

2020

“É de acordo com a música’: Descentralizando o ritmo através da análise melódica do samba no Recôncavo Baiano”

Michael Iyanaga

William & Mary, miyanaga@wm.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.wm.edu/asbookchapters>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Music Commons](#)

Recommended Citation

Iyanaga, M. (2020). “É de acordo com a música’: Descentralizando o ritmo através da análise melódica do samba no Recôncavo Baiano”. Pablo Sotuyo Blanco (Ed.), *Musicologias sem fronteiras* (pp. 115-147). Salvador: Editora da Universidade da Bahia. <https://scholarworks.wm.edu/asbookchapters/120>

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Arts and Sciences at W&M ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Book Chapters by an authorized administrator of W&M ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@wm.edu.

Pablo Sotuyo Blanco
(Organizador)

Musicologias sem fronteiras

estado da pesquisa no
Núcleo de Estudos
Musicológicos da UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



ESCOLA DE MÚSICA

Diretor

José Maurício Vale Brandão

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Coordenadora

Flávia Candusso



Núcleo de estudos musicológicos
da Universidade Federal da Bahia

Pesquisador líder

Pablo Sotuyo Blanco

Apoio



ACERVO DE DOCUMENTAÇÃO
HISTÓRICA MUSICAL (ADoHM - UFBA)

Coordenação Musicológica

Pablo Sotuyo Blanco



Autores, 2020.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o depósito legal.

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

Projeto gráfico e diagramação

Edson Nascimento Sales

Capa e Arte Final

Ricardo Sérgio Leão Martinez Filho

Instrumentos ilustrados na capa

Freepik.com

Revisão

Camila Apolônio

Normalização

Bianca Rodrigues de Oliveira

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Musicologias sem fronteiras : estado da pesquisa no Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA / Pablo Sotuyo Blanco, organizador. – Salvador : EDUFBA, 2020.
295 p. ; 18x25 cm

ISBN: 978-65-5630-038-2

Inclui biografia

1. Musica. 2. Musicologia. 3. Etnomusicologia. 4.Documentação musical. 5. Iconografia musical. I. Sotuyo Blanco, Pablo.

CDD – 780.1

Elaborada por Jamilli Quaresma

CRB-5: BA-001608/O

Editora filiada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n - Campus de Ondina

40170-115 - Salvador - Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

“É de acordo com a música”: descentralizando o ritmo através da análise melódica do samba do Recôncavo Baiano¹

Michael Iyanaga

Introdução

O povo negro e suas músicas, tanto no continente africano como na diáspora, têm sido vistos como ritmicamente privilegiados e/ou distintos há séculos, sobretudo na visão branca-europeia. Como lembra o musicólogo ganense Kofi Agawu (2016, p. 155), “[o]s primeiros viajantes europeus à África, membros de sociedades letradas e expedições científicas, missionários, antropólogos, nacionalistas africanos e etnomusicólogos têm tecido, todos eles, observações sobre as forças e peculiaridades das formas rítmicas africanas”. O antropólogo estadunidense Richard Waterman (1948, p. 24),² por exemplo, abriu seu famoso artigo sobre o “ritmo quente” (*hot rhythm*) com a seguinte observação: “Os que tiveram

¹ Este texto é versão ampliada do trabalho, “Não é só ritmo na diáspora africana: repensando a musicalidade do samba no Recôncavo Baiano”, apresentado no Simpósio “Música, sonido, danza y movimiento em América Latina y el Caribe”, da International Council for Traditional Music Study Group in Latin America and the Caribbean (ICTMLatCar), em Salto - Uruguay, em maio de 2018. Recebi vários comentários e sugestões que me ajudaram a fazer este capítulo que, espero, se faz mais claro e melhor elaborado. Sou especialmente grato à Prof^a Dr^a Katharina Döring, que leu uma versão anterior do trabalho e me deu importantes ideias sobre a abordagem.

² É curioso que a tese de doutorado do Waterman (1943) tinha outro foco analítico: os padrões melódicos da música negra no Trinidad, numa aplicação da metodologia desenvolvida pelo musicólogo polonês Mieczyslaw Kolinski. (IYANAGA, 2015) Ainda,

a oportunidade de ouvir a música negra na África ou no Novo Mundo têm sido quase unânimes em concordarem que o seu aspecto mais impressionante é seu ritmo”. Cerca de uma década depois, seu aluno, o célebre etnomusicólogo Alan Merriam (1959, p. 13), reitera a mesma ideia: “Provavelmente a característica excepcional da música africana é a sua ênfase sobre ritmo assim como sobre o conceito percussivo da performance musical”.

Não se faz necessário inventariar os inúmeros exemplos em que o ritmo africano e afro-diaspórico é tratado como especial ou mesmo incompreensível, tarefa já realizada com excelência por Agawu (2003). Convém afirmar que o elo supostamente natural entre as músicas negras e seus vários níveis rítmicos está profundamente enraizado no senso comum. “Os africanos”, no dizer do etnomusicólogo estadunidense John Chernoff (1979, p. 27), “são famosos pelo seu batucar”. Esta noção tem sido usada tanto para atacar a música negra, atribuindo-lhe uma pobreza e falta de sofisticação,³ como também para exaltá-la, como foi no caso da apropriação do discurso citado acima pelos agentes francófonos da *négritude*. (MUNRO, 2010)

Mas sabe-se que a música é muito mais que só ritmo, tanto a música negra como qualquer outra do mundo. Ainda, pensar que haveria como clivar o ritmo dos demais aspectos musicais já é problemático. Ritmo faz parte de um complexo musical que inclui melodia, timbre, dinâmicas, forma, estrutura, movimento etc. Mas é fundamental lembrar que essas são apenas categorias advindas da musicologia tradicional ocidental. Por exemplo, o musicólogo nigeriano Meki Nzewi (1997) apresenta um argumento de que o conceito africano de ritmo, o “megarritmo”, que inclui filosofia, prática e intenção, teria dimensões de profundidade, amplitude e psicologia. No entanto, há uma pergunta básica que orienta este trabalho: o que acontece quando o ritmo – principalmente nesta visão mais eurocêntrica – é privilegiado acima de tantos outros aspectos musicais?

o seu aluno, Alan Merriam (1951), também produziu uma tese sobre a música do candomblé baiano cujo interesse principal eram as estruturas melódicas.

³ Como enfatiza o pesquisador Spirito Santo, em sua postagem “Notas sobre música africana urbana no Rio de Janeiro”, disponível em seu *blog*, “a preconceituosa musicologia convencional [...] sempre viu a música produzida por africanos e seus descendentes como sendo primitiva e ruidosa”. (NOTAS..., 2018)

Para responder a esta pergunta, apresento um estudo de caso: o samba do Recôncavo Baiano.⁴ Análises minuciosas sobre a musicalidade do samba na Bahia tendem a focar mais o ritmo – e mais especificamente as bases rítmicas, a microrritmia e o entrelaçamento polirrítmico dos instrumentos – do que seus outros aspectos. (GERISCHER, 2006; GRAEFF, 2014, 2015) Mesmo em artigo sobre mudanças nos “tons-de-machete” do samba, por exemplo, os etnomusicólogos brasileiros Tiago de Oliveira Pinto e Nina Graeff (2012) enfatizam a influência dos ritmos africanos no toque da viola e a sua execução “acústico-mocional”. Apesar da riqueza de sua análise sobre a complexidade do sentido de “tom” no contexto do samba baiano, prevalece ainda o foco no ritmo, no movimento e na organização temporal. O enfoque central do ritmo partiria, supõe-se, de um pressuposto sobre a importância deste. Afinal, Graeff (2015, p. 61), em publicação posterior, afirma que “[o] ritmo pode ser considerado o aspecto mais complexo e marcante do samba”.

O dossiê sobre o samba de roda, *Samba de roda do Recôncavo Baiano*, serve como exemplo ainda melhor desta ênfase rítmica desproporcional que é tão característico dos estudos sobre o samba baiano. No capítulo “Descrição técnica: estilo, gênero, escolas, influências”, o dossiê traz, entre seus vários sub-tópicos, uma abordagem sobre “O ritmo” e outra, “Melodia e harmonia”. Se, por um lado, o ritmo é tratado em 1025 palavras, por outro, a discussão sobre a melodia e a harmonia (aglomeradas) contém apenas 187 palavras. (SANDRONI; SANT’ANNA, 2006) Ou seja, o tratamento de dois aspectos da musicalidade do samba – a melodia e a harmonia – ainda é quase seis vezes mais breve que o de um só: o ritmo. Mas o dossiê não seria singularmente problemático. Muito ao contrário, ele é apenas sintomático de uma tendência geral de ver e ouvir no samba principalmente o seu ritmo – as batidas, as polirritmias, a organização temporal, a sua ligação com o corpo – enquanto aspecto definidor do samba. A questão, a meu ver, não seria a atenção para ritmo, mas sim a forma privilegiada de tratar dele e a incompletude de tal olhar limitado.

⁴ O samba na Bahia é aquele que é chamado genericamente, na literatura, de “samba de roda”. Mas o termo genérico no Recôncavo é apenas “samba”, enquanto “samba de roda” tende a carregar um sentido mais específico de referir-se a grupos de samba e a performances mais “profissionais”.

Neste capítulo apresento uma análise melódica do canto do samba do Recôncavo Baiano, no intuito de descentralizar o ritmo como aspecto primordial do samba. Também procuro ressaltar algumas questões que passam despercebidas quando as batidas e polirritmias são tratadas com certo privilégio analítico. Devo enfatizar, no entanto, que a ideia de descentralizar o ritmo não seria uma tentativa de marginalizá-lo, ou relegá-lo a posição analítica inferior. Assim, este trabalho é um primeiro passo para começar a pensar no que perdemos quando esquecemos que o ritmo faz apenas parte de um todo do samba que inclui, como bem resume a etnomusicóloga Katharina Döring (2016, p. 125), “ritmo, melodia, harmonia, timbre, dinâmica e interpretação”. Analiso aqui algumas tendências melódicas – de altura e ritmo – do samba enquanto gênero musical. Trata-se de uma tentativa de desfocar um pouco o ritmo e também demonstrar alguns aspectos pouco notados no samba, e assim pensar nas músicas afro-americanas. Além disso, porém, o meu objetivo mais específico é o de entender as bases e fórmulas que guiam – ou mesmo regem – o canto do samba, no intuito de ilustrar as estruturas composicionais. Espero apontar alguns *insights* sobre o samba como gênero e performance, e assim, destacar o que um enfoque demasiadamente único pode ofuscar.

Antes de avançar-me ao assunto, gostaria de oferecer um breve comentário sobre o meu uso de notação musical. Tem sido costume, entre autores e autoras que estudam as músicas africanas e afro-brasileiras, criar, procurar e/ou usar formas não-ocidentais para a representação dos ritmos. (AGAWU, 2003; GRAEFFE, 2015; KUBIK, 1979; OLIVEIRA PINTO, 2004; PARÉS, 2007; VATIN, 2005; entre inúmeros outros estudos).⁵ Porém, nas páginas que seguem, uso aquele velho pentagrama com as notas musicais do sistema notacional ocidental. Isso não é por desconhecer os inúmeros problemas deste sistema, ou mesmo da transcrição de forma geral. (MARIAN-BALASA, 2005) Ao contrário, eu recorro a este recurso justamente por reconhecer que nenhum sistema representacional é sem defeitos e que a transcrição serve apenas como meio para um fim específico. E para meu objetivo, o pentagrama é bastante útil. Claro que estou trabalhando com alturas e ritmos que, no pentagrama, não serão nem quase exatos. Mas minha meta não é exatidão; é apresentar um esboço descritivo do

⁵ Um estilo de notação que parece ser cada vez mais comum no Brasil, por exemplo, é um sistema desenvolvido primeiro no contexto africano pelo etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik (1972), que utiliza “X” e “.” para indicar, respectivamente, sons e silêncios.

samba. Portanto, o sistema ocidental continua sendo, pelo menos no momento, o formato mais conciso e eficaz para os meus objetivos. Ou seja, seguindo a lógica de Agawu (2003), vejo neste sistema tão amplamente conhecido uma ferramenta útil e pragmática.

O samba, o contexto e as variações padronizadas

A variedade de estilos de samba na Bahia é, quiçá, infinita. Nas palavras de Döring (2016, p. 49, grifo do autor), “O samba na Bahia geralmente é conhecido como *samba de roda*, que configura como uma espécie de guarda-chuva para uma infinidade de estilos musicais diferenciados nos usos e funções socioculturais e nas regiões geográficas deste Estado”. Mesmo assim, a grande maioria dos gêneros de samba tem em comum um conjunto de aspectos musicais, poéticos e performáticos: certas articulações rítmicas e tímbricas características; o canto responsorial com estruturas poéticas específicas e padrões melódicas e harmônicas; o uso das palmas e de certos instrumentos musicais, a exemplo, o pandeiro, o prato-e-faca, a viola, o cavaquinho e tambores de vários tipos; a performance em uma roda (ou quase roda) composta pelos participantes, no meio da qual uma pessoa (ou mais) movimenta o corpo num conjunto de gestos coreográficos bastante singulares; o uso de um vocabulário diferenciado para o universo do samba⁶; e, pelo menos no Recôncavo Baiano, uma relação estreita entre o samba e a alegria. (IYANAGA, 2013, 2019)

O samba também se caracteriza por sua performance espontânea. Quase que por definição não se canta, toca ou dança um samba nunca de forma igual. Ou seja, cada performance de uma mesma música – isto é, aquilo que seria, no dizer local, o mesmo “samba” ou “cantiga” – pode ser diferente nas alturas cantadas, na instrumentação, nas harmonias, nas polirritmias, nas partes vocais etc. Porém, não seria uma espontaneidade aleatória. Ao contrário, o improvisado se baseia num universo vasto de fórmulas, o que o etnomusicólogo Thomas Turino (2009) generaliza como “variações padronizadas” (*formulaic variations*). No samba, então, por ser um gênero musical participativo, as peças individuais (isto é, cada samba) seriam

⁶ Por exemplo, “sambador” (homem) e “sambadeira” (mulher); “puxar”, “tirar”, “gritar”, “versar” etc. para referir sobre o canto do samba; e ainda, “puxar”, “tirar”, “bater” etc. para indicar o tocar de um instrumento.

“modelos flexíveis associados a coleções de *fórmulas* em vez de itens fixos, facilmente reproduzíveis”. (TURINO, 2009, p. 104, grifo do autor) Portanto, a análise melódica das composições do samba baiano é também a análise das variações padronizadas, uma vez que estas variações fazem parte íntegra da estrutura da música (enquanto composição). Afinal, a base estrutural de cada samba é feita de variações possíveis, e cada participante dentro da performance realizará esta base de forma individual, ressaltando uma destas múltiplas possibilidades.

Assim, a análise não poderia abordar uma só versão de um samba como representativo daquele samba. Ao contrário, teria de contemplar várias versões de um mesmo, pois, a sua estrutura só poderia sobressair por entre as variações. Para ter uma visão abrangente do samba, então, foi necessária uma amostra ampla e profunda. Isto é, no meu levantamento procurei trazer não só vários sambas diferentes (para ter uma visão genérica), como também várias versões de um mesmo samba. Ainda, limitei o levantamento para um só contexto: a reza. No Recôncavo Baiano, a reza é uma tradição devocional em que as pessoas reúnem familiares, vizinhas, vizinhos, amigas e amigos para comemorarem um santo de devoção. Os mais comumente celebrados incluem São Roque, São Cosme e Damião, São Crispim e Crispiniano, Santo Antônio, Santa Bárbara e Nossa Senhora da Conceição, além de outros. Para a reza, os convidados e convidadas congregam dentro de uma casa para cantarem uma liturgia de orações e benditos – chamada de “novena” – para depois sambarem em nome do santo (Figura 1).

**Figura 1: Samba durante uma reza de Santo Antônio, na cidade de Cachoeira.
A sambadeira é Beatriz da Conceição (Bibi)**



Fotógrafo: Michael Iyanaga (2011).

A roda que se abre em frente ao altar representa o auge da alegria que se acumulou ao longo da reza. Os participantes, com sorrisos, palmas, vozes e, às vezes, instrumentos musicais, entoam um samba atrás do outro, cantando sobre os feitos e características dos santos. Os sambas dos santos são bastante curtos – apenas algumas estrofes – e repetitivos, tendo uma estrutura que puxa a sua própria repetição sem fim pré-estabelecido. Ou seja, as estrofes de um samba podem ser repetidas apenas uma vez ou várias, fazendo com que o samba (como composição) não tenha uma duração fixa. A performance funciona da seguinte forma: alguém começa a cantar um samba que ela ou ele quer cantar e a congregação acompanha, repetindo as estrofes até que outra pessoa puxe outro samba, e assim continua até o ânimo diminuir e os participantes resolverem parar.

Não há nada fixo. Tanto o momento do samba pode acabar logo, como também pode durar por mais de meia-hora. Ainda, os sambas que os participantes vão cantar, e a ordem em que vão cantá-los, é decisão feita espontaneamente, sem aviso, nem discussão ou ensaio. Porém, também não são apresentadas novas composições; os sambas dos santos são da “tradição popular” e amplamente conhecidos em todo o Recôncavo. É, portanto, um repertório ideal para a minha análise. Afinal, para encontrar as estruturas e fórmulas-guia do samba, são necessárias diversas versões de um mesmo samba, qual se define principalmente pela letra, além de uma amostra ampla e variada. Além disso, a natureza aleatória, espontânea e amadora deste momento de samba devocional evidencia a maneira pela qual, na hora da performance, as pessoas realizam e reproduzem as fórmulas melódicas e rítmicas.

Os 36 sambas que analisei para este trabalho vêm de seis rezas diferentes (três de São Cosme e três de São Roque), que foram realizadas em regiões diferentes do Recôncavo: o KM 25 (distrito de Santo Amaro), Cachoeira, São Félix, Muritiba e a Fazenda Pilar (zona rural de São Félix). Eu participei de todas as seis rezas (além de inúmeras outras), realizando registros visuais e em áudio, durante mais de uma década de pesquisas etnográficas no Recôncavo. São estas gravações que serviram como base de minha análise. Em meu levantamento são contempladas várias performances de um mesmo samba cantado em rezas diferentes, assim como múltiplas versões desse cantado pela mesma congregação e/ou

pessoa.⁷ Tal metodologia fornece a chance de perceber diferenças e semelhanças que acabam por revelar certas estruturas melódicas e rítmicas.

O número de sambas coletados não é extraordinário. Sabe-se que existe uma quantidade imensa de sambas dos santos no Recôncavo. Não obstante, meus dados mostram algumas tendências que creio ser significativas. Isso se deve ao fato de que o número de sambas cantados na reza é cada vez menor. Se, por um lado, “[n]ão existe um número definido de sambas para a ocasião” (MARQUES, 2003, p. 90), por outro, nota-se que é raro que a congregação cante mais de um punhado de sambas. Assim, a amostra de três dúzias de sambas, bem mais do que o número cantado durante qualquer reza, acaba por ser muito mais que representativo da variedade do evento em si. Além disso, vale mencionar, por ser tipicamente os mesmos sambas que são cantados nas rezas, a amostra serve como recorte transversal de todo o repertório. No mínimo, acredito que estes dados podem contribuir para futuras comparações e análises.

Tendências melódicas: alturas, frases e contornos

Neste primeiro olhar sobre os sons melódicos – as alturas e os fraseamentos – apresento alguns aspectos sonoros que incluem detalhes sobre as escalas, os graus, os intervalos sequenciais, os contornos frasais etc. Ou seja, são as observações comuns à tarefa musicológica para o estudo das melodias de qualquer gênero musical. E por ter um interesse principal na caracterização do gênero, a minha investigação será sempre voltada para tendências gerais que, espero, revelarão informações importantes sobre as possíveis estruturas composicionais que podem aparecer por entre as infinitas variações e divergências.

Da minha amostra, pode-se perceber que as escalas dos sambas tendem a ser a diatônica maior não temperada (83,33%), com alguns puxados mais para o modo mixolídio (16,67%). Mas se eu medisse com mais exatidão – usando

⁷ É preciso notar que a ideia de um mesmo samba é algo bastante complexo. Em geral, são as letras e não os tratamentos melódicos que vão definir a semelhança entre um samba e outro. Assim, dois sambas de letras distintas cujas melodias são idênticas seriam entendidos como sambas diferentes. Ao mesmo tempo, dois sambas com melodias divergentes seriam o mesmo contanto que as letras sejam semanticamente iguais.

cents, por exemplo –, possivelmente eu descobriria que o sétimo grau está menos bem definido. Assim, tal observação parece reforçar a afirmação do dossiê *Samba de roda do Recôncavo Baiano* sobre a escala do samba, em que teria uma oscilação “entre a sétima maior e a menor e, frequentemente, numa posição intermediária”. (SANDRONI; SANT’ANNA, 2006, p. 51) O movimento melódico tende a ser por intervalos de graus conjuntos e próximos, predominando os intervalos de segundas (56,81%) e terças (28,86%). Raramente o âmbito dos sambas passa de uma oitava, tendendo a ser de uma oitava, uma sétima (menor) ou uma sexta (maior ou menor). Todas as melodias começam, com apenas uma exceção, no quinto (63,89%), primeiro (19,44%) ou terceiro (13,89%) grau e terminam – também com somente uma exceção – nos mesmos graus, embora com ocorrência quase que invertida: primeiro (44,44%), terceiro (38,89%) e quinto (13,89%). Ora, é importante notar que embora quase 2/3 dos sambas comecem no quinto grau, em 60,87% dos casos, a melodia dá um salto imediato ao primeiro grau, que acaba por ser, em 66,67% dos casos, o som mais agudo da melodia. E nos casos em que não há este salto imediato, a subida de uma quarta tende a acontecer em graus conjuntos.

As melodias demonstram uma tendência a um contorno descendente. De fato, 75% das melodias analisadas têm mais intervalos descendentes do que ascendentes. E ao comparar a primeira nota com a última, percebe-se que em 69,44% dos casos a última nota é mais grave, tendendo a ser um intervalo de uma terça (68%), mas podendo também chegar a uma quarta (16%) ou quinta (16%). Ainda, quando as melodias foram analisadas sem incluir os ditos “intervalos mortos” – isto é, os intervalos entre as frases –, o número de intervalos descendentes chega a ser mais de 90%. Ou seja, os intervalos que separam as frases tendem a ser ascendentes enquanto as frases em si são descendentes. Consequentemente, o contorno geral das melodias pode ser pensado como uma série de declives.

Estas observações sobre as tendências dos contornos melódicos do samba parecem apontar, de forma significativa, para a África. Sabe-se que quase sempre a afirmação sobre a ascendência musical africana do samba advém – além, claro, do social, histórico e racial – de um olhar rítmico, seja a batida ou o movimento corporal. No entanto, estabelecer som mais agudo de uma melodia logo no início (ou quase no início) e descer numa série de declives também remete aos padrões

de muitas músicas de várias partes do continente africano. O musicólogo nigeriano Laz E. N. Ekwueme (1980, p. 101), por exemplo, observa, em sua análise de uma música igbo, que “[e]m cada uma das quatro frases o ponto mais agudo aparece no início [...] Cada frase, portanto, segue um contorno melódico de começar agudo e descer”. Generalizando a observação de Ekwueme, nota Agawu (2016, p. 202) que “[l]iteralmente milhares de canções em vários repertórios tradicionais [africanos] estabelecem este contorno”. É importante lembrar, entretanto, que “o som mais agudo pode não ocorrer literalmente no início mas próximo a ele, enquanto o mais grave pode aparecer na proximidade do final em vez de literalmente no final”. (AGAWU, 2016) A mesma coisa poderia ser dita sobre o samba baiano, cujo contorno descendente não se dá de forma literal, do mais agudo ao mais grave, mas sim de maneira mais sutil tal qual é apontada por Agawu. Assim, pode-se afirmar que a maioria dos sambas que se ouve nas rezas, de fato, tende a demonstrar frases com contornos descendentes.

Para ilustrar algumas das tendências melódicas apresentadas acima, transcrevo “Abalé”, que é um samba de São Cosme e Damião (Figura 2). É um samba cuja forma é bem curta – cabe em quatro compassos – mas que poderia ser, e geralmente é repetido várias vezes. Este samba demonstra de maneira contundente como as estatísticas apresentadas acima podem ser expressas em dada performance. Vê-se a melodia como ela foi cantada em uma de suas repetições, que tem uma voz principal e, nos últimos dois compassos, uma segunda voz que harmoniza com terças abaixo da melodia. Os intervalos sequenciais são pequenos, nunca passando de uma terça maior. A primeira voz começa no quinto grau (Fá) e ascende rapidamente ao primeiro grau (Si bemol) que, cabe notar, será o som mais agudo da melodia. Assim, embora o som mais agudo não apareça como literalmente a primeira nota da melodia, é introduzido próximo ao início da melodia. E, como acontece frequentemente, o som mais grave se apresenta no final da melodia.

Figura 2: Uma estrofe de “Abalé” que foi cantada em 2008, na Vila Pilar (São Félix). Esta melodia e texto são repetidos várias vezes, com algumas pequenas variações. Aqui são indicadas as três frases da cantiga

A - ba - lé um — A — ba - lé dois A -ba - lé a fa - mí - lia de dois - dois —

Fonte: elaborado pelo autor.

Na Figura 2, também são enumeradas as três frases da melodia. Percebe-se, em primeiro lugar, que os contornos de cada frase não são literalmente descendentes. Contudo, cada frase ainda demonstra um caráter descendente devido às ênfases melódicas. Isto é, as alturas das principais acentuações – em que as durações das notas são mais longas – fazem parte de sequências descendentes. Neste sentido, a repetição de uma altura, como o Lá na segunda frase, por exemplo, apenas acentua a subsequente descida para o Fá. Já os intervalos entre as frases invertem esta tendência, acentuando mais as ascensões. Entre a primeira e a segunda frase, por exemplo, há uma nítida subida interválica de uma segunda. Já da segunda para a terceira frase é um pouco diferente. A terceira frase começa na mesma altura (Fá) em que a segunda termina, mas logo depois sobe à nota Sol, o som mais agudo da frase, enfatizando-o com uma colcheia, e assim preparando a sua descida prolongada. Por fim, vale notar que esta tendência descendente é destacada também no fato que os sons mais agudos de cada frase – Si bemol, Lá, Sol, respectivamente – marcam os declives que caracterizam a melodia.

Mas este exemplo não é só representativo das tendências abstratas mencionadas acima. Também representa um dos importantes problemas analíticos em relação ao samba. Isto é, ao incluir a segunda voz, que apareceu – assim como poderia não ter aparecido – de forma espontânea na hora da performance, como afirmar que a última nota é o terceiro grau ou o primeiro grau? Ainda, o movimento do antepenúltimo compasso ao penúltimo é de uma quarta ou de uma segunda? E o âmbito, qual é? É de uma sexta menor ou de uma oitava? Ou seja, como é que se pode descobrir a estrutura de uma composição que não é fixa? Como entender uma composição em que todas essas duas (ou mais) opções são igualmente corretas?

Procurei evitar a tentação de isolar o que teria sido a “melodia principal”, uma vez que isso seria uma decisão analítica que pressupunha que houvesse, de fato, uma melodia principal. Não que tal suposição fosse tão absurda, pois as pessoas muitas vezes reconhecem a segunda voz como, de fato, a segunda voz. Mas a segunda voz, no dizer local, nem sempre se trata de uma parte supérflua ou opcional. Em conversa com Döring (2016, p. 161), por exemplo, Mestre Nelito explicou que “[n]o samba chula tem que ter a primeira e segunda voz”. Será, então, que a segunda voz, que “canta uma terça de diferença” (DÖRING, 2016,

p. 98),⁸ seria apenas um acompanhamento? Ou seja, se “tem que ter” a segunda voz, não faria também parte da estrutura composicional? Se por um lado, o samba chula apenas faz parte da tradição do samba devocional sem se resumir nele, por outro, cantar em terças é prática comum a todos os tipos de samba baiano. Não poderíamos, portanto, generalizar a ideia?

Assim, as duas vozes de “Abalé” talvez não se explicassem como uma melodia acompanhada por uma segunda voz, mas sim, duas partes de uma única melodia. Isto é, embora harmonizar com intervalos de terças possa acontecer de forma espontânea e inconsistente, a sua especificidade e previsibilidade fazem questionar não só as supostas hierarquias e/ou interdependências das linhas melódicas, mas também até que ponto cada melodia não seria realizável de forma independente, sem descaracterizar o samba. Em vez de ser uma sequência fixa de alturas e durações, então, a melodia de um samba se caracterizaria por uma gama mais ou menos aberta de alturas e ênfases.

Para entender como estas variações podem ser mais estruturais do que superestruturais, apresento uma comparação de dois tratamentos de um mesmo samba. Na Figura 3, são transcritas duas versões do samba de São Cosme e Damião “Brinca na Lua”. A primeira, de 2010, vem do KM 25 (distrito de Santo Amaro), a segunda foi cantada em São Félix, em 2011. A última foi transposta ao mesmo tom da primeira no intuito de facilitar a comparação. Não discutirei aqui as diferenças textuais, que são interessantes, mas não significativas para a análise. Também não abordarei as diferenças na articulação rítmica, assunto discutido abaixo.

⁸ Vale notar que as terças, pelo menos antigamente, eram frequentemente neutras. É possível que em muitos lugares ainda se canta terças neutras, mas isso pode depender muito da pessoa. Como explica Döring (2016, p. 99), “A forma como os cantadores usam e misturam o mixo-lídio e as sétimas e terças neutras e oscilantes entre maiores e menores, em combinação com os sotaques, sutilezas e ‘deslizes’ rítmicos, formavam o repertório específico da arte da vocalização e entonação de cada sambador e gritador de chula do tempo antigo”.

Figura 3: Duas versões de ‘Brinca na Lua’, uma do KM 25 e a outra de São Félix. A versão do KM 25 já estava no tom de Fá (como está aqui), mas transpus a versão de São Félix para facilitar a leitura

The image shows a musical score for the song 'Brinca na Lua'. It is divided into two parts: 'KM 25' and 'São Félix'. Both parts are written on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The KM 25 version starts with 'São Cos-me brin-ca na lu-a' and 'Ê-na lu-a Tam-bém'. The São Félix version starts with 'Dois - dois brin - ca na lu a' and 'A - i - ê na lu a tam - bém'. The score continues with 'brin - ca nas es - tre - la' and 'Ê na lu a São Cos-me brin - ca na' for São Félix, and 'brin - ca na es - tre - la Ê na lu a Ó Dois - dois brin - ca na lu' for KM 25.

Fonte: elaborado pelo autor.

Quero focar, no momento, a questão das divergências nas alturas. Vê-se que ambas as versões começam no quinto grau (Dó). Porém já na segunda sílaba, a melodia de São Félix desce uma terça (Lá) enquanto a do KM 25 permanece em Dó, sendo a diferença de uma terça. A mesma diferença interválica aparece também no final deste compasso, assim como em quase todos os outros. Nem sempre a diferença é de uma terça, aparecendo exemplos de quintas, quartas e, mais raramente, segundas. No entanto, deve-se notar que estes intervalos podem ser reelaborados (ou reimaginados) como intervalos de terças. Por exemplo, o intervalo de uma quinta equivale dois intervalos de terças, o qual fica claro no último compasso, em que uma segunda voz cantou o Ré – terça abaixo do Fá, e terça acima do Si bemol. Já o intervalo de uma quarta poderia ser entendido como o quinto grau de uma tríade na segunda inversão. Vistas assim, as variações ou divergências podem, muitas vezes, ser entendidas como graus de uma mesma tríade.

Não obstante as grandes diferenças melódicas entre as duas performances, ainda é possível observar muitas correspondências significativas. Assim, apesar de alturas diferentes em vários momentos da melodia, as alturas das principais acentuações são quase sempre iguais ou então são diferentes pelos mesmos intervalos harmônicos: uma terça ou uma quinta. Ou seja, as diferenças significativas – por serem em momentos enfáticos – parecem ser sistemáticas de acordo com a harmonia implícita e as tendências interválicas já mencionadas – de movimentos

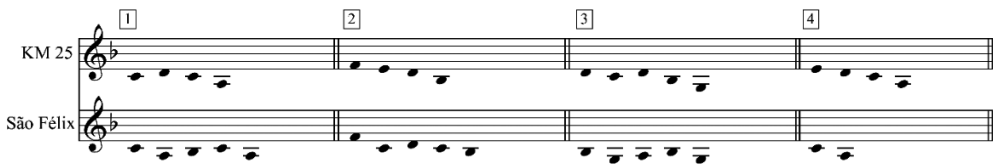
em graus conjuntos e próximos. Tudo isso nos dá pistas para um entendimento melhor sobre o samba enquanto composição musical. Ou seja, como é que um mesmo samba poderia ser cantado de forma tão diferente em alguns aspectos, mas tão parecida em outros? A resposta tem a ver com a flexibilidade melódica do samba enquanto composição.

As melodias dos sambas não parecem ser compostas de alturas fixas, mas sim de ênfases-alvo. Estes alvos se constituíam em alturas flexíveis, regradas principalmente pela harmonia. As opções disponíveis, então, seriam definidas pela tríade. Assim, cada alvo precisaria ser alcançado – dentro de um ritmo também flexível –, mas a voz teria um pouco mais de liberdade em relação aos rumos melódicos que segue de um alvo ao outro. Repito, os alvos não seriam alturas fixas; são gamas de alturas determinadas pelas tríades que seriam, por sua vez, aspectos fixos da composição. Deste modo, o indivíduo decide, quando chegar ao alvo, qual altura vai cantar. Isso não quer dizer, claro, que quando a segunda voz aparece espontaneamente – seja para complementar, completar ou acompanhar a melodia uníssona, como foi nos casos de “Abalé” e “Brinca na Lua” (a versão do KM 25) – ela poderia elaborar a melodia de forma totalmente desvinculada da outra voz. Afinal, as vozes devem andar juntas de acordo com os padrões já existentes. Mas as improvisações feitas na hora – pela primeira ou segunda voz – através de intervalos harmônicos ou ornamentações, são feitas de acordo com as harmonias-alvo da composição. A melodia, portanto, parece consistir não em alturas exatas, mas sim, em alturas-alvo que aparecem em momentos enfáticos e são estes que caracterizariam a melodia do samba.

Porém, as alturas de um alvo ao outro não seriam exatamente “livres”. Além de não fugir muito à harmonia ou às características padronizadas de sucessão interválica, a melodia também parece aderir ao seu contorno descendente. Por exemplo, na redução arrítmica das frases (Figura 4), nota-se que os contornos de cada frase nas duas versões são descendentes. Isso faz entender que apesar das diferenças nas alturas em momentos específicos da melodia, a estrutura mantém sua orientação descendente. Nas duas versões, tanto as melodias (inteiras), como cada uma de suas quatro frases, têm contornos descendentes relativamente parecidos. Ainda, embora os âmbitos das frases sejam diferentes, percebe-se que nunca é menor que uma terça menor nem maior que uma quinta justa. E sempre o último som é o mais grave. Ou seja, quando um indivíduo escolhe

cantar o grau mais grave da (implícita) tríade, de forma que obedece ao contorno e ao movimento interválico da melodia, o próximo grau-alvo também seria um dos mais graves da tríade. Esta tendência descendente também levanta uma outra pergunta interessante: será que não é com base nesta preferência por contornos descendentes que as pessoas tendem a favorecer as terças abaixo quando cantam os intervalos harmônicos?

Figura 4: Comparação das frases isoladas de ‘Brinca na Lua’ em redução arritmica para destacar o movimento melódico



Fonte: elaborado pelo autor.

Para resumir, as melodias dos sambas nas rezas do Recôncavo têm um contorno descendente, qual acontece em forma de uma cadeia de declives, de uma frase para outra. As melodias começam e terminam no primeiro, terceiro ou quinto grau da escala diatônica. Ora, e isso é a parte que creio ser a mais importante, devido à complexidade composicional do samba, em que a estrutura não é totalmente fixa, todos os graus das tríades podem acabar sendo estruturalmente iguais. Deste modo, parece ser mais eficaz caracterizar as melodias por seus contornos, sua estrutura frasal e suas possíveis gamas harmônicas-alvo do que tantos outros aspectos da melodia que variam muito mais na performance e, portanto, seriam menos importantes em termos de estrutura, tais como o âmbito, a sucessão interválica da melodia ou a repetição de certas alturas. Em vez de seqüências de alturas fixas, as melodias do samba baiano talvez sejam mais bem imaginadas como redes fluidas de direcionamentos, fraseados e harmonias-alvo.

Tendências melódicas: o ritmo

É evidente que o que caracteriza uma melodia vai muito além das alturas, pois, depende também da articulação destas alturas no tempo. Isto é, uma melodia

também tem ritmo. Embora o ritmo do samba tenha sido foco de muitas análises, como já mencionei, falo aqui da articulação rítmica da melodia, não das marcações básicas nem das polirritmias – mesmo que também possam acontecer, eventualmente, polirritmias vocais entre as partes. Aqui quero discutir as qualidades rítmicas da melodia em si, e especialmente o modo como isso se relaciona à base rítmica do samba baiano, de forma geral.

É importante ressaltar que não existe um só padrão rítmico do samba, mas vários. No contexto da reza domiciliar, por exemplo, existem pelo menos três ritmos diferentes. Todos os três são reconhecidos pelos participantes pelo mesmo nome, “samba”, sem nenhuma designação para distinguir entre eles. Assim, para os propósitos de análise proponho identificá-los como samba 1 (S1), samba 2 (S2) e samba 3 (S3). Os ritmos se distinguem pelas marcações básicas, pelo entrelaçamento das polirritmias, pelo suingue das partes e – qual o meu enfoque aqui – pelas articulações rítmicas das melodias. Apresento, na Figura 5, a melodia e sua batida de acompanhamento comum – feita nas palmas ou mesmo em algum idiofone – de cada tipo de samba: S1 (5a), S2 (5b) e S3 (5c).⁹ Os sambas mais comuns nas rezas são os de S1 e S2, enquanto os de S3 são executados quase que exclusivamente quando se faz presente uma entidade ancestral conhecida como “caboclo”, “encantado”, “anjo de guarda” etc. (ver IYANAGA; LORDELO, no prelo) As palmas são bastante distintas em cada um dos tipos de samba. Se lembrarmos que o repertório é totalmente espontâneo e improvisado na hora, vale perguntar como as pessoas sabem qual o ritmo correto a ser batido nas palmas.

⁹ Estes exemplos não são transcrições genéricas. Ao contrário, são transcrições de performances específicas. Os ritmos das palmas transcritos também são destas performances. Porém, devo apontar que eu escolhi o ritmo mais comum e/ou mais característico dentre os ritmos que ou apareceram no momento, ou que poderiam aparecer numa dada performance. Às vezes, por exemplo, as palmas do S2 e S3 são simplificadas, marcando apenas os tempos fortes (1 e 2) nos dois compassos do ciclo.

Figura 5: Comparação dos três tipos de samba: S1 (5a), S2 (5b), S3 (5c)

5a)

Musical score for S1 (5a) in 2/4 time. The melody is in G major. The lyrics are: "Dois - dois - de ou - ro - vem - cá Quem tá dor-min - do a - cor - dar - Quem tá dor min - dé Do - ú - Ah, le-van-ta Do - ú pra co-mer ca - ru - ru Dois - dois - de ou-ro". The percussion part (Palmas) consists of a steady 2/4 beat pattern.

5b)

Musical score for S2 (5b) in 2/4 time. The melody is in D major. The lyrics are: "Eu fui no ma - to pa - nhar flor en - con - trei ca - já no chão en - con - trei com San - ta Ba - ba São Cos - me São Da - mi - ão Eu fui no". The percussion part (Palmas) consists of a steady 2/4 beat pattern.

5c)

Musical score for S3 (5c) in 2/4 time. The melody is in Bb major. The lyrics are: "Ó dá fu - lô En - gé - nia dá fu - lô É O - ba - lu - ai - ê En - gên - ia dá fu - lô Ó dá fu - lô". The percussion part (Palmas) consists of a steady 2/4 beat pattern.

Fonte: elaborado pelo autor.

Há alguns anos atrás, sentado em um banquinho ao lado de Dona (ou Tia) Gai, uma rezadeira de Cachoeira, eu aprendi que as pessoas sabem o ritmo das palmas pelo canto. Dona Gai estava cantando uma série de sambas diferentes quando de repente parou, chamando a atenção ao ritmo que ela marcava com a mão: “*Ô a palma, como é. Já é diferente, né?*” Eu, sem entender muito bem onde queria chegar, respondi confuso: “*É diferente*”. Ela esperou por uns instantes antes de lançar o grande *insight*: “*É de acordo com a música*”. Ela depois voltou a cantar, mas eu interrompi, “[*É*] do canto que vai tirando [o ritmo]?” Dona Leninha, sua irmã, opinou: “*Pela música*”. Concordando, Dona Gai completou a frase de sua irmã, “*É, que você vai batendo palmas, você vê o jeito!*”.¹⁰

Traduzindo um pouco estas palavras iluminadoras: o canto revela o ritmo do samba. Mas se de fato é o canto que “anuncia” o padrão rítmico do samba, isso só é possível porque o canto de cada classe de samba (S1, S2, S3) obedece a algum tipo de regularidade rítmica própria. Ou seja, o canto que é feito de forma espontânea, com uma grande flexibilidade individual, ainda deve seguir alguns padrões rítmicos que caracterizariam o samba. E todos os sambas de um dado tipo – todos os S1, por exemplo – deveriam seguir estes mesmos padrões. Na Figura 5 percebemos que S2 é bastante diferente do S1 e do S3 principalmente na ocorrência de contrametricidade – isto é, as frases e os acentos no *off-beat*. Percebe-se que no S1 todos os acentos da melodia enfatizam o contratempo, qual não acontece no S2, e acontece bem menos também no S3. Além disso, vê-se a maior incidência de semicolcheias no S1, qual sugere um *suingue* diferenciado do S2. O S3, por sua vez, parece misturar acentos cométricos com os contramétricos.

Ora, constatar que o canto de cada classe de samba segue regras distintas que fazem com que as pessoas possam reconhecer o ritmo é só um primeiro passo. Afinal, ainda não foram identificadas essas regras. Dito de outra maneira, o que há no canto que indicaria o ritmo? Percebemos que o S2 é bem diferente do S1 e do S3. No S2, há pouca variação rítmica. De fato, todos os sambas desse tipo têm melodias articuladas principalmente em semínimas e colcheias, acentuando sempre os tempos fortes. Mesmo as eventuais semicolcheias contramétricas, assim como aparece no primeiro compasso demonstrado em 5b da Figura 5, apenas

¹⁰ Entrevista cedida a Michael Iyanaga por Dona Leninha e Dona Gai realizada na sua casa em Cachoeira (BA), no dia 10 de fevereiro no ano de 2012.

exercem a função de enfatizar os tempos fortes. Já os sambas S1 e S3 são muito mais complexos em termos de possíveis variações, pois, o canto demonstra mais liberdade quanto à marcação métrica, podendo, ainda, estender ou antecipar as frases com mais flexibilidade. Porém, isso não pode ser aleatório uma vez que os padrões têm que ser sistematizados – mesmo de forma implícita – para ser útil aos participantes que vão acompanhar o samba. Mas qual o sistema organizacional? Como primeiro passo, podemos recorrer ao que muitos estudiosos e estudiosas já têm apontado em relação à organização rítmica das músicas de matriz africana: a “linha-guia”.

A linha-guia – tradução do termo inglês *time-line*,¹¹ cunhado pelo musicólogo ganense J. H. Kwabena Nketia (1963) – é conceito-chave para compreender a organização rítmica de muitas músicas afro-americanas e africanas (principalmente as subsaarianas). Como explica o etnomusicólogo brasileiro Carlos Sandroni (2012, p. 27): “linhas-guias’ representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante [...] funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade”.

Importante observar que devido a esta função orientadora, “a assimetria é um de seus elementos constitutivos”. (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 95) Por isso, a linha-guia “esculpe frases distintas no tempo”, estabelecendo “um ciclo, um feel principal da subdivisão, as marcações principais e uma dinâmica específica ou sensação de desenvoltura ao longo do ciclo métrico”. (GERSTIN, 2017, p. 17-18) Ainda, como nota Agawu (2016, p. 173), as linhas-guias são fáceis de lembrar e reproduzir “porque são curtos e bem definidos e aparecem em muitas das músicas que [as pessoas] ouvem com regularidade”.

Quais são as linhas-guias dos sambas baianos? Afinal, se todos esses sambas – S1, S2 e S3 – são ritmicamente distintos, deveriam ter linhas-guias também distintas. Segundo afirmam inúmeros autores e autoras, as linhas-guias do samba baiano são mantidas principalmente pelas palmas, mas também pelas tabuinhas

¹¹ No português também se vê este conceito traduzido por “linha rítmica” ou “ciclo rítmico”, ou mesmo sem tradução, sendo usado em inglês (*time-line*). Vale notar que esta liberdade terminológica acontece também no inglês, podendo *time-line* (escrito também *time line* ou *timeline*) ser chamado também de *bell pattern*, *bell rhythm*, *guide-line*, *time keeper*, *topos*, *phrasing referent*, *clave* etc. (AGAWU, 2006; GERSTIN, 2017)

e outros instrumentos de percussão de timbres estridentes. (GRAEFF, 2015; NOBRE, 2012; SANDRONI; SANT'ANNA, 2006 dentre outros). As palmas do S3 parecem, de fato, desenhar bem uma linha-guia. Afinal, seu ritmo marca um ciclo assimétrico que mescla a cometricidade e a contrametricidade que parecem caracterizar o canto. Ainda, este ritmo é bastante conhecido no contexto do candomblé de caboclo como o toque de “Congo”. (CHADA, 2008) Já o caso do S2 é, a meu ver, mais ambíguo, pois, apesar de ser possível que o ritmo nas palmas transcrito na em 5b da Figura 5 seja uma espécie de linha-guia, também pode ser que os sambas S2 nem tenham linha-guia. Se de fato este tipo de samba é, como já me foi dito, “quase uma marcha” (IYANAGA, 2010, p. 132), vale perguntar se a base rítmica não teria uma matriz europeia. Neste caso, o conceito de linha-guia talvez nem caiba. Uma análise mais apurada das possíveis polirritmias, qual poderia dar importantes frutos para além das minhas suposições, é um pouco difícil pois o acompanhamento é quase sempre feito só nas palmas, sem nenhum outro instrumento que pudesse oferecer uma contra-marcação polirrítmica. Deixo, então, o assunto para futuras investigações. Quero voltar a minha atenção agora ao S1.

Será que o padrão rítmico batido nas palmas seria, de fato, a linha-guia do S1? Na literatura relevante, este ritmo é apontado como o único do samba baiano. E o que é que é dito sobre a sua linha-guia? Algumas fontes evitam a pergunta, apontando aos ritmos que aparecem nas várias partes para enfatizar a polirritmia. Outras fontes, tais como o dossiê sobre o samba de roda acima referido, afirmam que “a linha-guia mais presente é aquela talvez mais comum na música tradicional brasileira: o famoso 3-3-2, ou colcheia pontuada, colcheia pontuada, colcheia”. (SANDRONI; SANT'ANNA, 2006, p. 50)¹² É um pouco curioso, diga-se de passagem, que – como se pode ver nesta citação do dossiê – muitos estudos fazem alusão à existência de mais de uma linha-guia.¹³ Porém, não está claro se estão

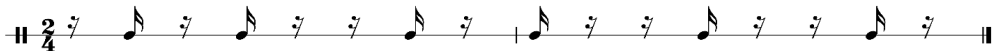
¹² Ver também: Döring (2004, p. 79-81).

¹³ Por exemplo, Nobre (2012, p. 36, grifos do autor), por um lado, menciona que há “uma complementaridade” entre “os padrões de toques de violas” e “as *time lines* estabelecidas pelas palmas e tabuinhas”, mas, por outro, sugere que existiria “a *time line* das palmas e a *time line* da viola”. Do mesmo modo, embora de forma mais sutil, Graeff (2015, p. 76) na figura 23 apresenta quatro ritmos diferentes, explicando que seriam “Linhas-rítmicas comuns no samba de roda”. Porém, em momento posterior, a autora

sugerindo que haveria vários tipos de sambas (cada um com linha-guia diferente) ou se querem dizer que haveria múltiplas linhas-guias em um só samba, constatação que confundiria, portanto, um padrão rítmico com a linha-guia.

Seja como for, seria então este ritmo, o 3-3-2, a linha-guia do S1? Por um lado, este ritmo claramente demonstra algumas das características mais marcantes das linhas-guias: curto, repetitivo e suingado – isto é, a sua contrametricidade parece oferecer o suingue do samba. Por outro lado, entretanto, não tem a assimetria que é essencial para que as linhas-guias consigam orientar o conjunto. Afinal, o ciclo do samba não é de 8 pulsos elementares – isto é, 8 semicolcheias –, mas sim de 16 (GRAEFF, 2015), fazendo com que o 3-3-2 precise repetir-se para completar o ciclo (como é feito em 5a da Figura 5). Mas se uma das funções da linha-guia é a de orientar a música e a dança (GERSTIN, 2017), o 3-3-2 não parece cumprir este papel, uma vez que o primeiro e o segundo compassos acabam por ser rítmicamente iguais, criando, assim, uma linha-guia simétrica. Neste ponto, vale mencionar outro ritmo que eventualmente aparece na batida das palmas ou em outros instrumentos de timbres agudos (Figura 6). Este, que tem a pausa na primeira semicolcheia, parece satisfazer o requisito da assimetria. Será que a linha-guia não seria esta? Ou será que as palmas não marcariam, de fato, a linha-guia?

Figura 6: Palmas 2 - S1



Fonte: elaborado pelo autor.

Não sou, é óbvio, a primeira pessoa a notar este problema. Döring (2004, p. 83), por exemplo, já observou que “[a] fórmula curta de oito pulsos batida com as palmas [...] pode ser combinada com outras de 16 pulsos que geralmente são tocadas em instrumentos de timbre agudo”. Isso sugere que, de fato, as palmas seriam apenas um acompanhamento que não marcasse a linha-guia. Já Nina Graeff (2015, p. 109-110) questiona a linha-guia de forma mais explícita: “[a]o que tudo indica, não são nem as palmas, nem o agogô, as tabuinhas, o canto ou a viola que assumem, sozinhos, a função de guia temporal, e sim uma única linha-rítmica, a típica do samba”. Ela explica que a linha-guia aparece nas entrelinhas

insiste que “[n]o Recôncavo Baiano, uma mesma linha-rítmica [...] representa o ‘núcleo estrutural’ [...] de todo o repertório do samba da região”. (GRAEFF, 2015, p. 113)

– assim como a “silhueta” do etnomusicólogo Hewitt Pantaleoni – que pode “soar clara ou latente [...] através de diversos instrumentos e com variados pontos de ligação com os *beats*”. (GRAEFF, (2015, p. 110, grifos do autor)

Mas o que acontece quando não há nenhum instrumento senão as palmas e a voz? Será que a linha-guia some? Acredito que não. Embora possa ser, de fato, mais discreta do que, por exemplo, um agogô que toque um ritmo em ostinato estrito, a linha-guia ainda deve ser perceptível e percebida com relativa facilidade pelos praticantes, uma vez que precisam não só distinguir o S1 do S2 ou do S3, mas também localizar o início do ciclo rítmico para improvisarem o canto, baterem as palmas ou entrarem com instrumentos musicais. A linha-guia, neste caso, talvez precise ser pensada mais pelo que Agawu (2006) chama de uma “perspectiva cultural”, a qual enfatiza o qualitativo, em vez da “perspectiva estrutural”, que é interessada em padrões isoláveis e quantitativos. Ou seja, no samba baiano, os praticantes podem perceber ou mesmo sentir a linha-guia através de hábitos inconscientes (de escuta ou de movimentos corporais) sem que consigam ouvi-la nitidamente em forma de um padrão isolado.

Onde podemos começar a perceber a linha-guia do samba baiano? Se lembrarmos as observações de Sandroni (2001, 2012) em relação às mudanças rítmicas (ao “paradigma do Estácio”) do samba carioca nas décadas de 1920 e 1930, encontramos uma pista interessante. Segundo explica o etnomusicólogo, “propus-me a verificar se as melodias dos sambas do Estácio poderiam ensinar-me sobre padrões rítmicos de acompanhamento subjacentes, ou seja, se a partir de tais melodias eu poderia reconstituir uma ‘clave’ inexistente nos registros”. (SANDRONI, 2001, p. 55) Com isso, ele descobriu que “o ritmo contido na articulação silábica sugere o da batucada [do Estácio]”. (SANDRONI, 2012, p. 204) Da mesma forma, será que as regularidades observáveis nas melodias dos sambas S1 não nos ajudariam a perceber uma possível linha-guia?

Na investigação que segue não apresento uma linha-guia definitiva do S1. Afinal, além de uma amostra um pouco limitada para qualquer afirmação conclusiva, não há nenhuma referência “isolada” externa que possa ser usada para fins de comprovação. Não obstante, creio que esta análise traz uma melhor compreensão da estrutura rítmica do samba (enquanto composição). Dos quase 30 sambas (S1) que analisei, não há nenhuma linha-guia que seja claramente indicada pela articulação silábica da melodia. Isto é, havia sempre uma ou outra exceção nas

articulações. Contudo, ainda pude verificar certas importantes tendências rítmicas. Ao analisar cada repetição do ciclo de 16 pulsos de cada samba (lembrando que uma semicolcheia equivale a um pulso), descobri que há certas ênfases que são muito mais recorrentes que outras. Se contarmos os pulsos que aparecem enfatizados mais de 60% das vezes, por exemplo, vemos a preferência pelo 2º, 5º, 7º, 9º, 13º, 15º e 16º (Figura 7, linha a). Mas podemos também expandir a contagem para incluir os acentos que ocorrem no mínimo 40% das vezes (Figura 7, linha b) ou até 30% das vezes (Figura 7, linha c). Será que estas representam várias subdivisões de uma mesma linha-guia?¹⁴

Figura 7: Possíveis linhas-guias do samba baiano a partir da análise das articulações rítmicas das melodias



Fonte: elaborado pelo autor.

Como chegar a uma resposta satisfatória? Poderíamos começar por ver a sua adequação à melodia dos sambas. Deste modo, apresento, na Figura 8, a melodia de “Tá jogando bola”, um samba de São Cosme, junto com o ritmo da Figura 7, linha b. Fora a pequena diferença na última semicolcheia dos primeiro e terceiro compassos, é possível ver uma quase perfeita correspondência entre esta possível linha-guia e a melodia. Nem todos os sambas se alinham tão bem quanto neste exemplo, mas não precisariam. Como lembra Sandroni em relação ao paradigma do Estácio no samba carioca, “o que importa para a caracterização do paradigma não é a presença de todas as articulações, mas que as que existem ‘caiam’ sempre nas posições previstas por ele”. (SANDRONI, 2012, p. 208) Compreendendo esta constatação de forma mais livre, pode-se sugerir que seriam os momentos de principal ênfase melódica que precisariam cair nas articulações da linha-guia.

¹⁴ Não deixa de ser interessante que esta Figura 7 linhas b e c, parecem ter semelhança à linha-guia do samba carioca, embora com menor ocorrência de contrametricidade.

Figura 8: A transcrição de ‘Tá jogando bola’, de uma reza de São Cosme em Muritiba (2011), junto com a linha-guia da Figura 7b

The image shows a musical score for the song 'Tá jogando bola'. It consists of two systems of music. The first system has a melody line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is in B-flat major and 2/4 time. The lyrics are: 'Ca - dê su - a ca - mi - si - nha Do - ú tá jo - gan - do bo - la Tá'. The bass line consists of a series of eighth notes with stems pointing up, creating a steady rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and bass line. The lyrics are: 'jo - gan - do bo - la Do - ú Tá jo - gan - do bo - la Ca - dê su - a ca - mi - si -'. The bass line continues with the same rhythmic pattern.

Fonte: elaborado pelo autor.

Em vez de tentar gerar uma linha-guia a partir da melodia – tarefa cujo resultado nunca será satisfatório, pois não há nenhuma referência externa disponível para comparação –, prefiro focar em algumas semelhanças entre todas as versões da Figura 7, e sua adequação às características de uma linha-guia. Primeiramente, todas são claramente assimétricas, aspecto fundamental da linha-guia. Além disso, todas têm dois lados distintos – um mais ritmicamente suspenso com ênfases contramétricas, e outro mais ritmicamente estável, que enfatizaria a marcação do tempo – que interagem de forma responsorial. (AGAWU, 2016; GERSTIN, 2017) Nessa assimetria percebe-se que nenhuma das versões enfatiza “1”, qual seria o primeiro pulso do ciclo. De fato, uma ênfase no primeiro pulso ocorre em muito poucos sambas,¹⁵ e quando acontece, na metade das vezes é seguido pelo segundo pulso, fazendo com que o primeiro pulso acabe funcionando como uma antecipação ou mesmo uma espécie de anacruse ao contra-tempo. Assim, o contratempo (o segundo pulso) se torna referência principal do ciclo. E esta referência é ressaltada ainda mais pela ausência constante do terceiro pulso (mais de 90% das vezes).

No intuito de mostrar como a estrutura da linha-guia pode orientar uma performance, apresento duas versões de um mesmo samba de São Roque, “Diz que São Roque é velho”, cantadas por pessoas diferentes durante a mesma reza de São Roque. Na Figura 9, vê-se uma primeira linha, que representa o canto de

¹⁵ No total, são 19,5% dos sambas. Porém este número acaba por ser pouco representativo devido ao fato de um dos sambas, “Ô Cosme, cadê Damião”, duas performances do qual foram incluídas, representar quase a metade das ocorrências de ênfase neste pulso.

um conjunto de sambadores, e uma segunda linha, que representa a voz de uma rezadeira, Dona Maria. Abaixo as partes vocais está a linha-guia da Figura 7, linha b. Primeiro, percebe-se que embora os ritmos melódicos das linhas vocais não sejam iguais, ambos correspondem, quase perfeitamente, às batidas da linha-guia. Ademais, a linha-guia não só orienta o ritmo da melodia como também parece orientar a maioria das divergências rítmicas entre as melodias. Ou seja, há sete momentos em que os ritmos das duas versões da melodia são diferentes (sinalizados com retângulos vermelhos). Em quatro destes sete casos (nos compassos 2, 4, 5, 7), as divergências correspondem à linha-guia, onde Dona Maria (a segunda linha) parece acrescentar sílabas não de forma arbitrária, mas quase sempre de acordo com o ritmo da linha-guia.

Figura 9: Dois tratamentos melódicos de ‘Diz que São Roque é velho’, da mesma reza de São Roque em 2008 na zona rural de São Félix, junto à linha-guia da Figura 7b.

Fonte: elaborado pelo autor.

No entanto, como explicar os momentos em que algum tratamento melódico – ou mesmo ambos (sinalizados com retângulos verdes) – fogem à linha-guia? Em parte, isso pode ser explicado pela questão da ênfase melódica. Ou seja, não seriam nos momentos mais enfáticos da melodia que ocorrem as divergências entre o canto e a linha-guia. Talvez a única exceção seja a divergência no segundo compasso, no qual a ênfase cai no 12º pulso do ciclo. Mas este acento, por sua vez, aparece na Figura 7, linha c, qual sugere outra leitura, com uma subdivisão

a mais, da mesma linha-guia. Além disso, as divergências que acontecem nos quarto, quinto, sexto e oitavo compassos parecem agir como anacruse para acentuar ainda mais os acentos que seguem.

Para resumir, na estrutura composicional do samba, o ritmo da melodia, assim como vimos em relação às alturas, é flexível; não é fixo. Mas isso não quer dizer, evidentemente, que seja aleatório, pois, é a articulação rítmica do canto que indica às pessoas qual o ritmo do samba. É desta forma que as pessoas podem perceber não só o tipo de samba que será (seja S1, S2 ou S3), mas também a marcação e orientação do canto, toque e dança.¹⁶ Assim, as variações rítmicas serão feitas espontaneamente, tendendo a ser de acordo com a linha-guia. Isso não quer dizer, evidentemente, que não houvesse outras possíveis variações, como já vimos, mas as variações mais comuns seriam as baseadas na linha-guia. E de fato, foi justamente através da análise das variações rítmicas das melodias que pude começar a descobrir a linha-guia do samba baiano. A lição, quiçá, mais interessante é que foi através da melodia que pude chegar a um *insight* sobre o ritmo, o qual ressalta o quanto que perdemos quando enfatizamos demasiadamente o ritmo enquanto algo isolável do contexto.

Antes de encerrar, quero voltar às palmas. Se elas, de fato, não evidenciam a linha-guia do samba, por que são tão importantes? Afinal, são elas o primeiro som a aparecer em qualquer roda de samba (após a voz), havendo ou não outros instrumentos. Primeiro, vale lembrar que o valor das palmas não é específico à Bahia. Sobre o contexto africano, por exemplo, Agawu (2016, p. 90) explica que “[o]s padrões das palmas são muitas vezes parte da música, sem ser camadas externas, supérfluas; são definidores da estrutura e não a superestrutura”. Neste contexto, dentre as várias funções rítmicas das palmas, elas “podem desempenhar uma função metronômica simples por reforçar a marcação geral”. (AGAWU, 2016, p. 90) Será que as palmas no samba baiano não funcionariam assim? Isto é, por cair sempre no primeiro tempo do compasso (1º e 9º pulsos), as palmas reforçam a marcação geral, mas, ao mesmo tempo, as palmas também preservam algumas das características definidoras da linha-guia discutida acima. Por exemplo, se comparar o 3-3-2 à Figura 7c, percebe-se que todos os acentos das palmas

¹⁶ Vale notar que a depender da melodia e da experiência individual de cada pessoa, a linha-guia implícita será mais ou menos óbvia.

são representados. A preferência pelo 3-3-2, que é fácil de aprender e reproduzir, talvez se dê pelo fato de sintetizar a marcação básica junto à linha-guia. Mas as palmas não são só ritmo; também produzem um timbre bastante específico, um timbre muito característico do samba baiano. Deste modo, a função seria mais que rítmica, seria o que Nzewi (1974, p. 24)¹⁷ chama de “melo-rítmica”, “uma organização rítmica que é melodicamente concebida e melodicamente nascida”. Ou seja, o valor das palmas é melódico e está na maneira tímbrica em que marca o ritmo.

Reflexões finais

O samba baiano é bastante complexo. Ao contrário de muitos estudos cujo foco é o “ritmo” do samba – sendo este estudado através da viola, da percussão ou do conjunto como um todo –, quis enfatizar o lugar central da melodia cantada. O canto, sem dúvida, é um dos aspectos mais centrais ao samba baiano. Ora, é claro que o canto é muito mais intrincado que as notas grafáveis no pentagrama, uma vez que este – como espécie daquilo que a musicóloga Martha Ulhôa chama de “prosódia musical” – contempla, no mínimo, “entonação, acento, melodia, ritmo e práticas interpretativas específicas”. (ULHÔA, 1999, p. 49) Por questões de espaço, deixei de abordar outros aspectos fundamentais ao canto, a exemplo sua poesia, seu timbre, sua alegria etc. (DÖRING, 2016)

O samba baiano se caracteriza pela improvisação, tanto no toque como no canto. Toda vez que se canta um samba, vai ser diferente. Tudo pode ser diferente: as alturas, as articulações rítmicas, os arranjos vocais, os intervalos harmônicos, a repetição do ciclo etc. Mas nada disso é aleatório. O samba é composto de variações padronizadas que são efetuadas espontaneamente na hora da performance. Assim, aquilo que marca uma composição de samba não é uma melodia – alturas e ritmos – fixa. Na verdade, é a poesia (algo não abordado aqui) que mais define o samba. Mas ainda constâncias melódicas podem ser identificadas; a melodia de um samba se constitui em alturas-alvo (definidas pelas harmonias

¹⁷ Isso é apesar de o musicólogo nigeriano Meki Nzemi (1974, p. 27) classificar as palmas como um “instrumento de metrônomo”.

implícitas), contornos frasais e articulações orientadas pelas linhas-guias. Falar sobre a “improvisação” no samba, então, é também falar da estrutura composicional do samba, pois, as duas andam juntas, uma vez que o samba (enquanto composição) só existe na sua realização espontânea.

Quando deixamos de centralizar o ritmo aprendemos sobre o resto. Ou melhor, começamos a perceber o quanto que o ritmo é apenas aspecto de um todo muito mais complexo e interligado. Ao descentralizarmos o ritmo, enxergamos com mais clareza o quão difícil é falar do samba em toda a sua complexidade, a começar pelas estruturas composicionais e fórmulas melódicas e rítmicas. Aprendemos, ou talvez lembremos, que não seria o ritmo que caracteriza o samba. A sua caracterização – assim como todas as músicas do mundo (?) – depende de um todo musical. Dito isso, há quem perceba a ironia de que, neste trabalho onde critico o enfoque demasiado sobre o ritmo, também dedico mais tempo à discussão do ritmo melódico do que à questão das alturas das melodias, ou de qualquer outro aspecto musical. Posso defender a minha atenção desproporcionada afirmando que a aparente ênfase se deve ao fato de existir tanta literatura sobre o ritmo, havendo, portanto, mais com o que dialogar. Ou talvez seja quem eu imaginava ser o meu público leitor. Afinal, eu demorei muito sobre as linhas-guia, mas não dei a mínima de atenção a uma discussão sobre a harmonia tonal ou os graus escalares. Mas também pode ser que eu mesmo tenha-me interessado mais pela questão rítmica, e assim, acabei por cair na mesma armadilha que tantos e tantas outros, privilegiando o ritmo mais do que os outros aspectos musicais.

Seja como for, quero enfatizar que o meu olhar nunca foi o de esquecer o ritmo, mas sim, de descentralizá-lo. Porém, é justamente porque todos os aspectos do samba (ou qualquer gênero musical) são interligados que um podemos levar de volta a outro. E foi isso que aconteceu aqui: a melodia nos levou de volta à questão do ritmo. Além disso, devo dizer que a minha análise, uma de mil maneiras de abordar o samba, não deve ser levada como uma sugestão de abordagem sobre o samba. Eu utilizei principalmente ferramentas, termos e conceitos da musicologia ocidental (tais como o pentagrama, a altura, o contorno, a semicolcheia etc.) pois a mim foi importante no que eu queria mostrar sobre as estruturas através das quais as melodias se organizam. Mas há mil outras possíveis abordagens, certamente outras melhores que contemplem aspectos musicais – p.ex., a alegria, o sentimento, o suor (sim, musicais e não extra-musicais!) – que

precisarão de ferramentas bem diferentes das empregadas aqui. Mas a minha análise só contemplou uma pequena parte de um todo complexíssimo.

Por fim, é importante reconhecer que talvez eu nunca pudesse ter entendido a importância do canto se Dona Gai e Dona Leninha – ou Dona Maria, ou Dona Coleta e/ou tantas outras especialistas – não me falassem. Também o meu contato pessoal com o samba domiciliar das rezas mudou a minha perspectiva sobre o que seria, ou poderia ser, o samba no Recôncavo Baiano. Ou seja, as pessoas que praticam o samba já conhecem bem – mesmo que de forma implícita – os padrões e as estruturas sonoras. Além disso, elas já bem sabem quais os aspectos mais importantes à sua tradição. A minha análise, então, é uma espécie de tradução, uma tentativa de trazer um pedaço do seu conhecimento para um outro contexto, num outro linguajar. Trata-se, no entanto, apenas de uma versão mais incompleta do conhecimento complexo das pessoas do Recôncavo. Este trabalho, então, é uma maneira de tentar explicar aquilo que Dona Gai me resumiu em seis palavras: “É de acordo com a música”.¹⁸

Referências

AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge, 2003.

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the Standard Pattern of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, California, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

AGAWU, Kofi. *The African Imagination in Music*. New York: Oxford University Press, 2016.

CHADA, Sonia. *A música dos caboclos nos candomblés baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: Edufba, 2008.

¹⁸ Entrevista cedida à Michael Iyanaga por Dona Gai realizada na sua casa em Cachoeira (BA), no dia 10 de fevereiro no ano de 2012.

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

DÖRING, Katharina. *Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo Baiano*. Salvador: Pinaúna, 2016.

DÖRING, Katharina. Samba da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, Salvador v. 5, p. 69-92, 2004.

EKWUENE, Laz Edward Nnanyelu. Analysis and Analytic Techniques in African Music. *African Music*, Grahamstown, v. 6, n. 1, p. 89-106, 1980.

GERISCHER, Christiane. O Suingue Baiano: Rhythmic Feeling and Microrhythmic Phenomena in Brazilian Percussion. *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 50, n. 1, p. 99-119, 2006.

GERSTIN, Justin. Comparisons of African and Diasporic Rhythm: The Ewe, Cuba, Martinique. *Analytical Approaches to World Music*, [s. l.], v. 5, n. 2, p.1-90, 2017.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura*, [s. l.], v. 9, p. 1-23, 2014.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: Edufba, 2015.

IYANAGA, Michael. Musical Repatriation as Method. In: GUNDERSON, Frank; LANCEFIELD, Robert; WOODS, Bret (org.). *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. New York: Oxford University Press, 2019. p. 263-282.

IYANAGA, Michael; LORDELO, Lia. Spiritual Melodies of Living: Praying in the Recôncavo of Bahia. In: TATEO, Luca (org.). *The Method of Imagination: Multidisciplinary Explorations*. Charlotte: IAP, no prelo.

IYANAGA, Michael. “On Flogging the Dead Horse, Again: Historicity, Genealogy, and Objectivity in Richard Waterman’s Approach to Music”. *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 59, n. 2, p. 173-201, 2015.

- IYANAGA, Michael. “O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Wadley”. *Música e Cultura*, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 109-120, 2013.
- IYANAGA, Michael. O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, Salvador, v. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- KUBIK, Gerhard. “Oral Notation of Some West and Central African Time-Line Patterns”. *Review of Ethnology*, Viena, v. 3, n. 22, p. 169-176, 1972.
- MARIAN-BALASA, Marin. Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. *The World of Music*, Berlin, v. 47, n. 2, p. 5-29, 2005.
- MARQUES, Francisca. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- MERRIAM, Alan. Characteristics of African Music. *Journal of the International Folk Music Council*, Cambridge, v. 11, p. 13-19, 1959.
- MERRIAM, Alan. *Songs of the Afro-Bahian Cults: an ethnomusicological analysis*. 1951. Thesis (Doctorate in Music) - Northwestern University, Evanston, 1951.
- MUNRO, Martin. *Different Drummers: rhythm and race in the Americas*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *African Music in Ghana*. Chicago: Northwestern University Press, 1963.
- NOBRE, Cássio. Samba de viola machete: Considerações sobre tradição e transformação no samba de roda do Recôncavo Baiano. In: MOURA, Carlos Alves (org.). *Diversidade cultural afro-brasileira: ensaios e reflexões*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2012. p. 29-44.

NOTAS sobre música africana urbana no Rio de Janeiro. *Blog Spirito Santo*, [s. l.], 16 jan. 2018. Disponível em: <https://spiritosanto.wordpress.com/2018/01/16/da-musica-da-diaspora-ao-samba-da-passarela/>. Acesso em 17 jan. 2018.

NZEWI, Meki. *African Music: Theoretical Content and Creative Continuum: The Culture-Exponent's Definitions*. Olderhausen: Institut für Didaktik populärer Musik, 1997.

NZEWI, Meki. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. *The Black Perspective in Music*, Cambria Heights, NY, v. 2, n. 1, p. 23-28, 1974.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*, São Paulo, v. 22-23, p. 87-109, 2004.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de; GRAEFF, Nina. “Música entre materialidade e imaterialidade: os *tons-de-machete* do Recôncavo Baiano”. *Mouseion*, Canoas, RS, n. 11, p. 72-97, 2012.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2. ed. Campinas: Ed.UNICAMP, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANDRONI, Carlos. Ritmo melódico nos bambas do Estácio. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Ao encontro da palavra cantada—poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 53-60.

SANDRONI, Carlos; SANT’ANNA, Marcia (org.). *Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006. (Dossiê IPHAN, v. 4).

TURINO, Thomas. Formulas and Improvisation in Participatory Music. In: SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (org.). *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana: University of Illinois Press, 2009. p. 103-116.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 48-56, 1999.

VATIN, Xavier. *Rites et musiques de possession à Bahia*. Paris: L’Harmattan, 2005.

WATERMAN, Richard Alan. *African Patterns in Trinidad Negro Music*. 1943. Thesis (Doctorate in Music) - Northwestern University, Evanston, 1943.

WATERMAN, Richard Alan. Hot Rhythm in Negro Music. *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, v. 1, n. 1, p. 24-37, 1948.