a staff with a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with specific rhythmic markings like 'x' and 'o' for certain instruments. The score concludes with 'etc.' on the right side.

Ao analisarmos estas últimas três grades de samba urbano, pode-se verificar que há sempre algum instrumento que destaca a segunda articulação do tempo, atenuando a marcação, e provocando o efeito da síncopa, que concorre para que a percepção do pulso na movimentação corporal seja mais leve, mais flutuante, efeito característico do samba.

Pode-se concluir também que alguns motivos rítmicos são verificáveis em diferentes instrumentos. Por isso, é fundamental que se aprenda muitas levadas e que se compreenda as funções que cada uma exerce no conjunto, independentemente do instrumento em que sejam executadas. Depois, quando se está tocando em conjunto, como regra geral, deve-se procurar seguir a estrutura de funções e tocar levadas complementares às que outros tocadores estejam executando, visando manter equilibrada a somatória delas.

Outro elemento de equilíbrio a se observar é entre os timbres dos instrumentos e as frequências sonoras (aguda, média, grave etc.). Quando se tocam levadas básicas da estrutura nos instrumentos ganzá, tamborim e surdo, há um equilíbrio natural tanto no aspecto da função quanto dos timbres e frequências.

5 - Considerações finais

O objetivo dessa pesquisa foi, primeiramente, a fundamentação teórica de conclusões empíricas a que cheguei depois de muitos anos na atividade de aprendiz da musicalidade dos ritmos brasileiros e sua aplicação, tanto em sala de aula quanto na atividade como músico profissional, cuja especialidade – a percussão dos ritmos populares – se deu de forma autodidata. Neste sentido, houve neste trabalho a utilização de conceito de autoetnografia.

Como esteio central da proposição deste trabalho está a tentativa de levar para a sala de aula, como estratégia do ensino dos ritmos, elementos básicos das expressões culturais populares, que estão na raiz dos conteúdos musicais abordados: a oralidade, a corporalidade - entendendo-se que os dois mecanismos encontram-se no

mesmo lugar, o corpo – e a ludicidade, estímulo fundamental das expressões populares.

O que gostaria de destacar, é o estímulo para que o educador musical que pretende trabalhar conteúdos percussivos do samba, assim como qualquer outro ritmo popular, não deixe de fazê-lo, independentemente do grau de aprofundamento técnico que tenha com os instrumentos de percussão característicos. Mesmo para o caso de educador musical que não saiba tocar nenhum instrumento de percussão, reforço a importância de que se exponha a essa prática junto com os alunos e alunas, colocando-se com os mesmos no papel de aprendiz, preservada a capacidade de mediar a atividade.

Conforme exposto no capítulo 2, o uso dos processos mnemônicos (Kubik, 1979a), recurso de oralidade utilizado por culturas tradicionais de diferentes partes do mundo, é uma eficiente estratégia de transmissão de padrões rítmicos tradicionais em sala de aula. Ao mesmo tempo, proporciona ao aprendiz uma experiência que atende à sua necessidade da experiência lúdica (Huizinga 1938), seja qual for a idade do aprendiz. Necessidade esta que gera as motivações dos povos tradicionais quando procuram formas de se expressar por meio das festas populares. Que, por sua vez, proporcionam que a diversidade cultural popular se mantenha. Abordar conteúdos musicais e corporais em sala de aula sem acessar essa ludicidade é criar um espaço inadequado para o aprendizado.

Sugiro que se objetive a prática simultânea das levadas, considerando-se sua função na estrutura. E que seja priorizada a execução primeiramente das “grades estruturais mínimas”, considerando-se que a caracterização do ritmo demanda que sejam executadas as duas funções fundamentais: marcação e clave. Dois pilares estruturais que atuam simultânea e respectivamente, em percepções verticais e horizontais, e que geram uma *gestalt* rítmica - um todo rítmico mínimo que se estabiliza - para caracterizar cada idioma musical popular tradicional, e acionar o corpo e o fraseado musical.

Dáí, resolvida a grade percussiva, mesmo vocalmente, ao acrescentar-se uma canção do mesmo ritmo completa-se um ciclo no qual a melodia, estruturada pelas duas levadas, soma-se à memória dos participantes do exercício como mais uma referência para ser “escrita” nos seus corpos. Essa escrita corporal é a forma como são

registradas as expressões culturais na memória das comunidades populares tradicionais, em especial as de raiz afro-brasileira, conforme muito bem destaca Angela Lühning (2001). A abordagem simultânea de ritmo, corpo e canção, é uma forma compacta de realização do que é praticado nas culturas populares, onde a música não está apartada da dança e soma-se ainda a outras linguagens, que atendem à necessidade dos brincantes populares de se expressarem de forma plena.

O educador pode também prescindir das levadas vocalizadas, ensinando uma canção de samba, especialmente se incluir a apreciação de referência audiovisual, e oferecer aos educandos a oportunidade de “tirar de ouvido” a canção. Priorizando a memorização e deixando que os corpos dos presentes exponham as pulsações corporais que naturalmente a canção propõe, já será um passo para a sensibilização dos grupos para o vocabulário musical e corporal do samba.

Se, aos poucos, o educador conseguir conduzir os alunos e alunas ao protopasso que expus no capítulo 2, e dependendo do contexto cultural, poderá ser acionada a memória de alguns, que saberão como expressar o samba no corpo, e que se transformarão em referência para os demais.

Praticar esse protopasso juntamente com uma canção de samba representa um passo bastante rico no ensino do samba. A movimentação corporal representa duas funções da grade estrutural do ritmo: a marcação (os pés) e a condução (o balanço vertical do corpo). E, somada a melodia, que traz implícita a clave, faz-se completa a grade estrutural, mesmo sem tocar nenhum instrumento de percussão.

Essa prática serve tanto como fim, na sensibilização para o vocabulário do samba, quanto como meio, se o objetivo é a apreensão do conteúdo para depois ensinar os instrumentos de percussão, respeitando-se o tempo necessário para o domínio técnico dos mesmos. Utilizando-se dessa estratégia, aos poucos, os instrumentos vão substituindo as levadas vocalizadas e também sonorizando de maneira mais completa os movimentos corporais.

Outro destaque é a importância da abordagem transcultural do ritmo, fazendo pesquisa, apreciação e prática das diferentes modalidades, de diferentes contextos, como oportunidade de oferecer referências das fontes. Ao aprender um idioma musical popular somente pelas expressões urbanas dos mesmos, com a produção moldada a partir de modelos gerados pela indústria cultural, com seus filtros, corre-se

o risco de se distanciar demais da expressão original. Não sou contra o hibridismo, mas defendo que além das criações híbridas, sobreviva em nossa cultura a diversidade de expressões das tradições populares.

6 - Referências Bibliográficas

- AGAWU, Kofi. **African Rhythm**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. (apud. Fonseca 2017)
- ANDRADE, M. **Dicionário Musical Brasileiro**. coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. São Paulo: Edusp, 1989.
- _____. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. **Danças dramáticas do Brasil. (Tomo 1º)**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, 1982
- ARAÚJO, A. M. **Coleção folclore nacional. (Tomo 1º)**. São Paulo: Melhoramentos, 1964
- ARAÚJO, M. **A modinha e o lundu no século XVII: uma pesquisa histórica e bibliográfica**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia**. São Paulo. Cia das Letras. 2001 (ed. original 1958)
- BENETTI, A. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **OPUS**, v.23, n.1, p.147-164, abr. 2017
- _____. **Expressividade e performance pianística**. Tese de doutorado. Universidade de Aveiro (Portugal), 2013b. Aveiro. UA, 2013. 311p. Disponível em: < <https://ria.ua.pt/handle/10773/12360>>, Acesso em: 10 ago, 2018
- BIANCARDI, E. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G., 2000.
- BORBA, A. [et al.]. **Brincantes**. Recife. Fund. Cult. Cidade do Recife. 2000
- BUENO, André Paula. **Bumba-boi maranhense em São Paulo**. São Paulo. Nankin Editorial, 2001.
- BRITO, Teca Alencar de – **Música na educação infantil**. São Paulo. Peirópolis, 2003
- _____. **Por uma educação musical do pensamento – novas estratégias de comunicação**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2007
- _____. **- Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação**. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2015.

- CACCIATORE, O.C. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977
- CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CARNEIRO, E. **Folgedos tradicionais**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1982.
- _____. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: MEC, 1961.
- CAZES, H. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 1999.
- COLARES, A. **Percussão – básico 1 – livro didático do projeto guri**. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri. 2011
- _____. Congo de ouro II. **Revista batera**. São Paulo, n. 38, p.71. 2000
- COLARES, A. **Cabula** – (vídeos didáticos no site Clave Brasil).
- <http://www.clavebrasil.org.br/html/videos/>
- Acesso em 16 de dezembro de 2018.
- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977.
- DELALANDE, F. **La música es un juego de niños**. Buenos Aires: Ricordi, 1995
- DICIONÁRIO Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FONSECA, E. J. M. **O toque do gã: as linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, (1^a. Menção Honrosa - Prêmio Sílvio Romero 2017 - CNFCP/IPHAN)
- FERRAZ, S. **Música e repetição**. São Paulo: Educ, 1998
- FOLHA DE SAO PAULO, 21 de março de 1997, caderno 4 (Ilustrada), p.12
- GIL, G. Ficha técnica e informações sobre a música: Filhos de Ghandhi,
<http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=112&letra>
- Acesso em 05 de agosto de 2018.
- HUIZINGA, J. **O jogo como elemento da cultura**, São Paulo: Perspectiva, 2018. (primeira edição 1938)
- IKEDA, A. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista Usp**, São Paulo, n.111, p. 21-36, 2016
- IPHAN. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Matrizes do samba no Rio de Janeiro**. Brasília, DF: Iphan, 2007. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>>.
Acesso em: 02 setembro 2018. (Dossiê Iphan, 10.)

IPHAN. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF: Iphan, 2004. Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcaVoBaiano_m.pdf>. 02 setembro 2018. (Dossiê Iphan, 4.)

KUBIK, G. **Theory of african music**. V. I e II. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

_____. Educação tradicional e ensino de música e dança em sociedades tradicionais africanas. **Revista de Antropologia**. São Paulo, n. 22, p. 107-112, 1979a.

_____. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979b.

LEITE, L. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência**. Salvador: LeL Produções Artísticas, 2017

LIMA, Rossini Tavares de. **A ciência do folclore**. São Paulo: Ricordi, 1978

LODY, R. **O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006

LOPES, N. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LÜHNING, A. Música: palavra-chave da memória. **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz** – org.: Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro. 2001

MARQUES DE BRITTO, I. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural**. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.

MAULEÓN, R. **Salsa Guidebook: For Piano and Ensemble**. Petaluma, CA: Sher Music, 1993.

MORAES, J. G. V. **Sonoridades paulistanas**. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Bial, 1997.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MOURA, R. M. **No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004

MUKUNA, K. W. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NEIRA, L. Lapercusión cubana: apuntes para una caracterización. **Clave – revista cubana de música**. Ano 4, nº 1. Ciudad La Habana: Instituto Cubano de la Música, 2002

- NKETIA, J. H. K. **The music of Africa**. Londres: Victor Gollanz, 1975.
- OLIVEIRA, E. V. **Instrumentos musicais populares portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- PINTO, T. O. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África – Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo: USP, n. 22-23, p. 87-109, 2004.
- _____. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 44, n.1, p. 240, 2001.
- PRANDI, R. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo: Hucitec-Edusp. 1991
- QUINTANA, J.L. ; Silverman, C. **Changuito: A master's approach to timbales**. USA: Belwin-Mills Publishing Corp, 1998
- RAMOS, A, – **O folclore negro do Brasil**. São Paulo: Martins Fontes. 2007 (ed. Original 1935)
- REDINHA, J. **Instrumentos musicais de Angola**. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984.
- SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.
- _____. Ritmo melódico nos bambas do estácio. **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**, org.: Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro. 2001
- SILVA, M. T. B.; OLIVEIRA FILHO, A. L. **Cartola: os tempos idos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- _____. **Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998
- TINHORÃO, J. R. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34. 1997
- VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.
- YOUNG, L. **Konakkol: the history and development of Solkattu : the vocal syllables of the Mridangam**. Tese (Doutorado em Performance Musical) – Victorian College of the Arts, University of Melbourne, Melbourne, 1998. Disponível em: <www.lisayoungmusic.com>. Acesso em: 29 maio 2017.