

## **AS CORES DO SOM: ESTRUTURAS SONORAS E CONCEPÇÃO ESTÉTICA NA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA**

*Tiago de OLIVEIRA PINTO \**

**RESUMO:** Com este ensaio propõe-se uma sistematização de estruturas musicais afro-brasileiras com base em estudos feitos no campo da musicologia africana e brasileira. As musicalidades afro-brasileiras são percebidas de forma específica nesta abordagem, pois mesmo não se tratando de música africana, são orientadas por princípios musicais africanos, ao mesmo tempo que também enveredam por caminhos próprios, principalmente com relação às suas concepções estéticas.

**Palavras-chave:** Música africana; Música afro-brasileira; Análise musical; Antropologia da música; Etnomusicologia; Estruturas sonoras; Estética

### **INTRODUÇÃO<sup>1</sup>**

Música pertence ao domínio cultural que se convencionou em definir como imaterial. Esta imaterialidade da cultura já se encontra nos primórdios da presença africana em solo brasileiro, pois quando conseguiram manter-se vivos na travessia transatlântica, os africanos recém-chegados não carregavam nada mais consigo do que idéias, crenças, concepções, dentre as quais também a sua musicalidade.

A diversidade de sua cultura, presente também na música, levou à idéia de que no Brasil a cultura popular é fruto de miscigenação e de “misturas cultu-

---

(\*) Departamento de Antropologia. FFLCH/USP.

(1) Este texto serviu de base a uma palestra apresentada no dia 25 de maio de 2000 na “Semana da África” organizada pelo *Forum África* da Universidade de São Paulo. Na sua apresentação o texto foi complementado com os respectivos exemplos sonoros.

rais” das mais diversas origens. Além deste aspecto, largamente considerado por várias vertentes do pensamento social do país, os fenômenos musicais brasileiros historicamente vinculados às culturas africanas, são revestidos de adjetivos que em si refletem o que chamaria de clichês de africanidade: “é uma música cheia de ritmo”, “é percussiva”, “alegre”. Ao lado destes adjetivos, que seriam positivos, encontramos outros menos favoráveis, comentados por leigos e que a caracterizaram como “primitiva”, “musicalmente pobre” e “ruidosa”.

O que pretendo mostrar através de um aporte analítico, é que, independente de hipóteses de miscigenação, de hibridismo cultural ou de africanidade, a música nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos outros domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado.

Apesar de tratarmos de música, não estaremos aqui voltados apenas a sonoridades. O samba, a capoeira, o maracatu e muitas outras manifestações brasileiras com evidentes traços africanos, são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. Estão vinculados a variadas formas de expressão, como à dança, a padrões de movimento, à língua, à religião e são constituídos por elementos tão abrangentes que, muitas vezes, representam “estilos de vida” e estratégias mesmo de sobrevivência de determinados grupos sociais. Sua dimensão não se limita, portanto, ao fenômeno musical, na acepção estreita deste termo, mesmo porque não existe expressão nas línguas africanas que cobrisse precisamente todo o espectro semântico do termo ocidental “música”.

O presente ensaio visa comentar alguns processos musicais importantes quando se vai à busca de concepções nativas, neste caso pertencentes a um imaginário africano mais amplo, pano de fundo específico dentro do vasto populário musical brasileiro. Mesmo que estas concepções nativas raras vezes são colocadas em palavras ou intelectualizadas pelo meio que as produz, elas são externadas através de sons, movimentos, cantos e emoções. No Brasil as músicas africanas – mais tarde afro-brasileiras – conseguiram ter continuidade ao longo de sua história de quase cinco séculos, dar sustento e, ao mesmo tempo, emancipar-se da cor de pele de seus primeiros praticantes, agregando além dos descendentes destes, outros segmentos da população com as cores da sonoridade<sup>2</sup> que lhes são próprias.

---

(2) Utilizo a expressão “cor do som” na sua acepção musicológica, do alemão “Klangfarbe”, para timbre, sonoridades etc.

## CONCEITOS MUSICAIS E CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

A lista dos estilos musicais afro-americanos como blues, rumba, samba, cumbia, reggae, calypso é impressionantemente longa. A maior parte destes gêneros musicais é continuamente criada e recriada de norte a sul no continente americano. Por mais diversos que sejam um do outro, todos compartilham da mesma continuidade africana, de um imaginário que lhes é comum e que define a construção formal e estrutural da música. Há fusão contínua com outros elementos, conferindo a estes gêneros um status que é renovado permanentemente. Mesmo assim, permanecem elementos formais e de estrutura, conforme apontaremos adiante, que fazem da música um campo vasto para a “leitura cultural”. Se nesta área não há fusão sonora que tenha suprimido todas as marcas de origem da música, será necessário considerar os seguintes dois níveis na expressão sonora da música afro-brasileira:

- (1) a **forma** musical, ou seja, os elementos sonoros, a *gestalt* básica de suas configurações gerais. Trata-se, por assim dizer, da “topografia musical”.

Temos aqui o resultado do fazer musical.

- (2) as **estruturas**, isto é, a confecção do fenômeno musical a um nível mais intrínseco, a sua “gramática”, que é mentalizada<sup>3</sup>. São elementos localizados do fenômeno musical, seu aspecto interior, “geológico”.

Esta seria a resultante do pensar musical.

Ambos os níveis moldam a estética própria, afro-brasileira, que se expressa também nos conteúdos semânticos, atingindo, através destes, aspectos extra-sonoros. Assim, o segundo nível descrito, aquele das estruturas musicais, representa, simultaneamente, o *link* entre a expressão formal da música e os seus conteúdos<sup>4</sup>.

Se buscarmos uma comparação, mesmo que superficial, com a linguagem, a música apresenta aqui algo semelhante ao que Ferdinand de Saussure verificou no seu *Cours de linguistique générale* (1976) para a fala enquanto sistema: é através das palavras articuladas pelos indivíduos, que a linguagem – presente no inconsciente – se manifesta. Também a música, enquanto sistema completo,

---

(3) Cumpre salientar, que mesmo tratando de estruturas – sonoras e musicais – este estudo não se pretende estruturalista.

(4) Talvez influenciada pela etnomusicologia, a recente New Musicology norte-americana prioriza novamente nas suas abordagens: 1. Análise; 2. Estruturas; 3. Forma; 4. Conteúdos.

só pode existir de fato quando suas estruturas e concepções são expressadas através do fazer musical de um conjunto ou de toda uma comunidade.

Neste segundo nível de expressão sonora vamos detectar, além das estruturas mais precisas que determinam a música, a maneira como esta é pensada em relação a movimentos. Interessa, portanto, saber como idéias musicais são formuladas e realizadas no Brasil, independente se ainda há elementos que apresentem determinada contrapartida em África ou não. Isso significa, que uma lata de coca-cola recheada com arroz torna-se um instrumento musical, um chocalho “afro-brasileiro”, no momento em que é empregada musicalmente de acordo com determinada concepção musical. Ela pode estar presente em toda a parte – assim como também o estão as estruturas da linguagem – desconhecendo qualquer barreira que poderia resultar da filiação étnica dos músicos. Outra vez, no Brasil a “cor do som” não depende mais unicamente da cor de pele daqueles que a produzem.

## **FORMAS E ESTRUTURAS MUSICAIS**

Vimos que só a escuta musical impressionista, ainda mais quando as referências a ela se limitam a “rítmicas fortes”, “swingue” etc., ainda não significa que houve uma compreensão de como é concebida a prática musical afro-brasileira. Neste estágio da pesquisa, vamos procurar entender a música na sua dimensão de sons estruturados e pensados enquanto configuração sonora no tempo. Mas como música não é apenas produto, representando, simultaneamente, um processo, há de se reconhecer sonoridades e movimentos, que são gerados a partir de concepções mentais e estéticas definidas. Portanto, além de categorizar produtos, a pesquisa pretende também investigar os processos que os antecedem.

Detectar as suas estruturas formadoras vai exigir que não apenas se ouça a música, mas que se procure entender técnicas de produção sonora; será necessário, sobretudo, que além da percepção racional da música, o ouvinte se aproxime de sua essência, procurando assim chegar ao inteligível que se encontra por trás do audível.

Toda produção musical, em especial a afro-brasileira, obedece a processos complexos, que são compostos por elementos sonoros, movimentos, interrelações múltiplas, aconteçam elas entre diferentes instrumentos, entre os cantores e instrumentistas, entre o contexto e o próprio “texto” musical, e mesmo entre musicalidades e visões de mundo. Esta multiplicidade de seu vocabulário vai exigir que se examine as diferentes particularidades de estruturas formadoras da música.

Finalmente, vamos evocar o tempo, enquanto ordem de grandeza básica, onde se processa todo e qualquer acontecimento musical, independente de sua origem. No caso da música tratada neste estudo é necessário buscar apoio em um sistema, cuja categoria de tempo não seja orientada por compassos com seus tempos forte e fracos. As nuances do fazer musical afro-brasileiro diferem deste modelo ocidental, que não serve para explicar formas e estruturas musicais afro-brasileiras. Em primeiro lugar, será necessário vincular a percepção auditiva a conceitos ênicos, ou seja, à percepção que os próprios músicos têm de sua música, o que em si já oferece diferenciadas visões do ordenamento temporal.

Com base nos resultados de pesquisa alcançados pela musicologia africana e a partir de pesquisas feitas no Brasil, encontramos estruturas sonoras que perduraram durante sua história e que marcam as músicas afro-brasileiras<sup>5</sup>. São elas:

- Pulsação mínima (ou pulsação elementar)
- Marcação (beat)
- Linha rítmica ou ritmo guia (*time-line-pattern*)
- Flutuação de motivos rítmicos
- Melodias tímbricas
- Seqüências de movimentos organizados
- Cruzamentos (de linhas sonoras e de ritmos)
- Rede flexível da trama musical
- Regras do conjunto
- Oralidades do ritmo
- Cor do som e sonoridades

Há ainda outros aspectos de estrutura sonora e da *performance* musical africana, que poderiam ser comentados, como as diferentes regras melódicas, as leis da polifonia, a combinação de letra e música, a polimetria, o estudo da dança etc. Aqui nos limitamos, porém, aos paradigmas apontados acima, exemplificando-os e tomando como exemplo o samba e outros gêneros de música afro-brasileira.

---

(5) As observações sobre algumas características de estrutura da música afro-brasileira que resumimos neste artigo, reportam-se aos seguintes trabalhos: Kubik 1962, 1979a, 1979b, 1984, 1986, 1990 e 1994; Kazadi 1978; Kazadi & Oliveira Pinto 1990; Oliveira Pinto 1986, 1987, 1988, 1991, 1996; Oliveira Pinto & Tucci 1992; Oliveira Pinto & Kubik 1995.

## Samba: SONORIDADES ORGANIZADAS

O fazer musical do samba das escolas de samba, onde diversos instrumentos de percussão tocam em conjunto, serve muito bem para ilustrar os parâmetros musicais que constituem a musicalidade afro-brasileira. Os diferentes níveis de articulação, em parte representados pelos distintos grupos de instrumentistas do conjunto, tornam-se mais claros quando isolados e comentados um a um.

### PULSAÇÃO ELEMENTAR

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<sup>6</sup>.

(16) . . . . .

Ex. 1: Pulsação elementar no samba

---

(6) Opto, neste artigo, como nos meus trabalhos anteriores também, por uma forma de transcrever os sons musicais através da técnica desenvolvida pela musicologia africana. São essencialmente os estudos de Gerhard Kubik que deram início a uma escrita rítmica mais condizente com a concepção musical africana do que a notação musical dos conservatórios de música europeus. Nos meus estudos da música brasileira dei continuidade à sistemática proposta por Kubik, desenvolvendo a partir dela métodos próprios de transcrição de estruturas sonoras. Para auxiliar o leitor acostumado com música pautada, acrescento uma tabela de conversão dos valores de notas e pausas do sistema ocidental:



Um instrumento cuja parte preenche todas as 16 pulsações elementares do ciclo formal do samba é o chocalho. No entanto ele dá acentuação diferenciada aos pulsos, seu padrão sonoro podendo ser visualizado da maneira a seguir:

(16) X x x X X x x X X x x X X x x X

X: com acentuação x: sem acentuação

Ex. 2: Padrão rítmico do chocalho no samba

Aqui todo o ciclo da pulsação elementar é sonorizado. Há dois pulsos com acentuação maior do que os outros dois que seguem, resultado de um padrão de movimentos que geram este padrão sonoro.

A fim de evitar equívocos que já ocorreram no passado com a bibliografia musical africana, é importante concluir com alguns pontos:

- A pulsação mínima não é absolutamente rígida, metronômica, conforme sugerida em algumas de suas definições. Pode-se dizer apenas, que na prática temos uma equidistância idealizada dos impactos sonoros;
- por isso também não existe de fato uma suposta equidistância matematicamente precisa entre os pulsos;
- a pulsação elementar não pode servir de referencial de tempo justamente por resultar do fazer musical em grupo, grade de fundo, que surge apenas enquanto referencial de densidade da trama musical em curso.

### MARCAÇÃO (*BEAT & OFF-BEAT*)

É a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba. A marcação consiste do *beat* e do *off-beat*. Os sambistas falam de "pergunta" e "resposta". Na *bateria*, ambas são executadas por dois surdos de tamanhos diferentes. Quando apenas há um surdo, a primeira batida permanece abafada (ou seja, "surda") a segunda solta, de sonoridade mais grave. Em relação à pulsação elementar pode-se representar a marcação da seguinte maneira:

(16) . . . . . pulsação elementar  
x . . . x . . . x . . . x . . . marcação

x: pulsação percutida .: pulsação muda

Ex. 3: Pulsação elementar e marcação em conjunto no samba

Com o surdo (surdo 1) e com o contra-surdo (surdo 2), ambos fazendo a marcação, apresenta-se o seguinte esquema rítmico:

(16) . . . . . pulsação elementar

(16) x . . . . . x . . . . . marcação surdo 1

(16) . . . . x . . . . . x . . . . . marcação surdo 2

Ex. 4: Pulsação elementar e marcação de dois surdos no samba

A marcação já tem um aspecto de referencial de tempo dentro do processo musical como um todo, assumindo a base métrica. Mesmo assim, pode não estar explicitada na parte de um (ou mais) instrumentos conforme apontado acima. É uma particularidade do *beat* e do *off-beat*, estarem implícitos na música, mesmo na ausência de instrumentos que os represente de forma exclusiva, como o surdo na bateria de samba. O samba-de-violão tocado no pequeno machete do Recôncavo Baiano exemplifica isso muito bem. Quando tocados solo, os diferentes padrões do repertório do samba de violão evidenciam a marcação de tal modo, que cada ouvinte ou dançarino o encontra automaticamente para si, apenas ouvindo, participando. Aqui a marcação está implícita na música. Tocá-la com um tambor apenas dará maior evidência ao que já ocorre na parte musical da violinha de samba.

## LINHA RÍTMICA (*TIME-LINE*)

A fórmula característica do samba é realizada através de uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso de 16 pulsações. Geralmente é sonorizada com tom alto ou agudo e “penetrante”. No samba das baterias de escola é sobretudo o tamborim o responsável por esta fórmula. Chamadas de *time-line* – termo introduzido por Joseph K. Nketia em 1970 – tais fórmulas compõem-se na realidade de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. Assim, pode-se perceber na *time-line* qual o ciclo formal que serve de base à peça, se é o ciclo de oito, de doze ou de dezesseis pulsações elementares. No caso do samba, a linha rítmica cobre, evidentemente, os seus dezesseis pulsos elementares:



(16) x . x . x x . x . x . x x .

x: pulsação percutida .: pulsação muda

Ex. 5: Linha rítmica no samba

A fórmula exemplificada acima compõe-se de um padrão guia, aquele dos impactos sonoros, assinalados com o "x", e de um padrão complementar, o dos pulsos mudos. Enquanto o primeiro se constitui de 9 impactos, o segundo é de 7 pulsos. Ao executarem o padrão guia no tamborim, os músicos em geral marcam também o seu complementar com o dedo médio da mão esquerda que segura o instrumento. Os padrões se entrelaçam e quando o complementar não se torna audível é executado em forma de movimentos.

A relação 7 + 9 é a base também do ciclo de 16 pulsações que subdivide o *time-line* da seguinte maneira:

7                    9

(16) x . x . x x . x . x . x x .

|    |    |    |                    (pontos da marcação)

Ex. 6: Subdivisão da linha rítmica

Desta forma, pode ocorrer que a seqüência se dê também na ordem inversa, ou seja, 9 + 7. Impossível para os *time-line*, no entanto, uma divisão simétrica, como por exemplo 6 + 6, pois a assimetria é um de seus elementos constitutivos.

Define-se o primeiro tempo de um *time-line* a partir da relação deste com o restante do fazer musical, por exemplo com a marcação, com mudanças dos graus harmônicos e mesmo com os passos da dança.

Os *time-line-pattern* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua seqüência temporal. No batuque, no jongo ou no tambor de crioula soam percutidas com bastões de madeira sobre o corpo do tambor. Podem também ser batidas em uma garrafa ou um pedaço de ferro.

Em um estudo sobre elementos cognitivos na música africana, Gerhard Kubik sistematizou os principais *time-line* africanos, distribuindo-os da seguinte forma (Kubik, 1977):

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

Ex. 7: Algumas linhas rítmicas (*time-lines*) africanas comparadas.

Vemos que existe um princípio que é semelhante a todos estes *time-line*. A subdivisão sempre resulta em duas partes que, somadas, dão assimetria à respectiva fórmula. A relação numérica de pulsações elementares entre as duas partes, é idêntica à relação entre os impactos tocados (x) e aqueles pausados (marcados com um ponto). Há regiões em África, em que a existência de uma destas linhas rítmicas, significa a ausência das outras.

Por isso os *time-line* podem manifestar relações musicais históricas, assinalando, por exemplo, a origem bantu do samba (16 pulsações), ou a origem iorubá e/ou fon dos candomblé gege-nagô (12 pulsações). Um padrão típico da África Ocidental, muito comum nos candomblés *ketu* do Brasil e que se estende ao longo de um ciclo de 12 pulsações elementares é este:

(12) x . x x . x . x . x x .

Ex. 8: Fórmula de (12) no candomblé

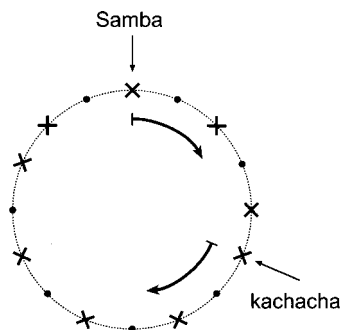
Desempenhando papel similar à etnolingüística, o estudo analítico desta música, como realizado nas pesquisas de Kubik (1979; 1990), contribui com seu suporte científico à reconstrução da história das culturas africanas no Brasil.

Mas, voltando ao samba – seja ele o samba das escolas de samba, ou o samba tradicional de roda da Bahia – a sua herança bantu se mostra de várias maneiras, sendo uma importante delas, conforme vimos, a linha rítmica. A questão que se coloca neste momento é de que forma a linha rítmica, exemplificada acima, se apresenta hoje dos dois lados do Atlântico Sul. Vejamos como um padrão rítmico equivalente se manifesta em Angola e onde é conhecido como *kachacha*:

(16) x . x . x . x . x x . x . x . x

Ex. 9: Fórmula *kachacha* em Angola

A configuração do *time-line* angolano, conforme exposto acima e documentado em vários exemplos musicais<sup>7</sup>, soa em diferentes contextos musicais africanos e confirma a sua identidade estrutural com a linha rítmica do samba. Como estas fórmulas não são pensadas linearmente, mas de forma circular, podemos retratar os dois casos de uma só vez:



Ex. 10: Linha rítmica do samba e *kachacha* comparadas

Representados como acima, fica evidente que a configuração do padrão rítmico, a sua *gestalt* básica permanece idêntica no Brasil e em Angola. Mesmo assim, existe uma diferença fundamental: semelhante às linguagens faladas, onde mesmo não se mudando as palavras, os conteúdos podem ser alterados por influência de um novo *habitat*, também aqui se manteve a estrutura básica de um padrão, atribuindo-se-lhe apenas novo significado na sua recolocação em relação com a marcação (*beat* e *off-beat*). Percebemos que no Brasil houve uma resignificação do *time-line* africano em relação a seu novo meio musical, enquanto permanecia a sua estrutura e sua função de linha guia no conjunto.

Como elemento musical estável, as fórmulas *time-line* sobreviveram em geral na diáspora e também nas migrações no interior do continente africano. Diante deste fato, elas adquirem função “diagnóstica” (Kubik, 1979) para a análise da música africana e afro-americana. O caso brasileiro é um bom exemplo disto.

Há momentos em que certas batidas do *time-line* são suprimidas, como se pode verificar com frequência na MPB. Nestes casos, quando anuladas as batidas que seguem imediatamente a uma anterior, a sua configuração básica e seu papel no acontecimento musical permanecem:

(7) “Documentos Sonoros: Brasil e África Meridional”, CD áudio da exposição “Herdeiros da Noite” (curadoria Emanuel Araújo, 1996).

(16) x . x . x . . x . x . x . x . .

Ex. 11: Linha rítmica reduzida do samba

Encontrei também outras fórmulas *time-line* em diversas regiões do Brasil, em especial dentro do samba tradicional do Recôncavo Baiano. Em Santo Amaro, Bahia, é comum deparar-se com uma versão, que em um primeiro momento parece estranha e bem diferente da linha rítmica do samba do Rio de Janeiro. Trata-se do padrão:

(16) x . x x . x . x . x . x x . x x

    |    |    |    |           (marcação)

Ex. 12: Linha rítmica do samba de roda de Santo Amaro da Purificação (Bahia)

Quando buscamos definir as duas partes do *time-line* acima, uma com 9 outra com 7 pulsações, vamos reorganizá-lo e verificar que temos aí a mesma linha rítmica oriunda do *kachacha* de Angola:

          7            9  
(16) x x x . x x . x . x . x . x x .

        |    |    |    |           (marcação)

Ex. 13: Subdivisão da linha rítmica de Santo Amaro (Ex. 11)

Apesar de manter-se praticamente idêntica na sua configuração básica à linha rítmica do Rio de Janeiro – sendo apenas acrescida por uma batida – há uma complexidade maior aparente desta versão, que se origina no deslocamento dos pontos da marcação em relação ao agrupamento dos pulsos em 7 + 9, se comparada à fórmula do Rio de Janeiro (cf. Ex. 5). Se lembrarmos que este padrão, especificamente, é utilizado nos “Sambas de Exu” em sessões de candomblé de caboclo no Recôncavo, a sua estrutura musical “atravessada” retrata perfeitamente a entidade que se manifesta ao som desta batida.

Em uma resenha sobre o livro *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil* de Gerhard Kubik (1979) tive oportunidade de comentar outras possibilidades de *time-lines* do samba no Brasil, discutindo a complexidade deste assunto entre gêneros tradicionais principalmente do Recôncavo Baiano (Oliveira Pinto 1987).

Finalmente é necessário também apontar para a propriedade que têm os *time-line*, em especial no samba, de “submergir” no acontecimento musical, ma-

nifestando-se de forma latente nas diferentes partes instrumentais. O fato de não estar sendo marcado com a batida de um tamborim, não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes seqüências instrumentais do conjunto. Mesmo no samba de roda tradicional do Recôncavo Baiano, o *time-line* por vezes não soa diretamente através de um dos instrumentos de percussão. Nem por isso o repertório tocado é menos “africano” do que o samba carioca, antes pelo contrário. Penso até que, se tocada no contexto tradicional do Recôncavo, a linha rítmica carioca (Ex. 5) não denotará maior africanidade mas sim a crescente popularização do gênero, sob provável influência das gravações comerciais.

O *time-line* pode faltar ou ao menos submergir também nos conjuntos africanos. Neste caso é importante lembrar, que além do *time-line*, existem vários outros parâmetros musicais, tão importantes quanto este para manter as características “africanas” do evento musical no Brasil.

Na MPB é muitas vezes o violão que assume a função do *time-line*, paralelamente ao seu papel de sustentar a base harmônica. Um exemplo disso é a abertura de “Construção” na versão original de Chico Buarque (1971) que inicia com a linha rítmica ao violão solo, sem acompanhamento de percussão.

## FLUTUAÇÃO DE MOTIVOS RÍTMICOS

A dificuldade que se tem em registrar certas evoluções rítmicas do samba em partitura de escrita ocidental, não está relacionada às estruturas polirítmicas ou valores aparentemente irracionais – a uma suposta “micro-rítmica” – da trama das diferentes partes, mas advém, entre outros, de uma flutuação contínua, quase imperceptível entre diferentes motivos. Assim, três células rítmicas características que retrato a seguir podem transitar ininterruptamente de uma a outra sem divisórias entre si:

$x x . x \Rightarrow x . x x \Rightarrow x . x . x .$

Ex. 14: Flutuação de células rítmicas transitando de um para outro

A transição sem linha divisória precisa entre uma e outra célula rítmica poderia levantar a suspeita dos musicólogos com abordagem analítica a querer enxergar novas células, neste caso intermediárias, portadoras de especificidades micro-rítmicas. Sabendo-se, no entanto, do fenômeno de transição que ocorre entre diferentes células rítmicas, a busca por micro-temporalidades definidas perde sentido.

A flutuação rítmica também se apresenta naquela célula rítmica do samba, percutida pelos tamborins e também pelo repenique, que muitas vezes é interpretada por ouvidos ocidentais a partir de sua resultante sonora. Estes ouvidos transformam a seqüência de batidas do tamborim de

x . . x x . . x etc.

para a fórmula acústica

x . x x . x etc.

Se, no entanto, considerados os aspectos conceituais desta seqüência de batidas no tamborim e seu padrão de movimentos a partir de uma compreensão que não se orienta apenas pela resultante acústica, veremos claramente que a lógica da seqüência é baseada em impactos acústico-mocionais (colocadas em movimentos sonorizados e movimentos mudos), mantendo assim sua estrutura básica x . . x, que apenas se apresenta de forma elástica, portanto não metronômica (contraíndo o segundo e terceiro pulsos deste padrão).

## **MELODIAS DE TIMBRES**

O samba, e muitos outros gêneros musicais, não se orienta somente pela organização temporal dos ritmos. São executadas também “configurações tímbricas” que muitos músicos chamam de “melodias”. A sonoridade padrão de um instrumento pode ser transformada criativamente através de diferentes técnicas de execução. Isso já ocorre no contexto tradicional do repertório do candomblé. O músico chefe, o alabê, que fica encarregado do tambor grande, o rum, introduz variantes tímbricas que formam temas musicais e que se referem diretamente aos orixás cultuados. Mais do que seqüências rítmicas na sua linha temporal, as melodias tímbricas preenchem justamente o espaço conceitual que se refere ao nível mais profundo da música.

Aproveitando-se de seu passado de músico iniciado no candomblé, o percussionista e compositor Paraná Bomfim, de São Paulo, e que hoje reside na Europa, desenvolveu uma linguagem musical aos tambores que muitas vezes pode até inverter a ordem dos parâmetros musicais, dando primazia aos timbres e suas melodias, relegando a parte rítmica a um plano meramente de apoio, e não necessariamente de destaque. A partir desta estética, criou composições, que apontam para uma concepção de música contemporânea de vanguarda, mesmo que ainda profundamente enraizada no princípio formador da música africana e afro-brasileira tradicional.

## SEQÜÊNCIAS DE MOVIMENTOS ORGANIZADOS

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. A concepção de duração das notas de diferentes extensões – mínimas, semínimas, colcheias, etc. – é algo estranho à sensibilidade musical dos sambistas ou, por exemplo, dos tocadores das alfaias de maracatu. Ao contrário, a técnica de execução do samba está fundada em um grande número de “unidades de ação”, ou seja, de batidas, pontos de parada, movimentos para cima e para baixo etc. que decorrem simultânea e consecutivamente. Estas batidas se encaixam no esquema que surge enquanto pulsação elementar. Tanto faz portanto, se um movimento produz um som ou é executado “silenciosamente”, ele participa, de qualquer modo, de todo o processo musical. Isso significa também que o ouvido não pode ser guiado pelo pensar musical duracional, como se faz na música européia.

O papel musical do pandeiro é um daqueles que exerce exemplarmente a seqüência de movimentos organizados. As pulsações mínimas que ressoam todas no seu ciclo de 16 unidades, são preenchidas cada qual com outro tipo de batida. Por conseguinte apresentam uma seqüência acústico-mocional internamente diferenciada que contém em si uma boa porção de padrões inerentes<sup>8</sup>, como, por exemplo, a própria linha rítmica e outros. São estas que dão identidade a formas de samba como partido-alto, pagode etc.

## CRUZAMENTOS (DE LINHAS SONORAS E DE RITMOS)

A combinação de ritmos distintos, de frases ou de motivos musicais, pode realizar-se de tal forma, que suas acentuações não coincidam, resultando em novas configurações rítmicas. Este fenômeno se chama *cross-rhythm* na terminologia musicológica. Além deste cruzar rítmico, temos também uma versão especial do fenômeno, quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas. Este intercalar dos impulsos é aspecto tão constitutivo da música africana e afro-brasileira, que acontece inclusive na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor, ao tocarem uma marimba, ou quando os polegares das duas mãos acionam as lamelas

---

(8) A noção de “inherent pattern” foi definida por Gerhard Kubik, 1962.





## REDE FLEXÍVEL

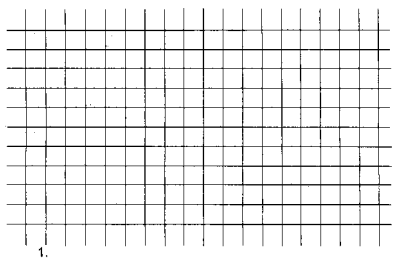
Os fenômenos musicais africanos e afro-brasileiros descritos até agora, decorrem dentro de uma rede pré-definida de relações, constituída de fios imaginários que se cruzam e que mantém coeso o acontecimento musical. Esta rede, que se caracteriza por uma certa flexibilidade, está presente onde há música tocada em conjunto. Manifesta-se na música dos xilofones *timbila* de Moçambique, que tocam em verdadeiras orquestras tradicionais, está nos grupos de sopro dos Berta no Sudão, sustenta a textura musical dos *steel band* de Trinidad, e mantém, finalmente, a produção sonora da bateria composta por até 400 ritmistas das escolas de samba do Rio de Janeiro. Mas como é que se pode entender esta rede flexível e sua importância para os conjuntos de música afro-brasileira e africanos?

Em primeiro lugar, a relação dos fios horizontal e vertical da rede imaginária é um dos elementos construtivos da música. Sendo assim, não há nada de arbitrário na colocação dos impactos sonoros da música dentro desta rede, como a idéia de sua existência flexível poderia sugerir. A amarração de sua trama depende dos pontos de impacto. Na realidade, a sua elasticidade elimina toda e qualquer rigidez e com isso possibilita uma atuação própria do conjunto musical e da ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros, que se manifestam naquilo que observadores gostam de chamar de "swing" musical, de levada do "groove". Afinal, estamos falando de uma atividade realizada por um grupo que se socializa de forma especial justamente através do fazer musical em conjunto.

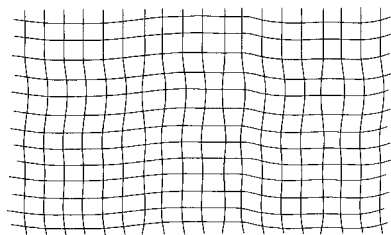
A partir de discussão semelhante sobre flexibilidade de impactos musicais ritmados, surgiu entre pesquisadores americanos de Jazz o conceito de "participatory discrepancies" (Keil, 1995). Aplicado ao samba, este conceito não descreve nada mais do que a manifestação da flexibilidade da trama total dos impactos e de suas relações. Acreditar em "desvios" micro-rítmicos intencionais causados pela "participatory discrepancy", me parece problemático, mesmo porque toda e qualquer ação em conjunto entre seres humanos irá resultar em pequenos "desvios" de uma norma que sempre será ideal, portanto fictícia. Desvios representam então a norma real, e não se opõem a ela. Aqui se mostra a importância de uma concepção musical elevada a um nível de análise mais geral, próprio para perceber o fenômeno musical enquanto processo. A preocupação com detalhes mínimos, supostamente micro-rítmicos, oriundos da (natural) incongruência entre diferentes músicos que tocam em conjunto, dificilmente contribuirá para o entendimento do acontecimento musical como um todo. A rede flexível, portanto, enquanto grandeza que, de certa forma, serve de moldura ao fato musical, é sempre "marca" e não "desvio". Visto de forma inversa, podemos concluir que estes desvios na trama temporal serão, eles próprios, parte da marca.

A identificação de micro-rítmicos e unidades mínimas, menores do que as pulsações elementares e inseridas no processo musical, se apresenta excessivamente ocidental no seu enfoque. Isso acontece quando a orientação da análise se baseia em uma linearidade do tempo musical e em impactos sonoros com duração definida, por menor que seja. Vimos acima, que nem a concepção de linearidade do tempo e tampouco o aspecto duracional dos diferentes impactos sonoros correspondem à forma como se processa a música afro-brasileira, neste caso o samba.

Finalmente resta observar, que a flexibilidade da rede ajuda a ordenar os impactos musicais. No entanto, a elasticidade de seus fios é tênue. Podem romper se forçados em excesso. Isso ocorre, quando o músico atravessa em relação aos demais músicos, causando desencontros e mesmo a desintegração do fluxo musical.



Ex. 17: 1. Rede rija (imaginária)

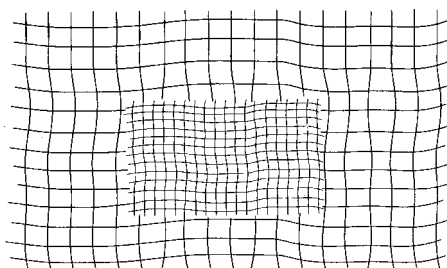


2. Rede flexível (real)

Em 1990 um pesquisador do International Institute for Traditional Music de Berlim, Ulrich Wegner, fez a interessante experiência de samplear os sons do xilofone *amadinda* de Uganda, reproduzindo eletronicamente uma composição tradicional em duas versões: a primeira tinha sua seqüência de pulsações estabelecida com precisão pelo sistema eletrônico, a segunda foi submetida a um programa de desordenamento da pulsação dentro do esquema temporal (Wegner 1990). Ao ouvirem os dois exemplos, o compositor da peça, Evaristo Muyinda e seus músicos optaram sem hesitação pela segunda versão, a “desordenada”, como sendo a melhor e mais autêntica. Rigidez metronômica, portanto, não é almejada pelos conjuntos de música africana e afro-brasileira.

Quanto à rede flexível dos impactos sonoros, o assunto ainda não se esgota em um único plano, pois verifica-se em determinados momentos do acontecimento musical, que poderá ocorrer uma sobreposição de uma estrutura menor, também de rede flexível, sobre a rede geral da trama sonora. É quando um instrumento com papel de solista introduz sua parte, desconsiderando, aparente-

mente, a marcação geral, ou o ciclo formal vigente. Restam apenas alguns pontos em comum com a trama musical básica. A musicologia tentou descrever este fenômeno de polimetria: Seriam dois sistemas de métrica diferentes executados ao mesmo tempo. As combinações sonoras que resultam desta sobreposição contribuem, adicionalmente, ao surgimento de uma complexa poliritmia. Enquanto, no entanto, poliritmia e polimetria são conceitos planos, que operam com as diferentes linhas sonoras como se estas transcorressem em um mesmo nível – o que acontece na música ocidental até meados do século XX – a idéia da sobreposição de diferentes tramas sonoras abre para uma dimensão adicional, para uma estruturação interna e profunda da música.



Ex. 18: Sobreposição de redes sonoras

## REGRAS DO CONJUNTO

O fenômeno da sobreposição de duas redes de impactos sonoros, leva a um outro paradigma do fazer musical africano e afro-brasileiro: como são distribuídas as tarefas musicais dentro do conjunto?

Há sempre quem faça a marcação de um padrão constante, enquanto há outros que produzem variações. A variação e o improviso em geral ficam a cargo dos músicos mais experientes e aos mestres. As regras do conjunto estendem-se também à relação que os músicos mantêm com os dançantes, pois é justamente o pé, o corpo em movimento de quem dança, que vai produzir os estímulos visuais os quais, por sua vez, estimulam a música, retornando estímulos sonoros e fechando, desta forma, o círculo de ações recíprocas do fazer musical.

Ao tocar acompanhado pelo conjunto de músicos do candomblé, o mestre alabê no grande tambor (rum) parece distanciar-se em determinados momentos por completo da rede flexível da trama musical em que está inserido. Esta mantém-se coesa através das partes fixas dos outros instrumentos. É a rede que garante ao solista um retorno seguro à base musical após seus improvisos. É ela

também que pode salvá-lo quando o solista “despenca”, de forma inusitada, de um de seus vôos improvisados e movidos a inspiração. No samba, este tipo de improviso rítmico é feito pelo repenique, mas também por outros instrumentos, como a cuíca, o repenique de mão, o pandeiro etc.

## ORALIDADES DO RITMO

Como a rítmica, em especial os *time-line* são transmitidos, apreendidos e comunicados em música africana? Sabemos que a tradição não está baseada em escrita. Ao invés desta, existem especialmente para as fórmulas rítmicas uma série de frases ou mesmo de seqüências de sílabas articuladas na fala, que ajudam a memorizar e também a ensinar os referidos padrões rítmicos. Na Nigéria, a fórmula de 12 pulsações elementares, que detectamos como característica para o candomblé (cf. Ex. 8), é verbalizada da seguinte maneira (Kubik, 1979):

*Kon ko-lon kon kon ko-lon.*

Mas também no repertório do berimbau na capoeira, há vários toques que são baseados em falas ritmadas. As duas mais conhecidas e comprovadas na Bahia há quase um século, são: “Apanha a laranja do chão tico-tico” e “Santa Maria mãe de Deus, fui à igreja me confessar”. Ambas as frases são executadas ao berimbau, e o conhecedor do repertório sabe imediatamente de que se trata delas quando ressoam tocadas pelo arco musical.

Este fenômeno mostra que há uma proximidade natural de estruturas musicais e lingüísticas nas culturas musicais africanas e que até certo ponto esta afinidade também se mantém no Brasil.

## A COR DO SOM E SUAS SONORIDADES

O último dos paradigmas, aqui enumerados como fundamentais para a música africana, nos faz voltar ao questionamento inicial deste texto, e que se refere à sonoridade. O som puro, como almejado por músicos do ocidente, em geral é som pobre em riqueza tímbrica dentro da concepção estética africana. Instrumentos musicais melódicos, como xilofones (*marimba, balafon, timbila* etc.), cordofones (arco musical, *kora, nsansi*) ou lamelofones (*kalimba, sanza* etc.) muitas vezes recebem tratamento especial, que lhes amplia a sonoridade básica. Trata-se de sons produzidos por platinelas de tampinhas de garrafa, presas na base da *kalimba*; são os chocalhos percutidos juntamente com a baqueta sobre a corda do arco musical – o caxixi do berimbau; estão também nas cabaças de

ressonância com orifício coberto por uma membrana de papel celofane. Este papel entra em vibração toda vez que a respectiva cabaça de ressonância amplifica o som da tecla percutida, produzindo som estridente, quase metálico. Aquilo, portanto, que na estética ocidental é compreendido como ruído – interferindo negativamente no som original do instrumento – em África é concebido como enriquecedor para o som instrumental básico.

Além destas “sonoridades ampliadas” em instrumentos musicais africanos, há também a completa substituição de timbres, sem que isso altere a música enquanto configuração de estética definida. No Recôncavo Baiano a tradição da viola de samba, o machete, reflete este processo. O instrumento, de origem portuguesa, assume a cor africana com a inserção de sua sonoridade na prática musical afro-brasileira (desconsiderando, portanto, a pele branca daqueles que o introduziram no Brasil). Este fenômeno de resignificação de instrumentos ocorre também dentro de complexos culturais mais fechados. Entre os Chopi de Moçambique, por exemplo, a música das flautas *xinveka* advém da música dos mais antigos e tradicionais xilofones *timbila*. A prática musical exercida com estes xilofones simplesmente foi transposta para as flautas, independente da grande divergência de sonoridades que resulta desta substituição.

Notamos, assim, uma preocupação constante em ampliar sonoridades, que além de modificações nos próprios instrumentos, pode levar a completos câmbios nos conjuntos musicais, sem que por isso a música e sua concepção sejam prejudicadas.

## CONCLUINDO

Com este ensaio buscou-se sistematizar parte da grande variedade de elementos sonoros, conceituais e de movimento – ligados uns aos outros de maneira relativamente estável – e que estabelecem a ordem musical vigente no contexto da *performance* africana e afro-brasileira. Vimos, que decifrar a organização interna destes fatores interdependentes significa reconhecer o sistema que compõe a forma musical mais ampla nos seus múltiplos detalhes.

Conforme mencionado de início, este texto está baseado nas pesquisas realizadas e nos dados publicados anteriormente por Kubik, Kazadi e Oliveira Pinto (vide bibliografia), embora traga elementos novos, tanto de conteúdo quanto na abordagem analítica que faz do assunto. Para não dar margens a afirmações contrárias, concluímos, assinalando dois aspectos essenciais:

1. A lógica clara do **pensamento musical** africano e afro-brasileiro tratado aqui, não implica no isolamento histórico-temporal e geográfico-espacial

do sistema. Existe um fluxo contínuo em diferentes direções e há inúmeros desdobramentos, já tratados em outras pesquisas ou que ainda carecem de estudos pormenorizados.

2. Ao serem sistematizados como aqui, os princípios práticos do **fazer musical** africano e afro-brasileiro não oferecem um “manual” fácil para qualquer compositor produzir músicas neste estilo. O fazer musical, quando executado por aqueles que o fazem pensando, e o pensam fazendo, difere essencialmente da prática de músicos que procuraram estudar os princípios de estrutura e forma descritos acima, para aplicá-los às próprias composições.

Por fim, as pesquisas discutidas revelam o quão equivocadas serão necessariamente transcrições musicais para o papel, análises musicológicas ou descrições que buscam enquadrar o fenômeno musical apreciado em uma lógica pautada por compassos binários ou ternários e pelo metrônomo. Pior do que isso, porém, são idéias preconcebidas – e preconceituosas – ainda amplamente difundidas no país, de que esta música seja unicamente “rítmica”. Esta percepção já centenária é tão distante da realidade quanto aquelas que concebem a música discutida como “ruidosa” ou “primitiva”, pois não enxerga além da síncope, como se esta fosse a chave para a compreensão do universo musical africano e afro-brasileiro.

**ABSTRACT:** In this paper a sistematization of musical structures of African-Brazilian music and music making is being proposed. Based on African musicological concepts, African-Brazilian musical products are perceived in a specific manner. Although not representing African music itself, these Brazilian musical genres are deeply oriented by various principles of musical thinking and musical practices of notorious African backgrounds. Taking them over as their own, these Brazilian musics are enabled to go further tracing new paths, especially regarding functional aspects and their esthetic concepts.

**Keywords:** African music; Afro-Brazilian music; Musical analysis; Anthropology of the music; Ethnomusicology; Sound structures, Aesthetics.

## **BIBLIOGRAFIA**

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, 1978.

*África*: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 22-23: 87-109, 1999/2000/2001.

- MUKUNA, Kazadi wa & OLIVEIRA PINTO, Tiago de. The study of African musical contribution to Latin-America and the Caribbean: a methodological guideline. *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological Research*, 32-33, 47-49, 1990.
- KEIL, Charles. Participatory discrepancies and the performance of music. *Ethnomusicology*, vol. 31, n. 1, 1995.
- KUBIK, Gerhard. The phenomenon of inherent rhythms in East and Central African instrumental music. *African Music*, vol. 3 (1), 6-30, 1962.
- \_\_\_\_\_. Perzeptorische und kognitive Grundlagen der Musikgestaltung in Schwarzafrika. *Musicologica Austriaca*, vol. 1, Viena, 1979a.
- \_\_\_\_\_. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979b.
- \_\_\_\_\_. Einige Grundbegriffe und – konzepte der afrikanischen Musikforschung. *Jahrbuch für musikalische Volks – und Völkerkunde*, vol. 11, 57-102, 1984.
- \_\_\_\_\_. Afrikanische Musikkulturen in Brasilien. In: OLIVEIRA PINTO, Tiago de (org.). *Weltmusik – Brasilien. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz, London, New York: Schott, 121-147, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*. Aachen: Alano, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Theory of African music*. Vol. 1. Wilhelmshaven: Noetzel Books, 1994.
- KUBIK, Gerhard & OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Afro-amerikanische Musik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Kassel: Baerenreiter, 1995.
- NKETIA, Joseph Kwabena. *The music of Africa*. London, 1974.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Weltmusik – Brasilien*. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens. Mainz, London, New York: Schott, 1986.
- \_\_\_\_\_. Review of Gerhard Kubik: Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. *African Music*, vol. 6, n. 4. Grahamstown, 155-159, 1987.
- \_\_\_\_\_. Breves anotações sobre as músicas de culto afro-brasileiras. In: KOHUT, K. & MEYERS, A. (orgs.). *Religiosidade popular en America Latina*. Eichstätt, 315-330, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Capoeira, samba, candomblé*. Afro-brasilianische Musik in Recôncavo, Bahia. Berlin: Ethnologisches Museum, 1991.
- \_\_\_\_\_. The discourse about other's music: Reflecting on African-Brazilian concepts. *African Music*, vol. 7, n. 3, 21-29, 1996.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de & TUCCI, Dudu. *Samba und Sambistas in Brasilien*. Wilhelmshaven & New York: Noetzel Books, 1992.
- ULRICH, Wegner. *Xylophonmusik aus Buganda*. Wilhelmshaven & New York: Noetzel Books, 1990.