

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Artes - Campus de São Paulo

PEDRO BERNARDES NETO

SAMBA DE BUMBO:
música caipira paulista... além da viola

São Paulo
2026

PEDRO BERNARDES NETO

SAMBA DE BUMBO:

música caipira paulista... além da viola

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Artes, São Paulo, para a obtenção
do título de licenciado em Educação Musical.

Orientador: Prof. Dr.
Alberto Tsuyoshi Ikeda

São Paulo
2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

B522s Bernardes Neto, Pedro, 1989-
Samba de bumbo : música caipira paulista... além da viola / Pedro
Bernardes Neto. – São Paulo, 2026.
335 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Musical)
– Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música popular - São Paulo (Estado). 2. Samba. 3. Bumbo. I. Ikeda,
Alberto. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes,
São Paulo. III. Título.

CDD 780.42098161

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Nome: BERNARDES NETO, Pedro.

Título: Samba de Bumbo: música caipira paulista... além da viola.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título Graduação em Licenciatura em Educação Musical.

Aprovado em: 11 de novembro de 2013.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Instituição: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Julgamento: _____

Prof. Dr^a. Margarete Arroyo

Instituição: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Julgamento: _____

Agradecimentos

É com muito prazer que agradeço aos meus familiares pelo apoio nesse tempo de estudo, que contou com inúmeras adversidades. Agradeço também à FAPESP pela concessão de apoio financeiro por meio do Processo FAPESP nº 2010/01474-8, para o meu melhor preparo para a profissão de pesquisador, que será desenvolvida futuramente, o que foi essencial para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço aos colegas João Mário e Tomás Sebastián, pesquisadores de Samba de Bumbo que tanto ajudaram com transcrições raríssimas do tema, assim como à Secretaria de Cultura de Santana de Parnaíba. Não posso esquecer certamente de Alexandre Francischini, doutor em música pela UNESP (2013), que ainda em seu doutoramento corrigiu a redação de vários dos meus textos, o que foi imprescindível em minha formação. Por fim, agradeço enormemente ao Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda, que me deu apoio incondicional, acreditou neste projeto e em minha capacidade desde o primeiro ano de trabalho. Foram quase cinco anos de trabalho juntos, desde a preparação do projeto até a consumação do terceiro ano de bolsa, assim como bolsas de intercâmbio e participação em congressos. Foi um período fantástico de ensino-aprendizagem nesse trabalho de Iniciação Científica e Trabalho de Conclusão de Curso e tudo graças ao espírito cativante e inspirador deste pesquisador.

MUITO OBRIGADO A TODOS!

RESUMO

Este projeto tem a proposta de analisar, num âmbito estrutural poético-musical, o samba tradicional paulista, comumente denominado Samba de Bumbo. O trabalho é baseado nas pesquisas realizadas por Mário de Andrade na década de 1930 em Pirapora e concentra-se nas atividades dos grupos atuais que praticam esta modalidade de samba. Na etapa anterior foram estudados seis grupos de cidades distintas do interior paulista. Estes são: o grupo “Samba de Roda” da cidade de Pirapora, os “Filhos de Quadra” de Quadra e o “Samba-Lenço” de Mauá, “Samba da Dona Aurora” da cidade de Vinhedo e “Samba do Cururuquara” e “Grito da Noite”, ambos de Santana de Parnaíba. Foram realizadas 79 transcrições de todos os grupos, sendo um samba de cada um desses, analisados sob um ponto de vista estrutural-poético musical. No primeiro ano do trabalho a proposta era analisar somente os três primeiros grupos citados anteriormente, de Pirapora, Quadra e Mauá. No segundo período, a pesquisa se estendeu para a análise dos três restantes que tem uma prática recorrente do Samba de Bumbo. Neste terceiro ano a proposta é um aprofundamento da análise rítmica do grupo, procurando possíveis elementos estruturais musicais que remetam à cultura africana, conforme comumente se acredita, em relação aos encontrados com respeito à cultura europeia no período anterior da pesquisa.

Palavras-chave: Samba de bumbo. Cultura popular. Samba rural paulista.

ABSTRACT

This project aims to analyze, from a structural poetic-musical perspective, traditional São Paulo *samba*, commonly known as *Samba de Bumbo*. The research is based on studies conducted by Mário de Andrade in the 1930s in the city of Pirapora and focuses on the activities of contemporary groups that practice this form of *samba*. In the previous stage, six groups from different cities in the state of São Paulo were studied: the group *Samba de Roda* (Pirapora), *Filhos de Quadra* (Quadra), *Samba-Lenço* (Mauá), *Samba da Dona Aurora* (Vinhedo), as well as *Samba do Cururuquara* and *Grito da Noite* (both from Santana de Parnaíba). Seventy-nine transcriptions covering all groups were completed; one *samba* from each group was analyzed from a structural, poetic, and musical standpoint. During the first year, the project focused exclusively on the first three aforementioned groups (Pirapora, Quadra, and Mauá). In the second stage, the research was expanded to include the remaining three groups that maintain a recurring practice of *Samba de Bumbo*. In this third year, the objective is to deepen the rhythmic analysis of these groups, seeking potential musical structural elements linked to African culture—as is commonly believed—in contrast to the European cultural elements identified in the previous phase of the research.

Keywords: *Samba de Bumbo*. Popular culture. Rural São Paulo *samba*.

SUMÁRIO

1. Sistematização de atividades	10
1.1. Introdução e justificativa.....	10
1.2. Objetivos.....	11
1.3. Metodologia	12
2. Revisão Teórica	15
2.1. Os grupos de Samba de Bumbo do Estado de São Paulo	15
2.1.1. O Samba Tradicional Paulista – história e contexto.....	15
2.1.2. O “Samba de Roda” (Pirapora do Bom Jesus)	17
2.1.3. O “Samba Lenço” (Mauá)	23
2.1.4. Samba de Bumbo na cidade de Santana de Parnaíba	42
2.1.5. Aspectos Musicais Observados por Mário de Andrade	44
2.2. Conceitos Musicais Africanos	49
2.2.1. Princípios Gerais da Música Africana	50
2.2.2. “Polifonia” vocal africana	52
2.2.3. Conceito de “ritmo”.....	59
2.2.4. Estrutura Cognitiva de algumas sociedades africanas	68
2.3. África e Brasil: Processos de mutação Cultural.....	74
2.3.1. Imigrações no continente Africano das culturas Banto	74
2.3.2. Elementos culturais Banto e sua identificação com a música popular brasileira	76
2.3.3. Mutações Culturais	79
2.3.4. Persistência dos elementos culturais africanos em território brasileiro.....	81
3. Transcrições Musicais e Aspectos Gerais	83
3.1. Grupo “Samba de Roda”.....	85
3.2. Grupo “Samba Lenço”	120
3.3. Grupo “Filhos de Quadra”	128
3.4. “Samba do Cururuquara”	138
3.5. Grupo “Grito da noite”	153
3.6. “Samba da Dona Aurora” de Vinhedo.....	158
4. Análise Estrutural Poético-Musical do Samba de Bumbo: Grupos contemporâneos e grupos antigos.....	168
4.1. Análise da estrutura melódica e poética do Samba de Bumbo (GTTM)	169
4.1.1. Grupos contemporâneos	169
4.1.1.1. <i>Grouping Structure</i>	173
4.1.1.2. <i>Metrical Structure</i>	180
4.1.1.3. Time-Span Reduction	196
4.1.1.4. Prolongational Reduction	216
4.1.1.5. Estrutura métrica dos versos.....	232
4.1.2. Análise da estrutura melódica dos grupos antigos.....	243
4.1.2.1. Transcrições de Mário de Andrade.....	244
4.1.2.2. Transcrições de Rossini Tavares de Lima	249
4.1.2.3. Transcrições Neide Comenda.....	255
4.2. Análise das estruturas rítmicas do Samba de Bumbo	256

4.2.1. Análise da estrutura rítmica da música.....	256
4.2.2. Análise pela Teoria da Música Africana de Gehard Kubik.....	301
5. Considerações Finais	319
6. Referências	326
APÊNDICE A - Relato de Pesquisa de Campo na Festa de São Benedito em Cotia-SP (13/05/2010)	329
APÊNDICE B - Festa de São Pedro (23/07/2011) – Vinhedo – SP (Bairro da Capela).....	331
APÊNDICE C – Festa do Cururuquara (12/05/2012) em Santana de Parnaíba – SP	335

1. Sistematização de atividades

1.1. Introdução e justificativa

Este trabalho estuda o Samba de Bumbo, uma manifestação cultural considerada afrobrasileira, desenvolvida no interior do estado de São Paulo no séc. XVIII e que se expandiu à região da atual capital paulista no início do séc. XX. Na década de 1930, Andrade (1965) realizou pesquisa sobre este tema, em que aspectos da estrutura poética e musical foram analisados de modo a caracterizar esta manifestação como um todo.

Nos últimos anos, alguns trabalhos deste tema foram desenvolvidos. Porém, sob a ótica antropológica e um trabalho que investigue o Samba de Bumbo no âmbito estrutural poético-musical não mais ocorreu desde a publicação de Mário de Andrade. Existem os trabalhos de outros pesquisadores como Rossini Tavares de Lima e Neide Comenda, no entanto não analisam as transcrições que apresentam. Desta forma, embora representem um importante registro, não têm o mesmo objetivo a que esta pesquisa se propõe. Assim sendo, um dos objetivos aqui é a retomada da discussão deste assunto numa perspectiva estrutural-poético-musical.

Existem cerca de oito grupos que praticam esta modalidade de samba atualmente: na cidade de Quadra, o grupo “Filhos de Quadra”; em Santana de Parnaíba, os grupos “O Grito da Noite” e “Samba do Cururuquara”; na cidade de Vinhedo, o “Samba da Dona Aurora”; da cidade de Mauá, o “Samba Lenço de Mauá”; em Rio Claro, o “Samba de Lenço”; e dois grupos da cidade de Pirapora do Bom Jesus, o “Samba de Roda” e “Vovô da Serra Japi”, sendo esse último não considerado tradicional. Neste trabalho apresento todo o estudo realizado durante três anos sobre o Samba de Bumbo relativo a seus aspectos estruturais poético-musicais. Dos oito grupos citados são estudados seis grupos tradicionais de Samba de Bumbo que ainda praticam essa modalidade de samba, sendo eles: “Samba de Roda”, “Samba-lenço de Mauá”, “Filhos de Quadra”, “Samba do Cururuquara” (ou grupo “Treze de maio”), “Grito da Noite” e “Samba da Dona Aurora”. Além disso, faço uma comparação com os resultados das análises realizadas por Mário de Andrade na década de 1930 e também analiso as transcrições realizadas pelos pesquisadores Rossini Tavares de Lima (1915-1987) e Neide Comenda (data de nascimento e falecimento não encontrada), embora o foco seja nos dois primeiros citados. Além disso, também realizamos uma análise das estruturas rítmicas do Samba de Bumbo em relação às estruturas mais fundamentais, ao menos do que foi até o

momento estudado, sobre música africana, com base em bibliografia específica do tema. Com isso, pretendemos, além de demonstrar as principais características estruturais poético-musicais do Samba de Bumbo, o que existe em sua prática que remete à sua descendência africana e o que é provavelmente reflexo da influência cultural européia.

A principal necessidade da realização desta pesquisa, vale ressaltar, é que, trabalhos sistemáticos sobre o tema no enfoque proposto, não existem, após as investigações de Mário de Andrade, sendo importante realizá-lo para se entender de forma mais exata toda a complexidade que envolve esta manifestação, principalmente quando relacionada à música. Além disso, transcrições musicais desta modalidade de samba atualmente não são conhecidas, constituindo tal registro uma importante forma de documentação para outros estudos. Fora o fato de que, com o instrumental teórico atualmente disponível sobre música africana é plenamente possível realizar uma análise que compare e verifique o quão africano é de fato o Samba de Bumbo.

1.2. Objetivos

Os objetivos iniciais deste projeto eram:

- Estudar grupos tradicionais de samba de bumbo no Estado de São Paulo, principalmente no aspecto estrutural-musical e poético, e com isso entender esta manifestação cultural, sob a perspectiva da sua dinâmica e especificidades locais;
- Analisar, comparativamente os sambas tradicionais praticados contemporaneamente nas localidades de Quadra, Pirapora do Bom Jesus e Mauá, considerando-se os registros e estudos realizados por Mário de Andrade de 1930;
- Contribuir para o melhor conhecimento estrutural-musical e poético dos sambas tradicionais do estado de São Paulo;

Contudo foram adicionados mais dois no último ano de trabalho:

- Questionar a narrativa tradicional quanto à influencia predominante do contingente cultural africano Bantu na constituição do Samba de Bumbo;

- Evidenciar os elementos europeus, na roupagem da cultura “caipira”, dentro desta manifestação cultural, sendo tão importantes musicalmente quanto os africanos.

1.3. Metodologia

Para a efetivação dos objetivos propostos o trabalho se resume, metodologicamente, em 1. Revisão bibliográfica, 2. Transcrição musical, 3. Análise Musical e 4. Resultados Obtidos. A seguir descrevemos com mais detalhes as três primeiras abordagens, sendo que a última será apresentada nas considerações finais.

Dentro deste relatório estará toda a revisão bibliográfica realizada sobre o Samba de Bumbo especificamente, em forma de resumo, dos trabalhos estudados, sendo eles: 1. **Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista** (Manzatti, 2005), para uma visão geral sobre o Samba de Bumbo e explicação sobre a utilização do termo; 2. **Na batida do bumbo: um estudo etnográfico na cidade de Pirapora do Bom Jesus-SP** (Dias, 2008), para o entendimento da importância de Pirapora na história do Samba de Bumbo e das condições atuais dos grupos tradicionais e “não-tradicionais” da cidade; 3. **O Samba-Lenço de Mauá (Organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa)** (Ayala, 1987), para o entendimento da história de criação e desenvolvimento do grupo Samba-lenço de Mauá atual. 4. **Samba e Carnaval à Paulista: uma folia em Santana de Parnaíba** (Toji, 2009), em função de uma visão desta modalidade de samba em Santana de Parnaíba e de seu desenvolvimento; 5. **Samba na cidade na cidade São Paulo (1900-1930)** (Britto, 1986), para entender como o Samba de Bumbo pode ter influenciado as atuais Escolas de Samba paulistanas; e 6. **Aspectos da música brasileira** (Andrade, 1965), sendo este último resumo focado nos resultados de análise deste autor sobre o tipo de samba aqui estudado e base para a pesquisa aqui realizada. Leituras complementares sobre a pesquisa em etnomusicologia, antropologia, linguística e de análise musical também foram realizadas e aparecerão neste trabalho em forma de citação, em especial nos capítulos de análise.

Com respeito à música africana, as fontes principais do presente relatório são: 1. **A Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira** Mukuna (2000); e 2. **Theory of African Music** (Capítulos I, III, V, VI, VII e X), Kubik (2010). A primeira possibilita uma comparação entre elementos da cultura Africana encontrados no Brasil, o que foi possível somente no âmbito analítico-musical, que é o enfoque do presente trabalho. Mais do que isso, apresenta uma ferramenta metodológica muito importante nos estudos *cross-culturais*, que é o

conceito de mutação cultural, em que elementos de uma cultura são ressignificados quando em outro contexto, de acordo com o mesmo. A importância principal dessa abordagem foi apontar que elementos “africanos” presentes no Samba de Bumbo, embora não sejam necessariamente nos quesitos sonoro-musicais, são sim bastante notórios. A segunda fonte apresenta conceitos diversos sobre a música africana, como concepção rítmica, de espaço-tempo, construção melódica e processos de enculturação. Porém, aqui também a metodologia do autor é muito importante, em que a análise rítmica da próxima etapa foi focada em algumas dessas propostas.

O capítulo 3 é destinado à apresentação e análise das transcrições musicais dos sambas. Realizo algumas considerações sobre os aspectos musicais gerais da mesma, como modos, tonalidades principais, cadências utilizadas, instrumentação e principais padrões rítmicos realizados. No total transcrevi 79 melodias, fora os padrões rítmicos, sendo 28 do “Samba de Roda”, 22 do “Samba do Cururuquara”, 9 do “Samba da Dona Aurora”, 7 dos grupos “Grito da Noite” e “Samba-lenço de Mauá” e 6 dos “Filhos de Quadra”. Acreditamos que, no geral, o resultado foi bastante satisfatório quanto a isso. Vale ressaltar que as transcrições do grupo “Vovô da Serra Japi” não foram realizadas, por conta de falta de registros e oportunidades para o mesmo, conforme já comentado. Embora seja uma falta em relação ao que havia sido prometido, não significa menor relevância ao trabalho. Isso porque não se trata de um grupo tradicional, embora vivencie o samba como tal e pratique o samba de modo similar aos Grupos de Santana de Parnaíba, onde aprendeu o samba, conforme Dias (2008), de modo a ser uma adição necessária somente em um segundo momento e para uma segunda questão.

No capítulo 4 apresento as análises estruturais poético-musicais. Em virtude do parecer anterior, entendemos que, de fato, o trabalho continha muitos dados, mas sem uma resposta conclusiva sobre a estrutura do Samba de Bumbo. Agora, decidimos utilizar somente uma perspectiva analítica, do livro **Generative Theory of Tonal Music** (GTTM) (Lerdahl; Jackendoff, 1983). Esta será estendida também para a análise linguística do samba, de acordo com os parâmetros adotados neste mesmo trabalho. Primeiramente apresento as análises da *Grouping Structure*, *Metrical Structure* e, após isso, construo a árvore redutiva pela *Time-Span Reduction* e *Prolongational Reduction*. Isso foi feito até mesmo com as transcrições de Mário de Andrade e Rossini Tavares de Lima. Por meio disso, objetiva-se encontrar similaridades e possivelmente atestar que ambos os pesquisadores estavam estudando um Samba de Bumbo muito semelhante ao praticado pelos grupos atuais, ao menos estruturalmente. Isso é descrito com detalhes na última seção do quinto capítulo. Quanto à

análise de linguística, o livro **Versos, sons e ritmos**, de Norma Goldstein, agora é uma fonte de apoio, não mais principal. A análise apresenta, nesta etapa, um teor mais focado na fonologia do Português Brasileiro (PB). Pretende-se o estudo da relação estabelecida entre sílabas fracas e fortes dentro da estrutura poética, a fim de gerar a relação de hierarquia presente na GTTM, e estabelecer o ritmo poético da mesma. A bibliografia base, nesse sentido, é o livro **O acento em português: abordagens fonológicas**, organizado por Araújo (2007).

A bibliografia utilizada para a análise da estrutura rítmica do Samba de Bumbo, numa perspectiva Euro-ocidental, foi *Rhythmic Structure of Music*, de Cooper e Meyer (1960). Outras bibliografias citadas anteriormente foram consideradas não exatamente centradas no que toca ao presente trabalho, para assim evitar abrangência de perspectivas analíticas que não foram utilizadas. A perspectiva aqui adotada apresenta uma análise rítmica quanto ao repertório europeu, focado na organização de tempos fortes e fracos na música. Isso foi importante quando se comparou a forma como essa noção se manifesta na música africana, pois essas ideias de tensão e relaxamento, que são manifestadas por meio de tempos fortes e fracos na cultura ocidental, foram úteis no Samba de Bumbo para a demonstração de onde as relações musicais de tensão aparecem. Um exemplo de como serão apresentadas as análises é descrito na seção 3.1. do presente relatório. Além disso, as incongruências na estrutura rítmica entre melodia e instrumentação somente foram identificadas a partir dessa análise. Essas apontam outra forma de percepção da estrutura rítmica pelos sambadores e serve de apoio nesse sentido para estudos futuros.

Em termos de trabalhos complementares realizei três curtos trabalhos de campo, contemplando diferentes eventos da cultura popular paulista nos quais o Samba de Bumbo esteve presente: 1. Festa de São Benedito em Cotia (2010), 2. Festa de São Pedro em Vinhedo (2011) e 3. Festa do Cururuquara (2012). Esses trabalhos visam uma primeira aproximação, como trabalho de campo, realizado na condição de etnomusicólogo, o que significa uma oportunidade ímpar de preparação para a Pós-graduação que pretendemos realizar. Todos esses trabalhos estão no apêndice.

O trabalho proporciona, portanto, uma historiografia do Samba de Bumbo e da música Africana, demonstração das transcrições e análise musical. No último capítulo apresentam-se as conclusões sobre o trabalho realizado e perspectivas futuras para o mesmo.

2. Revisão Teórica

2.1. Os grupos de Samba de Bumbo do Estado de São Paulo

2.1.1. O Samba Tradicional Paulista – história e contexto

Batuque é a denominação referente às manifestações culturais afro-brasileiras de influência Bantu, localizado na região central do continente africano. Existia uma grande homogeneidade étnica no complexo cultural em que as pessoas dessas localidades viviam, sendo essa a grande referência na formação do samba e de suas gêneses no Brasil. Principalmente no século XIX, muitos escravizados foram trazidos da África Central ao Rio de Janeiro e posteriormente enviados para São Paulo. Muitos deles eram originalmente do contingente cultural Bantu. Isso acarretou maior possibilidade de relações entre estes imigrantes, pela facilidade que a cultura comum entre estas pessoas ocasionava na questão da comunicação e interação uns com os outros.

A “família” dos Batuques, no Brasil, pode ser representada pelas manifestações culturais do Candombe, Capoeira, Carimbó, Coco, Jongo, Lundu, Marabaixo, Samba, Tambor de Crioula, Tambu e Zambê, praticadas em diversas regiões do país. No que diz respeito à religião pode-se citar o Babassuê, os Candomblés, o Catimbó, o Tambor de Mina, a Umbanda e o Xangô, dentre outras. O Samba de Bumbo é uma das várias gêneses de toda esta complexidade que envolve o termo batuque em São Paulo, porém apresenta-se atualmente com pouca atividade no Estado (Manzatti, 2005).

O Samba de Bumbo se desenvolveu inicialmente na região centro-oeste do Estado, durante o séc. XVIII. Entre o final do séc. XIX e início do séc. XX se expandiu ao sul de Minas Gerais e à região metropolitana da capital paulista (Manzatti, 2005). Embora existam outras denominações para esta manifestação cultural, a nomenclatura adotada neste trabalho é Samba de Bumbo. A principal razão é o instrumento bumbo estar presente em todos os registros e grupos atuais que praticam esta modalidade. Este se apresenta na maioria das vezes como principal, sendo também aquele que improvisa durante o samba, enquanto as caixas e guaiás (chocalho), por exemplo, realizam a marcação rítmica. Outros termos como “Samba Rural Paulista”, utilizado por Mário de Andrade, “Samba Lenço”, por Marcos Ayala, ou “Samba de Roda”, denominação de um dos grupos que praticam este samba em São Paulo, não abrangem uma característica geral para esta expressão cultural.

O aumento da população negra em São Paulo coincidiu com a decadência do estilo de vida caipira tradicional no Estado, e com o desenvolvimento da economia de *plantation*. No sudeste este processo foi impulsionado pelo plantio do café, e é provavelmente nas localidades onde esta atividade era realizada que o Samba de Bumbo surgiu. No século XIX, com a introdução da cultura cafeeira no Vale do Paraíba, o estado atingiu seu ápice em relação à quantidade da população negra em São Paulo. É importante ressaltar que a predominância da população era de origem estrangeira até então. Em algumas cidades como Campinas, a porcentagem de pessoas escravizadas deste segmento passou a ser representado por 80% de sua totalidade (Manzatti, 2005).

Este “samba” permaneceu no interior do estado mesmo após o desenvolvimento industrial da capital paulista. Porém, de acordo com Manzatti (2005), a cultura caipira paulista contribuiu para o seu declínio. Este último contingente cultural apresenta uma consistência muito grande em suas tradições e práticas, de modo que a cultura caipira de uma vertente ibérica pode ter influenciado a música dos negros muito mais do que o contrário disso. Desta forma, com a migração rural-urbana, os negros que continuaram no campo viveram contextos de segregação racial, o que influenciou diretamente no declínio da continuidade das práticas de Samba de Bumbo no interior do estado (Manzatti, 2005).

Nas regiões interioranas, o branco e o negro caipira, devido às duras condições de trabalho, somente realizavam seus festejos, como o samba, em festas religiosas, especialmente as de São João, Santos Reis, Nossa Senhora Aparecida, Bom Jesus, e especialmente a de São Benedito. Estas festas, depois da liturgia religiosa, eram procedidas de bebidas, alimentos, e produções artísticas religiosas e profanas, dentre estas o Samba de Bumbo. A região centro-oeste do Estado, no caminho para Goiás e Mato Grosso, passando pelo rio Tietê, foi onde estiveram concentradas manifestações culturais que deram origem ao Samba de Bumbo. Esta movimentação cultural ocorreu, entre outras razões, pelo tráfico interno de povos escravizados, o que relacionou diferentes modalidades de batuques nessas regiões. Como já dito, estas modalidades de batuque tinham um mesmo contingente cultural, principalmente no que diz respeito ao idioma comum entre estes, o que facilitou a integração, conforme afirma Manzatti (2005).

Na região da capital paulista as manifestações culturais afro-brasileiras apresentaram uma maior dinâmica em seu desenvolvimento. Isso porque no contexto social desta localidade não existia uma tradição cultural hegemônica de determinado grupo étnico, como havia nas regiões rurais. Deste modo, a aglutinação de contingentes culturais negros em grande escala

possibilitava o desenvolvimento do samba, embora este tenha sofrido muita repressão pelas instituições oficiais onde era praticado.

O samba realizado na capital do Estado sofreu influência do Samba de Bumbo, especialmente o praticado em Pirapora do Bom Jesus. Muitos de seus realizadores como o sambista Geraldo Filme (1928-1995) e Dionísio Barbosa (1891 – 1977), dentre outros sambistas paulista de expressão entre 1900-1930, foram freqüentadores das festas religiosas de Pirapora, sendo este último, o possível fundador do primeiro Cordão Carnavalesco Paulistano (Britto, 1986; Manzatti, 2005). Um exemplo disso é a utilização do bumbo como “chefe da bateria” em 1914, nos desfiles dos cordões carnavalescos e escolas de samba da capital paulista, no bairro da Barra Funda. As características que remetiam ao samba de bumbo nos cordões e, posteriormente, nas escolas de samba, passaram a ser gradativamente excluídas do carnaval paulistano após a utilização do estatuto carioca, em 1968, para os desfiles na cidade (Manzatti, 2005). Pirapora do Bom Jesus foi o ponto aglutinador desta manifestação cultural. Desde o século XVIII até meados XX representava uma importante celebração religiosa no Estado, sendo esta modalidade de samba muito presente dentro da parte profana deste festejo (Manzatti, 2005).

O Samba de Bumbo é praticado atualmente nas cidades de Mauá, Piracicaba, Pirapora do Bom Jesus, Quadra, Rio Claro, Santana de Parnaíba e Vinhedo. Além disso, grupos de outras localidades como Sorocaba e Piracicaba estão reativando suas atividades, talvez pelo grande número de pesquisas e incentivo das prefeituras à “preservação” das atividades culturais que representam parte do contexto histórico das cidades. Este tipo de samba ocorreu em outras regiões no interior de São Paulo como Campinas, Itu, Salto e em outros estados como Minas Gerais. Desta forma, pesquisas são necessárias ainda para um entendimento maior do Samba de Bumbo enquanto manifestação tradicional-popular afro-brasileira, principalmente no Estado de São Paulo.

2.1.2. O “Samba de Roda” (Pirapora do Bom Jesus)

Nesta seção estuda-se o grupo “Samba de Roda” da cidade de Pirapora, interior de São Paulo. Para isso, num primeiro momento, discorre-se a respeito do contexto no qual o grupo surgiu e no qual está inserido atualmente. Além disso, esta revisão expõe aspectos do Samba de Bumbo praticado por descendentes afro-brasileiros que costumavam freqüentar a cidade durante os festejos religiosos.

Em 2008, Dias (2008) realizou pesquisa com foco na cidade de Pirapora do Bom Jesus. Seu trabalho possibilita uma contextualização ampla do grupo, no sentido de entender seu percurso histórico, desde sua origem. Neste processo são discutidas as diversas significações que o Samba de Bumbo teve e tem para os sambadores que o praticam. Assim sendo, esta seção é uma sinopse de seu trabalho.

A cidade é povoada por aproximadamente 15 mil habitantes. Situa-se a cerca de 50 quilômetros da capital paulista. Para entender sua ligação com o Samba de Bumbo é necessário conhecer a história da cidade em função de suas manifestações religiosas. Por volta de 1725, foi encontrada a imagem de um santo, denominado Senhor Bom Jesus de Pirapora, às margens do rio Tietê, nos primeiros dias do mês de agosto. Este foi trazido para a cidade e milagres foram atribuídos a ele. Em função disso, as festas religiosas da cidade começaram a se popularizar pelo Estado. Assim sendo, passou a ser de grande importância no calendário de festejos religiosos da Igreja Católica, tanto que em 1897, foi construída uma Paróquia na cidade, em consequência do grande número de pessoas que ali se instalavam no início de agosto, para os festejos em homenagem ao santo Bom Jesus (Dias, 2008).

Pirapora se desenvolveu, de modo geral, devido ao turismo religioso, que era explorado na época da festa do Bom Jesus. Comerciantes locais vendiam objetos da doutrina católica, enquanto habitantes da cidade e hotéis alugavam suas casas e quartos, respectivamente. Além destes, a Igreja alugava barracões aos forasteiros. Estes eram em sua maioria negros, sendo também os principais praticantes do Samba de Bumbo na cidade. Existiam, de modo geral, três grupos de visitantes na época da festa na cidade: os devotos, que só iam para os afazeres religiosos; os romeiros, que assistiam às festas profanas, mas que também assumiam grande teor religioso em sua visita, e os “piraporeanos”¹, que eram em geral negros, sendo estes últimos a maioria durante o festejo, e viajavam até Pirapora praticamente em função da realização do samba (Dias, 2008). A prática desta manifestação cultural acontecia normalmente nos barracões, onde somente participavam do samba quem pertencia a algum “batalhão”. Batalhão era o termo utilizado para indicar os grupos que praticavam este tipo de samba. Na formação destes, somente homens tocavam instrumentos. Eles podiam dançar junto às mulheres, porém elas representavam a parte coreográfica do grupo. Os Batalhões tinham geralmente um líder, denominado “chefe do samba”. Ele é quem tocava o bumbo, e normalmente “atirava uma deixa”, ou seja, cantava um verso. Quando este

¹ A denominação “piraporeano” foi utilizada por Mário Wagner Vieira de Cunha. Este termo não identifica moradores da cidade, mas sim as populações negras que iam para Pirapora do Bom Jesus na época de festa do santo Bom Jesus e que praticavam o Samba de Bumbo nesta ocasião.

era assimilado pelo grupo iniciava-se o samba, que se mantinha até que outro samba fosse proposto. No momento em que se acabava o samba alguém atirava outra “deixa”, sendo este o líder do grupo ou não. Dentre as atividades ocorridas nos barracões relacionadas ao Samba de Bumbo estavam os desafios **de** samba e os **do** samba, em que o primeiro era o desafio entre batalhões (ganhava quem sambasse mais tempo), e o segundo a competição entre dois “sambadores” (disputa com versos). Esta modalidade de samba era o principal elemento da festa profana, enquanto a festa religiosa se concentrava nas procissões. A partir de 1937, a igreja e as autoridades locais começaram a repreender manifestações culturais relacionadas ao samba de bumbo no período de festas em Pirapora, bem como proibiram o samba nos barracões. Isto foi consequente às atividades profanas começarem a se apresentar com maior evidência que as religiosas. A partir deste ano, o Samba de Bumbo foi desaparecendo na festa do Senhor Bom Jesus de Pirapora. O acesso à cidade foi facilitado pela modernidade, e pessoas não pertencentes ao contexto do catolicismo popular começaram a participar destes festejos sem uma preocupação com a tradição local. Isso parece ter gerado um reflexo negativo nas festas da cidade na questão da popularidade, tanto na parte religiosa quanto na profana. Isso demonstra que a repressão não foi o único fator para que as manifestações culturais negras fossem gradualmente desaparecendo (Dias, 2008).

Nos dias atuais, a festa de Bom Jesus de Pirapora é ainda o evento religioso principal da cidade, sendo também o ápice dos ganhos econômicos com o turismo. Esta é organizada atualmente pela Secretaria de Cultura e Turismo. Além de organizar as festas, a Prefeitura ainda coordena espaços culturais ligados ao samba, e financia o grupo “Samba de Roda”.

A formação atual do grupo “Samba de Roda” teve sua origem na década 1950, com Honorato Missé. Nesta época o Samba de Bumbo passou a ser praticado por brancos e negros em lugares distintos da cidade. Este “samba dos brancos”, como se chamava esta prática na cidade, ocorria no antigo bar “Curingão”, chefiado por Honorato Missé ou “Norato”, seu apelido, enquanto o “samba dos negros” continuava a ocorrer em outros pontos da cidade. Norato parece ter aprendido o Samba de Bumbo com um antigo sambador da cidade chamado Nhô Abel. Este supostamente o aprendeu com outro morador de Pirapora, João Perna de Pau, que o conheceu no samba praticado pelos negros, nas datas festivas/religiosas da cidade (Dias, 2008).

O samba promovido por Norato era realizado na frente do bar “Curingão”. Este era aberto a todos, negros e brancos, diferentemente do “samba dos negros” que restringia pessoas não diretamente relacionadas com a prática do samba. O grupo, sendo aberto, não apresentava uma formação única, embora muitas pessoas fossem consideradas presenças

confirmadas nas festas. Na execução do samba utilizava-se somente um bumbo como instrumento central, diferente do samba praticado pelos negros, que continha mais de um. A instrumentação secundária é composta por reco-reco, o chocalho e a caixa. Honorato Missé, como chefe do samba na época, era quem cuidava dos instrumentos e dava início ao samba como um todo. Este morreu na década de 1960. A formação atual do grupo é composta por dois sambadores que praticavam o “samba dos brancos” desde o início. Estes são Maria Esther e Seu João do Pasto. Esta primeira, atual “Dona do samba” e principal representante, herdou os instrumentos de Miguel Criteli. Ele foi o chefe do samba por alguns anos, após a morte de Antônio Romeu Pereira da Mota (“Romeuzinho”), sobrinho de Honorato Missé e o segundo chefe na história deste “samba dos brancos”. Este chefiou o samba até 1994, quando morreu. Desta forma, considerando as modificações na organização interna e política do grupo ao longo do tempo, pode-se dizer que o “samba dos brancos” é “preservado” até hoje desde seu início em 1950. Alguns sambadores têm grande representatividade e respeito por parte das pessoas que compõem o grupo. Dentre eles, Maria Esther e Seu João do Pasto legitimam esta atividade enquanto “folclórica”. Dalva e Otávia exercem uma liderança na organização interna do “Samba de Roda”. Desta forma, estas quatro pessoas são aqui consideradas como principais componentes para o funcionamento deste conjunto. Considerando a importância deles nesta prática, se faz necessário conhecer um pouco mais de suas histórias de vida (Dias, 2008).

Maria Esther é a figura ilustrativa do grupo, enquanto legítima e mais antiga praticante do Samba de Bumbo na cidade. Tem oitenta e três anos e é aposentada (idade ao ano de 2008). Vivenciou o samba junto aos negros na década de 1930, conforme seu próprio relato. Viveu muitos anos na cidade São Paulo, de modo a ter experimentado momentos distintos da prática do samba em Pirapora. Também praticou o samba chefiado por Honorato Missé, junto a Seu João do Pasto, na década de 1950. É atualmente conhecida como a “Dona do Samba” em Pirapora (Dias, 2008).

Seu João do Pasto tem setenta e dois anos e trabalha como agricultor. Nasceu em um sítio de Pununduva, antigo bairro de Santana de Parnaíba, local onde conheceu primeiramente o Samba de Bumbo, por meio de Honorato Missé. Aos doze anos mudou-se para Pirapora e passou a se envolver nas práticas ligadas ao samba, inclusive com o samba realizado pelos negros que frequentavam a cidade em dias de festa. Além do samba vivenciou outras manifestações culturais como o catira. Seu João é um dos integrantes mais antigos do grupo “Samba de Roda”, junto com Dona Maria Esther, mas também pratica o samba junto ao outro grupo de Samba de Bumbo da cidade, o “Vovô da Serra Japi” (Dias, 2008).

Otávia tem quarenta e dois anos e trabalha como professora do ensino primário no período da manhã e funcionária da Casa do Samba à tarde. Contribuiu muito para formação do grupo “Samba de Roda” em 1994. Junto com Dalva assume algumas funções de liderança, especialmente na questão administrativa. Ela apresenta o grupo em reuniões e discussões sobre cultura popular, além de substituir Maria Esther nos cantos quando necessário (Dias, 2008)

Dalva tem cinquenta e um anos e trabalha como funcionária da Casa do Samba em período integral. Como dito, foi figura muito importante na reformulação do grupo “Samba de Roda”. Dentre suas funções principais ela cuida de assuntos relativos às indumentárias, negociações de apresentações, cachês pagos ao grupo e também a relação do grupo com a Prefeitura da cidade. Na Casa do Samba seu trabalho consiste na organização do espaço para melhor recepção dos visitantes. A formação do grupo atual, com esta denominação “Samba de Roda”, teve início em 1994, quando funcionários da prefeitura local procuravam discutir possibilidades de “resgatar” e “preservar” o Samba de Bumbo realizado na cidade. Por meio da representação de duas pessoas vistas como principais da prática do Samba de Bumbo na cidade (Seu João do Pasto e Maria Esther), procurava-se valorizar as tradições culturais de Pirapora. As principais organizadoras foram Dalva e Otávia, que trabalhavam na Secretarias de Educação e Cultura Local. Estas também fazem parte da conformação atual do grupo (Dias, 2008).

Em sua primeira configuração este conjunto era composto majoritariamente por funcionários da Prefeitura de Pirapora, já que o primeiro bumbeiro do grupo foi o filho de Otávia, músico profissional. O coordenador de cultura e turismo, Policarpo José da cruz, foi responsável pelo “resgate” da indumentária, instrumentação, músicas, organização interna, e demais aspectos que compunham o Samba de Bumbo praticado na cidade. Para isso, utilizou documentos de pesquisadores como Mário de Andrade, e relatos de antigos sambadores. Policarpo direcionou a padronização da dança e indumentária do grupo, e consequentemente sua institucionalização junto à Prefeitura. Deste modo, uma série de regras, não características de qualquer tipo de Samba de Bumbo realizado na cidade foram elaboradas com objetivos bem diferentes daqueles existentes no samba anteriormente praticado na cidade. O grupo teve início em 1994, mas se solidificou em 1997. As pessoas que o integravam eram funcionários e pessoas externas à manifestação em si, sendo alguns poucos que vivenciaram de fato a prática do Samba de Bumbo (Dias, 2008).

Dona Maria Esther é a líder do samba na prática, em que é denominada a “Dona do Samba”. Ela de certa forma ilustra e legitima as atividades do grupo enquanto “folclóricas”,

pela sua experiência no Samba de Bumbo. Por comandar a prática ela é quem inicia a dança, cantando no meio da roda e dançando junto com o bumbeiro.

Atualmente, o grupo “Samba de Roda” é uma organização restrita, composta por cerca de vinte integrantes. Para novas pessoas participarem, vagas precisam ser abertas. A configuração é estruturada baseada em relações de parentesco e amizade. Existem pelo menos três segmentos familiares distintos que compõem o grupo, sendo o maior deles da família do casal Dirceu e Vera. Os outros núcleos familiares são relativos à Dalva e Otávia. As atividades do grupo se resumem às apresentações, que ocorrem em Pirapora e em outras cidades do Estado de São Paulo. Desta forma não existe a prática enquanto parte da vida social dos sambadores, como os grupos que realizam suas manifestações culturais em festas de casamento ou de aniversário, por exemplo. Os espetáculos em que o grupo participa são geralmente remunerados, com divisão de cachê bem organizado entre os integrantes. Quando não existe financiamento em dinheiro, é cedido pelo menos alimentação e transporte pela contratante do grupo. Essas apresentações em que o “Samba de Roda” participa têm um caráter mais oficial. São relativos às festas de cultura popular do Estado de São Paulo, como o “Revelando São Paulo”.

Em Pirapora os festejos ocorrem geralmente na Casa do Samba. A Casa do Samba é basicamente um espaço com a função de “preservar” a história do samba na cidade, assim como sua prática, já que também é o local onde muito dos grupos que visitam a cidade se apresentam. Foi criada em 2003, seu nome oficial é “Espaço Cultural Samba Paulista Vivo”. Funciona como um museu, em que mantém um acervo compostos por livros, textos e fotos relacionados ao samba na cidade. Por outro lado, pode-se entendê-lo como um dos meios de incentivo ao setor turístico de Pirapora, muito mais do que um suporte às manifestações culturais da cidade. O repertório de músicas do grupo é formado por sambas já conhecidos pelos integrantes, muitos deles foram criados na época de Honorato Missé, outros são composições dos sambadores atuais. Todos os sambas compostos devem ser aprovados pelo grupo antes de ser cantados. Deste modo, não há improvisações ou diálogos em forma de verso no momento do samba, fato este que prejudica esta manifestação enquanto popular, pelo alto grau de formalização. Porém, não existe uma ordem específica para o repertório musical, ou seja, ao menos neste aspecto preserva-se alguma dinâmica nesta prática.

Os sambas são cantados seguindo a estrutura solista/coro, como será mais bem detalhado nas transcrições. Os solistas são geralmente Dona Maria Esther, Dalva, Otávia e raramente Seu João do Pasto, sendo o único homem que canta. Os homens no geral são responsáveis pela instrumentação. Esta é composta pelo bumbo, como instrumento principal,

chocalhos cilíndricos de metal, reco-reco e duas caixas. De acordo com Fernanda de Freitas Dias, o Samba de Bumbo passou por três momentos na cidade de Pirapora. O primeiro foi a sua prática pelos negros, na festa de Bom Jesus. O Segundo foi a apropriação desta modalidade de samba por moradores brancos da cidade em suas festas. O terceiro momento foi a institucionalização do Samba de Bumbo. A partir daí, pessoas não ligadas internamente a esta manifestação cultural começaram a coordenar esta prática, o que influi no quanto é “popular” a prática do grupo “Samba de Roda”, visto que se estrutura basicamente para o espetáculo. Assim sendo, o samba não representa parte da vida cotidiana dos seus integrantes, funciona mais como um trabalho artístico.

2.1.3. O “Samba Lenço” (Mauá)

A pesquisa sobre o grupo “Samba-Lenço” tem como objetivo a análise da estrutura poético-musical da sua modalidade de samba. Porém, é de suma importância um ponto de vista sociológico desta manifestação cultural. Desta forma, pode-se melhor entender a origem do grupo, sua organização interna, política quanto às apresentações e o que significa o Samba de Bumbo para estas pessoas.

Esta contextualização foi realizada por meio da revisão bibliográfica do trabalho monográfico de Marcos Ayala e de pesquisa de campo realizada em Cotia e São Paulo em 2010, em que as observações desta última foram entregues no relatório parcial do progresso de pesquisa. Ao juntar estas duas fontes de informação, pode-se confirmar ou não hipóteses quanto ao que o grupo apresenta atualmente. Um exemplo disso é que Ayala (1987) denomina o grupo como “Samba Lenço de Mauá”, porém, ao menos atualmente, o próprio identifica-se apenas “Samba Lenço”, inclusive é o que vem escrito em seu “uniforme” para as apresentações. Além disso, alguns integrantes contestam tal qualificativo “de Mauá”, por considerarem que sua origem não é em Mauá, o que condiz com a pesquisa realizada por Ayala (1987). Portanto, a nomenclatura referente ao grupo é “Samba Lenço”, enquanto a dança será denominada samba lenço.

A revisão bibliográfica segue os parâmetros de análise estabelecidos por Ayala (1987), em que pequenas observações em função da pesquisa de campo realizada são feitas sobre a conformação atual do grupo. Após esta contextualização, segue a parte referente aos aspectos estruturais poético-musicais, enfoque principal deste trabalho.

O atual grupo “Samba-Lenço” teve sua origem em meados dos anos 50, na casa de Dona Sebastiana, fundadora do grupo. Ela foi a “chefe” do “Samba-Lenço” até morrer, entre

1978 e 1979 (Ayala, 1987). Além dela, outros membros representavam uma figura de líder neste grupo. Dentre eles estão: Seu João Rocha, “chefe” do samba após a morte da primeira líder; Dona Nenê, responsável pela coreografia; e as irmãs Dona Guilhermina, Francisca (Dona Chiquinha), Dona Albina e Dona Aparecida, que costumavam ter uma participação importante nas danças, rezas e outras atividades religiosas.

Estes são migrantes do interior do estado de São Paulo e descendentes de afrobrasileiros. Os sambadores atuais representam a continuidade da antiga conformação do grupo. Desta forma, é importante deixar claro que, desde sua formação primeira até a atualidade, o “Samba Lenço” foi composto por pessoas de uma mesma família e de mesma vizinhança, mas provenientes de regiões distintas, as quais serão detalhadas adiante.

O grupo aqui estudado, como já dito, surgiu no final década de 50, mais precisamente entre 1957 e 1958 (Ayala, 1987). Pode-se dizer que sua história se confunde com as festas religiosas promovidas por seus participantes. Dona Sebastiana disse que o grupo surgiu por conta de uma promessa. Se o pedido se cumprisse, a promessa seria sair na Folia de Reis. Neste festejo, que ocorre em primeiro de janeiro, os participantes realizavam a manifestação visitando várias casas, até o sexto dia do mesmo mês, em que recolhem mantimentos para a festa.

Os participantes saíam da casa de Dona Sebastiana e chegavam no penúltimo dia à casa de Dona Nenê, onde jantavam e repousavam. No último dia retornavam à casa de Dona Sebastiana para a festa de encerramento. O grupo adicionou à Folia de Reis o samba, que acontecia até o início do outro dia. A folia aconteceu nos sete anos necessários para o cumprimento da promessa, após isso foi extinta. O samba, diferentemente, continuou a ser dançado pelos integrantes do grupo até os dias atuais.

O “Samba-Lenço”, em sua origem, conforme ressalta Ayala (1987), apresentava uma diferença bem clara entre os espetáculos públicos e as festividades mais “informais” as quais eles próprios organizavam, e que ainda organizam. Este segundo tipo de festejo é caracterizado por ser mais religioso, sendo considerado pelo mesmo pesquisador como “Evento Básico” da manifestação. A razão disso é que esta última é um ritual, feito do grupo para o grupo, por razões pessoais e sem ganhos materiais. O primeiro tipo de apresentação citada visa a apresentação de um grupo folclórico, com objetivos mais ligadas ao espetáculo.

A coreografia ocorre nas duas situações de apresentação já citadas. Os nomes da dança e grupo são os mesmos (“samba-lenço”), salvo a diferenciação explicitada anteriormente. Esta denominação aparece em outras manifestações culturais, porém somente o conjunto aqui estudado pratica uma modalidade de samba junto a este tipo de dança. Esta ocorria

inicialmente com a formação de duas filas, de um lado homens e no outro as mulheres. Assim que uma “moda” (o canto do samba) começa, os cavalheiros seguem em direção às damas, para “tirá-las” para dançar. Após um cumprimento, cada par inicia a dança, que apresenta muitos rodopios e ginga por conta dos dançarinos. Estes nunca chegam a se tocar, sendo o lenço o ponto máximo de contato. Este par dança até o lado masculino, então as mulheres convidam os homens e realizam a dança da mesma forma (Ayala, 1987).

A dança ocorre nesta configuração até o fim do canto de um samba, para depois ser cantado outro verso, e a dança recomeçar. Na dança hodierna, esta descrição é bem parecida, com exceção de que as mulheres nunca se dirigem aos homens. Sempre quando começa um novo samba o cavalheiro sai da fila para “tirar” uma dama para dançar. Após um tempo dançando junto a esta, a conduz de volta na fila feminina, e tira outra dama para dançar. Este processo ocorre até o fim da “moda” que está sendo cantada. Então voltam todos aos seus lugares e inicia-se a dança novamente, da mesma forma.

Em relação às vestimentas,

os homens utilizam chapéus de palha com abas largas, calças e camisas folgadas [...]. As mulheres utilizam lenços na cabeça, blusas de mangas bufantes, saias longas e rodadas algo próximo à fantasia de baiana. As roupas são bastante coloridas e não seguem um mesmo padrão (Ayala, 1987, p. 68).

Embora o grupo se apresentasse uniformizado em eventos oficiais, mesmo que modificasse o padrão destes trajes constantemente. Estes costumavam variar de festa para festa. Esta é uma grande diferença para o grupo atual, que se veste com uniforme vermelho e branco. De qualquer forma, a descrição do autor é parecida com o que ocorre nas apresentações hodiernas, especialmente em relação aos homens. Além disso, por conta do número reduzido de integrantes na formação atual, algumas mulheres se vestem como os integrantes do sexo masculino, para se equipararem no momento da dança.

A prática do samba começava com um dos sambadores se aproximando dos “tocadores” e cantando uma “moda”, que era repetida por todos. Não havia desafios nem pontos². Este era geralmente em forma de dístico, ou quadrinha. Pela repetição, o dístico se torna uma quadrinha ou outro tipo de estrofe. Da mesma forma, a quadrinha, pela repetição, pode apresentar uma outra forma neste sentido. As modas, em sua maioria, já eram

² “Ponto” é uma espécie de desafio ocorrente em alguns grupos de Samba de Bumbo, mas comumente é associada ao jongo. Este desafio se resume geralmente em versos enigmáticos dirigidos a uma determinada pessoa. Se esta não “desatar o nó”, ou descobrir o significado dos versos, acredita-se que o teor maligno irá gerar prejuízos reais em sua vida.

conhecidas pelo grupo. Algumas eram conhecidas por poucos membros, e outras são criadas no momento do samba. A “moda” que era criada ou lembrada pode estar relacionada com algum acontecimento no momento da dança (fatos engraçados, estranhos etc.), sendo estes representados em versos pelos sambadores. No grupo atual ocorre da mesma forma, porém nas apresentações não foram presenciadas modas criadas no momento do samba. A nova “chefe” do grupo, Fabiana, relatou que estas criações ou improvisações ocorrem nos ensaios do grupo.

No “Samba-Lenço” somente homens tocavam os instrumentos, salvo algumas exceções, visto que Dona Sebastiana, antiga “chefe” do samba, às vezes tocava a zabumba. Este instrumento só se diferencia do bumbo pelo nome, pois fisicamente é o mesmo. Além deste, outros instrumentos utilizados eram a caixa, o pandeiro e o chocalho (ganzá), às vezes denominado guaiá, e duas caixinhas de repique, que recebe o nome de “repique” ou “tinioso”.

A atuação dos instrumentos no samba começava após a repetição dos versos por todos, quando a “moda” era assimilada pelos integrantes. Neste momento, tocava-se o apito pela “mestra” do samba³, ao mesmo tempo em que começava a marcação do ritmo pelo bumbo. Então este tocava com mais intensidade e começava o samba de fato. Esta descrição do autor é muito próxima do que foi presenciado em Cotia e São Paulo, em relação à ordem com que os processos que envolvem a prática do samba ocorrem. Porém, atualmente existe uma adição na instrumentação, que se chama “bumbinho”. Este instrumento é parecido com o bumbo, porém de menor tamanho. Em sua atuação realiza uma linha rítmica parecida com a do Bumbo, porém de caráter menos improvisatório.

Dona Guilhermina se tornou festeira após uma Festa de Reis realizada por razões pessoais. Depois do termino desta, organizou em sua casa (capital de São Paulo), durante dez anos, a festa de 13 de maio, também por conta de uma promessa. A primeira ocorreu em 1962, e era realizada como de costume: inicia-se com terço, segue-se para a procissão e posteriormente o samba. Em 1963 a festa passou a contar com passeatas pelas ruas, que incorporavam a procissão e carruagens, todos enfeitados para ilustrar a libertação dos povos escravizados. Desta forma, as figuras do indígena, escravizado e da “Princesa Isabel” passaram a ser presentes na festa. Este festejo completo durou aproximadamente até a década de setenta. Em 1977 a festa só contava com o terço e a procissão. A procissão saiu até 1981, após esta data foi mantido somente o terço.

³ A denominação “mestra” é distinta de “chefe”, embora as vezes exerçam a mesma função. A primeira “mestra” e “chefe” do samba foi Dona Sebastiana. Após sua morte a “mestra” passou a ser Dona Nenê e o “chefe” Seu João da Rocha. Atualmente a integrante Fabiana atua como “mestra” e “chefe” do Samba.

A festa de São João é outro festejo religioso também realizado pelo “Samba-Lenço”. Os registros demonstram que a casa de Dona Sebastiana era o local onde esta festa era organizada, situada no Jardim Zaíra em Mauá. Ocorreu na década de sessenta, embora a festa, nos anos seguintes, também tenha acontecido na casa de outros integrantes. A cerimônia religiosa, que antecede o samba, contava com uma procissão até um riacho próximo à moradia. Eram transportadas as imagens de São Benedito, São Lázaro e São João, sendo a primeira a maior delas. Quando se chegava ao riacho começava-se o momento do batismo ou “lavagem” do santo (São João), como diziam os participantes.

Terminado o Batismo, a procissão voltava para a casa de festa. Após isso, os devotos rezavam o terço e levantavam o mastro, pra então começar o samba-lenço. Em algumas ocasiões foram registradas, antes do samba, um baile com músicas veiculadas pela indústria cultural. Em 1978 a festa voltou a ocorrer na casa de Dona Sebastiana, sendo esta a última que se organizou, pelo seu falecimento, pouco tempo depois. Em função disso, o grupo ficou até 1983 sem realizar o samba nas festas religiosas da família.

Em 1983, o samba voltou a ser parte dos festejos religiosos do grupo, na festa de São João, organizada por Dona Guilhermina. Esta festa ocorre geralmente no dia 24 de Junho, mas a data se ajusta aos fins de semanas, ou seja, se o dia 24 é uma sexta-feira, a festa ocorre no sábado. Nos preparativos da festa o grupo inteiro contribuía de alguma forma, seja na cozinha ou ao enfeitar o altar, onde eram colocados os santos, em fileira (São Pedro, São Benedito e São João, sendo o segundo no centro). O terreno onde se dançava o samba devia ser limpo bem antes do início da parte religiosa, que naquele ano ocorreu na casa de Dona Guilhermina. O ofício religioso da festa de São João realizada pelo grupo dividiu-se em três segmentos. O primeiro, que ocorre junto ao altar pode ser entendido como o terço. Este foi dividido em sete partes: oferecimento, anunciação, visitação, nascimento, apresentação no templo e encontro no templo, e na sétima e última parte ocorriam rezas cantadas e o “beijamento”, em que os fiéis se ajoelham e beijam as fitas do altar. A maioria dos cânticos religiosos e orações, assim como a narração inicial dos mistérios, eram lideradas por Dona Aparecida. O segundo segmento era o levantamento do mastro. Este processo ocorria em procissão para fora da casa, em que se cantavam muitas rezas. Os devotos pregavam bandeiras de santos no mastro, e então o fixavam no chão. Após isso, começa-se a cerimônia de socar a terra. Um a um os fiéis se aproximavam com um pedaço de madeira, utilizando-o como soquete, e ajudavam a enterrar o mastro. Quando todos terminavam a cerimônia, voltavam em procissão para a casa, sem orações declamadas. No último segmento, novamente na sala onde está o altar, ocorria o terço novamente, mas de forma diferente da anterior. Dona

Aparecida fazia o sinal da cruz, para que se comesse a distribuição de água benta, início do terço, em que novamente muitas rezas eram cantadas, até que todos recebessem esta água. Algumas destas rezas são específicas do momento do terço, e aparecem sempre em seu fim.

O altar é considerado pelos devotos como sendo destinado às almas, o que é facilmente notado durante o terço. As almas também eram cultuadas em lugar restrito da casa, onde somente alguns dos devotos poderiam entrar. Ao fim do terço Dona Guilhermina servia o jantar. Então alguns sambadores entravam cantando e dançando, paravam em frente ao altar para saudar o santo, e depois que alcançavam o quintal começava a festa e o samba.

O “Samba-Lenço”, além dos festejos familiares, também participa de apresentações culturais artísticas, muitas vezes em formato de espetáculo, principalmente por parte de quem organiza o evento. A primeira ocorreu em 1957, na Praça da República. Além deste local as apresentações do grupo na capital aconteciam principalmente no parque do Ibirapuera (1958), na Rádio Nacional (1961), no Museu do Ipiranga (1962), no “Salão Rio-Grandense” (1973) e no hotel Macksoud Plaza (1981).

O grupo nunca viajou para outros estados, porém fora da capital é muito presente. Na cidade de Olímpia, o grupo participa anualmente do Festival de Folclore. Além desta, Biritiba Mirim, Cotia e São Luís do Paraitinga eram cidades do interior paulista muito frequentadas por este conjunto. Nestas três últimas localidades as apresentações das duas primeiras ocorriam no 13 de maio e a terceira na festa do “Divino”.

A cidade de Olímpia é considerada a Capital do Folclore. Desde 1965, entre a segunda e terceira semana de agosto, durante oito dias, incluindo o dia 22 do mês (Dia Internacional do Folclore) ocorre o Festival do Folclore na cidade. Este é promovido oficialmente pela prefeitura da cidade. Conta com patrocínios diversos e uma programação bastante variada, com jogos interativos para todas as idades, manifestações culturais diversas e exposições fotográficas.

Os “grupos folclóricos” se apresentam no palanque do festival, montado na igreja matriz. No último dia do festival, ocorre o evento mais importante, o desfile dos grupos. Estes vêm de vários estados, especialmente Minas Gerais e São Paulo, em que se destacam os grupos de Olímpia. Nas apresentações se alternam os grupos “folclóricos” e os “parafolclóricos”.

Em sua pesquisa de campo nesta festa, Marcos Ayala destaca pontos problemáticos na festa. Os grupos populares, como o “Samba-Lenço”, tinham que esperar horas para se apresentar, o que causava a desistência de muitos, já que ficavam em pé aguardando o momento de serem chamados. Enquanto isso, os grupos parafolclóricos se aproximavam do

palanque e já se apresentavam. Além disso, as propagandas entre a saída de um grupo para a entrada do outro, causavam uma demora ainda maior. Tudo isso reforçava o caráter de espetáculo do evento, sendo assim, seu teor religioso e folclórico ficava enfraquecido.

No desfile dos grupos, os participantes tentavam manter suas performances igualmente ao que realizavam em seus festejos religiosos. Porém, assim como o “Samba-Lenço”, que pratica sua manifestação cultural em um terreiro, muitos grupos tinham dificuldade de realizar o samba com performance satisfatória em um desfile, por estar em movimento⁴.

Na “Tribuna de Honra” do Festival os grupos ficavam parados por um momento, e então conseguiam demonstrar algo próximo do que desejavam. No entanto, o pouco tempo de apresentação ali, parado, também impedia um desempenho satisfatório. Vale ressaltar que em função do deslocamento nas apresentações, o locutor da festa tinha mais espaço para fazer propaganda, anunciar os grupos e narrar os acontecimentos. Isso implicou intervenções mais longas, e conseqüentemente menor tempo de apresentação, por conta da chegada do horário final do desfile.

Na apresentação do “Samba-Lenço”, o antigo bumbeiro, Zé Mauro, realizou sua façanha comum aos outros integrantes, fato atualmente presenciado nas apresentações do grupo, porém com um novo bumbeiro. Nesta ele sai do meio dos instrumentistas e rola com o Bumbo “Sete Léguas” (nome dado pelos próprios sambadores) no asfalto, que está preso ao sambador pela alça de couro, e sem deixar de tocar. Ele o continua tocando mesmo deitado. Em seguida, Dona Chiquinha o ajuda a se soltar do instrumento. Então recomeça a marcar o ritmo, sentado com a zabumba sobre a cabeça, e depois às costas. Após isso, fica de pé e realiza mais alguns malabarismos com o bumbo e o deposita no solo. Assim, termina a apresentação do grupo em frente à “Tribuna de Honra”, que cede lugar ao próximo.

A maioria dos grupos, em Olímpia, era limitada a se apresentar, já que não conseguiam assistir o desfile pelo enorme tempo de espera, e por também integrarem o espetáculo. De qualquer forma, a maioria dos participantes terminava suas apresentações e procurava o ônibus para voltar às suas casas.

A organização oficial não atrapalhou totalmente o grupo “Samba-Lenço”. Na noite anterior do desfile, o grupo expôs um modo de dançar especialmente para o encerramento de

⁴ Em Cotia, na festa do 13 de maio de 2010, também foi possível notar esta dificuldade na tarde de domingo, durante a procissão junto aos grupos de congada. Os componentes do “Samba Lenço” demonstraram não estar a vontade na realização do samba. Erros no toque dos instrumentos eram frequentes, o que prejudicava os cânticos. Além disso, o “bumbeiro” na ocasião reclamava da situação de tocar junto com tantos outros grupos. Porém, nesta situação o “bumbeiro” oficial estava machucado. Desta forma, a dificuldade em tocar o instrumento junto aos outros grupos pode ser a simples falta de experiência em festejos públicos do “bumbeiro” substituto.

suas apresentações, que se estendia além dos limites do palanque. Nesta que ocorria quando da última moda, os componentes se dividiam em duas filas, unindo-se em círculo. Depois de algumas voltas pelo palco o círculo se desfaz. Forma-se então uma única fila com a bandeira à frente, seguida da mestra, pelos instrumentistas e pelo restante do grupo, em que saem do palco sem deixar de cantar e dançar. Ao descerem do palco uma boa parte do público segue junto, que só se dispersa quando se silencia. Esta performance é ocorrente ainda nos dias atuais.

O “folclórico” enquanto espetáculo era a intenção máxima deste festival, de acordo com os relatos de Ayala. Porém, no interior deste encontro, longe do palanque é possível ver o significado religioso das manifestações muito presente nos integrantes. Os grupos de Congadas, Moçambique, os foliões de Reis, os sambadores e demais participantes legitimam suas atividades enquanto tradicionais não em suas apresentações “folclóricas”, mas na prática daquela atividade no decorrer de suas vidas.

O grupo “Samba-Lenço” originalmente era formado por três segmentos básicos, quanto à origem das pessoas que o integram. O primeiro é denominado “Pessoal de Mauá”, em que a principal representante foi Dona Sebastiana. Esta subdivisão do grupo não exclui pessoas que não são originalmente de Mauá, visto que sua principal representante e fundadora foi criada em Jundiaí. O filho de Dona Sebastiana, Zé Mauro, é parte deste subgrupo, e foi por muito tempo o bumbreiro principal.

João da Rocha foi outro importante integrante deste segmento. Nasceu em Cosmópolis, mas residiu desde 1959 em Mauá. Participou do Samba-Lenço desde sua criação, porém não teve a vivência de infância das manifestações afro-brasileiras como os outros integrantes. De qualquer forma, após a morte de Dona Sebastiana, se tornou o Chefe do “Samba-Lenço”, encarregado de administrar as apresentações em festas e eventos do grupo.

Dona Nenê também foi fundadora do grupo. Ela era responsável pela coreografia, e se tornou a mestra nesta parte da apresentação após o falecimento de Dona Sebastiana. Nasceu em Laranjal Paulista, onde aprendeu a dançar desde criança. O samba ocorria em sua casa, em que seu pai era dançador e zabumbreiro na festa. Posteriormente mudou-se à capital paulista, o que a fez perder contato com o samba de sua cidade natal.

O segundo segmento era formado pelo que se denomina “sobrinhos” do “pessoal de Mauá”. Eram pessoas da vizinhança, que ainda crianças que acompanhavam o grupo nas danças. Estes dois conjuntos formavam o “pessoal da Vila Carolina”. Este subgrupo, além de participar das festas, ajudava com as fantasias, no sentido de guardá-las e transportá-las.

O terceiro segmento se agrupava em torno de quatro irmãs: Guilhermina, Albina, Aparecida e Francisca (Dona Chiquinha). Todas residiam na Vila das Palmeiras, Freguesia do Ó, bairro na capital paulista. Este subgrupo é composto por filhos e netos destas quatro componentes, que participavam com maior ou menor intensidade do samba.

As irmãs praticavam esta modalidade de samba desde a infância, já que seus pais e avós eram dançadores. Todas elas tiveram uma trajetória de vida muito parecida até o momento em que se integraram ao grupo “Samba-Lenço”. Residiram e trabalharam no interior de São Paulo, em cidades como Mogiana (região de Ribeirão Preto), onde nasceram, e Araraquara (cidade próxima à Araraquara). Suas famílias viveram em Araraquara e cidades vizinhas de Ribeirão Preto entre 1905 e 1924, quando se deslocaram para Catanduva, onde residiram pela primeira vez em ambiente urbano.

Dona Guilhermina continuou a residir em Catanduva e em localidades próximas, antes de se mudar para a capital, junto às outras três irmãs. De modo geral, conforme elas se casavam e constituíam famílias próprias, se mudavam para outras cidades, mas sempre mantinham contato. Por fim, acabaram as quatro irmãs sendo vizinhas na capital paulista.

A história das representantes deste terceiro segmento do “Samba-Lenço” é relativa à de trabalhadores agrícolas sem-terra. Resume-se em trabalhar e morar em fazendas, deslocando-se para onde conseguir trabalho, em que as mulheres alternam as atividades agrícolas com os serviços domésticos na cidade. Desta forma, a ida para regiões metropolitanas como São Paulo era quase inevitável.

A dança samba-lenço, de acordo com as antigas integrantes, era praticada já por seus avós, dentro de outras manifestações culturais negras, ou mesmo em suas casas. Dona Guilhermina relatou que o samba ou o batuque era dançado na cidade de Araraquara. Em Ribeirão Preto, aos quinze anos, ela viu o Jongo pela primeira vez. Outra localidade onde ocorria o samba-lenço era Novo Horizonte, de acordo com relatos de Dona Chiquinha, que viveu na cidade por aproximadamente dez anos. Tanto Guilhermina quanto Chiquinha aprenderam o samba junto aos pais, durante as festas, diferente das outras duas irmãs.

Dona Chiquinha e Dona Albina, em suas lembranças, ainda citavam festas como a de Nossa Senhora do Monte Serrat, em Santos. Dona Albina só passou a dançar o samba aos trinta anos, já na capital, portanto em sua infância somente observava o samba quando no contexto das festas. Dona Aparecida lembrava o samba em uma festa religiosa que presenciou em São José do Rio Preto, em que seus pais dançavam. Ela só passou a praticar esta manifestação cultural depois de casada, em Novo Horizonte, no início dos anos quarenta.

As quatro irmãs começaram a dançar o samba-lenço, na capital, antes do contato com Dona Sebastiana. Havia praticado o samba junto a uma mulher, residente no bairro Brasilândia, em 1955 ou 1956. A falta de organização, de instrumentos e a insuficiência de sambadores, fizeram com que, ao conheceram Dona Sebastiana, as quatro irmãs fossem dançar com ela.

Os pais das sambadoras praticavam o samba amiúde, em festas, durante o trabalho, ou mesmo em casa. Como dito anteriormente, algumas das integrantes do “Samba-Lenço” não o praticavam quando crianças. Existe uma distinção entre aprender o samba, e dançá-lo em uma festa. O primeiro se refere ao aprendizado informal, natural. O segundo já é a atuação em comunidade, mais “formalizada”. Para isto, era necessária certa maturidade (idade) por parte dos integrantes, para que de fato, se pudesse dançar o samba.

As quatro irmãs participaram (aprenderam), ou ao menos observaram outras manifestações culturais afro-brasileiras. Dentre elas o batuque, ou tambu, que somente dançaram, de fato, na capital, paralelamente ao samba-lenço. Todas conhecem bem a “dança do jongo”, porém somente Dona Guilhermina a dançou. Esta era realizada todos os sábados, na região de Ribeirão Preto, próximo de onde vivia.

A Folia de Reis também era presente nas experiências destas mulheres. Esta festa era parte de seu cotidiano, tanto quanto o samba, e ocorria geralmente na casa de seus pais. Desta forma, por estarem presentes em tantos festejos religiosos ligados ao catolicismo, aprender as rezas se tornou uma obrigação. Decorar as rezas, e mais do que isso, a ordem em que estas ocorrem durante o terço, foi um aprendizado de muitos anos para as integrantes do “Samba-Lenço”. Assim sendo, pode-se entender o porquê, como dito anteriormente, de Dona Aparecida ser quem liderava este momento nas festas do grupo.

As festas as quais as quatro irmãs participaram na infância, e que as influenciaram, não escapam ao calendário religioso católico. A festa de Santa Cruz, realizada na cidade de Araraquara no dia três de maio, é uma delas. Dona Guilhermina a presenciou por quase duas décadas. Esta começava sempre pelo terço, que incluía o levantamento do mastro, ao som dos rojões. Após isso começava-se o festejo, com muita comida e dança.

A festa do treze de maio, relatada por Dona Chiquinha, ocorria em Novo Horizonte, na chácara de um fazendeiro. Junto com a comida e bebida havia a dança, porém apenas uma dança em cada festa, ou seja, ou samba-lenço, ou batuque, p. ex. Geralmente, de acordo com as sambadoras, as festas “de cidade”, como diziam, ocorriam desta forma, o que é fato pouco comum nas manifestações culturais populares brasileiras. Mesmo que esta não fosse

rigorosamente na cidade, apresentava as características de uma festa deste tipo, e consequentemente as mesmas restrições.

No caso de Dona Aparecida, esta lembrou que o samba não era incluído somente nas festas religiosas, mas também em aniversários e casamentos, embora não tenha relatado recordações acerca de festejos específicos. Na infância dos integrantes que vivenciaram o samba, este era presente em festas de todos os tipos neste contingente cultural. Dona Guilhermina, por exemplo, presenciou o jongo em um casamento. Estas manifestações apresentavam uma periodicidade semanal, como já dito, o que também ocorria com o samba. Este último era presenciado, normalmente aos sábados por Dona Nenê, em Laranjal Paulista.

Existem muitas diferenças na forma com que os sambadores receberam influências dos familiares na prática do samba. Alguns deles, como algumas das quatro irmãs, somente “brincavam” em casa junto aos pais, mas não dançavam o samba em festas. Dona Nenê se distingue neste aspecto, pois praticava, de fato, desde criança, já que a interdição às crianças não existia no grupo de seu pai. Vale lembrar ainda, que Seu João não conhecia a dança samba-lenço antes de entrar no grupo.

Outra diferença está nas manifestações populares presentes nas trajetórias de cada um dos integrantes. As quatro irmãs, por exemplo, todas dançavam o tambu, assim como Dona Sebastiana. Dona Nenê, ao contrário, embora conheça esta dança, nunca a praticou.

No que diz respeito às participações mais destacadas no grupo, Dona Sebastiana foi sem dúvida a figura mais importante. Além de ter sido a chefe do samba por muito tempo, ensinou grande parte dos instrumentistas do grupo como tocar, devido ao seu grande conhecimento no assunto. As quatro irmãs se sobressaíam nas atividades religiosas. Dona Aparecida, por exemplo, era quem “tirava” o terço, que abre as festas promovidas pelo “Samba-Lenço”.

Diversas manifestações culturais fazem parte das experiências dos antigos e atuais sambadores que integram esta manifestação cultural. Estas diferentes formas de atuação se complementaram na formação do “Samba-Lenço”. Neste processo algumas práticas se modificaram, adaptando-se à “ideologia” do grupo como um todo. O incentivo à participação das crianças em eventos públicos e festejos mais “familiares”, que atualmente ainda ocorre, é um exemplo de modificação em relação às experiências de alguns deles. Isso difere bastante da cultura de algumas das quatro irmãs, que não puderam, quando crianças, participar ativamente do samba.

As modas cantadas pelo grupo no ato do samba é um reflexo das vivências dos três segmentos mencionados. De acordo com os integrantes, é comum que se saiba o nome da

pessoa que ensinou a moda ao grupo. Quem ensina, da mesma forma, sabe com quem aprendeu, embora as informações a este respeito sejam superficiais, na maioria das vezes se restringindo ao nome da pessoa. Desta forma, o registro destas modas por parte dos sambadores, ao menos no grupo estudado por Ayala, é pela memória.

No momento do samba, a moda precisava ser cantada várias vezes, até ser entendida pelo grupo, ou “firmada” como dizem os sambadores, que é o momento em que consegue cantá-la. O nome do sambador que a inventou, ou que a ensinou pelo canto, passa a ser a referência à mesma. Com o passar dos anos, as modas passam a ser memorizadas como parte de uma experiência coletiva dos integrantes. Sendo assim, a conservação das modas depende que sejam repassadas aos mais jovens do grupo, que também têm a oportunidade de criar as suas próprias.

O “Samba-Lenço” é um grupo estruturado, com funções bem delineadas. Nas partes especificamente religiosas, as quatro irmãs são as principais responsáveis. Dona Guilhermina foi a bandeireira (quem carrega a bandeira do grupo em apresentações) do grupo enquanto viveu, posto ocupado posteriormente por sua neta Raquel. Dona Aparecida era destaque entre as “tiradeiras” de rezas, como já dito, além do que, era benzedeira. Nesta função (rezas) as outras irmãs também são de grande importância, já que costumavam revezar a condução do terço, de modo pré-determinado.

No momento da dança, Dona Nenê ocupava o posto principal, na questão da organização. Esta função é denominada geralmente de “mestre” em algumas manifestações culturais, porém no “Samba Lenço” não existe nome específico para isso. Após todos aprenderem alguma moda que foi ensinada, ela tocava um apito, em que indica os comandos para as movimentações dos dançadores, o que também ocorre no fim da dança. Em apresentações públicas, Dona Nenê também indicava a mudança das coreografias.

O grupo basicamente se divide entre tocadores e dançadores. Os primeiros eram comandados por Seu João, os quais também dançavam às vezes. Neste segmento, a zabumba é o instrumento principal, sendo responsável pela marcação do ritmo do canto e dança.

Dona Sebastiana, Zé Mauro, Dona Nenê e as quatro irmãs, especialmente Dona Chiquinha, estavam entre aqueles que mais tiravam modas no momento do samba. Desta forma, esta prática não era exclusividade realizada por estes sambadores. Como já dito, alguns sambas eram criados na ocasião da dança. Os três primeiros integrantes citados (Dona Sebastiana, Zé Mauro e Dona Nenê) eram reconhecidos como os principais neste sentido, pelo grupo.

As festas exigiam ainda outras atribuições. Uma delas era o preparo do altar e comida para os convidados. Estas ficavam a cargo da festeira, a pessoa que cede a casa para a realização da festa. A distribuição de comida e bebida também ficava a cargo da dona da casa. Além disso, esta função incluía organizar o espaço onde ocorreria o samba, o terço e o levantamento do mastro. No geral, a festeira também escolhia o grupo de dança principal, os encarregados das rezas, eventualmente outros grupos de dança, e por fim, os locais onde seriam servidas as refeições e os tipos de alimentos a serem oferecidos (Ayala, 1987).

O manejo dos fogos de artifício era realizado geralmente por Seu João, ou qualquer pessoa mais treinada neste ofício. O sinal pelos fogos de artifício demonstrava ser muito importante nas festas, já que indicava o início e final de determinadas partes do terço e da procissão. Este é mais um dos elementos que demonstram o alto custo para realização de uma festa do “Samba-Lenço”.

As bebidas eram geralmente distribuídas por Dona Chiquinha. Eram servidas aos integrantes antes, durante e depois do samba. Ocorria um controle neste sentido, de modo a garantir o mínimo de sobriedade por parte dos integrantes. A pinga é elemento presente, quase obrigatório, até os dias de hoje. Esta mantém a animação da festa e a força dos dançadores. O controle ocorre para que neste processo o sambador não atrapalhe a coreografia, ou pior, que provoque desentendimentos com outros dançadores. Se isso acontecer, o chefe do grupo pode impedir alguns dançadores de participar do samba.

Existia uma diferença entre os integrantes da dança e os da festa. Estes últimos eram compostos por devotos e participantes esporádicos desta manifestação cultural. Os primeiros tinham a característica de dividir rigorosamente as tarefas, de acordo com uma hierarquia entre as pessoas que compunham o grupo. Isso revela na dança um grupo estruturado que, de certa forma, coordena aqueles que fazem parte da festa.

Com relação aos elementos que compõem a dança, as indumentárias são de responsabilidade de cada sambador, embora caiba a algumas mulheres conservar as roupas dos dançadores de que são mais íntimos. Os instrumentos são guardados na casa do chefe do samba. O reparo destes é dividido entre o chefe e mais algum integrante.

Com a morte da primeira chefe, Dona Sebastiana, este posto passou a ser ocupado por Seu João. Porém, diferentemente do que acontecia com Dona Sebastiana, que administrava o grupo e coordenava as danças e instrumentos, esta função passou a ser dividida. Dona Nenê passou a ser responsável pela dança, em que as outras atribuições ficavam a cargo de Seu João. Porém, vale destacar que no “Samba-Lenço” a política em relação, principalmente, aos encargos junto ao grupo e a decisão sobre apresentações, é feita em conjunto com os

integrantes. Desta forma, a hierarquia também representa uma decisão do “Samba-Lenço”, do coletivo, não uma imposição individual.

Os sambadores podiam ser “agrupados” também no quesito assiduidade. Em primeiro lugar, estavam aqueles com participação integral, ou seja, em todos os festejos promovidos ou relacionados com o grupo, em geral composta por integrantes mais experientes no samba. Em segundo lugar estavam aqueles com frequência parcial, em que ou frequentavam as festas residenciais do grupo ou as apresentações públicas regularmente. Em terceiro lugar estavam os frequentadores eventuais, que são, em geral, antigos amigos, vizinhos do “Samba-Lenço”, que costumavam dançar o samba quando criança, mas que depois se desinteressaram por outras questões. Somente os dois primeiros segmentos apontados apresentam os integrantes do “Samba-Lenço”.

No “Samba-Lenço” a participação das crianças é imprescindível. Os dançadores mais experientes deixam de dançar para incentivar a participação das crianças, e assim contribuir para a continuidade desta prática. No geral, somente as mulheres deixam seus lugares em favor dos mais jovens, porém isso tem uma explicação. No período da pesquisa de Marcos Ayala, o grupo era formado majoritariamente por este gênero. Isto se reflete até os dias atuais, em que algumas mulheres até se fantasiam de homem para suprir esta falta. Sendo assim, os poucos homens, todos instrumentistas, dificilmente deixam suas funções na prática do samba.

O aprendizado depende de um grande tempo nesta manifestação cultural. As inúmeras funções já mencionadas para a prática no samba demonstram esta necessidade. Os fatores que integram a festa e o samba são assimilados gradualmente. O grupo, na conformação atual, demonstra que este processo apresenta bons resultados, no sentido do ensino da tradição do “Samba Lenço” aos mais jovens. A similaridade das apresentações atualmente, com a descrição de Ayala (1987) do mesmo grupo, na década de oitenta, demonstra isso.

O grupo “Samba-Lenço”, “como outros grupos populares, está estruturado basicamente em relações de parentesco, compadrio, vizinhança e amizade” (Ayala, 1987, p. 132). Porém, se difere por unir três segmentos de origens e funções distintas em um único grupo. Desta forma, a liderança se divide, como já exemplificado no caso de Seu João da Rocha e de Dona Nenê. Na escolha dos líderes a idade é critério maior, que se baseia no maior tempo de prática, mas principalmente na ideia de maior sabedoria por parte destas pessoas, em relação não somente ao samba, mas em todos os aspectos da vida.

O Samba de Bumbo era geralmente realizado por negros residentes em fazendas no interior de São Paulo, principalmente de cultura cafeeira. Estes eram trabalhadores, entre velhos e crianças, que tinham certa liberdade para exercer suas funções, especialmente quanto

ao ritmo de trabalho. Nos momentos de descanso os trabalhadores “brincavam” de sambar, e consequentemente ensinavam aos seus filhos esta prática cultural. Vale lembrar que foi deste modo que Dona Albina e suas irmãs a aprenderam.

As crianças tinham diversas oportunidades para praticar além dos momentos livres do trabalho nas fazendas. Ocorriam muitas festas em casas familiares e em outras residências. Além disso, nas “festas da cidade” as crianças podiam observar os mais velhos durante a prática do samba.

As modas, a dança e o canto eram ensinados paralelamente. Esta primeira era ensinada sempre contextualizando a criança sobre o nome do autor e lugar onde esta havia sido ou ainda é cantada. O seu significado era explicado somente por aquele sambador que cantou a moda.

O relato do trabalho das crianças e pessoas idosas demonstra a exploração a qual esta camada da população era submetida. Estes, por não conseguirem renda o suficiente para a sua própria subsistência, aumentavam a produção colocando todos os membros da família nos trabalhos rurais. Deste modo, é possível entender os relatos de alguns integrantes, que migravam constantemente entre fazendas no interior paulista. A dificuldade para conseguir um emprego, e a impossibilidade de se manter uma família em uma única fazenda foram certamente fatores que influenciaram a migração destas pessoas às grandes cidades.

A partir da década de cinquenta amplia-se o desenvolvimento industrial na cidade de São Paulo. O trabalho assalariado começa a atrair muitos trabalhadores do interior do estado. Além do que, as inovações técnicas começam a reduzir a necessidade de mão-de-obra no campo. Desta forma, o deslocamento das populações rurais se torna quase inevitável. Em primeiro momento ocorre a migração “rural-rural” e posteriormente, num segundo momento (de 1950 em diante) a migração “rural-urbana”.

Os migrantes vindos de regiões rurais começaram a se dispersar nas periferias da cidade. Os trabalhadores que ficaram no campo continuaram a receber uma remuneração insuficiente, mesmo com uma carga horária de trabalho intensa, assim como aqueles que foram para a cidade. Assim sendo, o espaço para os festejos em família ou entre amigos próximos foi diminuindo, já que a distância entre os moradores aumentou, e consequentemente o custo para as festas. Desta forma, o fator econômico e a nova organização social a que são submetidas interferiram diretamente nas práticas culturais do grupo.

O “Samba-Lenço”, em sua primeira formação, era composto por pessoas que vivenciaram esses processos migratórios. Porém, eles conseguiram manter suas tradições nas

grandes cidades as quais seus familiares migraram, como Santos e São Paulo. Suas práticas culturais de teor mais religioso continuaram a ser praticadas em residências, o que permitia a manutenção de certos costumes deste contingente cultural. As “festas de cidade” também continuaram a ocorrer, sendo religiosas ou não. Além destes, o samba passa a ser realizado em eventos patrocinados por órgãos governamentais e privados, como o espetáculo, no Festival de Folclore de Olímpia.

O aprendizado pelas crianças também sofreu influência por conta da inserção dessas neste novo contexto cultural. De acordo com o que foi dito anteriormente, esta questão apresentava duas vertentes entre os integrantes. A primeira era formada por aqueles que podiam praticar o samba junto aos seus familiares em festas religiosas, enquanto na segunda a prática, por parte das crianças, ocorria em momentos particulares junto aos pais. Desta forma, o incentivo do grupo, desde sua formação, ao contato com o samba pelos mais jovens, é uma resposta às novas circunstâncias na qual o samba acontece, visto que a proibição desta prática significaria impedir totalmente o aprendizado desta modalidade de samba.

Diferentemente do que ocorre atualmente no “Samba-Lenço”, as crianças aprendiam o samba e as modas somente em festas religiosas, já que o número de participantes para as “festas na cidade” ou em espetáculos era limitado, pelo receio de uma má apresentação. Em sua conformação atual, os integrantes mais experientes incentivam a participação das crianças em todas as ocasiões.

No âmbito da cultura popular é possível encontrar manifestações folclóricas de mesmo nome em diferentes localidades. O termo samba, por exemplo, é utilizado tanto em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro e Bahia e outras localidades, embora apresentem relevantes distinções. É comum que componentes como os instrumentos, a indumentária e os cantos sejam distintos. Além disso, a organização interna dos grupos, o nível de controle dos produtores de cultura popular sobre as festas, e as atividades em que os grupos atuam, variam bastante.

As festas de Reis e de São Gonçalo, na questão da organização e controle, estariam basicamente ao lado das festas realizadas pelo “Samba-Lenço”. Os dois festejos citados ocorrem no interior de um espaço residencial, porém a preparação destes agrega pessoas que não necessariamente têm relação com as famílias que as organizam. Desta forma, assume-se um caráter público, já que se extrapolam as relações de amizade e parentesco para a realização da festa, assim como o grupo aqui estudado.

Na questão dos eventos públicos já foi mencionado anteriormente que para o “Samba-Lenço” existe uma diferença clara entre festas religiosas, que ocorre em âmbito mais

privativo, “festas na cidade”, que seriam as procissões pelas cidades aonde o grupo se desloca, e as apresentações, com um caráter mais de espetáculo. Esta última modalidade é geralmente organizada por órgãos governamentais, ou por outras entidades, como o Serviço Social do Comércio.

As “apresentações” comumente são constituídas, em sua estrutura, por pessoas que desconhecem a cultura popular com certa profundidade. A programação, por exemplo, é realizada sem a consulta aos produtores das “manifestações folclóricas”. Além disso, os locais de apresentação, as datas e os horários, assim como a sequência de atividades não têm influência alguma dos grupos que compõem as apresentações, ao menos na maioria dos casos.

Num evento como este, que se diz folclórico, a cultura popular é vista como algo a ser “promovido” ou “apoiado” pelos organizadores. Estes regulam toda a atividade e interferem diretamente na organização. Deste modo, as semelhanças com a “prática legítima” de cada grupo diminuem, o que simplifica sua performance, pela fragmentação da atividade, e resulta na perda de seu significado, pela descontextualização da manifestação da cultural. Isso influi também na sensação de quem assiste o evento.

Os espectadores desempenham, neste contexto de apresentação, um papel meramente passivo. O simples gostar ou não de cada grupo é a única ação de quem os assiste. Estes são apresentados como uma forma de diversão ou entretenimento, e cabe a eles aceitar ou não tal situação. Porém, mesmo com a finalidade clara de agradar o público, esta função escapa aos produtores de cultura popular, o que tenta ser “corrigido” pelos promotores do evento.

Nas festas populares os presentes participam dos cânticos, da dança e até da organização das atividades. Mesmo quando o público somente assiste a manifestação, este compreende o significado da festa, que é realizada em toda a sua amplitude.

Com relação ao “Samba lenço” pode-se dizer que nas festas religiosas o samba é parte da devoção. Nos demais eventos exemplos assume um caráter de “espetáculo”. Porém, para os sambadores a dança continua sendo uma devoção, embora fora de seu contexto original e com os empecilhos comuns neste tipo de evento. Este grupo está entre aqueles que se apresentam em diferentes situações, sendo estas já explicitadas. Diferentemente deste estão alguns que só praticam sua manifestação “folclórica” em um tipo de evento, como os instrumentistas e cantores da Santa Cruz, que participam apenas de um ou dois tipos de festas.

A influência das instituições oficiais sobre o “Samba-Lenço” demonstra não afetar a dança que praticam. Estes preservam alguma autonomia neste sentido. Isso porque o grupo não depende das exposições públicas, sendo assim, não realiza sua manifestação em função delas.

A relação entre os produtores de cultura popular e as instituições oficiais é geralmente conflitante. Aquele que contrata o grupo para uma apresentação realiza exigências muitas vezes inviáveis. Os grupos são formados, no geral, por pessoas pobres, sem acesso à educação formal, analfabetos ou semiletrados. Este fato parece não ser considerado pelos promotores de eventos “folclóricos”. Desta forma a exigência de uma série de documentos (RG, CPF e cadastro de pessoas jurídica), por exemplo, comumente necessários aos artistas profissionais, gera entraves burocráticos que podem impedir a apresentação de um grupo pertence à modalidade da cultura popular.

Outra questão é a padronização dos uniformes. O “Samba Lenço”, originalmente não se apresentava com uniformes rigorosamente iguais numa mesma festa, diferentemente de outros grupos “folclóricos”. Muitas vezes apareciam com cores diferentes em dias distintos de um mesmo evento. Isso gerou problema com a organização de algumas festas públicas as quais o grupo participou. Desta forma, é duvidável o conhecimento antropológico sobre cultura popular por parte das pessoas que trabalham nestes eventos.

O “Samba Lenço” passou a padronizar suas cores, em vermelho e branco. Porém, os uniformes não eram iguais, em que variava em decoração (camisas em xadrez, ou com bolinhas e etc.), o que ocorre até os dias atuais. O custo para manter um uniforme rigorosamente igual faz com que se ignore, de certa forma, as exigências de instituições oficiais a este respeito. Isso porque o prejuízo financeiro com relação à manutenção e reposição destas indumentárias não condiz com a realidade do grupo. Esta pode ser entendida como um ato de resistência da cultura popular contra a cultura dominante, no sentido de a primeira retomar seu poder de decisão e expressão.

A dança samba-lenço tem algumas características próprias a uma manifestação religiosa do catolicismo popular. Esta é dançada em louvor a um ou mais santos, no caso é realizado principalmente em função de São Benedito, padroeiro do grupo. Esta dança faz parte da festa ao santo, embora não seja parte do momento explicitamente religioso do festejo, o terço.

Os festejos do catolicismo popular são influenciados por diversas manifestações culturais, em que, no caso do “Samba Lenço”, as crenças negras estão presentes. A “lavagem” ou batismo de São João, por exemplo, apresenta algumas estruturas encontradas em rituais de umbanda, quando realizada por este grupo. Além deste, o momento de “beijar” o altar também relembra a mesma manifestação cultural, em que, na prática do “Samba-Lenço”, os participantes se ajoelhavam com as mãos espalmadas para cima. Após isso, ainda com as mãos espalmadas e apoiadas no altar, com os braços bem separados um do outro, os devotos

olhavam para cima. Em seguida, olhavam para o altar, encostavam a testa três vezes nas fitas que pendiam do altar, puxavam uma das fitas para eles mesmos enquanto se inclinavam, e a beijavam.

Em apresentações públicas o grupo coloca uma bandeira, onde está sua identificação e a imagem do santo ao qual o grupo é devoto. Esta fica sempre na frente dos instrumentistas e dançadores, num local visível a todos os participantes. Dona Guilhermina era quem carregava a bandeira do grupo, função de muita responsabilidade. Porém, por conta da idade avançada, sua neta Raquel foi gradualmente sendo a nova “bandeireira” do grupo.

A pessoa que carrega a bandeira deve ser alguém que não falte em ocasiões em que se pratica o samba, ou seja, deve estar presente nas festas religiosas, “de cidade” e nos espetáculos. A bandeira é literalmente sagrada para os integrantes, já que nas festas públicas a bandeira é como a substituição do altar presente nas festas religiosas. Num ritual anterior às apresentações é costume os participantes beijarem a bandeira e passarem por baixo dela, em que começam os dançadores, seguidos pelos instrumentistas, depois as encarregadas das rezas (Dona Aparecida, Dona Chiquinha e Dona Albina), e por fim as outras pessoas que acompanham o grupo.

A religiosidade do “Samba-Lenço” é inerente à sua alegria, ao modo de brincar durante a dança, e ao gosto de “festar”, mesmo que órgãos oficiais como a Igreja Católica não entendam da mesma maneira. Desta forma, sendo este grupo pertencente ao que se entende por manifestações do catolicismo popular, pode-se dizer que existe uma fusão de elementos culturais nesta expressão cultural, como a influência da umbanda anteriormente mencionada.

O grupo apresenta uma manifestação religiosa que une o que se considera profano ao sacro numa mesma prática cultural, como já explicitado. Para os integrantes, ambas as características são parte de uma mesma situação em que se presta devoção a um ou mais santos. O aspecto profano é evidenciado na temática das modas cantadas. Os temas variam de questões religiosas até pedidos de pinga, histórias de pescadores, ou mesmo à própria dança, em que os versos são sobre os movimentos de algumas das dançadoras.

Nas modas nota-se também a utilização das palavras originadas possivelmente de dialetos africanos, como “mandinga” ou “kandimba”. Estes vocábulos “aparecem no uso de palavras ‘em africano’ — derivadas da língua africana (sic) — ou resultante da influência dos escravos sobre o português” (Ayala, 1987, p. 183). As modas que apresentam tais palavras geralmente remetem à história do grupo. Estas refletem determinados contextos históricos, como as relações de opressão e dominação vividas pelos antepassados dos sambadores, tema recorrente nas modas cantadas.

O preconceito e exploração sofridos pelos pais e avós dos participantes, ao serem relembrados quando se canta a moda com esta temática, de certa forma retomam a mesma opressão que ocorre com o grupo atualmente. De acordo com Ayala (1987), os integrantes têm consciência desta questão racial, mas demonstram defender suas origens e consequentemente sua identidade, enquanto pertencentes a um contingente cultural afrobrasileiro.

2.1.4. Samba de Bumbo na cidade de Santana de Parnaíba

Nesta seção apresento breve histórico sobre o Samba de Bumbo na cidade de Santana de Parnaíba, com base trabalho de Simone Toji (2009).

A cidade de Santana de Parnaíba é atualmente, dentre as cidades paulistas, a que mais mantém o Samba de Bumbo como uma manifestação cultural de caráter oficial, junto a Pirapora do Bom Jesus.

Esta cidade, desde o século XVIII, passou a ficar fora do cenário econômico paulista pela descoberta do ouro, em que a cidade se manteve economicamente pela agricultura de subsistência. A partir da década de 1980, esta localidade desperta novo interesse na população paulista, devido a sua localização, próxima à rodovia Castelo Branco, em que se tornou um centro de especulação imobiliária.

O período de estagnação econômica da cidade fez que com que a Prefeitura investisse em seus patrimônios culturais, para assim incentivar o setor turístico. O carnaval, por exemplo, é um dos grandes investimentos neste sentido, em que se destacam os grupos de Samba de Bumbo. O destaque é o agrupamento “Galo Carijó”⁵ aqui denominado, e que abre o evento denominado “Grito da Noite”. Esta festa é composta por cortejos, cabeções⁶ e samba, obviamente, e acontece no centro histórico da cidade.

O Carnaval também ocorre em lugares particulares, em bairros rurais da cidade, no evento chamado a “Festa do Cururuquara”. Esta festa acontece geralmente dia 13 de maio, em que também há o Samba de Bumbo. Além das festas relacionadas ao samba aqui em questão, também ocorrem na cidade manifestações culturais vinculadas à Congada, Festa Junina, dentre outras.

⁵ A autora do artigo utilizado nesta seção denomina “Galo carijó”, o grupo que chamamos aqui de “Grito da Noite”. Como não foi possível uma conclusão a respeito, exponho aqui as duas possibilidades.

⁶ Cabeções são caricaturas gigantes de personagens folclóricos, como “saci”, dentre outros. Estas caricaturas são estruturas carregadas por uma única pessoa, que festeja durante toda a festa com ela.

Na noite de Carnaval da cidade de Santana de Parnaíba acontece a “Noite dos Fantasma” (Encomendação de Almas), em que lençóis ou batas brancas são as vestimentas mais tradicionais, que fazem referências aos fantasmas/espíritos, embora atualmente utilize-se também fantasias de vampiros etc.

O Cortejo do Carnaval é de responsabilidade do grupo “Galo Carijó”. Este é vinculado à figura de Henrique Preto, que participava de outro grupo similar e anterior, o “Galo Preto”. Por conta de divergências entre os integrantes formou seu próprio bloco, o “Galo Carijó”. É interessante o fato de que estes dois grupos são conhecidos por sérios desentendimentos na cidade, às vezes com violência. Este fato é presente nos versos do grupo “Samba de Roda” de Pirapora do Bom Jesus: “Eu tenho Pena, Eu tenho dó, Do Galo Preto, Encontrá com’o Carijó”.

O grupo que permanece na cidade é o “Galo Carijó” (Grito da Noite), já que pela descontinuidade dos integrantes o “Galo Preto” não existe mais. Os instrumentos utilizados na prática do Samba de Bumbo pelo “Galo Carijó” são: Bumbo, caixa e chocalho.

A figura do “Dono do Samba” é também presente aqui. No início era Henrique Preto quem exercia esta função. Em 2013, quem o faz é Daniel Dahee, o Deco, empregado da Ceteab e morador dos condomínios residenciais da cidade.

A forma de socialização do samba ocorre, como já dito, no que se denomina “samba de cortejo”. Nesta, os grupos realizam o cortejo de casa em casa pelo centro histórico da cidade pedindo bebida, em que um verso de agradecimento é cantado quando este ganha a bebida e um verso “ofensivo” é utilizado quando esta é negada. O deslocamento acontece em duas fileiras, uma de frente para a outra (uma marcha de frente e a outra de costas). Como dito na seção anterior, o “Vovô da Serra Japi” desenvolveu a prática do samba por conta da relação com o “Grito da Noite”, o que explica semelhança na forma de festejar o samba.

Nesta cidade a festa enfatiza seu conteúdo lúdico e satírico, diferente do que ocorre em Pirapora do Bom Jesus, em que o foco é a questão religiosa.

É importante ressaltar que o grupo “Galo Carijó” (Grito da Noite) utiliza um repertório de sambas, ou seja, não há improviso de versos. A funcionalidade é a usual em relação aos outros grupos do estado. O “Dono do Samba” puxa uma moda (samba), e quando todos do grupo a “pegam”, o samba efetivamente começa, e então todos cantam e tocam o Samba de Bumbo.

Esta última característica, todos participando da manifestação cultural, não sendo apenas espectadores, faz com que este carnaval possa ser denominado de Carnaval Bakhtiana. Neste, não existem espectadores e artistas. Todos (dentro ou fora da comunidade) participam

do samba, vivenciando a situação de acordo formato estabelecido pelo contingente cultural que a prática. Isso, de modo geral, representa uma característica da prática do Samba de Bumbo como um todo no Estado.

2.1.5. Aspectos Musicais Observados por Mário de Andrade

Na década de 1930, Andrade (1965) realizou pesquisa de campo sobre o Samba de Bumbo⁷. Nos carnavais paulistanos de 1931, 33 e 34 e em 1937, na cidade de Pirapora no interior do Estado de São Paulo, observou alguns grupos que praticavam este tipo de samba. Em 1933 transcreveu quatro melodias dos sambas, em 1934 cinco, e em Pirapora mais treze. Estes Textos-Melodias, como o autor se refere, são, no total, vinte e duas melodias, também com as letras utilizadas no canto. Além disso, existem observações sobre a coleta de informações. Após isso, são demonstrados exemplos somente de textos, do próprio autor e de outros sobre o mesmo tema. Estes textos complementam o trabalho na questão da estrutura poética, e na construção geral do samba. Seu processo de transcrição foi realizado quando ocorria a manifestação cultural. Por essa razão, Andrade considera estes documentos como meras aproximações, embora relevantes para o estudo aqui em questão. Os registros fonográficos não eram suficientes na época para uma gravação de qualidade, a não ser para alguns momentos do samba, em que a percussão não era presente. Não é garantida nestas transcrições a altura correta das notas, são aproximações, sendo assim não há em seu trabalho observação sobre a tonalidade do samba. Sua transcrição ocorreu nas seguintes etapas: fixação do texto e melodia e identificação silábica do texto dentro do ritmo e melodia. Após isso, se afasta do grupo que pratica o samba e transcreve a música.

O Samba de Bumbo apresenta poucas síncopas nas transcrições do autor, o que é característica da música africana de acordo com Andrade, mas não da afro-brasileira. A melodia é composta por poucas notas, o que não ultrapassa cinco notas da escala musical, sendo esta sempre em modo maior. Não há um único exemplo em modo menor. O canto é responsorial, porém não é fato que o solista cantor realiza a proposição e o coro responde, visto que Andrade relata também o contrário. Este canto é sempre em estrofe e refrão, sendo predominantemente em dístico. Esta forma final em dístico são dois versos fixados pelo grupo que realiza o samba, após o que Andrade denomina “Consulta Coletiva”. Isso é um processo ritual do Samba de Bumbo, em que todos os integrantes se reúnem em volta do bumbo, então um cantor improvisa versos aleatoriamente ou não, enquanto o coro responde de acordo, e aos

⁷ No texto de Mário de Andrade este se refere à modalidade como Samba Rural Paulista, mas a terminologia atual utilizada é a apresentada neste trabalho: Samba de Bumbo.

poucos dois versos vão sendo fixados. Quando isso ocorre, o samba se inicia de fato. O instrumentista responsável pelo bumbo é quem indica o momento de tocar e dançar em conjunto, sendo este instrumento o principal na manifestação em questão.

Este samba é acompanhado somente por instrumentos percussivos e, além do bumbo, estão presentes a caixa e o chocalho, como mais frequentes. Alguns instrumentos menos evidentes são: tamborim, reco-reco, um bumbo de tamanho menor e um “violino” feito de bambu por algum integrante do grupo, sem cordas e em formato completamente diferente do tradicional, sendo a única similaridade com este o nome.

Os integrantes eram majoritariamente negros, formados a partir de uma linha de descendência. A figura do “Dono do Samba” é presente. Este é quem lidera o grupo, o organiza e o prepara para tocar, porém não apresenta muita autoridade (disciplinar) nas festas. O “Dono do Samba” realiza também funções como distribuir a bebida, portanto sua liderança significa mais um respeito em meio à sua comunidade, do que uma posição de disciplinador.

Em relação à organização do samba, o bumbo é colocado sempre no centro de uma fileira de instrumentistas, os quais são sempre homens. Em frente aos tocadores estão fileiras de dançarinas (os), que consistem majoritariamente de mulheres. Após o começo do samba, pelo toque do bumbo, inicia-se a dança. Nesta ocorre sempre um movimento de avanço e recuo pelas fileiras, ou seja, enquanto uma avança a outra recua, e assim por diante. A posição específica desta dança é “Conservar o corpo inclinado para a frente, flexionado nas ancas e nos joelhos” (Andrade, 1965, p. 170). As dançarinas geralmente praticam o movimento de “volteio” ou de “rodopiar” o corpo. As formações variam, já que existem registros da formação em fila por parte de um grupo antigo, mas que dançava em movimento circular. De qualquer forma, os registros do autor apontam nesta direção (dança em fileiras). Esta coreografia é o que melhor caracteriza este tipo de Samba, visto que difere de outras manifestações afro-brasileiras, que se organizam em rodas, formam pares e praticam a umbigada. Portanto, o Samba de Bumbo apresenta, também na coreografia, peculiaridades em sua funcionalidade.

O samba acontece em espaços de proporções mínimas, cerca de cinco metros quadrados para trinta pessoas. Este dura cerca de cinco minutos e acaba sem aviso. Após isso, o samba inicia de novo da mesma forma descrita anteriormente. Porém, é necessário explicar alguns termos utilizados para os dois momentos do samba. O conjunto de versos cantado pelo solista⁸ que improvisa é denominado “Carreira”, termo utilizado por um antigo sambador

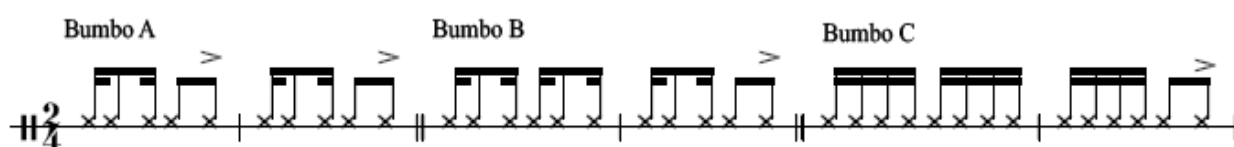
⁸ Não existe distinção na questão do solista, seja quanto ao gênero, hierarquia etc.

chamado Isidoro, entrevistado por Andrade. O verso cantado no ato do “samba”, junto ao coro, denominam-se “ponto” por Isidoro ou “deixa” pelo pesquisador Mário Wagner, que também pesquisou o Samba de Bumbo em Pirapora. O “ponto” é amplamente utilizado nas manifestações afro-brasileiras, porém seu significado muda bastante.

O Bumbo

Mário de Andrade transcreve três variações rítmicas do Bumbo:

Figura 1: transcrições da rítmica do Bumbo de Mário de Andrade.



Fonte: Andrade (1965).

Estes três exemplos são células rítmicas das mais recorrentes no samba observado por Mário de Andrade. O andamento é de 112 batidas por minuto para cada semínima. O tocador de bumbo mais virtuoso, nos registros de Pirapora, utilizava uma varinha na mão esquerda, em que obtinha sons suplementares em tempos fracos. O registro C é descrito pelo autor como uma espécie de *trêmolo*⁹ na interpretação do “bumbeiro”. No geral, a característica mais importante na parte instrumental, é o acento na segunda colcheia do segundo tempo de cada compasso.

O Samba de Bumbo é complexo em relação à sua estrutura poético-melódica, porém as variáveis de sua construção se devem ao caráter improvisatório do samba. Pode-se considerar o samba em dísticos, visto que dos sessenta exemplos textuais, quarenta estão neste formato, enquanto as quadras são encontradas somente em dois sambas registrados pelo autor. Porém, destes somente vinte e dois são perfeitos.

Andrade afirma serem estes sambas são peças reduzidas ao refrão, em que as estrofes são excluídas. Um argumento neste sentido é o efeito que o autor denomina “Enchimento

⁹ O *trêmolo* aqui se refere à técnica de batidas rápidas no bumbo, geralmente com toques consecutivos em semicolcheia preenchendo todo o compasso (2/4).

melódico” (Andrade, 1965, p. 200), em que o solista preenche a quadratura melódica¹⁰ com trechos já cantados no verso do refrão, que no caso seria a resposta do coro. Acontece também, e com frequência, o refrão curto, como “Morena” ou “Ai, Ai, Ai”, diferente dos responsoriais, que exigem uma construção em verso. Estes são pertencentes ao próprio texto do “samba”, o que também converge para um “samba” reduzido ao refrão.

A métrica poética predominante é a redondilha maior. Outras métricas menos frequentes são de quatro e cinco sílabas poéticas, as demais encontradas podem ser consideradas simples “divagações”, na palavra do autor. É frequente ocorrer um “desligamento forçado” (Andrade, 1965, p. 207) das sílabas para se conseguir a métrica desejada. Por conta disso, são cantados muitos versos de oito sílabas poéticas, já que acontece de uma sílaba ter de se juntar à redondilha maior para preencher as necessidades rítmico-melódicas da música. Em alguns exemplos, interjeições como “Ai” são utilizadas como preenchimentos nestas situações.

O Samba de Bumbo utiliza escala diatônica na tonalidade maior e cadência com apoio na tônica. A quadratura melódica é predominante, sendo um fator que indica influência européia na atuação deste samba. As melodias são de quatro ou oito compassos binários, com uma exceção em compasso cinco por oito. O início das melodias é sistematicamente pela anacruse, e os finais em movimento cadencial à tônica, resolvidos em tempo forte do compasso. Esta anacruse parece ter relação com a coreografia. Nesta, os tempos fortes são sempre com pé no chão, o que ocorre nos finais de frase com cadência. Desta forma, a anacruse seria como levantar o pé (preparação) antes do primeiro tempo forte.

A melodia é composta por poucos sons da escala maior, sendo no máximo cinco notas utilizadas por samba, em que não ocorrem cromatismos. Os graus mais evitados são: a sensível (não aparece em dezessete dos vinte e dois exemplos), o sexto grau (não aparece doze vezes), o segundo grau (não aparece seis vezes) e a subdominante (não aparece quatro vezes). A medianta é presente em todas as melodias registradas, a dominante não ocorre em sete documentos, e a tônica em um. Portanto, o Samba de Bumbo tende a evitar notas dissonantes da escala maior, adotando majoritariamente as notas que compõe a tríade da tônica na escala maior.

O perfil melódico aponta caminho por grau conjunto, em que predominam notas repetidas. Os saltos também são utilizados, porém em lugares mais fixos no samba, sendo

¹⁰ Para Andrade (1965), os sambadores cantam melodia decoradas, sendo estas geralmente no formato da quadratura melódica européia. Deste modo, os textos se adaptam a estas estruturas musicais, e não o contrário, em que estes textos são partes da “Carreira” ou estrofes, que originam a parte do “samba”.

assim, não são “saltos vocais”. Acontecem geralmente entre o diálogo de solo e coro, do último som de um deles ao primeiro do outro. Em relação aos intervalos, o de quarta justa aparece oito vezes no samba. Este tem função tonal, já que em muitos casos ocorre da nota dominante para a tônica da escala, em movimento ascendente. Ou, ainda, da subdominante para a tônica, também em movimento ascendente. Intervalos de segunda são os mais frequentes, e os de terça um pouco menos. Intervalos de sétima, nona e décima não ocorrem uma vez sequer. O maior âmbito sonoro transcrito é num intervalo de nona (uma vez). Ocorrem também melodias com extensão máxima em intervalo de oitava (duas vezes), de sexta (oito vezes), de quinta (quatro vezes), de quarta (cinco vezes) e de terça (duas vezes). Âmbito sonoro em intervalo de sétima não foi descrito.

O ritmo musical do samba é determinado pela coreografia, de acordo com o autor, e é fator principal na composição dos ajuntamentos silábicos do samba. O acompanhamento instrumental não apresenta muita variação nos ritmos utilizados. Andrade expõe que há mais diversidade, neste aspecto, na melodia do que nos instrumentos, em função da acentuação rítmica do verso poético. Isso ocorre por conta da segunda sílaba do verso poético ser acentuada, o que na colocação do texto tende a gerar síncopas no perfil melódico do samba. Estas síncopas são geralmente de colcheia ou de semicolcheia. Nas melodias de quatro compassos, a célula sincopada ocorre geralmente no terceiro compasso, nas de oito compassos está colocada na primeira parte da segunda frase. Funcionam como recurso para se encaixar palavras na melodia, o que o autor denomina solução “rítmico-melódico-textual”.

No Samba de Bumbo o texto se adapta à melodia já existente. Pode-se dizer que existe uma série de melodias, já decoradas pelos sambadores, em que o texto que surgir é encaixado nestas, ou seja, preencher os sons melódicos. Isso está relacionado com o caso da redondilha maior de oito sílabas, em que por conta da quadratura melódica do samba que os integrantes já têm em sua memória, o texto é colocado sem preocupação com a métrica poética, o que ocasiona imperfeições neste sentido. O canto é sistematicamente silábico, visto que não ocorrem melismas. Em três exemplos (quatro, sete e vinte dos textos-melodia) ocorre o que o autor denomina “prolongação de sílabas por diferentes sons”. A diferença deste último termo para melisma é que o primeiro apresenta uma sucessão de muitos sons, que chegam a formar frases musicais, em que se utiliza somente uma sílaba na parte textual. O último se refere a passagens muito curtas. Nos exemplos do autor, o prolongamento da sílaba não ocorre por mais um som, ou seja, não caracteriza devidamente um canto melismático, pela utilização deste recurso em proporções mínimas. A pronúncia é o único fator que não deixa o texto totalmente subordinado à música, pela grande precisão na dicção, por parte dos cantores.

A terminação melódica é geralmente na tônica, embora ocorra três vezes na medianta, duas na dominante e uma na subdominante. Pode-se dizer que o Samba de Bumbo obedece ao tonalismo europeu, por ser finalizado, predominantemente, em movimento cadencial à tônica, em posição perfeita. Isso representa uma importante diferenciação para com outras manifestações afro-brasileiras, que evitam a tônica, e preferem a terminação na medianta ou dominante. A frase musical tem movimento descendente à tônica, que é atingida geralmente por notas “rebatidas” (notas repetidas). Os saltos, de quarta e terça, ocorrem ascendentemente, mas na parte inicial do samba. Após isso, a tendência é o movimento descendente e terminação em nota grave. Isto é característico também da música do contingente cultural africano Bantu, em que as melodias são em modo maior com frases com direcionamento melódico similar.

O motivo melódico do samba é repetido de duas formas: com exatamente as mesmas notas (repetição da mesma frase), ou em outro grau da escala. Porém, a posição métrica no contexto fraseológico varia bastante. Andrade (1965) transcreve trechos em que o motivo aparece no segundo e terceiro membro de frase, depois no primeiro e terceiro, ou ainda no primeiro e quarto. A repetição do motivo em outro grau da escala é muito frequente no Samba de Bumbo (aparece em nove exemplos), sendo outra peculiaridade em relação às manifestações afro-brasileiras estudadas pelo autor. Ocorre constantemente no primeiro e segundo membro de frase, ou no segundo e quarto, sendo mais sistematizada do que a repetição no mesmo grau, que é muito variada. É comum o grau que repete o motivo ser mais alto que o grau que o expõe. O autor entende a repetição do motivo como “elemento capital” desta modalidade de samba. A estrutura musical desta manifestação cultural, como já dito, aponta para uma construção tonal no geral, com algumas exceções.

2.2. Conceitos Musicais Africanos

Nesta seção apresentamos todo o embasamento teórico obtido dos dois volumes do livro *Teoria da Música Africana* de G. Kubik (2010), pudemos apreender inúmeros aspectos da música africana que foram imprescindíveis para os resultados do presente relatório. Além disso, visto que a obra não está traduzida, esse trabalho apresenta resumos importante na atualidade e que podem ser utilizados como fontes secundárias para os estudantes do tema.

2.2.1. Princípios Gerais da Música Africana

De acordo com Kubik (2010a), o termo “Música Africana” é geralmente utilizado para as regiões africanas Subsaarianas, em que o norte, bem genericamente, está mais conectado com a cultura islâmica. De qualquer forma, para estudá-la, diz o autor, deve-se considerar, em primeiro plano, música e dança como objetos intrínsecos nas manifestações culturais. Além disso, a literatura oral, artes teatrais, antropologia visual e aspectos sociológicos são fatores que devem ser analisados em conjunto para um entendimento mais completo do fenômeno social estudado.

Ainda mais importante é a relação música e linguagem. De acordo com o autor, a conexão entre esses elementos é tão grande que, quanto à música Africana, “é muito difícil estudá-la atualmente sem o necessário arcabouço em linguagens africanas” (Kubik, 2010a, p. 9). Nesse continente existem quatro super-famílias em termos de linguagem: I. Níger-kodofaniana (Niger-Kordofanian) II. Nilo-saariana (Nilo-Saharan), III. Afroasiática (Afroasiatic) and IV. Khoisan (Khoisan). Essas são classificações em nível macro e podem ser visualizadas no trabalho deste último autor. Porém, estabelecer características microculturais é algo mais complicado pelo que expressou Kubik (2010a). No máximo, pode-se entender a existência de subculturas, que não pequenas unidades culturais dentro de comunidades maiores, como associações profissionais de músicos. Outro aspecto importante estudado são as características individuais das músicas, pois argumenta que os elementos criativos são relativos aos indivíduos, porém quando aceitas socialmente se tornam elementos de inovação da prática, ou seja, atinge o nível social.

Alan Lomax, em seu método da Cantométrica, estabeleceu grandes áreas relativas ao estilo de canto dos povos africanos. Seus resultados são muito parecidos com o estabelecido por Greenberg, de modo a apontar a relação entre ambos os elementos culturais. Porém, a grande questão apontada pela Cantométrica é que existe grande semelhança quanto aos elementos musicais (instrumentação, estrutura musical e estilo de canto) entre regiões distantes, o que geralmente não ocorre entre países vizinhos. Desta forma, isso é um indicativo importante do grau de imigrações pelo continente, apontada pelos elementos musicais (Kubik, 2010a).

Além das migrações internas no continente africano, os fatores musicais também apontam a presença africana nas Américas. As principais populações que foram levadas ao novo continente saíram das localidades de Costa de Guiné, região Congo/Angola, e uma minoria vinda do sudoeste africano (Vale de Zambezi e norte de Moçambique). Além disso, é

importante ressaltar que, especialmente após a introdução das comunicações de massa no continente no séc. XX, a influência que vinha somente da África, agora é de via dupla, pois eles passam a ter acesso ao repertório musical afro-americano também.

Neste sentido, o autor entra na questão das mídias de massa introduzidas no continente africano no séc. XX e as consequências deste novo fenômeno para a época, “um fator chave” para o entendimento das modificações culturais do período (Kubik, 2010a, p. 30 – tradução nossa). A questão da cultura de massa se baseia no fato de ser um instrumento monopolizado e de longo alcance que pode influenciar estruturalmente os aspectos culturais, o que pode ser visto inclusive em termos musicais.¹¹

As mudanças culturais ocorrem por estímulos externos ou internos. Os externos estão relacionados aos novos materiais, como instrumentos musicais diferentes, às novas tecnologias (utilização de amplificação, microfones etc.) e ideologias (no caso do Samba de Bumbo seriam como as canções ou versos sacros do Samba, que transmitem as ideologias que os sambadores apreenderam). Além disso, deve-se ressaltar que essas mudanças externas (no séc. XX) são impulsionadas pela natureza comercial. Por outro lado, as mudanças por estímulos internos ocorrem, assim como explicado anteriormente, predominantemente no âmbito individual, quando estabelecidas socialmente no contexto coletivo (Kubik, 2010a).

A maior distinção da música africana para o autor é a relação intrínseca entre movimento e música que nela se expressa. A principal diferença no contexto da dança africana em relação à concepção Euro-ocidental é que o corpo funciona como que dividido em várias partes, agindo “como que dividido em várias partes do corpo, ou ‘centros’, aparentemente independentes” (Kubik, 2010a, p. 37 - tradução nossa). Mesmo os músicos instrumentistas relatam “dançar” com seus dedos, punhos etc. Isso, de certa forma, explica a ausência de música escrita nas performances, pois essas reteriam a atenção do corpo para questões irrelevantes na prática musical africana.

São apontados cinco princípios fundamentais quanto ao tempo na Música e dança africana: em primeiro lugar, existe uma pulsação que decorre ao infinito de espaçamento igual que faz parte do arcabouço cultural mental africano, geralmente em andamento bastante rápido. Além disso,

¹¹ No caso do Samba de Bumbo, isso é bastante relevante, pois seus praticantes, em sua maioria, vivem em ambiente urbano, portanto mais sujeitos a este tipo de influência. Além disso, a análise desse samba pode ou não reforçar a hipótese do autor.

[2] A forma musical está organizada de modo que padrões e temas estejam dentro de um número regular de pulsos elementares, comumente 8, 12, 16, 24 ou seus múltiplos, e mais raramente 9, 18, 27. Estes são os chamados ciclos rítmicos, enquanto o chamamos de Número de Ciclos, ou formas [...]

[3] Muitos dos números das formas ou ciclos podem ser divididos ou separados em mais de um modo, o que permite a combinação simultânea de unidades métricas contraditórias. Por exemplo, o número 12, que é o mais importante Número de ciclo na música africana, pode ser dividido por 2, 3, 4 e 6 [...] (Kubik, 2010a, p. 42 - tradução nossa).

Em quarto lugar, Padrões dentro do mesmo Número [de ciclos] podem ser colocados um contra o outro em combinação, então seus pontos de início e principais acentos se cruzam. Este é o tão chamado ‘*cross-rhythm*’. Em quinto lugar, existe também o princípio de padrões de linhas de tempo, ou “*time-line patterns*”. “Estes constituem uma categoria específica de padrões de movimentos emperrados, caracterizados por uma estrutura interiormente assimétrica, como 5 + 7 ou 7 + 9” (Kubik, 2010a, p. 44 - tradução nossa), pode-se entender isso como o padrão do tamborim nas escolas de Samba, também de 7 + 9. São basicamente encontrados padrões de 12 pulsos (oeste e centro da África), de 16 (Zaire, leste da Angola e noroeste da Zâmbia) e ainda o mais longo, de 24 pulsos (utilizado entre os pigmeus Bagombe). A importância dessas *time-lines patterns*, de acordo com Kubik, é que ele “representa o núcleo estrutural de uma peça musical (...) representação das possibilidades motoras abertas aos participantes (músicos e dançarinos)” (Kubik, 2010a, p. 45 - tradução nossa), ao menos daquelas culturas que a praticam.

2.2.2. “Polifonia” vocal africana

Nesta seção, apresenta-se um resumo do capítulo III de *Theory of African Music– A Structural Examination of Multi-part Singing in East, Central and Southern Africa*. Embora o foco do último ano deste trabalho seja a questão rítmica, é sem dúvida importante entender a estrutura melódica de algumas culturas da música africana.

Gehard Kubik e a “Polifonia” na cultura Bantu africana

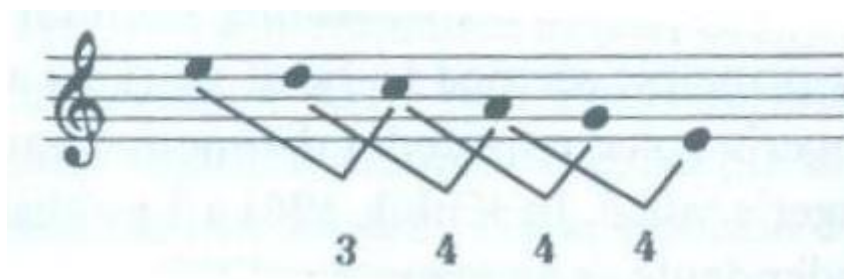
Neste capítulo o autor analisa as formas de polifonia (*Multipart singing*) nas regiões Leste, Central e Sudoeste do continente africano. Para isso, ele aponta a necessidade, antes de tudo, de entender a teoria musical de cada um destes povos. As duas formas de se pensar a música que são mais discutidas por Kubik (2010a) neste capítulo são as afinações

conceitualizadas dos derivados de harmônicos gerados a partir das fundamentais de determinados instrumentos, como o arco de boca.

Nas culturas musicais Bantu das regiões leste e central da África ele começa apresentando uma forma comum de obtenção de sons simultâneos, em que um princípio de contraponto estabelece a regra harmônica: “Cada nota em uma voz dos cantores demanda um contraponto harmônico distintivo na voz do outro cantor” (Kubik, 2010a, p. 171 - tradução nossa), de modo que “as duas vozes são estritamente interdependentes” (Kubik, 2010a, p. 171 - tradução nossa). Porém, este contraponto ocorre de um modo específico, o que Kubik (2010a) denomina “Processo de salto” (*Skipping Process*).

Para exemplificar esta questão o autor expõe que alguns exemplos sonoros das regiões estudadas aqui utilizam sistemas pentatônicos com intervalos de um tom e de terça menor.¹² A escala pentatônica é obtida somente quando se observam os bicordes gerados vocalmente, ou seja, cada voz se utiliza de quatro notas, porém no total ocorrem cinco. Os intervalos resultantes entre as vozes, neste caso, são três quartas justas seguidas de uma terça maior, que marca o fim do padrão harmônico, como observa-se a seguir:

Figura 2 – Escala Pentatônica identificada dos povos Banto das regiões leste e central do continente africano.



Fonte: Kubik (2010a, p. 172).

Com isso, o autor revela a forma de organização deste contraponto exatamente pelo **Processo de salto**. Colocando as notas horizontalmente: Sol, Lá, Dó, Ré, Mi (ascendentemente), e com a evidência da organização polifônica: Mi (1ª voz), Dó (2ª voz), Lá-Ré, Sol-Dó, Mi-Lá, percebe-se que a segunda voz **salta** descendentemente uma nota na escala para realizar o contraponto, ou seja, se a primeira cantou E, a segunda **salta** D e canta C, o que ocorre com todas as notas (Kubik, 2010a).

A importância deste processo por salto é ímpar de acordo com Kubik, pois

¹² Para as práticas com sistemas pentatônicos, relativo a este sistema musical o autor cita localidades como: Wapangwa, Wandendeule, Wangoni, Wakisi e Waman no Lake Nyasa (Kubik, 2010a).

este processo é muito difundido e amplamente, ainda que não universalmente válido na música Africana [...] Eu o encontrei operando na música do Malawi, no noroeste de Moçambique, na Angola, República da África Central e em outros países (Kubik, 2010a, p. 173 - tradução nossa).

Este mesmo processo ainda ocorre numa escala hexatônica em outras culturas africanas (Wandendeulle), em que “Sol-Lá-dó-ré-mi” é combinado com “Dó-ré-fá-sol-lá” formando uma escala com seis sons. Essa não apresenta seis notas em uma única voz, o que também indica a ausência do intervalo de semitom entre Mi e Fá. Da mesma que as culturas pentatônicas anteriormente descritas, o processo de salto é também utilizado aqui e forma os mesmos intervalos anteriormente demonstrados, porém agora ocorrem dois de quarta e um de terça (Kubik, 2010a).

Assim demonstra-se que o princípio “Processo por salto” é aplicado de diversos modos, dependendo da gama sonora disponível pelas culturas que o utilizam. O autor ainda indica que, em algumas culturas heptatônicas, este processo, ainda em duas vozes, irá produzir terças paralelas, o que é muito comum na África Central, Zaíra, Camarões, Angola e Zâmbia. Além disso, o processo de salto também ocorre no âmbito instrumental, especialmente com xilofones, em que as vozes e instrumento estão no mesmo campo de ação (Kubik, 2010a).

Em outras tradições musicais pentatônicas estudadas por Kubik, como na região central da Tanzânia, entre os Wagogo, o sistema musical é gerado especificamente pelos harmônicos da instrumentação¹³. A partir destes, são utilizados os harmônicos entre os quartos e oitavos parciais, o que gera um sistema tetratônico *a priori*. Vale ressaltar que a polifonia neste contexto também ocorre pelo Processo de Salto e resulta nos intervalos de quarta, quinta diminuta e quinta justa (Kubik, 2010a).

A preferência a partir do quarto parcial harmônico ocorre porque somente depois deste a música começa a soar melodicamente a esta comunidade, de modo que parciais abaixo do quarto simplesmente não faz sentido a eles. Porém, acima do oitavo harmônico também são alcançados os parciais nono e décimo, ambos utilizados no contexto vocal junto ao instrumental, de modo que, pela especificidade da ocorrência, não compõe o sistema como um todo. A maior característica do nono parcial é que gera o raro intervalo de terça na música dos Gogo (Kubik, 2010a).

¹³ Um instrumento discutido por Kubik (2010a) é a *ilimba*, com 23 notas. As notas utilizadas são as bases para a mesma estrutura tetratônica, a partir dos parciais harmônicos e que, eventualmente, se utiliza de uma quinta nota.

No geral, o que Kubik (2010a) expõe sobre a música desta localidade é que “a ordem da estrutura interna do sistema tonal dos Gogo e os sons harmônicos resultantes são somente dois aspectos inseparáveis de uma estrutura como um todo” (Kubik, 2010a, p. 179 - tradução nossa). O importante é que as relações de contraponto harmônico, tanto na instrumentação, quanto nas vozes, ou mesmo na relação instrumento-voz, resultam do Processo de salto.

No geral, são três formas de sistemas pentatônicos utilizados nas culturas da África Central e do Leste: 1. Pentatônicas geradas a partir dos harmônicos de uma fundamental, como a música dos Gogo, sendo a quinta nota o nono parcial, que gera o intervalo de terça; 2. A escala Anemitônica: que tem seu melhor exemplo na África Central na Tanzânia, que gera a cadeia de quartas justas interrompidas pela terça menor, ou segundas menores; e 3. Escala pentatônica próxima e equidistante (*near-equidistant*): esta não foi abordada aqui, mas ocorre principalmente em Uganda na região Central da África em que a polifonia é realizada em oitavas, com os instrumentos afinados da mesma forma (Kubik, 2010a).

O arco de boca é de especial importância para o entendimento dos diversos sistemas musicais de cultura africana (Khoisan e Sul-africanos de linguagem Bantu), pois muitos são explicados a partir dos harmônicos deste instrumento. Basicamente duas fundamentais (harmônicos) desse arco fornecem as notas que geram as escalas e harmonia de muitas culturas africanas Bantu. A principal diferença desse arco para o utilizado pelos Gogo é que nesse último caso o sistema musical é baseado em uma única fundamental (Kubik, 2010a, p. 188 - tradução nossa). Na próxima seção, sobre os *!Kung*, essa questão será mais bem explicada, embora neste grupo étnico se utiliza o arco de caça.

Outra importante característica destes harmônicos é, nestas culturas, a forma como influenciam o contraponto (oblíquo, paralelo e contrário). Esses ocorrem em bicordes a partir das duas fundamentais, o que depende da afinação do arco de boca. Vale ressaltar que, nestes contextos, a harmonia a três vozes não ocorre (Kubik, 2010a).

Enquanto no contexto pentatônico a polifonia a três vozes não é comum, nas tradições hexa e heptatônicas este cenário fica mais evidente. O autor relata ao menos 11 países nas regiões central e leste da África onde podem ser presenciadas estes sistemas musicais com estas formas polifônicas.

O processo de salto também ocorre neste contexto, com três vozes e heptatônico, sendo a lógica deste sistema polifônico. Porém, neste contexto escalar estendido ocorre o que Kubik (2010a) denomina **Processo de salto duplo**. Nesse, as vozes saltam nas duas direções (ascendente e descendente), ou seja, sendo a nota de referência Sol, as outras vozes cantariam Mi ou Si. A necessidade do movimento das vozes em duas direções é que, do contrário, caso

se realizem em uma só direção, gerariam uma polifonia a três vozes em quartas, o que é inaceitável à estética musical destas localidades. Portanto, inevitavelmente, este processo leva a uma cadeia de tríades na música destas culturas.

Para Kubik (2010a), as culturas heptatônicas das regiões centro-oeste Africanas tem origens em sistemas hexatônicos. Esta deve ter ocorrido pela adição de uma terça maior na tríade Fá-lá-dó, o que gera Fá-lá-dó-mi, portanto chega-se a uma modalidade diatônica, presente especialmente do norte do Congo, embora não seja aceita em outras localidades. Assim, depois de desenvolvida a noção da sétima nota, dois comportamentos resultantes principais podem ser citados: melodia com movimento por graus conjuntos e ajuste de graus da escala para evitar a terça menor no canto a três vozes (Kubik, 2010a).

De acordo com Kubik (2010a), as características gerais das culturas heptatônicas são: material tonal (*tone material*) hexa e heptatônico; uma voz não ultrapassa o âmbito de uma oitava, em que permanece no limite de quarta ou quinta no geral; movimento por grau conjunto e descendente; a organização polifônica tem por objetivo gerar uma combinação eufônica, na maioria das vezes a três vozes e consonante; os cantores entendem intervalos justos à cultura ocidental como consonantes; os cantores sempre objetivam os sons consonantes nas linhas melódicas; as entonações (*intonation*) são corrigidas quando há necessidade estética; o conceito de terças instáveis é irrelevante para os cantores destas culturas; não importa que os cantores tenham a mesma língua, a direção melódica pode variar, porém sem perder o “todo eufônico” (Kubik, 2010a - tradução nossa).

Em outras linguagens tonais, como na Angola, entre os -Mbwela, -Luchazi, -Chokwe, -Luvale, dentre outros, a polifonia paralela ocorre somente teoricamente. Isso por conta da variedade de combinações, em tríades, bicordes e outras densas acumulações de notas, o que não permite uma conclusão precisa quanto à polifonia a três vozes dessas localidades.

Por outro lado, existe um terceiro tipo de polifonia a três vozes, utilizada pelos Mbimou, população de linguagem Bantu a parte ocidental da República Central Africana. Nesta, as fundamentais de cada tríade maior se movimentam por semitons, o que gera a sensação de *clusters* harmônicos em cadeias (Kubik, 2010a). Neste último, o âmbito escalar geralmente não passa de uma quinta. Um aspecto importante disso para Kubik é que

esta preferência em favor do absoluto paralelismo, assim como da comum divisão do âmbito melódico de uma quinta, com até cinco graus da escala, poderia ser conectada com certas características tonais de suas linguagens (Kubik, 2010a, p. 199 - tradução nossa).

Herança cultural do contingente cultural San (Sul da África) nas culturas Bantu

Nesta seção o autor trabalha os padrões harmônicos e seus respectivos sistemas musicais das culturas africanas de matrizes de grupos com linguagens *San*. Estes eram localizados no sul da África, porém, foram absorvidos pelos povos *Bantu* após imigração destes últimos. Contudo, a cultura *San* ainda é presente na região em algumas áreas da Zâmbia e Angola (Kubik, 2010a). O povo *!Kung* será extensivamente trabalhado nesta seção e representa um exemplo de comunidade com herança *San* no sul da Angola (Kubik, 2010a).

No cinturão Africano do Sul a herança *San* também é presente e inclusive lembrada pelos povos Bantu, embora não haja indícios históricos que apontem esta presença neste local¹⁴. Os elementos musicais encontrados são: 1. Conceitos de tempos antigos de estabilidade com respeito à preferência tonal-harmônica e 2. Um sistema tonal-harmônico único, baseado no arco de caça¹⁵, que é transformado em instrumento musical e gera os harmônicos que embasam o sistema musical desta cultura (Kubik, 2010a).

A comunidade anteriormente citada, dos *!Kung*, apresenta um sistema musical baseado em um seletivo uso de harmônicos naturais. Tocante a este ponto Kubik completa ao afirmar que

nem toda música africana é baseada em um sistema tonal [...] várias são baseadas em princípios não sonoros, como por exemplo a distância [de frequência entre as notas] [...] Porém, muitos sistemas tonais africanos são baseados no reconhecimento e seleção de harmônicos (Kubik, 2010a, p. 217 - tradução nossa).

Para esses últimos, Kubik (2010a) dá o nome de **sistema baseado por harmônicos**.

O sistema baseado por harmônicos dos *!Kung* é derivado de dois harmônicos fundamentais e sua evolução pode estar conectada com o arco, que produz estes dois sons. A série harmônica de cada fundamental não utiliza além do quarto harmônico, o que explica o resultado tetratônico, embora com frequentes extensões à pentatônica (quando utilizando dois arcos), e o porquê dos intervalos de quarta, quinta e oitavas serem tão característicos neste contexto polifônico (Kubik, 2010a).

São utilizadas três afinações nos arcos, cada uma baseada em duas fundamentais: a) Fá-Lá; b) Lá-Dó; e c) Dó-Ré. Em termos de altura, a afinação a) é a mais baixa, b) representa

¹⁴ A hipótese de Kubik (2010) se baseia na questão de mutação cultural. Após os povos San serem conquistados, eles passam a realizar práticas culturais do conquistador, porém mantém algumas das suas, mesmo após centenas de anos, sobreviveram, mesmo que com possíveis significações distintas. Para este autor, a música San, de certa forma, desconfigurou a antiga música praticada pelos povos Bantu.

¹⁵ O arco de caça gera as duas fundamentais da mesma forma que o arco de boca, porém se trata de instrumento diferentes em princípio.

a média e c) a mais alta. Uma questão importante quanto às afinações é que a altura memorizada pelos músicos é a frequência global relativa à mesma, ou seja, não utilizam a frequência exata de cada nota, como nos sistemas ocidentais (Kubik, 2010a).

A polifonia se constrói utilizando os harmônicos de cada fundamental nas mais variadas possibilidades contrapontísticas (movimento oblíquo, paralelo e contrário). Além disso, as três afinações são “ancoradas”, em que cada uma tem um “vizinho” estabelecido: a afinação a) se liga a b) pela nota A, enquanto b) e c) se conectam pela nota C. A importância deste “ancoramento”, para Kubik, é que estabelece limites com relação à consonância tida como agradável aos *!Kung*’, ou seja, mais afinações simplesmente desconfigurariam todo o sistema. A hipótese do autor quanto a isso fica clara no seguinte trecho:

[...] o ouvido dos *!Kung*’, por reconhecer e fazer uso dos harmônicos até o quarto parcial, se tornou condicionado às ideias consonantes aderindo às oitavas (intervalo entre harmônicos 1 e 2), a quinta (entre 2 e 3), e quarta (entre 3 e 4). Uma vez condicionados desta maneira, o ser humano sempre será guiado por tal experiência primária nos desenvolvimentos posteriores que virão. Portanto, [...] quando foi descoberta a segunda fundamental [...] que podia ser obtida parando ou dividindo a corda, os ancestrais [...] teriam sido naturalmente inclinados em direção a tentar repetir suas experiências consonantes primárias agora no sistema estendido (Kubik, 2010a, p. 221 - tradução nossa).

A partir desta estrutura apresentada pelos *!Kung*’ várias outras podem ser melhor entendidas de acordo com Kubik. Uma delas é o “Clichê Harmônico” dos *Nsenga*¹⁶. Este foi transcrito e denominado por A.M. Jones (1959) e consiste em um intervalo de quarta, seguido por um de quinta finalizado por um de oitava. É baseado na afinação a) do arco de caça dos *!Kung*’. Este “Clichê Harmônico” é presente como um núcleo do sistema musical dos *Nsenga* e é muito difundido no cinturão do sul africano, mesmo que com inversões (Kubik, 2010a).

Outra estrutura vinda do mesmo sistema musical é a “Partícula harmônica”. Estruturalmente é o mesmo que o “Clichê Harmônico”, porém esse último é uma progressão de “dois passos”, enquanto a “Partícula harmônica” é de um somente, sendo parte da primeira.¹⁷ Basicamente consiste em um intervalo em uníssono seguido de uma quarta justa.

A música *Shona*¹⁸ também compartilha deste sistema, mas de acordo com Kubik (2010a), é uma versão “evoluída” dela. Neste, somente intervalos de quarta e quinta são utilizados, porém de modo bastante específico e localizado. As três afinações anteriormente

¹⁶ Localizados em frente à Zâmbia e no norte do Zimbábue.

¹⁷ A estrutura da “Partícula Harmônica” somente irá coincidir com os harmônicos do arco de caça se considerar-se as fundamentais omitidas (Kubik, 2010, p. 227).

¹⁸ Música do povo Shona em Zimbábue.

citadas podem ser tocadas por três pessoas, cada uma com seu arco. Para Kubik (2010a), neste caso as três afinações funcionam de modo peculiar, como se fossem regidas por um único cérebro. Isso quer dizer que as afinações estão “ancoradas” de tal modo, que proporcionam somente intervalos alternados entre quartas e quintas, como se fosse uma pessoa e não três, que gera a polifonia no instrumento (Kubik, 2010a).

Considerando todas as fundamentais utilizadas, pode-se estabelecer quatro fundamentais: Fá-Lá-Dó-Ré. Ao se fundir todos os harmônicos dessas, selecionados da mesma forma, tem-se um padrão hexatônico, o que pode ajudar na explicação de alguns sistemas africanos do cinturão sul. Contudo, na maioria dos casos, o autor esclarece que esta reflexão ainda se apresenta no âmbito teórico. A maioria das comunidades *Shona* são heptatônicas, p. ex., e se utilizam dessa estrutura em quatro colunas de harmônicos das quatro fundamentais como base deste sistema musical (Kubik, 2010a).

Outro exemplo desta fusão é a afinação do xilofone *silimba*, estudados em 1970 por Atta Annan Mensah, que apresenta as quatro fundamentais principais, mas que somente harmônicos de uma mesma fundamental são tocados simultaneamente (Kubik, 2010a).

Outro exemplo desta fusão é a afinação do xilofone *silimba*, estudados em 1970 por Atta Annan Mensah, que apresenta as quatro fundamentais principais, mas que somente harmônicos de uma mesma fundamental são tocados simultaneamente (Kubik, 2010).

Um instrumento que também apresenta as quatro fundamentais é a Kalimba¹⁹ (lamellophone), embora as quatro estejam omitidas. De acordo com Kubik (2010a), Andrew Tracey transcreve o que denomina “núcleo básico da Kalimba”. Existem quatro bicordes principais, que se organizam em uma sequência variável de intervalos de quarta, quinta e oitava de um lado e de quinta e oitava do outro. Também neste instrumento, somente notas simultâneas de uma mesma fundamental são permitidas.

No geral, a conclusão do autor é que o presente sistema Harmônico-tonal estudados dos -Nsenga, -Lala e -Shona apresentam herança San, o que significa “um desenvolvimento Bantu de uma herança anciã San no sul da África” (Kubik, 2010a, p. 240 - tradução nossa).

2.2.3. Conceito de “ritmo”

Para a análise do “Ritmo” da música africana, a metodologia do autor se apóia na Antropologia Cognitiva e tem uma abordagem *Intra* e *Cross-cultural*. O uso de aspas na

¹⁹ Existe entre o povo -Lala na Zâmbia, quanto utilizando kankobele de oito notas

palavra “Ritmo” já indica qual será a direção das discussões levantadas pelo mesmo. A razão disso é que não existe a concepção de ritmo na cultura musical africana estudada por Kubik, ao menos não a mesma da cultura ocidental, como a definição de Cooper e Meyer (1960) para ritmo: as formas como tempos (beats) fortes e fracos se organizam na peça musical.

Mesmo a noção de forte e fraco existe em outras dimensões no fazer musical africano. Resumindo a visão de Gudrun Miehe, Kubik (2010b) aponta três tipos de acentos na música africana: “1. Acento dinâmico (Intensidade); 2. Acento musical (acentos melódico e tonal); e 3. Acento Temporal (acento quantitativo ou de dilação, que se refere à quantidade sonora).” (Kubik, 2010b, p. 30). Na noção ocidental de ritmo, o acento está relacionado simplesmente à dinâmica.

Para responder essa e outras questões o autor apresenta as seguintes preocupações que direcionam sua pesquisa: fenômenos acústicos relevantes e sua organização em relação aos conceitos musicais; influência da língua na conceitualização dos padrões; a forma como as margens de tolerância *Intra* e *Cross-culturais* são presentes (Como as pessoas percebem a música de outras tribos, até quanto essas tribos estão conectadas?); identificação da percepção musical no comportamento; a extensão da diversidade em um contexto cultural homogêneo, sua relação com indivíduos e subculturas (Kubik, 2010b).

A Antropologia Cognitiva está presente na pesquisa do autor quando ele analisa a forma de organização musical das culturas africanas que estudou de acordo com o ponto de vista dos africanos, de modo a encontrar a lógica que eles dão ao próprio sistema.

A segunda abordagem do autor é *Intra-cultural*. A premissa básica que embasa este tipo de direcionamento

é que uma cultura sempre se manifesta como um sistema fechado de comunicação [...] a margem total de transmissão de conceitos verbais e não-verbais, ideias e formas de expressão entre indivíduos é determinada pelo repertório comunicativo *intra-cultural* (Kubik, 2010b, p. 6 - tradução nossa).

Ele salienta que isso não quer dizer que as culturas sejam sistemas fechados. Porém, em algum momento, durante o infinito processo de transformação delas, as culturas podem sim ser vistas como sistemas fechados de comunicação.

A abordagem *cross-cultural* aparece no trabalho do autor no estudo de: como elementos parecidos cognitivamente entre culturas que provavelmente tiveram algum contato anterior são ressignificados e podem funcionar como uma “ponte cognitiva” (Kubik, 2010b, p. 7 - tradução nossa).

A categorização é uma importante ferramenta neste sentido. Um exemplo é o radical “-Ngoma”. Entre as várias culturas das regiões leste e centro-sul da África ela assume uma diversidade de significados (o nome de uma dança ou mesmo um tipo de tambor). A categorização de palavras recorrentes entre várias culturas como esta, pode ajudar na revelação das questões *cross*-culturais anteriormente mencionadas. O autor sugere que todos os autores categorizem em forma de tabelas ou diagrama expressões como essa (Kubik, 2010b).

A perspectiva *intra*-cultural requer uma análise, como já dito, que parta da lógica da cultura que se estuda. Desta forma, toda a informação deve ser transcrita de acordo com o dialeto do lugar que se estuda. O autor ressalta que mesmo as observações sobre esta cultura devem ser escritas na linguagem da localidade. Assim sendo, no caso do Samba de Bumbo, transcrever as particularidades fonéticas passa a ser algo relevante nesta perspectiva de análise cultural.

“Ritmo”

Conforme explicitado anteriormente, a noção de “acento” ocidental não é determinante dentro do pensamento do africano quanto às suas referenciais básicas. Kubik (2010b) afirma que o indivíduo deste contexto pensa basicamente a partir de três referenciais básicos: 1. Pulsação Elementar; 2. Tempo (*beat*) referencial; e 3. Ciclo. Isso não quer dizer que a noção métrica, p. ex., seja completamente excluída neste contexto, porém não é determinante.

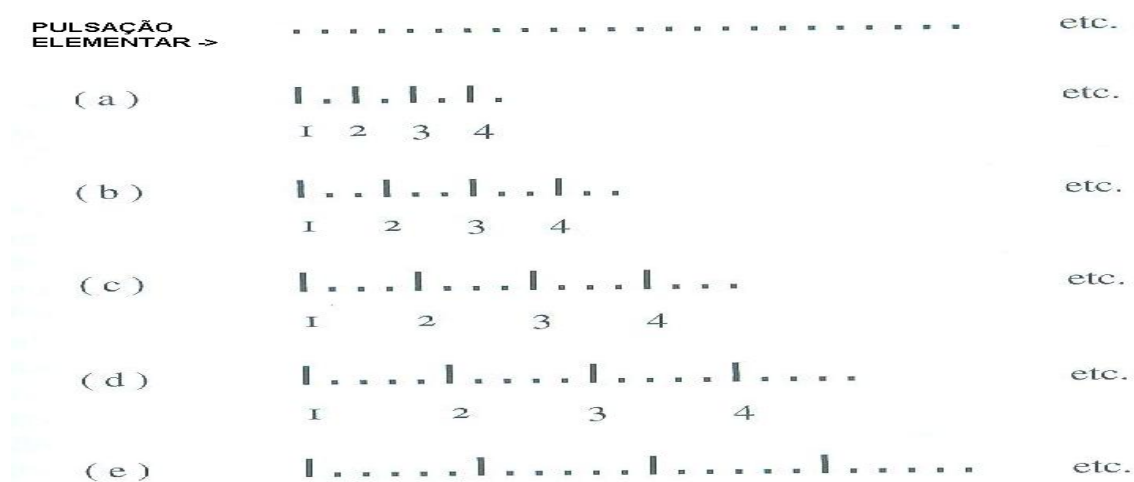
A **Pulsação Elementar** se trata de um pulso básico em que todos dançam, tocam e trabalham (referente ao fazer musical no momento do trabalho) sob uma pulsação sempre constante em termos de andamento. “Pode ser pensada como uma rápida e infinita corda de unidades de pulso consideravelmente mais rápidas que os batimentos cardíacos de qualquer um, que podem ser melhor comparadas ao pulso bruto” (Kubik, 2010b, p. 31 - tradução nossa). Suas principais características são: não apresenta acentuação, é isomórfica, pode ser tocada ou não e especialmente, quando não é, representa uma “rede interna [que é] tão profundamente enraizada e tão evidente na maioria das culturas musicais africanas que é normalmente não expressada ou discutida verbalmente [e geralmente seu andamento está] numa velocidade de 500 e 600 M.M.” (Kubik, 2010b, p. 32 - tradução nossa).

Neste nível não existem acentos, padrões estruturais e a constância da velocidade é algo bastante importante. Existe ainda a dupla pulsação elementar, encontrada no Brasil e em

Moçambique, que geralmente ocorrem na relação $\frac{3}{4}$ (3 pulsos contra 4 ou 6/8) e $\frac{6}{4}$ (ou 12/8) e sempre existe o ponto de encontro entre as duas linhas.

O **tempo (beat) referencial** “geralmente combina 2, 3 e 4, mais raramente 5 unidades da pulsação elementar para formar unidades maiores de referência que podem servir aos dançarinos para encontrar seus passos, ou para o tambor baixo para marcar o tempo” (Kubik, 2010b, p. 35 - tradução nossa), assim como demonstrado abaixo:

Figura 3 – Exemplo de pulsação elementar, onde pulsos são marcados pelos pontos e os beats separados pelas barras.



Fonte: Kubik (2010a, p. 39).

O tempo de referência “pode ocorrer a cada dois, três, quatro ou seis unidades de pulso, mais raramente a cada cinco” (Kubik, 2010b, p. 36 - tradução nossa). Esse tempo pode ser realizado por instrumentos graves, chocalhos, palmas ou pés e, no aprendizado deles, os “dispositivos mnemônicos”²⁰ são bastante utilizados. Uma importante característica apontada pelo autor é que o Tempo Referencial aponta a noção de número e conjunto, pela contagem dos tempos e agrupamento deles, o que não é notado na pulsação elementar. É neste contexto que surgem o que o autor denomina “esquemas métricos”. Desta forma, os esquemas métricos representam divisões e multiplicações do tempo referencial como os grupos de pulso elementar de dois, três, quatro tempos. O autor ainda ressalta que “A maioria dos esquemas combina quatro unidades de tempo, uma preferência que tem continuado na música Africana-Americana” (Kubik, 2010b, p. 38). Essa referência é de especial importância para o presente trabalho, pois o Samba de Bumbo parece se estruturar dentro disso.

²⁰ Trata-se de frases ou palavras, com ou sem sentido, utilizadas para ensinar algum padrão ou ciclo rítmico, sendo prática presente nas tradições afrobrasileiras.

No contexto do evento musical, os músicos representam pontos de referência para os dançarinos e espectadores e para eles próprios. As partes individuais estão relacionadas como os “pontos pivôs” das *Time-line patterns*, que serão explicados a seguir (Kubik, 2010b). Porém, existem vários “pontos pivôs”, e os músicos decidem segui-los ou não. Geralmente, na prática se desenvolve o que o autor denomina “tempo de interligação” (*interlocking beat*), em que padrões diferentes são tocados um referenciado no outro. Aqui, os músicos se relacionam matematicamente um com o outro, de modo a significarem, um ao outro, um ponto de apoio. Contudo, esta relação matemática pode simplesmente não ocorrer (Kubik, 2010b).

No contexto da prática, com tantos tempos referenciais se reafirmando e “contrapondo”, os dançarinos (e músicos) se referenciam em tempos de diferentes instrumentos, o que o autor denomina “Referência relativa”. Portanto, na prática a atenção se volta a qual instrumento é referência aos dançarinos, de outro instrumento, enfim, uma análise das relações desses com algum tempo referencial.

Geralmente a consciência de um tempo referencial relativo está associada com grupos de performance, em que vários músicos ou tocam em um e mesmo instrumento ou tocam conjuntos do mesmo tipo/mesmo timbre de instrumentos [...] (Kubik, 2010b, p. 40 - tradução nossa).

O terceiro nível de referência, o **Ciclo**, se trata do desenvolvimento de uma ideia musical recorrente com um mesmo número de pulsos da pulsação elementar. É definido pelo autor como:

Uma volta de uma estrutura constantemente repetida; uma série recorrente de notas ou combinações de padrões. Isso pode também ser definido como uma entidade criada pelo encordoamento de unidades de pulso elementar juntas, na combinação com recorrentes pontos de referência formando o tempo ou pulso bruto, sobre o tamanho do tema básico de uma peça musical (Kubik, 2010b, p. 41 - tradução nossa)

As características adicionais do ciclo são: a maioria das peças Africanas tem uma forma cíclica com um começo e um fim; ocorrem geralmente em forma não-estrófica, o que o autor denomina “Ciclo curto”; um Ciclo curto não apresenta mais do que 12 ou 16 pulsos e é repetido com variações, o que permite o instrumento solo “desenvolver temas e motivos”; a maioria dos ciclos é divisível por quatro, tanto os maiores quanto menores; os ciclos com as estruturas mais comuns têm 6, 8, 9, 12, 16, 18, 24, 32 pulsos elementares, além de seus múltiplos.

A ideia de ciclo apresenta duas noções de periodicidade. Na primeira as unidades de tempo da pulsação elementar são agrupadas em um número recorrente dentro de uma pulsação “mais lenta”. Existem vários tempos de referência dentro desta pulsação mais lenta. Um exemplo seria, p. ex., num ciclo de 16 pulsos de colcheia, o chocalho, que costuma fazer a pulsação “média”, faria o tempo de referência a cada 8 colcheias, enquanto o tambor baixo, que costuma fazer o tempo de referência com pulsação “mais lenta”, tocaria a cada 16 pulsos. No caso descrito, ambos os exemplos funcionam como esquemas métricos e vários outros além desses podem aparecer simultaneamente. A segunda noção de periodicidade do ciclo é quanto à **Dupla linha de pulso elementar**. Nessa existem duas linhas que saem da mesma posição, “cruzam” os tempos, e voltam à mesma posição continuamente formando um ciclo, como no exemplo da dupla pulsação elementar (Kubik, 2010b).

Para representar os ciclos numa transcrição o autor sugere: 1. Identificar o número de pulsos elementares contidos em um ciclo (número cíclico) de

um repetido padrão de acompanhamento [e 2.] Identificar pelo número cíclico o tamanho do tema recorrente da canção, que deve ser duas ou quatro vezes maior, por exemplo, 16, 24, 36 ou 48 pulsos”. (Kubik, 2010b, p. 44 - tradução nossa).

Quanto a esta metodologia, o autor afirma que tem “provado ser genericamente aplicável às transcrições de música africana” (Kubik, 2010b, p. 44 - tradução nossa). Esse método será aplicado ao Samba de Bumbo, pois as características mencionadas podem indicar conceitos africanos importantes que ainda são presentes nessa prática.

Existem ainda a “Segmentação tonal-harmônica de um ciclo”, que são ciclos marcados, p. ex., pela harmonia que compõe a peça. Quanto a isso, o autor ressalta que

Na maioria da música africana, ciclos são subdivididos em dois, quatro ou oito segmentos harmônico-tonais. Assim, um ciclo de 16 pulsos irá tipicamente acomodar quatro ou oito palmas, passos e progressões harmônicas (Kubik, 2010b, p. 44 - tradução nossa).

Um aspecto importante da música Africana são os “padrões melódicos de frases *off-beat*” [*off-beat phrasing melodic patterns*²¹], ou “de síncopa”. A característica principal aqui, em que o autor parafraseia Richard A. Waterman, é que “os acentos iriam sempre cair em uma regular subdivisão do tempo [*beat*], dividindo-o por 2 ou 3, assim indiretamente reconhecendo a pulsação elementar” (Kubik, 2010b, p. 48 - tradução nossa).

²¹ Termo cunhado por Richard A. Waterman.

Este tipo de frase ocorre também de modo não regular, são as frases *off-beat* não lineares, que correspondem ao 1. “abandono temporário do tempo e da pulsação elementar” (loc.cit.) pela “improvisação” do músico e pelo 2. “retardamento sistemático do ponto de impacto [...], um pouco antes do tempo” (Kubik, 2010b, p. 48 - tradução nossa). Nas regiões oeste da África e do Sudão a primeira característica é predominante de acordo com o autor.

Outra importância apresentada por Kubik (2010b) quanto às frases *off-beat* é que demonstram a quão enraizada está a pulsação elementar na cultura dos músicos africanos. Somente músicos iniciantes têm problemas com frases desse tipo, por não terem ainda apreendido o primeiro nível básico do ritmo africano. Para todos os outros, tocar de modo “sincopado” sem perder o pulso é algo “natural”.

Apesar da fixação expressa que um tempo referencial mais forte possa gerar, existem duas situações em que o instrumentista pode abandoná-la: 1. Em um momento em que a maioria dos instrumentos se referencia em um único tempo o tambor principal (improvisador) pode sentir segurança para criar um “tempo individual temporário e transiente” (Kubik, 2010b, p. 49 - tradução nossa), porém isso não é considerado um exemplo de frase *off-beat*; e 2. Ou o tambor principal muda o tempo referencial para um instrumento com uma estrutura polimétrica, isto é, ele deixa o tempo principal e passa a se referenciar em um “marginal” (Kubik, 2010b, p. 49-50 - tradução nossa).

*Time-line patterns*²²

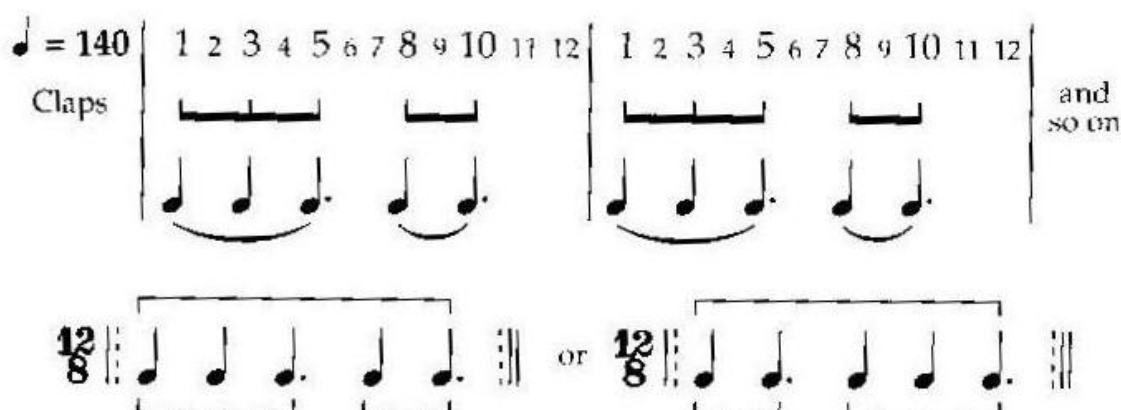
De acordo com Kubik (2010b, p. 54 - tradução nossa), as *time-lines patterns* são presentes em alguns

gêneros de música Africana e desempenham um papel importante, particularmente na Costa da Guiné [Guinea Coast] e na África centro-oeste, com estreitas ramificações aos vales de Zambezi e Ruvuna do sudeste da África.

A seguir apresento um dos exemplos discutidos pelo autor:

²² Termo provavelmente cunhado por J. H. Kwabena Nketia em 1960. O primeiro a analisá-lo foi Arthur M. Jones.

Figura 4 - Relação entre *time-line patterns* e pulsação elementar.



Fonte: Kubik (2010a, p. 55).

Na concepção atual:

Time-line patterns são ciclos curtos e estruturados de unidades-ação especificamente espaçadas, gerando um som majoritariamente em um nível de altura [...], caracterizados por uma assimétrica estrutura interna, tal como 5 + 7 ou 7 + 9, contra o qual a ‘frase melódica e rítmica dos outros músicos é justaposta’. Eles são padrões percussivos produzidos ou por palmas ou pelo toque de um instrumento musical com um som penetrante tal como um sino, tambor de altura alta, o aro ou a o corpo de madeira de um tambor, uma caixa, lâmina de machado, cabaça ou percussão de viga [Percussion beam], baquetas de toque [tais como as “claves” Cubanas], ou um xilofone em tonalidade de afinação alta (Kubik, 2010b, p. 57 - tradução nossa).

O autor adiciona que essa representa o quarto nível de referência do tempo na música africana, ao menos onde ele ocorre, ao lado da pulsação elementar, tempo referencial e ciclo.

Outra característica é que “Cada *time-line pattern* tem duas faces complementares [...], onde uma é presente, a outra é ausente” (Kubik, 2010b, p. 58 - tradução nossa). Desta forma, qualquer padrão tocado com a mão direita, p. ex., tem sua complementação na esquerda, mesmo que essa seja inaudível. O autor relata casos em que músicos realizam esse padrão em um instrumento com a mão direita, e com um dos dedos da mão esquerda, silenciosamente, o complementam. Seria como tocar uma “levada” de caixa em uma escola de samba, com as acentuações somente na mão direita e os complementos na esquerda.

Outros aspectos gerais sobre as *time-line patterns* são: majoritariamente assimétricas; ensinadas por meio da mnemônica; tocadas como acompanhamento aos instrumentos solistas, assim sendo, jamais atuam sozinhas e são relacionadas com outros eventos musicais; podem ser pensadas, numa análise estrutural, enquanto subdivisões de um ciclo, porém o músico jamais pensa suas partes como a soma de subdivisões, sempre o concebe como um todo, somente existe quando relacionada com os outros três tempos referenciais (Kubik, 2010b).

Uma última questão é a importância das sílabas mnemônicas no ensino das *time-line patterns*. Eu mesmo aprendi a tocar os padrões do Samba de Bumbo com este recurso, embora não com os sambadores tradicionais. Nas culturas musicais africanas estudadas por Kubik (2010b) são apresentadas algumas características que revelam como a análise fonética e fonológica pode nos indicar aspectos relevantes entre texto e padrão musical.

A representação mnemônica é utilizada tanto para o ensino dos tempos tocados como dos “vazios”, o que indica que, mesmo sem o acento dinâmico, alguma forma de proeminência (timbrística por exemplo) deve ocorrer nas notas tocadas, por conta da força silábica. Isso é importante para a transcrição dos padrões a partir do ponto correto. Nesses padrões não existe acentuação dinâmica, então como determinar os pontos de início? De acordo com o autor, isto se dá pelo padrão mnemônico, que indica o que é “cabeça do compasso” (embora este conceito seja relativo aqui) e o destaca da “anacruse”, já que “A primeira sílaba no padrão mnemônico falado representa o início do padrão musical” (Kubik, 2010b, p. 68 - tradução nossa).

Os aspectos fonéticos das palavras que formam os padrões mnemônicos também são explorados pelo autor. Para exemplificar, a expressão “Koŋ” compõe um padrão apresentado pelo autor. “Ko” significa “bater”, enquanto “ŋ” apresenta o sentido de ressoar. No padrão mnemônico ensinado, a primeira parte da expressão sempre ocorre em um tempo “batido”, enquanto a segunda é sempre a ressonância dessa (Kubik, 2010b).

O autor ainda aponta quais fonemas indicam tempos “batidos” e os “vazios”, que são:

Sons plosivos [tais como] [k], [p] e [t], simbolizam um timbre ‘duro’ [...];[l] e se refere a um timbre “macio” de batidas, marcando aquelas batidas que poderiam ser frases em legato e que, em uma percepção auditória, poderiam parecer ser menos acentuadas. As nasais [m], [n] e [ŋ]²³ implicam um timbre mudo [...] onde batidas não ocorrem [...] A fricativa palato-alveolar [...] é geralmente encontrada na notação oral de padrões de chocalho (Kubik, 2010b, p. 83-84 – tradução nossa).

Portanto, o autor salienta a importância dos padrões mnemônicos em encontrar a proeminência timbrística nos padrões. Contudo, deve-se atentar às questões *Cross-Culturais*, pois mesmo regiões que apresentam *time-line patterns* muito próximos estruturalmente, com fonemas similares, podem apresentar conceitos diferentes quanto a eles, especialmente nos padrões mnemônicos. No geral, essas diferenças são relativas à: diversidade linguística em

²³ Essa nasal apresenta funções mais específicas de acordo com o autor: representa a duração do som; ocorre num pulso “vazio”; é possivelmente parte dos movimentos complementares do padrão musical; e, se seguida por outra consoante, indica uma batida com timbre duro.

nível conceitual e fonético, divergência cultural causada por isolamento de uma comunidade e por diferenças timbrísticas dos objetos utilizados para a performance deste padrão, pois materiais mais “duros”, p. ex., podem conduzir vogais de mesma “cor” (Kubik, 2010b).

2.2.4. Estrutura Cognitiva de algumas sociedades africanas

Kubik (2010b) discute alguns princípios de percepção auditiva na música africana, exemplos de como o material musical é concebido por seus praticantes. Em termos gerais seu trabalho visa estudar a “psicologia da percepção auditiva e aspectos transculturais do estudo cognitivo da música na África” (Kubik, 2010b, p. 85 - tradução nossa).

Os dois pontos básicos discutidos são: 1. Concepção de acento e 2. *I.P. Effect* (*Inner Pattern Effect* ou Efeito de padrão inerente). Além disso, ressalta o efeito da Inversão Métrica, que é a percepção errada de músicos de educação europeia quanto à métrica da música africana. A ideia de determinismo cultural que embasa sua análise é definida como

a maneira nas quais esses referenciais estruturais internos são enganchados no estímulo auditivo — onde o ouvinte acredita reconhecer elementos [bearing] particulares na massa de uma absorção perceptual auditiva (Kubik, 2010b, p. 86-87 – tradução nossa).

Ou seja, embora possam-se reconhecer padrões musicais e pulsações elementares em todas as culturas, o que está, de fato, determinando a percepção deste indivíduo? Portanto, a premissa básica é que, em meio ao todo sonoro que é percebido, esse não é completamente absorvida por nenhum ser humano. O autor busca aspectos que indiquem como os africanos percebem a própria música, além de apontar possíveis equívocos ao tentar “ouvir” essa forma de música com “ouvidos ocidentais”.

Conceito de acento na música africana e Inversão Métrica

A primeira questão aqui são os acentos. Inicialmente, o autor aponta a necessidade de uma melhor distinção entre acentos motores e sonoros. O primeiro diz respeito ao tônus muscular anterior, à produção sonora, enquanto o segundo é a própria intensidade do som. Em algumas culturas africanas, o acento motor ocorre na anacruse. Em função disso, alguns autores chegaram a concluir que o músico africano se referencia no acento motor somente, por considerar que, na concepção dessas pessoas, esse é mais importante. Kubik (2010b, p. 91-92 - tradução nossa) refuta essa visão:

Enquanto em alguns estilos de performance as anacruses podem ter acentos motores, na maioria das tradições Africanas o tempo [beat] interior mantém-se associado à cabeça do compasso, contudo muito desse fato pode estar velado por uma tendência geral de não acentuar [sonoramente] o tempo [beat] 1 em um esquema métrico de quatro tempos [beats].

Portanto, o acento não se manifesta somente sonoramente na música africana. Além disso, é necessário considerar um acento dinâmico em qualquer peça de música africana como um tempo não necessariamente forte, pois existem outras formas que revelam o início e fim dos padrões rítmicos e melódicos.

É importante ressaltar que, também na transcrição desse tipo de música, é necessário analisar qual acento é mais importante (motor ou sonoro) e realizar a transcrição de acordo com isso. Para Kubik, uma forma segura de conseguir-se transcrever padrões é por meio dos dispositivos mnemônicos, que revelaram os pontos iniciais de cada música além do local dos acentos motores e sonoros, como apontado na seção anterior. Vale ressaltar que esses pontos não necessariamente coincidem com os esquemas métricos.

Além da confusão entre acentos motores e sonoros, Kubik (2010b) apresenta um efeito que diz ser bastante comum entre músicos que tiveram educação europeia, a **Inversão Métrica**. De acordo com o autor, os acentos sonoros muitas vezes confundem o músico que transcreve. Existem muitos exemplos em que o acento sonoro, num ciclo de 16 pulsos elementares, ocorre sempre nos tempos 4, 8, 12 e 16. Porém, para o músico africano, o tempo 1 seria a cabeça do compasso, p. ex., não o quarto, acentuado dinamicamente. Isso foi comprovado por Kubik em entrevistas e pela prática musical junto a alguns grupos africanos. No geral, é necessário considerar a existência de tempos referenciais relativos, a fim de encontrar em qual instrumento o dançarino ou o tambor principal se referenciam, para se justificar melhor a métrica estabelecida (Kubik, 2010b).

I.P. Effect

Uma das maiores contribuições do autor quanto à percepção musical auditiva dos africanos foi o estudo do Efeito de Padrões Inerentes (*I.P. Effect*). Isso se caracteriza por, dada uma sequência melódica muito rápida na percepção global da peça, somente algumas notas são percebidas, enquanto outras simplesmente “desaparecem”. Essas notas que são percebidas formam os padrões inerentes. Muitos padrões são gerados não somente pela melodia, mas pelo timbre instrumental. No geral, ele aponta que isso se trata de um fenômeno da *Gestalt* (Kubik, 2010b).

A percepção deste fenômeno se deu quando Kubik (2010a; 2010b) estudou a música Kiganda para xilofone em Buganda (Uganda). Nessa são tocados dois xilofones com linhas melódicas complementares, de modo bastante rápido. O efeito escutado na gravação é bastante diferente do que se ouve quando se toca o instrumento, afirma o autor. Porém, a questão interessante é que os compositores desse tipo de música, conscientes desse efeito, geralmente compunham um terceiro xilofone que toca exatamente as notas que “desapareciam” na linha dos dois xilofones. De acordo com o autor “não existe outra cultura no mundo na qual compositores tenham sido bem-sucedidos em manipular a percepção auditiva humana com tanta sabedoria [expertise]” (Kubik, 2010b, p. 109 - tradução nossa). Esse efeito pode ser produzido por flautas, chocalhos, tambores e kalimbas, além do xilofone citado, e podem ser criados por compositores em tradições tetra, penta, hexa e heptatônicas e mesmo em violões de afinação ocidental tradicional.

Esse efeito é somente encontrado em algumas culturas subsaarianas. É presente principalmente em Uganda (na música dos grupos étnicos da Buganda, Nilotic e Busoga), ao sul do Sudão entre os Accoli, na região central do Camarões (Vute e Tikar), no Zimbábue e no vale baixo do Zimbábue, entre os Shona. Também ocorre com menos impacto em Moçambique, no Congo, no leste da Angola e na região central da República Africana, no sudoeste de Camarões e em outras localidades na música do oeste Africano (Kubik, 2010b).

Uma característica interessante apontada por Kubik (2010b) é que os padrões instrumentais inerentes sugerem as partes vocais, e não o contrário. Portanto, a composição das letras é, na maioria das vezes, um processo posterior à concepção da parte instrumental da música, que sugere palavras, mesmo sem significado em alguns casos, aos compositores e ouvintes africanos onde o *I.P. effect* é presente. Para concluir o autor ressalta:

Isso se conecta com uma tendência Africana geral para verbalizar estruturas sônicas abstratas. Os padrões verbais são sugeridos aos falantes de línguas africanas por uma variedade de fenômenos: sons do trabalho, seqüência de timbres nos tambores (a mensagem dos tambores é baseada na verbalização) e no “falar” dos pássaros, e padrões de movimento no toque instrumental, andar e mesmo intercuro sexual [...] os músicos não inventam o texto musical para gerar um padrão inerente de acompanhamento. Os padrões inerentes que devem ter sido concebidos pelo compositor podem sugerir depois textos musicais para posteriores desenvolvimento de um tema vocal básico (Kubik, 2010b p. 121 – tradução nossa).

Conceitos de Tempo/Espaço Africano

No último capítulo do Vol. II de *Theory of African Music*, o autor trata da noção de tempo-espaço dos africanos, em especial aqueles do leste da Angola e noroeste da Zâmbia.

O problema desse trabalho, conforme salienta o autor, é que não existe termo equivalente nas linguagens Bantu da área de pesquisa equivalentes a “tempo” ou “espaço”:

[...] Eu percebo que ‘espaço’ e ‘tempo’ — quando se vê o problema de um ponto de vista externo, e assim o fazemos a partir do momento que utilizamos palavras em inglês — são passíveis de conversão em linguagens Bantu em tal grau que esses conceitos em ambas as esferas podem ser representados pela mesma partícula. Isto é, os prefixos ‘locativos’ são igualmente indicadores ‘temporais’. Sob essas circunstâncias parece aconselhável tratar os conceitos Ocidentais de ‘espaço’ e ‘tempo’ como uma fusão de tal forma que possa-se mais adequadamente chamar o prefixo ‘locativo’ de ‘locativo/temporal’, assim abrindo caminho para o estudo de equivalentes ou sinônimos tanto nos aspectos visuais quanto auriculares da expressão cultural (Kubik, 2010b, p. 276 - tradução nossa).

Portanto, as concepções de espaço e tempo expressadas pela linguagem, nos grupos étnicos estudados são tratadas quase como sinônimas.

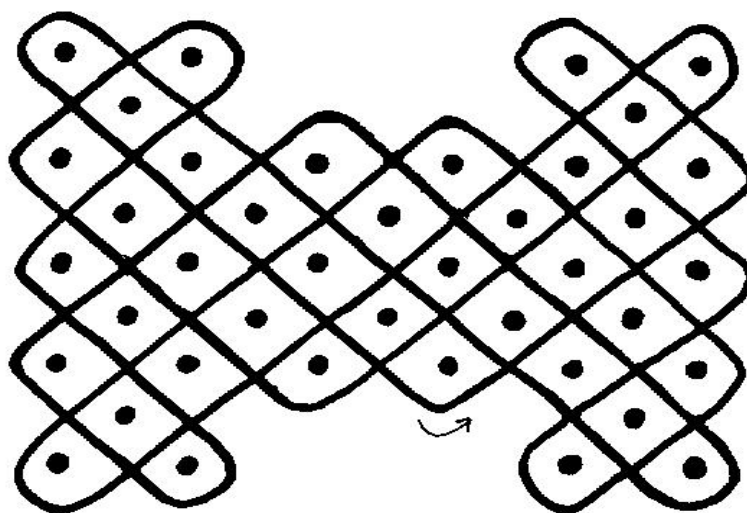
Até o momento, não foi encontrada uma só cultura que apresentasse um ser humano que não tenha tido uma experiência quadri-dimensional com o mundo (sendo o espaço representado por altura, comprimento e profundidade mais a dimensão do tempo), o que confirma um caráter universal dessa experiência espaço-tempo. Porém, existem várias formas de verbalizar isso. Em algumas culturas, espaço e tempo são idéias conectadas com direção e distância, p. ex., o que pode se estender para outros derivativos como as ideias de medidas e equidistâncias (Kubik, 2010b).

Nas culturas estudadas por Kubik (2010b), a noção de distância aparece mais claramente na comparação entre a posição dos objetos. Isso fica ainda mais claro com a explicação dos *tusona* (plural de *kasona*). Essa é uma tradição de escrita ideográfica e o nome em Luchazi (povo da região africana estudada por Kubik) de uma das línguas do grupo Ngangela; essa escrita é feita especialmente na areia com os dedos, mas também na parede de casas e em corpo humanos, nesses casos com tintas. É uma tradição masculina para os mais velhos na Vila Luchazi. Além disso,

o conteúdo e significado das *tusona* são filosóficos, e eles servem à comunidade tanto como entretenimento assim como uma reserva de idéias abstratas sobre algumas das instituições mais centrais das pessoas. Elas representam um escrito simbólico gravado de estruturas profundas no patrimônio cultural (Kubik, 2010b, p. 283 – grifo do autor – tradução nossa).

Um exemplo de *kasona* (singular de *tusona*) é apresentado a seguir:

Figura 5 – Exemplo de *kasona*.



Fonte: Kubik (2010b, p. 299).

Elas representam histórias diversas sobre a cultura desse povo. Podem representar animais, mitos e mesmo pessoas. Geralmente existem *tusona* que são bastante tradicionais e, conseqüentemente, presente em regiões relativamente distantes na África que praticam essa forma de ideografia.

A importância das *tusona* para o presente trabalho é que elas, de certa forma, direcionam o olhar analítico sobre a estrutura musical africana e, possivelmente, para suas derivações no mundo, como o Samba de Bumbo. Os dois elementos principais das *tusona* são: linhas e pontos. A estrutura básica contém: 1. pontos de marcação básica, os principais a serem desenhados; 2. pontos de interligação (*interlocking*), pontos que ficam entre os pontos básicos; 3. Simetria dos pontos, o que é sempre presente nas *tusona*, que é medida exata entre os dedos indicador e anular, que são os principais utilizados na técnica dessa ideografia; 4. Linhas: elas circunscrevem os pontos. Isso ocorre com três tipos de linhas:

- a) linhas retas (os pontos são circunscritos por linhas retas que são “curvadas” somente na mudança de direção, como demonstrado na figura 4);
- b) linhas onduladas (as linhas que circunscrevem os pontos estão em formato de ondas, em uma direção regular, vertical ou horizontal), como demonstrado a seguir:

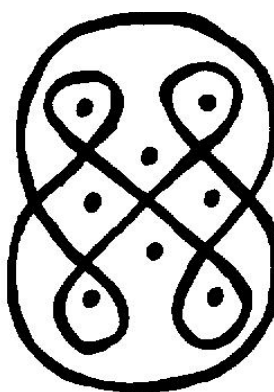
Figura 6 – Linhas onduladas da *tusona*.



Fonte: Kubik (2010b, p. 307).

c) linha itinerantes (linhas onduladas que complementam as *tusona*), conforme a Figura 7:

Figura 7 – Linhas itinerantes da *tusona*.



Fonte: Kubik (2010b, p. 308).

A quantidade de pontos que compõem as *tusona* é, aparentemente, irregular, p. ex., 22 ou 34 pontos. Porém, quando dentro do contexto do desenho, esses 22 pontos se tornam 24, e 34 se torna 36, pela intersecção dos pontos (pode-se ver a p. 312 do livro para mais detalhes).

Portanto a regularidade da figura somente é encontrada na visualização completa da mesma. A análise segmentada ocasionaria uma dificuldade e mesmo erro de interpretação.

Com respeito à relação da música e ideografia, Kubik (2010b) propõe algumas analogias: 1. Presença de números de “formas” idênticas, como os ciclos da música africana com respeito ao ritmo e quantidade de pontos que formam as *tusona*, considerando as intersecções; 2. “Dobramento em pares”: no processo de desenho das *tusona* se utilizam os dedos indicador e anular paralelamente, como técnica de desenho de um *kasona*. Na música africana, da mesma forma, isso pode ocorrer no xilofone, em que as baquetas são tocadas paralelamente, em oitavas ou outros intervalos; 3. O conceito de equidistância é presente nos dois casos: nas *tusona* a equidistância entre os pontos e na música nos intervalos musicais e regularidade dos ciclos e tempos (*beats*) referenciais, por exemplo; 4. A interligação ocorre, na música, quando os músicos criam tempos referenciais baseados uns nos outros. Nas *tusona*

a interligação aparece com os pontos de interligação anteriormente citados; 5. Os padrões inerentes são presentes em ambos os contextos, o caso do I.P. *Effect* anteriormente discutido ocorre no contexto musical. Nas *Tusona* ele ocorre devido às diversas possibilidades de interpretação da ideografia apresentada, embora no geral a interpretação do executante seja a escolhida. Portanto o autor realça a forte relação entre as ideografias africanas do leste de Angola com a música desta localidade, de modo a demonstrar aspectos gerais do pensamento do indivíduo africano, a forma como esse vê o mundo, por meio de sua música e ideografia (Kubik, 2010b).

2.3. África e Brasil: Processos de mutação Cultural

Este capítulo é baseado na revisão do livro **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**, de Mukuna (2000). Aqui pretende-se apresentar um breve histórico apresentado pelo autor quanto às migrações dentro do continente africano. Após isso, entra-se numa discussão de como essa mobilidade pode ser representada em função dos elementos musicais encontrados em cada região. Por fim, apresento a concepção de Mutações Culturais que o autor utiliza para explicar como, nos processos de escravidão, alguns elementos culturais Bantu chegaram ao Brasil fortificados pelos denominadores culturais comuns que dividiam entre si.

2.3.1. Imigrações no continente Africano das culturas Banto

O autor tenta apresentar dois pontos principais: 1. a formação cultural dos povos Banto antes da sua chegada ao Brasil e 2. As implicações dessa formação nos elementos culturais que chegaram ao país.

Antes da chegada dos portugueses a organização política da região que hoje pode ser denominada Reino do Congo era da seguinte forma: 1. Conglomeração de tribos; 2. Organização política em federação de repúblicas autônomas (Mukuna, 2000). Após o início da interferência portuguesa essa organização política acaba e com isso as tribos passam a guerrear umas com as outras, em que conflitos religiosos e expedições para caçar escravizados se tornaram frequentes. A formação do Reino do Congo se deu pelo domínio de um poderoso grupo, formado por vários clãs, no séc. XVI, quando um poderoso guerreiro conquistou uma tribo *ambundu*, escravizando-a. A partir daí se expandiu, especialmente em direção ao interior da região, sendo dessas localidades os povos que constituíram o Reino do

Congo mais fundamentalmente, como os *Kuba*, *Lunda*, *Yaka* e etc. Portanto a formação do 1º e 2º Reinos do Congo se deu, respectivamente, por: 1. União de estados autônomos; 2. A partir de conquistas e expandindo-se com adesões temporárias ou permanentes no “período de grandes migrações” (Mukuna, 2000, p. 43) – século XVI.

A cultura Bantu ocupou toda a parte central da África, bem antes dos primeiros Reinos do Congo e foi a matriz principal após a constituição deles. Os elementos musicais africanos que se assemelham aos brasileiros vêm de tribos desse contingente cultural, porém de regiões muito pouco exploradas pelos portugueses quanto ao comércio de pessoas. Mukuna (2000) expõe que, no processo de formação do Reino do Congo os diversos grupos étnicos jamais pararam de ter contato. Em primeiro lugar expõe os aspectos linguísticos que favoreceram essa integração. Depois, aponta que, embora estivessem separadas, as tribos permaneciam em contato, seja quanto às relações mercantis ou de guerra, como a dominação citada no Segundo Reinado da região. Quando relacionados ao mercado, as tribos se relacionavam entre si fortalecendo aspectos linguísticos comuns, por exemplo. Um segundo aspecto exposto revela que, mesmo quando uma tribo era conquistada, ela mantinha seus aspectos culturais comuns, porém somados ou misturados com os do conquistador. Deste modo, a unificação cultural, pacífica ou não, foi um aspecto importante para a manutenção de um desenvolvimento de “denominadores culturais comuns” entre os escravizados “brasileiros”²⁴. Aqui encontramos características de tribos possivelmente não exploradas por Portugal, mas que com certeza se relacionaram com aquelas da Costa do Rio Congo (colonizadas por Portugal) e com as quais compartilhavam padrões culturais comuns: “as tribos Bantu dispersas compartilharam uma origem comum, e que, pelo mesmo fato, têm valores, normas, práticas, etc., culturais básicos comuns” (Mukuna, 2000, p. 49).

Esses “denominadores culturais comuns” Banto que vieram ao Brasil estão relacionados com o desenvolvimento da caça e escravidão no Segundo Reino do Congo por portugueses e holandeses. O início das caças, oficialmente, ocorre em 1513, quando os portugueses assinaram contrato com o rei do Congo para o pagamento de seus gastos em Portugal (estudo dos nobres africanos, alimentos etc.). Esses exigiam que o reino caçasse e enviasse os povos escravizados aos locais designados pela coroa portuguesa, além de cobre e

²⁴ O termo “denominadores culturais comuns” também já foi utilizado como “memória coletiva”, por Maurice Halbwachs. Da mesma forma, em sua visão, existe também a “memória individual”. Essa última se refere aos aspectos de sua cultura que o indivíduo experimentou (mitos, formas de comer etc.) e não presencia mais. A segunda se refere aos elementos que permaneceram em função de uma lembrança do grupo que compartilhou tais experiências. Assim sendo, a “memória coletiva” é gerada pela “memória individual”. O autor coloca três fatores capitais que propiciam a criação da “memória coletiva”: 1 – linguístico (tanto foneticamente quanto a descrição de objetos etc.); 2. tempo e espaço homogêneos 3. Um mundo e uma lógica de experiência.

marfim. Este processo de “caça” de pessoas, que no começo trazia aproximadamente 400 pessoas escravizadas, em algumas décadas aumentou para 5000 o número de prisioneiros que eram escravizados. No Brasil não existe uma data específica, mas sabe-se que já em 1511 eram enviados pedidos para que os povos escravizados africanos chegassem e assim a escravidão indígena cessasse. De qualquer forma, é do reino do Congo o local de onde os povos escravizados que chegaram ao Brasil vinham. As principais razões disso são: falta de metais preciosos na região, sendo os escravizados única possibilidade de pagamento e a proximidade do Atlântico com rota marítima mais curta ao Brasil (Mukuna, 2000).

Os “denominadores culturais comuns” entre grupos Banto, de acordo com Mukuna, foram desenvolvidos especialmente por conta da grande quantidade de tempo que os escravizados passavam juntos antes do seu destino final, cerca de um ano em alguns casos. Nesse período desenvolviam as afinidades culturais existentes, quanto à língua, p. ex., e quanto à forma de vida no geral. Com isso os “denominadores culturais comuns” se identificavam e se reafirmavam, chegando ao Brasil já fortalecidos (Mukuna, 2000).

No Brasil, embora os Bantos fossem minoria em relação aos sudaneses, após a migração da burguesia ao Sul do país, em busca de melhores oportunidades comerciais, os escravizados se juntaram no vale do Paraíba por volta de 1810, por conta da produção de café. A maioria vinha da Bahia e Pernambuco, onde a quantidade de Bantos era enorme. Deste modo, fortaleceram e desenvolveram ainda mais laços culturais nesse território do contingente cultural estudado e que se refletiram nas posteriores manifestações culturais afrobrasileiras dessas regiões (Vale do Paraíba, Bahia e Pernambuco especialmente).

2.3.2. Elementos culturais Banto e sua identificação com a música popular brasileira

Elementos culturais Banto na África

Dois grandes contingentes culturais que vieram ao Brasil foram dos sudaneses e dos bantos. Os primeiros apresentam um repertório cultural mais ligado à cultura islâmica, que pode ser vista na instrumentação, e é mais presente na região Norte da África. O segundo, vindo especialmente da região de interação cultural Congo-Angola, apresenta mais elementos das tribos africanas ali presentes.

Mais especificamente quanto às estruturas musicais, Mukuna (2000) apresenta padrões rítmicos africanos que podem ter sido mantidos no Brasil. Um deles tem forte relação com o

que veio se tornar o lundu e se incorporar no samba e pode ser escutado em muitas regiões da África, como entre os Kasai (Zaire). O mais comentado é a *time-line pattern*, já discutido no capítulo anterior. No Brasil o tamborim é um dos instrumentos que ilustra esse padrão rítmico, que ainda é presente nas culturas africanas. A diferença principal deste último é que, enquanto a rítmica brasileira ocorre em dois motivos em $7 + 9$, o padrão africano geralmente é de $9 + 7$, com os dois motivos sendo bastante similares, embora invertidos. Este é denominado *kachacha* e, de acordo com o pesquisador Kubik (2010b), ocorre na região da Congo-Angola, especificamente distrito Kabompo, na Zâmbia. Também é encontrado entre os músicos Luchavi e também no sul do Congo, o que pode ser melhor observado no livro *Theory of African Music*, discutido no capítulo anterior. Na região do Congo, Mukuna (2000) apresenta padrões $7 + 9$, entre os Luluwas e Quiocos, na região dos Kasai, porém os dois motivos rítmicos são bastante diferentes. Ele ainda apresenta transcrições de outros pesquisadores quanto à região oeste da África, porém com ciclos $5 + 7$ e $7 + 5$, mas que podem ter relação com as estruturas brasileiras, por esse padrão bipartite.

A importância destes padrões rítmicos, de acordo com Mukuna (2000), é que estabelecem diferença de estilo e culturas musicais africanas para cada região do Congo. Outros parâmetros, como contornos melódicos e progressões harmônicas também podem ser considerados neste tipo de análise, como a utilização de intervalos harmônicos de terças que possa gerar relações ao repertório brasileiro, onde isso é muito presente. Porém são os padrões rítmicos os elementos mais característicos quanto ao contingente cultural aqui estudado. Além disso, os padrões são, em muitos casos, próprios de determinados momentos em rituais, portanto fazem parte da estrutura cultural destas tribos. Outro aspecto importante é que, assim como se apresenta no samba, as frases melódicas se desenvolvem de acordo com os padrões rítmicos, ou seja, se este tem quatro compassos, a melodia também o terá. Mais do que isso, na questão linguística, podem ser apontados motivos (melódicos) que somente ocorrem junto a determinadas palavras, sendo, em alguns casos, o momento de marcação que estipula o limite do padrão rítmico (Mukuna, 2000). Essa observação condiz com as conclusões de Kubik (2010b) no capítulo anterior, quando fala da relação entre padrões mnemônicos e definição de pontos iniciais dos padrões rítmicos.

A questão das influências musicais também revela importantes “heranças” africanas que sobreviveram no Brasil. O agogô, caxixi e cuíca são bons exemplos disso apresentados por Mukuna (2000). O primeiro, chamado *ngongi* em algumas regiões da África, preserva-se morfologicamente e também em sua função dentro do conjunto percussivo, de marcar o padrão rítmico principal. O segundo, denominado *tshisaka* na tribo Kasai, oeste africano,

apresenta-se com a mesma estrutura morfológica, mas parece ter sido originado na região de interação cultural Congo-Angola. O terceiro apresenta mais variantes, ao menos de acordo com os exemplos do autor. Existem versões na Europa e em várias regiões da África. Porém, sua origem parece ter sido realmente no continente africano, em que a relação dos europeus com este pode ser explicada pelo início da ida de representantes e escravizados da corte congolesa a Portugal, no início da relação entre os dois reinos. O autor ainda discute a questão do berimbau, em que aponta discussões sobre se este, de fato, veio da África, porém as estruturas de execução e construção são similares a alguns instrumentos como o arco de boca

A cultura Banto no Brasil

O autor expõe várias vertentes da constituição do samba carioca e da música brasileira. Aponta o lundu como uma das principais influências, especialmente no caráter musical, enquanto o jongo e a dança de umbigada como muito importantes na dança e instrumentação.

Existem dois padrões rítmicos principais apresentados por Mukuna (2000) que demonstram a relação entre os padrões africanos e brasileiros. Um é rural, sendo mais próximo da organização rítmica do lundu. O segundo é a rítmica do tamborim numa escola de samba, por exemplo, que se estabelece num ciclo de quatro compassos com dois segmentos de 7 e 9 colcheias, totalizando um ciclo de 16 pulsos/colcheias. Uma observação importante neste sentido é que as frases melódicas são cantadas e tocadas dentro deste padrão de quatro compassos (Mukuna, 2000).

Mukuna (2000) ainda apresenta várias questões quanto à instrumentação brasileira e como esta era na África. Os principais discutidos neste capítulo são: agogô (ngongi na África) e berimbau (que parece ser derivado do quimbundo mberimbau). No geral, as estruturas organológica e morfológica do agogô são próximas ao que se conhecia na África, com a mesma função de acompanhamento instrumental em ambos os contextos. O berimbau ainda é caso de estudo, mas não se sabe exatamente como se transformou no protagonista da capoeira. É importante ressaltar que o nome deste instrumento, na Europa, é utilizado para outro completamente diferente, tanto morfológicamente quanto organologicamente. É inicialmente ligado ao samba de roda, ainda denominado berimbau-de-barriga ou gunga, porém estabelece-se mesmo como instrumento responsável pela marcação do padrão rítmico e referência principal dos jogadores na Capoeira Angola. No geral, existem considerações quanto à sua forma primeira quando chegou ao Brasil, porém seus processos de transformação são ainda desconhecidos (Mukuna, 2000).

2.3.3. Mutação Cultural

No capítulo 4 de seu livro, Mukuna (2000) trata do conceito de mutação cultural aplicado ao processo de transposição dos elementos tribais Bantu ao Novo Mundo. Ele analisa os padrões rítmicos e instrumentos encontrados no Brasil que remetem à sua possível origem e expõe as implicações desse processo de mutabilidade.

Em primeiro lugar, é necessário entender o que o autor denomina de “mutação”. Isso é basicamente resultado de uma *ruptura*, essa entendida como a transposição dos indivíduos de um contexto ao outro. No caso dos povos escravizados Banto p. ex., o contexto de origem é entendido como o “tradicional”, que nas palavras do autor é “o que pertence a uma continuidade bem determinada, cuja mera existência é vitalizada por conceitos ideológicos regulados por normas e valores, pertencendo a um grupo fixo, uma família, uma tribo, um grupo étnico etc.” (Mukuna, 2000, p. 184). Quando no novo contexto, somente alguns elementos permanecem, criando uma cultura mais “popular” o que para o autor

refere-se ao novo estado de um ‘tradicional’ tirado do seu contexto vital, perdendo assim o que tinha de oficial ou cultural identificável com um grupo etc., determinado. Em outros termos, o ‘popular’ seria o ‘tradicional’ cujos conceitos se afastam daquilo que lhes dá sentido e existência [...] (Mukuna, 2000, p. 185)

Vale ressaltar que o autor não se refere à “cultura popular”, e sim de como entender o comportamento da mesma cultura em contextos diferentes.

Neste processo de “mutação”, como dito no parágrafo anterior, alguns elementos permanecem, enquanto outros são excluídos pelo novo contexto. De acordo com Mukuna, ao citar o autor Roger Bastide, duas forças predominantes ocorrem neste processo: 1. Casualidade externa, ação do meio social (o novo no qual o indivíduo foi inserido); e 2. Casualidade interna: ação do repertório cultural individual do próprio homem. Para Mukuna, entender a relação entre ambos é essencial para compreender as formas de reinterpretação dos padrões culturais adquiridos, perdidos e que permaneceram conforme seu repertório cultural no novo contexto.

Nos processos de ressignificação dos elementos Banto no Brasil o autor exemplifica tanto em padrões rítmicos, quanto em instrumentos musicais. Quanto a este último aspecto, ele apresenta dois casos em especial: a cuíca e o agogô. O primeiro, neste processo de mutabilidade modificou significativamente sua função no Brasil, porém manteve-se morfológicamente. No segundo, manteve-se a forma do instrumento, como sua função de

marcação rítmica principal, embora muitos outros aspectos sejam perdidos. Quanto ao padrão rítmico, o autor somente apresenta que os ciclos permaneceram, pois, no Brasil, seu significado tem relação somente com o novo contexto. Ele exemplifica como o mesmo padrão 7+9 (16 pulsos) do tamborim no samba, encontrado no contexto da música popular moderna do Congo (comunidade urbanizada) apresenta funções diferentes em ambos os contextos. Mais do que isso, em ambos os contextos modernos (Congo moderno e Brasil), esses ciclos rítmicos perdem sua função social anterior. Este poderia ser exclusivo de uma melodia de louvor aos mortos, ou de celebração, o relevante é que tinha conexão com um aspecto ritual e estrutural da sociedade anterior ao qual era utilizado. Essa é uma questão importante que o autor ressalta quanto à “mutação”, os efeitos nos elementos culturais por conta da mudança de contexto quanto à prática destes não são iguais em todos eles (conceito de “dinâmica diferencial” da sociologia).

Para exemplificar essa questão da mutabilidade conceitual e realizar considerações quanto à identidade das tribos Banto, Mukuna (2000) explica a função musical nos rituais com a importância do “sentido de posse” na música dos lubas e a representação de dupla identidade em algumas situações por meio da música. Um exemplo disso são dois tipos de identidade apontados pelo autor: espiritual e física. A primeira tem uma função hereditária e hierárquica, no sentido de que aqueles considerados herdeiros destes espíritos mantêm seus privilégios. O segundo, denominado identidade do *muntu*, se refere à representação das montanhas, terra, sol etc., em que cada uma destas “imagens” se refere a uma qualidade mais concreta (montanhas = moradia dos espíritos; leão simboliza sabedoria). Essas representações ocorrem também pelo texto das melodias, em que as imagens do pai, p.ex., são louvadas e saudadas se referindo aos espíritos ou montanhas. Porém, esta conexão ocorre em função da *relação de pertencimento* que os falecidos tinham enquanto vivos (as posses deles, ou as coisas que os/as tinham como posse), isto é, eles possuíam a faculdade da inteligência, ou sabedoria, na concepção desta tribo, de modo que ao falar-se em determinadas características, estas eram conectadas com seus respectivos correspondentes da comunidade. Estas relações se perderam em alguns contextos no Novo Mundo, como no Brasil, porém seu aspecto material, como a morfologia do instrumento, em muitos casos, foi mantido.

Também na filosofia dos Banto, pode-se perceber essa mutação de elementos. Os conceitos de “ser” e “Existente” deste contingente cultural nos ajudam a compreender a análise do autor. O “ser” é o aspecto palpável da sociedade, enquanto o “Existente” se refere à relação de pertencimento que é atribuída a esse “ser”. Mas existe também o “não-ser”, que significa quem/o que caminhou na direção contrária aos padrões culturais tradicionais que

estabeleciam sua “existência”. Porém, mesmo na extremidade deste “não-ser”, havendo elementos do “ser”, isso significa uma manifestação de resistência dos elementos tradicionais, como os padrões transcritos e instrumentos Banto que se preservaram no Brasil, por exemplo. Para fins metodológicos, Mukuna chama este “ser” de “estrutura” (no sentido estruturalista), e esta “existência” de “função” (no sentido funcionalista) (Mukuna, 2000, p. 217-219)

Mukuna (2000, p. 182) faz uso de princípios estruturalista e funcionalista, pois estes “definem as relações dos elementos culturais (musicais) estudados como entidades dentro de suas sociedades funcionais (sociedades secretas, núcleos familiares, repertórios cerimoniais, etc.)”. Especificamente quanto à estrutura, utilizando o conceito de L. Strauss, o autor entende como a base, aquele aspecto mais fixo, dentro de um processo de mutabilidade. O funcional se refere fundamentalmente à função do indivíduo socialmente, dos valores a ele designados, também sujeitos à “mutação”. O estrutural tem seu aspecto de matéria-prima no instrumento, no padrão rítmico, porém as funções destes, no “sistema de relações”, são modificadas de acordo com o contexto. Desta forma, a cuíca, p. ex., embora estruturalmente se mantenha no contexto brasileiro, em termos funcionais, é completamente modificada.

No geral, o autor argumentou quanto à relevância de se pensar o processo de “mutação” dos elementos culturais dos povos africanos Bantu no Brasil. Sua perspectiva é estruturalista, no sentido de apresentar elementos “palpáveis”, concretos, mantidos no Brasil e funcional, quando discute em quais situações as funções foram mantidas, modificadas (ressignificadas) ou perdidas. Portanto, apresenta uma importante perspectiva, especialmente em termos metodológicos, para análise também do Samba de Bumbo, em ambos os parâmetros.

2.3.4. Persistência dos elementos culturais africanos em território brasileiro

Neste último capítulo de seu trabalho, Mukuna (2000) analisa como alguns elementos estruturais foram transformados no Brasil. Para isso se utiliza das noções de “persistência” (no sentido dos traços que permaneceram em função da memória coletiva) e “continuidade” (como os traços que permaneceram e se modificaram no novo contexto). Para isso, é necessário pensar como os traços culturais africanos permaneceram no contexto ocidental, em termos da razão e de sua nova conformação.

A razão principal seria o aglutinamento de populações negras do contingente cultural Banto no Brasil. Nestes contextos (Vale do Paraíba, p. ex.), somente os elementos culturais que eram funcionais (que serviam para alguma coisa) foram mantidos, de acordo com o autor,

como a marcação rítmica do agogô. Além disso, estabelecidas as manifestações culturais resultadas dos processos de mutação entre Brasil e África, o autor também aponta as modificações, conceituais e materiais, resultantes da migração no país. Um exemplo disso é que a manifestação cultural maculelê, que, embora conceitualmente seja a mesma, muda seu nome (a parte não funcional) conforme a região à que as populações negras migraram: no Ceará é chamado manero-de-pau, enquanto em Minas de mineiro-de-pau. Isso indica, também, a migração interna desta expressão cultural. Outra importante conclusão é que, antes de ser uma expressão nacional, as expressões culturais Banto, se estabeleceram regionalmente e, a partir disso, pelos processos de migração interna, se ressignificaram de acordo com os novos contextos nos quais estavam e estão inseridas. Portanto, quanto ao Samba de Bumbo, podemos o tratar, quanto às manifestações culturais a ele relacionadas, tanto no Brasil quanto na África, como manifestações ressignificadas de elementos surgidos em um mesmo contexto.

3. Transcrições Musicais e Aspectos Gerais

Foram realizadas 79 transcrições de melodias, fora os padrões rítmicos, sendo 28 do “Samba de Roda”, 22 do “Samba do Cururuquara”, nove do “Samba da Dona Aurora”, sete dos grupos “Grito da Noite” e “Samba-lenço de Mauá” e seis dos “Filhos de Quadra”, como mencionado no primeiro capítulo. Porém, as transcrições de músicas de tradição oral sempre nos levam a uma problemática, o da sua precisão na escrita da altura e ritmo nas canções solo. O resultado é possivelmente diferente do momento em que “se samba” de fato, quando a voz solista canta ao mesmo tempo em que se tocam os instrumentos, em que tanto a transcrição das vozes quanto dos instrumentos se torna mais precisa. As pessoas que produzem (e reproduzem) a cultura de tradição oral ao ensinarem ou praticarem seus cantos não concebem a música da mesma forma que um músico erudito, por exemplo. Nesta, o “cálculo” (pensamento lógico) para se encontrar as notas exatas são imprescindíveis para uma boa interpretação.

Na música realizada nos grupos pertencentes às culturas de tradição oral comumente as canções são concebidas em outra estrutura de pensamento, em que o significado da música está muito além de seu aspecto de exatidão na afinação, por exemplo. Desta forma, tanto nas gravações, quanto em apresentações que presenciei de alguns dos grupos trabalhados aqui, percebe-se que os cânticos não podem ser rigorosamente transcritos em termos de altura e rítmica.

Em alguns trechos dos exemplos musicais, a diferença entre uma tercina e uma célula sincopada é muito sutil, de modo a se tornar ambígua. Assim sendo, pode-se considerar ambas as interpretações possíveis. Em outros casos ocorre a variação entre duas células rítmicas similares, em repetições de uma mesma frase musical, ou ainda a utilização destes padrões similares em momentos distintos de uma mesma frase. O importante, deste modo, é o foco no direcionamento melódico e nas cadências harmônicas que o samba apresenta. Para ilustrar isso demonstra-se a seguir dois exemplos das transcrições realizadas nas Figuras 8 e 9:

Figura 8 – Trecho de transcrição do samba Minha Vida em Pirapora²⁵

²⁵ Nos sambas do grupo “Samba de roda” as ligaduras utilizadas destacam a frase musical da sambadora, por ser solo, e mais aparentemente mais evidente que nos outros grupos.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 9 – Trecho da transcrição do samba Vamo Maria, Vamo.



Fonte: elaboração do autor.

Estes dois exemplos são aproximações. No primeiro é apresentada uma frase e no segundo duas, em que, neste último, podemos considerar um término de ideia de antecedente, em termos fraseológicos, visto que, como será demonstrado, a segunda frase (consequente) cadência à tônica.

Especialmente no “Samba de Roda”, as melodias da sambadora solo (como exemplos a e b) são quase improvisatórias, em que cada frase pode ser cantada de modo diferente em outras gravações, principalmente em sua rítmica e andamento. Desta forma, não devem ser encaradas como uma transcrição absoluta, mas sim um registro similar ao que já foi apresentado pelos grupos.

Um aspecto importante a se ressaltar é que, especialmente nas transcrições do grupo “Samba de Roda”, algumas melodias poderiam ser consideradas como “desafinadas”. Porém, isso reflete o que foi dito anteriormente, que esta questão mais exata da música não é parte da concepção musical das comunidades que praticam esta modalidade de samba. Desta forma, transcreveu-se as notas exatamente como foram escutadas. As notas “desafinadas” poderiam ter sido aproximadas de sua conformação provável, que em comparação com as “afinadas” se tornam óbvias do ponto vista lógico. Isso porque as melodias apresentam poucos modelos, no caso do Samba de Roda, cinco estruturas melódico-rítmicas diferentes em 28 exemplos musicais, o que está apresentado na próxima seção. Essas tendem a se repetir, de tal forma que é possível comparar uma com a outra para se concluir, por essa lógica, a “intenção” melódica do cantor. A rítmica, por outro lado, varia de acordo com o texto cantado. De qualquer forma, preservam-se as transcrições da forma como foram escutadas, para que o sentido da música para seus produtores seja evidenciado, e não ajustado aos valores de outro contingente cultural. Isso é estendido também quanto à transcrição dos textos, em que são

descritos da forma como são escutados, preservando a fonética dos praticantes do Samba de Bumbo. Portanto, ao escutar “procurá”, p. ex., não realizo a correção da palavra.

Aqui apresento as transcrições com títulos e em ordem alfabética. Porém, em alguns casos, em função de evidenciar outros fatores, isso não ocorre. Por exemplo, nos registros do Samba do Cururuquara, os registros obtidos vêm de períodos bem diferentes. Deste modo, prefere-se agrupar as transcrições de um mesmo período, a fim de demonstrar que a situação pode variar aspectos como a tonalidade no fazer musical desses sambadores.

No geral, os sambas são intitulados com o primeiro verso que o compõe (primeiro verso da “carreira”). Porém, em sambas que apresentam mesmo título, com desenvolvimento diferente, o título da proposição (parte relativa ao “samba”) é utilizado para nomeação. Os outros grupos não apresentam este tipo de problema, porém ambos de Santana de Parnaíba apresentam um samba denominado “Eu venho vindo” de acordo com o padrão aqui estipulado. Nesse caso optei por não alterar o nome dos sambas, a fim de demonstrar o desenvolvimento diferente, tanto em letra como em música, dos dois grupos que o cantam.

Os aspectos gerais do Samba de Bumbo relacionados com a música visam dar parâmetros gerais quanto à tonalidade e cadências harmônicas de cada grupo, que embasaram a análise musical principal deste trabalho no próximo capítulo. Outras questões estarão relacionadas com a dinâmica de realização do samba, ou seja, se os grupos utilizam de repertório fixo, improvisação ou qualquer outra forma de prática dessa manifestação cultural.

Quanto ao estabelecimento das cadências, essas são baseadas puramente nas melodias, visto que não existem instrumentos harmônicos nessa prática. Vale dizer que SCHOENBERG (2001, p. 203-204) ressalta que, embora muitos elementos estabeleçam a harmonia de uma peça musical, o fator horizontal é suficiente para estabelecimento de linhas gerais quanto a isso. A diversidade de possibilidades harmônicas não é escopo deste trabalho. Reduzimos-nos à conclusão em relações harmônicas entre cadências plagais, autênticas e completas, ou seja, linhas gerais, estabelecidas pelas notas da melodia e seu direcionamento melódico em função da tonalidade do samba. A partir disso, como dito, podemos seguir para questões analíticas mais relevantes.

3.1. Grupo “Samba de Roda”

Este é o grupo que apresenta o maior número de exemplos musicais, sendo vinte e oito ao todo. Por conta disso, pode resultar em uma análise mais detalhada e abrangente acerca de

sua prática. Estas transcrições foram realizadas pela escuta do CD “Nossa Gente – Samba de Roda”, que nas dez primeiras faixas apresentam todos os cânticos aqui transcritos.

Dona Maria Esther é cantora de 26 das 28 faixas. Ela é a “Dona do Samba” como se diz, sendo quem lidera o grupo e o samba nas apresentações. As outras faixas (8 e 9) são cantadas por Dalva e Seu João do Pasto.

Além dos sambas cantados também foram transcritos os ritmos dos instrumentos utilizados, assim como o início e fim de sua participação no Samba de Roda. Este CD, talvez por seu caráter mais oficial, apresenta sambas com um começo e final bem determinados, o que possibilita uma transcrição mais exata neste sentido. Portanto, seguem as transcrições realizadas:

Figura 10 – Transcrição do samba *Amarrado as quatro ponta* do grupo “Samba de Roda”.

Amarrado as Quatro Ponta

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

♩=108

8 Na Fes-ta de Pi-ra-po-ra Quem a-cha o len-çé meu A-mar-

6 ra-do'as qua-tro pon-ta foi a'Es-te-la que me deu Na deu A-mar-

1. 2. *anim.*

11 ra-do'as qua-tro pon-ta Oh a-mar-ra-do'as qua-tro

8 Foi a'Es-te-la que me deu

16 pon-ta

8 Foi a'Es

♩=120-132

Fonte: elaboração do autor.

Figura 11 – Transcrição do samba *Carimbó* do grupo “Samba de Roda”.

Carimbó

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

8 $\text{♩} = 88$

Ca-rim - bó Oh ca-rim - bó En-cos - tei o pei-to ne - la Me su - jo o pa - le-

8

1. 2. *anim.* $\text{♩} = 120-132$

8 to Ca-rim to En-cos - tei o pei-to ne - la Eu en-cos -

Me su jo o pa le to

14

8 tei o pei - to ne - la

Me su

Fonte: elaboração do autor.

Figura 12 – Transcrição do samba *Coitado do rico* do grupo “Samba de Roda”.

Coitado do Rico

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

♩ = 108

8 Coi - ta - do do Ri - co Vi - ve sem - pre en - ga - na - do Es - ca - pa do la -

7 8 drão. E só fi - ca no fi - a - do Oh es - ca - pa do la - drão Oh Es -

♩ = 120-132 *anim.*

8 E só fi - ca no a - do

14 8 ca - pa do la - drão

8 E só

Fonte: elaboração do autor.

Figura 13 – Transcrição do samba *Com saquinho de virado* do grupo “Samba de Roda”.

Com Saquinho de Virado

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

♩ = 108

8 Na Fes-ta de Pi - ra - po - ra Ma - ta - ro meu com - pa - nhe - ro Com sa -

6 qui-nho de vi - ra - do pen-san - do que'e-ra di - nhe - ro Na Fes-ta de Pi - ra -

11 po - ra Ma - ta - ro-meu com - pa - nhe - ro com sa - qui-nho de vi - ra - do Pen -

16 anim. ♩ = 120-132 san-do que'era di - nhe - ro Com sa - qui-nho de vi - ra - do

Pen-san - do que'e-ra di -

21 Oh com sa - qui - nho de vi - ra - do

nhe - ro Pen - san

Fonte: elaboração do autor.

Figura 14 – Transcrição do samba *Corimbatá* do grupo “Samba de Roda”.

Corimbatá

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Co-rim-ba - tá Lam-ba - ri man-dou di - zê Co-rim-ba zê Que'a Pi - á - ba tá do -

en - te com sau - da - de de vo - cê Co-rim-ba cê Que'a Pi - á - ba tá do - en - te

Com sau -

Oh que'a Pi - á - ba tá do - en - te

da - de de vo - cê Com sau

Fonte: elaboração do autor.

Figura 15 – Transcrição do samba *Deitava na minha cama* do grupo “Samba de Roda”.

Deitava na Minha Cama

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

Ê o-ia lê! Ê o-ia lá - Dei-ta-va na mi-nha ca-ma meu re - tra - to do jor - ná

anim. $\text{♩} = 120-132$

ná Dei-ta-va na mi-nha ca-ma Eu Dei-ta-va na mi-nha

Meu re - tra - to no jor - ná

ca-ma

Meu re

Fonte: elaboração do autor.

Figura 16 – Transcrição do samba *Ê Pirapora* do grupo “Samba de Roda”.

Ê Pirapora

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Ê Pi-ra - po - ra Par-na - í - ba'a-qui vai - bem Par-na - í - ba va-l'um con to E'o Ra -

ur é con-to'e *anim.* cem Par-na - í - ba va-l'um con - to Oh Par-na -

E'o Ra - ul é con-to'e cem

í - ba va - l'um con - to

E'o Ra

Fonte: elaboração do autor.

Figura 17 – Transcrição do samba *Ela cantou romaria* do grupo “Samba de Roda”.

Ela Cantou Romaria

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Transc.: Pedro Bernardes Neto

8 $\text{♩} = 108$
E - la can tou ro - ma - ri - a E - le tam - bém can - tou Os mi - la - gres fo - ram

6 $\text{♩} = 108$
tan - tos que'o ar - tis - ta con - sa - grou grou E'os mi - la - gres fo - ram tan - tos

12 $\text{♩} = 120-132$
E os mi - la - gres fo - ram tan - tos
tis - ta con - sa - grou Que'o ar -

Fonte: elaboração do autor.

Figura 18 – Transcrição do samba *Eu mat'o boi e tir'o coro* do grupo “Samba de Roda”.

Eu Mat'o Boi e Tir'o Coro

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

System 1: Tempo = 108. Lyrics: Eu ma - t'o Boi e ti - r'o co - ro não a - guen-to di - sa - fo - ro Ma t'o

System 2: Tempo = 120-132, *anim.* Lyrics: fo-ro Eu ma-t'o Boi e ti-r'o co-ro Eu ma-t'o Boi-e ti-r'o

System 3: Lyrics: Não a - guen-to di-sa - fo - ro

System 4: Section labeled **coro**. Lyrics: Não a

Fonte: elaboração do autor.

Figura 19 – Transcrição do samba *Eu prantei o roxo n'água* do grupo “Samba de Roda”.

Eu Prantei o Roxo n'água

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Samba de roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Eu prantei o roxo n'água

Tempo: $\text{♩} = 108$

Eu prantei o roxo n'água O azul na beira-dinha quem qui-sé que prante o roxo que o azul é prante minha Eu prantei o roxo n'água O azul na beira-dinha quem qui-sé que prante o roxo que o azul é prante minha quem qui-sé que prante o roxo

animando Tempo: $\text{♩} = 120-132$

zuel é prante minha quem qui-sé que prante o roxo - - - - - Que o azul é prante

Oh quem qui-sé que prante o roxo

mi-nha - - - - - Que o azul é prante

Fonte: elaboração do autor.

Figura 20 – Transcrição do samba *Eu tenho chapéu de paia* do grupo “Samba de Roda”.

Eu Tenhu Chapéu de Paia

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Eu te-nhu cha-péu de pa-ia De pê-lo-não pos-so tê de pe-lo cus ta di -

nhe-ro e de pa-i'eu sei fa - zer Eu zer De pe - lo cus-ta di - dhe-ro

Ai de pe - lo cus - ta di - dhe - ro

pa - i'eu sei fa - zer

Fonte: elaboração do autor.

Figura 21 – Transcrição do samba *Eu tenho pena, eu tenho dó* do grupo “Samba de Roda”.

Eu Tenhu Pena, Eu Tenhu Dó

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Eu te-nhu pe - na Eu te-nhu dó Eu te-nhu Do ga-lo pre - to a - pa -

nhá do ca - ri - jó Eu te-nhu Do ga-lo pre - to Oh

A - pa - nhã do ca - ri - jó

Do ga - lo pre - to

A - pa

Fonte: elaboração do autor.

Figura 22– Transcrição do samba *Eu tenh'um tatu* do grupo “Samba de Roda”.

Eu Tenh'um Tatu

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

♩ = 108

Eu te-nh'um Ta - tu E - l'é Ta-tu-pe____ va De di-a tá no bu - ra - co de noi -

te ca-chor-ro pe - ga Eu te-nh'um Ta - tu E - l'é Ta-tu-pe va De

anim.

di-a tá no bu - ra - co de noi____ te ca-chor-ro pe - ga De di - a tá no bu - ra co

De noi -

♩ = 120-132

Oh de di - a tá no bu - ra - co

te ca - chor - ro pe - ga De noi

Fonte: elaboração do autor.

Figura 23– Transcrição do samba *Eu vô leva saudade* do grupo “Samba de Roda”.

Eu Vô Levá Saudade

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

8 Ê o-ia lê Oi tá na ho-ra Eu vô le-vá sau-da-de do sam-ba de Pi-ra-

8 po-ra po-ra Eu vou le-vá sau-da-de Oh Eu

8 Do sam-ba de Pi-ra-po-ra

14 vô le-vá sau-da-de

8 Do sam

Fonte: elaboração do autor.

Figura 24 – Transcrição do samba *Gavião desceu a serra* do grupo “Samba de Roda”.

Gavião Desceu a Serra

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

Ê o-ia lê! Ê o-ia lá Ga-vi - ão des-ceu a ser-ra pa pe - gá pom-ba no

Á Á Ga-vi - ão des-ceu a ser-ra Oh Ga-vi - ão des-ceu a Pa pe - gá pom-ba no Á

serra

Pa pe

Fonte: elaboração do autor.

Figura 25 – Transcrição do samba *Gavião que peg'o pinto* do grupo “Samba de Roda”.

Gavião que Peg'o Pinto

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

Ga-vi - ão que pe-g'o pin - to Pe-g'o ga-l'eu que-ro vê Um pin to cê pe-ga

fá - ciu E'o Pin - tão dá'o que-fa - zê Ga-vi zê Um Pint ão cê pe-ga fá - ciu

$\text{♩} = 120-132$

Um Pin tão cê pe - ga fá - ciu

lo que'o que - ro vê E'o ga

Fonte: elaboração do autor.

Figura 26 – Transcrição do samba *Lá no estrangeiro* do grupo “Samba de Roda”.

Lá no Estrangeiro

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

8 Lá no es-tran - ge - ro Fi - caram-de'a-di - mi - rá A co - bra que não fu - ma fi - ze -

7 1. 2. *anim.* $\text{♩} = 120-132$

8 ro'a co-bra fu - má má Oh a co - bra que não fu - ma

Fi - ze - ro'a co-bra fu -

13

8 Oh! a co - bra que não fu ma

má - Fi - ze

Fonte: elaboração do autor.

Figura 27 – Transcrição do samba *Lá no paraíso* do grupo “Samba de Roda”.

Lá no Paraíso

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Transc.: Pedro Bernardes Neto

$\text{♩} = 108$

8 Lá no pa-ra - í - so Tão com sa - fa - de - za O A - dão pe-gou a E - va'e a ma -

7 8 ção de so-bre - me - sa me - sa O A - dão pe-gou a E - va

8 E'a ma - çã de so-bre -

13 8 Oh A - dão pe - gou a E - va

8 me - sa E'a ma

Fonte: elaboração do autor.

Figura 28 – Transcrição do samba *Marrequinho da lagoa* do grupo “Samba de Roda”.

Marrequinho da Lagoa

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Marrequinho da Lagoa

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

1. = 108

Mar-re - qui-nho da la - go - a Dei-xa seu ras-to n'a - re - ia En -

quan-to nós be - be'a pin - ga Es - te sam-ba não ar - re - ia 1. Mar-re re - ia En-quant-

2. anim..

11. = 120-132

to nós be - be'a pin - ga En - quan - to nós be - be'a

Es - te sam-ba não ar - re - ia

16.

pin-ga

Es-te

Fonte: elaboração do autor.

Figura 29 – Transcrição do samba *Minha vida em Pirapora* do grupo “Samba de Roda”.

Minha Vida em Pirapora

Transcrição: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

8 Mi-nha Vi-da'em Pi - ra - po-ra Ê! Vim a - qui pa - ra sam - bá
sus de Pi - ra - po-ra Ê! (pausa) Eu vim te vi - si - tá

8 Ê!

1. 2.

7 8 Ah! Bom Je Ah! O sam-ba de ro - da Ê! A-go - ra vai co-me - ça Ah!
8 Ah! Ah! Ê! Ah!

$\text{♩} = 120$

15 8 Eu ve-nho vin - do che-gan-do'a - go - ra Vim vi si - tá meu Bom Je -

animando

21 8 sus de Pi-ra - po-ra po-ra Eu vim vi-si - tá Oh! Eu
8 Bom Je - sus-de Pi-ra - po-ra

$\text{♩} = 120-132$

28 8 vim é vi - si - tá
8 Bom Je

Fonte: elaboração do autor.

Figura 30 – Transcrição do samba *No arto daquele morro* do grupo “Samba de Roda”.

No Arto Daquele Morro

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

8 No ar-to da-que-le mor-ro Seu ga-to de-'um gri-to Vô cor-tá o ra-bo

7 de-le pô ca-nu-do do seu pi-to No pito! Eu vou cor-tá o ra-bo de-le

13 $\text{♩} = 120-132$ Eu vou cor-tá o ra-bo de-le

8 nu-do do seu pi-to Pô ca-

Fonte: elaboração do autor.

Figura 31 – Transcrição do samba *O bicho que mata homi* do grupo “Samba de Roda”.

O Bicho que Mata Homi

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Lyrics:

O bi-cho que ma - ta ho-mi Mo-ra de-bai-xo da sa-ia É pre-to que nem ve -
lu - do e mor de que nem la - cra - ia O Bi-cho que ma - ta Ho - mi
Mo-ra de-bai-xo da sa - ia É pre-to que nem ve - lu - do e mor de que nem la -
cra - ia É pre - to que nem ve - lu - do É pre - to que nem ve -
lu-do
E mor

Tempo: 108, 120-132

Ornaments: anim., 3 (triplet), 8 (octave)

Fonte: elaboração do autor.

Figura 32 – Transcrição do samba *O meu filho vai nascê* do grupo “Samba de Roda”.

O Meu Filho vai Nascê

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

O meu fi - lho vai nas - cê Es - tá che-gan-do'a ho-ra E-le vai se ba-ti -

za-do'em Bom Je - sus de Pi-ra - po-ra Ô meu po-ra E-le vai se ba-ti - za do

1. **2. animando**

$\text{♩} = 120-132$

E - le - vai se ba - ti - za - do

sus de Pi - ra - po - ra Bom Je

Fonte: elaboração do autor.

Figura 33 – Transcrição do samba *Pegaro meu carneiro* do grupo “Samba de Roda”.

Pegaro Meu Carneiro

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

Pe - ga - ro meu car - ne - ro Cor - ta - r'os qua - tro pé Não que - ro sa - bê de

na - da que - ro meu car - ne - r' em - pé Pe pé Não que - ro sa - bê de na - da

$\text{♩} = 120-132$

Eu não que - ro sa - bê de na - da

meu car - ne - r' em pé Que - ro

Fonte: elaboração do autor.

Figura 34 – Transcrição do samba *Robaro meu canário de guia* do grupo “Samba de Roda”.

Robaro meu Canário de Guia

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 88-96$

Ro - ba - ro meu ca - ná - rio de gui - á Ro á Mas quem ro -

bô Não há de ter gos - to Ma - ri - a Mas quem ro - bô -

Oh! Mas quem ro - bô

a Não há de ter

$\text{♩} = 120-132$

anim.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 35 – Transcrição do samba *Se' o sordado subesse* do grupo “Samba de Roda”.

Se' o Sordado Subesse

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Se'o sor - da - do su - bes - se O gos - to - que'o sam - ba tem Lar -

ga - v'a de - le - ga ci - a e vi - nha sam - bá tam - bém Se'o sor bém Oh Lar -

ga - v'a de - le - ga - ci - a Oh Lar - ga - v'a de - le - ga - ci - a

E vi - nha sam - bá tam - bém E vi

Fonte: elaboração do autor.

Figura 36 – Transcrição do samba *Sordado não me prenda* do grupo “Samba de Roda”.

Sordado Não me Prenda

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

Sor - da - do não me pren - da não me le - ve pros quar - té Eu num

vim fa - ze ba - ru - io'eu vim bus - car mi - nha mu - ié Sor ié Eu num vim fa - ze ba

$\text{♩} = 120-132$

ru io Eu num vim fa - ze ba ru io

Vim bus - car mi - nha mu - ié - Vim bus

Fonte: elaboração do autor.

Figura 37 – Transcrição do samba *Vamo maria vamo* do grupo “Samba de Roda”.

Vamo Maria Vamo

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

8 Va-mo Ma-ri - a Va-mo Va-mo pra Jun - dia - í Con tu-d'a Ma-ri - a Vai Só Co -

7 mi-go não qué í ir Con tu - d'a Ma-ri - a Vai! Oh Con

8 Só co - mi-go não qué í

14 tu - d'a Ma - ri - a Vai!

8 Só co

Fonte: elaboração do autor.

O samba praticado por este grupo basicamente se desenvolve com a solista iniciando a “carreira”. Após o término desta, a solista “puxa” o “samba” com o dístico final utilizado na “carreira”, e canta o “samba” com esta frase, porém com distinções na melodia e harmonia. Somente na introdução da primeira faixa do CD o coro participa da carreira, enquanto no “samba” ele ocorre em todos os exemplos. Portanto, o samba pode ser considerado como estruturado em duas partes, uma introdutória e solo, a “Carreira” e outra coletiva, o “samba”.

Neste grupo, a diferenciação entre o momento da “carreira” e do “samba” é bem evidenciada, em que nos 28 exemplos transcritos este último elemento praticamente não se modifica. Porém, quanto à “carreira” consegui estabelecer cinco modelos rítmico-melódicos sob os quais o samba se desenvolve. O canto inicial “Minha vida em Pirapora”, que é uma introdução ao samba seguinte que virá não é encaixado nestes modelos²⁶. Os cinco modelos são apresentados a seguir, assim como a quantidade de sambas remetentes à cada modelo:

²⁶ O canto inicial “Minha vida em Pirapora” é uma introdução ao samba seguinte que virá. Portanto, por não incorporar essa estrutura “carreira” - “samba”, não constitui o samba como um todo e é desconsiderado nessa questão dos modelos.

a) Modelo A: Dezenove exemplos nesta estrutura.

Figura 38 – Modelo melódico A do grupo “Samba de Roda”.

Eu pran - tei o ro - xo n'á - gua O a - zul na bei - ra - di - nha quem qui -
I IV V

ser que prante o ro - xo que'o a - zul é pran - ta mi - nha
I V7 I

Fonte: elaboração do autor.

b) Modelo B: um exemplo nesta estrutura.

Figura 39 – Modelo melódico B do grupo “Samba de Roda”.

Rou - ba - ram meu ca - ná - rio de gui - a Rou a Mas quem rou -
I V I I

bou Não há de ter gos - to Ma - ri - a
V I

Fonte: elaboração do autor.

c) Modelo C: três exemplos nessa estrutura.

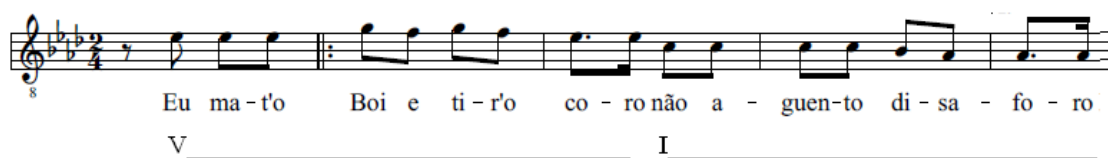
Figura 40 – Modelo melódico C do grupo “Samba de Roda”.

Ê o-lha Ê! Ê o-lha lá Ga-vi - ão des-ceu a ser - ra pra pe - gar pom-ba no ar
I IV V I V I

Fonte: elaboração do autor.

d) Modelo D: um exemplo nessa estrutura.

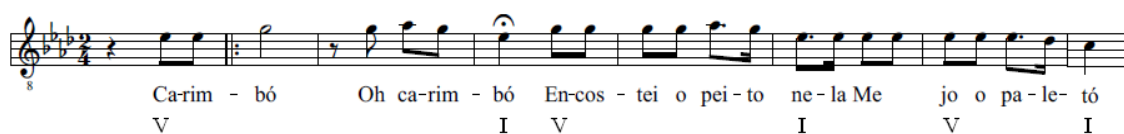
Figura 41 – Modelo melódico D do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

e) Modelo E: três exemplos nesta estrutura.

Figura 42 – Modelo melódico A do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

O que melhor embasa o estabelecimento desses modelos é a estrutura harmônica. Quanto a isso, o samba pode ser categorizado da seguinte forma quanto a esses modelos:

- a) I – IV – V – -I- V7 – I
- b) I – V – I
- c) I – IV – V – (I – V) – I
- d) V – I
- e) V – I – V – I – V7 – I

Desta forma, a única dúvida está, basicamente, entre os modelos A e C. A diferença aqui consiste no direcionamento melódico do mesmo. Enquanto no primeiro, na frase antecedente, tem-se o movimento por grau conjunto “dó-réb-mib” no segundo “dó-réb-dó-sib”.

A atribuição desses modelos visa somente levantar uma questão que pode ser estudada em um segundo momento, que é relacionada aos modelos rítmico-melódicos gravados pelos sambadores. No grupo de Vinhedo, p. ex, cada sambador se utiliza de uma linha melódica, que caracteriza sua participação no grupo. Assim sendo, a atribuição desses modelos pode vir a ser relevante futuramente, porém necessita muito mais reflexão, para uma conclusão satisfatória.

Aqui utilizaremos somente o modelo A do “Samba de Roda”, para fins de análise, por ser o mais presente, 19 dentre os 28. Quanto aos outros grupos, também será escolhido um samba que apresenta as características gerais do grupo o qual representam e serão estudados no próximo capítulo pela GTTM.

Quanto à tonalidade, como pode ser observado, todas as melodias estão em modo maior. Estabelecer o que é tonalidade não é foco deste trabalho, porém partindo do princípio que é um sistema musical que tem, enquanto princípio, uma hierarquização entre as notas musicais que compõe este sistema, caracterizada pelo direcionamento melódico, dentro de um movimento cadencial, entende-se o Samba de Bumbo como tonal. Essa hierarquização, no grupo “Samba de Roda”, ocorre especialmente por meio do movimento melódico descendente à Tônica da escala, principalmente, e na terça (modelos “B” e “E”), em ambos os casos terminando na “cabeça” do compasso.

Um exemplo disso é o samba “Eu prantei o roxo n’água”, em Lá bemol maior, exemplo do modelo A. Nesta situação, p. ex., o movimento descendente de “ré bemol” para a “lá bemol” (c. 7-8) aqui é entendido como um movimento cadencial V7 – I, sendo a primeira nota a sétima do acorde dominante. Ainda no modelo A, outro exemplo do modo como essa análise se realizou é pela forma como estabelece-se a progressão I – IV – V, entre os compassos 1 e 4. Nesta, o movimento melódico “dó-réb-mib” é preponderante, em que a medianta corresponde ao acorde I, a subdominante ao IV e a dominante ao V. O foco se deu no primeiro modelo por ser aquele com maior número de gravações disponíveis no CD, como já citado. Vale ressaltar que todos os resultados foram verificados auditivamente, embora isso seja muito subjetivo.

No geral, o samba é cantado na tonalidade de Lá bemol maior, com duas exceções nos exemplos 8 (Si bemol maior) e 2e (Lá Maior), além da introdução, que ocorre em Mi maior. No exemplo 8, a ocorrência pode ter sido causada pela mudança do solista, em que nesta situação é Seu João do Pasto que canta a “carreira”. No segundo caso, é a solista principal quem canta, porém pela diferença de meio tom para o Lá bemol maior, tom principal nas gravações, pode se tratar de uma simples exceção à regra, ou seja, uma leve “divagação”. O problema do samba “Carimbo” é ser o único presente no Modelo E.

Ainda quanto à melodia, vale dizer que a terminação melódica é na Tônica, e nesse modelo são utilizadas 5 notas da escala Maior, sendo elas da tônica à dominante.

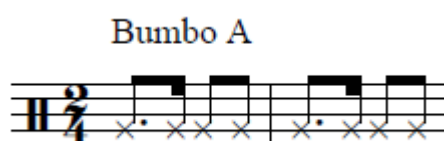
Esse samba apresenta ainda a resposta coral ao propositor do samba de modo bastante organizado, sendo essa sempre em terças/sextas ou em oitava. Deste modo, essas

características serão tomadas como base para a análise do próximo capítulo sendo essa mais concentrada na estrutura rítmico-melódico deste grupo e dos outros aqui estudados.

Base Rítmica da Instrumentação

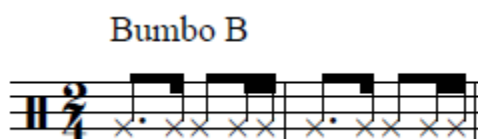
O Bumbo varia basicamente entre dois padrões rítmicos, aqui denominados Bumbo A e Bumbo B. Estes estão representados abaixo:

Figura 43 – Transcrição da rítmica do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

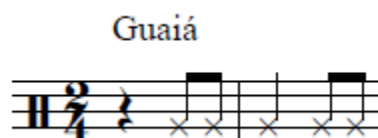
Figura 44 – Transcrição da rítmica do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

O Guaiá se apresenta invariavelmente da seguinte forma²⁷:

Figura 45 – Transcrição da rítmica do grupo “Samba de Roda”.

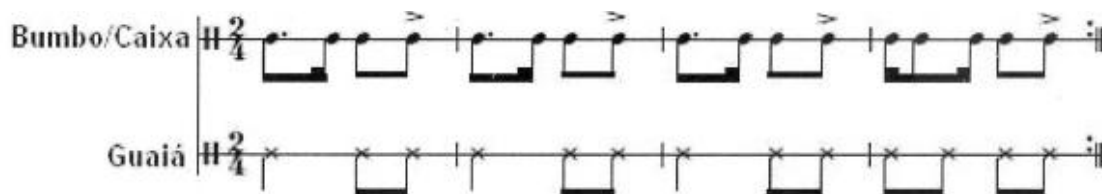


Fonte: elaboração do autor.

O padrão rítmico predominante, ao se juntar as linhas rítmicas de ambos os instrumentos, está apresentado a seguir:

²⁷ Neste grupo, este instrumento trata-se chocalho cilíndrico identificado como ganzá e S. Paulo, sobretudo nas baterias da escola de samba.

Figura 46 – Transcrição da rítmica do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

O Bumbo inicia e termina sistematicamente o samba, ou seja, o momento em que todos os participantes interagem na manifestação. Logo depois do último verso da solista, antes do coro começar a cantar, o tocador do bumbo, que é geralmente Seu João do Pasto, toca uma mesma frase rítmica em todos os sambas transcritos. Após um período indeterminado de tempo, o Bumbo termina o samba, também com uma frase rítmica bem específica. Vale ressaltar que o chocalho começa a tocar depois do bumbo, embora, diferentemente deste último, não exista um momento exato para o começo da frase rítmica deste instrumento. Desta forma, a seguir as frases do Bumbo que iniciam e finalizam os sambas, junto ao texto cantado, para melhor compreensão da funcionalidade do grupo neste aspecto:

Figura 47 – Transcrição rítmico-melódica do grupo “Samba de Roda”.

Começo do samba

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

animando ♩ = 120-132

Fonte: elaboração do autor.

Figura 48 – Transcrição rítmico-melódica do grupo “Samba de Roda”.

Final do samba

Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

Transc.: Pedro Bernardes Neto

$\text{♩} = 120-132$

Oh quem qui - ser que pran-te'o ro - xo

Que'o a - zul é pran-ta mi - nha

Fonte: elaboração do autor.

3.2. Grupo “Samba Lenço”

Os exemplos musicais referentes a este grupo foram transcritos baseados no documentário “Samba-Lenço – A memória está no corpo” de Paula Quintino. Neste, a prática do samba foi gravada em procissões, apresentação em festejos religiosos e mesmo nos ensaios particulares do grupo.

Com respeito à melodia, diferente do que ocorre com o grupo “Samba de Roda”, em que se canta uma extensa parte em solo (Carreira), e o dístico final se torna o “samba”, no “Samba Lenço”, a solista que inicia o samba canta a mesma melodia, que depois será repetida pelos outros integrantes. Desta forma, evidencia-se uma relevante diferença do grupo “de Mauá”, pois não se utiliza a “Carreira” em sua prática.

Dois pontos devem ser ressaltados a este respeito: de um lado as transcrições ficam menos precisas, visto que em alguns sambas nem é possível transcrever a letra exatamente.

Por outro lado, os sambas transcritos são exatamente aqueles praticados pelo grupo, ou seja, não existe neste aspecto toda uma produção que pode conformar o grupo para que suas músicas caibam num “CD”, por exemplo. Desta forma, entende-se que este último aspecto é mais relevante que o primeiro, pois, através disso pode-se ter uma transcrição que corresponde à prática real do grupo, e não sua representação para fins (por terceiros não ligados ao grupo) de espetáculo.

Abaixo seguem as transcrições do grupo “Samba Lenço”. Elas estão organizadas da mesma forma que anteriormente, primeiros os sambas cantados depois a instrumentação:

Figura 49 – Transcrição do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço”.

Aê, Aê, Aê

Transcrição: Pedro Bernardes Neto Samba Lenço
Mauá - SP

$\text{♩} = 108$

A - ê A - ê A - ê A - ê quem vai fa - lar Ah lar São Be-ne-
dit' é'o San - to do Pre - to fa - la na boc' Respon - de no pei - to São Be-ne-

Fonte: elaboração do autor.

Figura 50 – Transcrição do samba sem letra (anônimo) do grupo “Samba Lenço”.

Anônimo

Transcrições: Pedro Bernardes Neto Samba Lenço
Mauá - SP

$\text{♩} = 120$

(texto ininteligível)
(Pausa de instrumentos e vozes adultas, crianças)

Fonte: elaboração do autor.

Figura 51 – Transcrição do samba *Dá uma volta só* do grupo “Samba Lenço”.

Dá uma volta só

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba Lenço
Mauá - SP

$\text{♩} = 100$

Dá'u-ma vol - ta só mo-re - na Dá'u-ma vol - ta só Es - sa não va - leu

Es - sa não va - leu

Fonte: elaboração do autor.

Figura 52 – Transcrição do samba *É hora do sobe e desce* do grupo “Samba Lenço”.

É hora do sobe e desce

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba Lenço
Mauá - SP

$\text{♩} = 110$

É ho - r'é ho - ra É ho-ra do so - b'e des-ce É des - ce Eu

fi - co mui-to con - ten - te quan - d'o meu jar - dim flo - res - ce Eu

fi - co mui-to con - ten - te quan d'o meu jar - dim flo - res - ce É

D.C.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 53 – Transcrição do samba *Eu canto* do grupo “Samba Lenço”.

Eu Canto

Transcrição: Pedro Bernardes Neto Samba Lenço
Mauá - SP

$\text{♩} = 108$

Eu can - to Tan t'a - le - gri - a Eu can - to Tan-t'a - le - gri - a

Ao São Be - ne - di - to Oh só'a le - gri - a

Fonte: elaboração do autor.

Figura 54 – Transcrição do samba *Maria nossa casa queimô* do grupo “Samba Lenço”.

Maria Nossa Casa Queimô

Transcrição: Pedro Bernardes Neto Samba Lenço
Mauá - SP

$\text{♩} = 108$

Ma - ri - a Nos-sa ca-sa quei - mô Eu fa - lei pra não sa - í vo-cê tei - mô

Mas eu fá - lei qu'eu ia em - bo - ra mas não ia a - go-r'eu vô E - la cho -

rô cho rô cho rô Mas eu fá

Fonte: elaboração do autor.

Figura 55 – Transcrição do samba *Oh sinhá mariquinha* do grupo “Samba Lenço”.

Oh Sinhá Mariquinha

Transcrição: Pedro Bernardes Neto Samba Lenço
Mauá - SP

Oh Si - nhá Ma-ri-qui - nha Oh Si O Fei - jão já quei-mô o ca-

Oh Zé Oh Zé

fé der-ra-mô Ma-ri - qui - nha vem cá Eu já vô Eu já vô

Oh Zé

Fonte: elaboração do autor.

O modo deste samba é sempre maior, em que tonalidades diferentes são apresentadas entre os sambas, em que para sete sambas existem cinco tonalidade: Sib Maior, Si Maior, Lá Maior, Ré Maior e Fá Maior. Estes são cantados pela mesma sambadora em todas as transcrições apresentadas aqui. Isso difere bastante do grupo anterior, em que a tonalidade somente mudou com a troca do solista, salvo uma exceção. Além disso, também difere pelo fato de não apresentar acompanhamento vocal em terças e sextas paralelas. Uma última observação quanto a isso é que aqui predomina o canto responsorial, entre solista e coro.

Como dito anteriormente, por questões de exequibilidade, somente analisaremos um samba de cada grupo, sendo este o que será estudado no próximo capítulo. A seguir, portanto, tem-se a análise de “Aê, Aê, Aê” em Sib maior:

Figura 56 – Análise harmônica do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço”.

The image shows a musical score for the samba "Aê, aê, aê". It consists of two staves of music in 4/4 time, with lyrics written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Ah Ê Ah Ê Ah Ê Ah Ê quem vai fa - lar Ah lar São Be-ne-". Below the lyrics, there is a harmonic analysis: "I _____ V I _____ I _____". The second staff continues the melody. The lyrics are: "dit' é'o San - to do Pre - to fa - la na boc' Res-pon - de no pei - to São Be-ne". Below the lyrics, there is a harmonic analysis: "_____ ii _____ V _____ I _____".

Fonte: elaboração do autor.

Aqui a única questão é a escolha do segundo ao quarto grau do campo harmônico. Isso ocorre somente em função de “dó” ser a fundamental do segundo grau do campo harmônico da tonalidade. Além disso, volta a ressaltar, o que importa nesse contexto são as funções harmônicas, que serão ponto de partida para a análise que virá posteriormente. Deste modo, sendo segundo ou quarto, embora seja uma discussão válida, é irrelevante para a proposta. O que importa é a identificação da função subdominante.

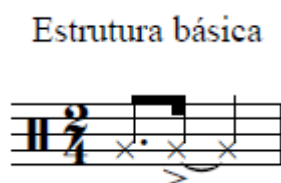
Quanto à melodia, a terminação melódica é na tônica, e, aqui também, as notas da escala compreendem do primeiro ao quinto graus.

Base Rítmica da Instrumentação

As transcrições a seguir apresentam algumas deficiências visuais quanto ao editor de partitura utilizado. Isso porque ocorre constantemente de uma figura rítmica em semicolcheia não se apresentar separadamente da haste da colcheia, o que pode ocasionar equívocos ao leitor. Portanto, quando a haste de uma célula rítmica é muito grossa esta se trata de uma semicolcheia.

Vale ressaltar, quanto ao bumbo, que neste grupo a improvisação é muito presente. A linha rítmica deste instrumento apresenta uma estrutura básica, com variações bem específicas, como demonstradas abaixo:

Figura 57 – Transcrição da rítmica básica do Bumbo do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 58 – Transcrição da variação A rítmica do Bumbo do grupo “Samba Lenço”.



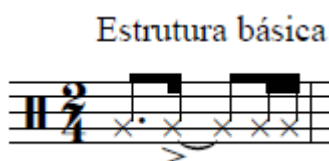
Fonte: elaboração do autor.

Figura 59 – Transcrição da variação B rítmica do Bumbo do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

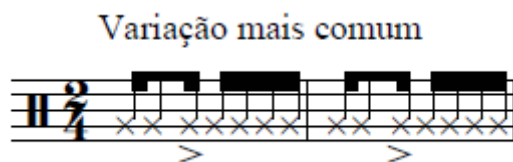
Figura 60 – Transcrição da rítmica básica da Caixa²⁸ do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

²⁸ Embora não tenha sido indicado na transcrição, vale dizer, especialmente na variação, que é a mão esquerda (direita para canhotos) a qual toca a “cabeça” de cada tempo, enquanto a outra mão realiza as notas restantes.

Figura 61 – Transcrição da variação mais comum da rítmica da Caixa do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

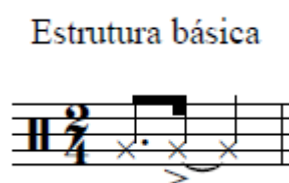
Figura 62 – Transcrição da rítmica do Pandeiro do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

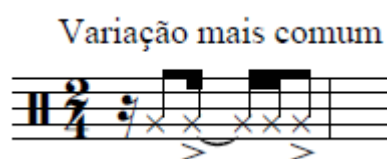
Os três instrumentos abaixo foram transcritos em pesquisa de campo realizada em Cotia, na Festa de 13 de maio, quando o grupo participava de uma procissão. Estes três instrumentos não estavam evidenciados no documentário como os outros, de modo que a transcrição mais segura é esta que segue.

Figura 63 – Transcrição da rítmica básica do “Bumbinho”²⁹ do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 64 – Transcrição da variação mais comum da rítmica do “Bumbinho” do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

²⁹ Esta é a denominação utilizada pelos próprios integrantes do grupo. Este se refere a um Bumbo de menor tamanho que o, digamos, Bumbo oficial, denominado “Sete léguas”.

Figura 65 – Transcrição da rítmica do Guaiá³⁰ do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 66 – Transcrição da rítmica do Chocalho do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Em conjunto, esses instrumentos se compõem da seguinte forma, ao menos, na gravação de Paula Quintino. Vale ressaltar o padrão de quatro compassos estabelecido, presente também no grupo “Samba de Roda”, como exposto, e como será nas próximas seções, no “Samba di Cururuquara” e “Grito da Noite”:

Figura 67 – Transcrição rítmica do grupo “Samba Lenço”.

Fonte: elaboração do autor.

3.3. Grupo “Filhos de Quadra”

³⁰ Este instrumento pode ser encontrado com diversos nomes. Deve-se entender que para cada grupo os instrumentos têm uma nomenclatura específica. Desta forma, entende-se que para o universo do grupo o “Guaiá” é um tipo de instrumento musical, embora para outros “grupos folclóricos”, até mesmo dentre os Samba de Bumbo, o Guaiá possa representar outro tipo.

Do mesmo modo que o grupo anterior, as transcrições foram realizadas com base no documentário “Samba de Quadra: o samba que veio do mato”. Desta forma, preservam-se também as características já mencionadas, embora não seja demonstrado neste documentário o grupo em procissão, ou em apresentações formais, é apresentado o contexto social do grupo e a prática do samba pelos integrantes em seu cotidiano (almoço com familiares e amigos, reuniões informais etc.).

Foram transcritos seis exemplos deste trabalho, assim como as estruturas rítmicas dos instrumentos que compõem o samba. Portanto, a organização é a mesma. Vale ressaltar que o terceiro samba apresentado foi gravado, no documentário, pelo “Grupo Matão” da cidade de Guareí, em que se desconhece o criador deste samba, e no momento atribui-se autoria a este conjunto. Em um primeiro momento, demonstram-se os sambas cantados e observações gerais a respeito destes e depois a transcrição relativa aos instrumentos que os acompanham³¹.

³¹ Em algumas transcrições, especialmente “Estou de Preno Formado”, o texto é pouco claro e pode conter equívocos.

Figura 68 – Transcrição do samba *Estou de preno formado* do grupo “Filhos de Quadra”.

Estou de Preno Formado

Filhos de Quadra
Quadra - SP

Transc.: Pedro Bernardes Neto

$\bullet = 96$

Voz

Es - tou de Pre - no for - ma - do Pra fa - zer mi nha mu - dan - ça

Con - vén dor de co - ra - ção vo dei - xar meu ma - io ve - lho na'es - tân - cia -

No lu - gar que'u fui nas - ci - do Me cri - ei des - de cri - an - ça

Se ti - ver gum con - tra - tem - po não cai na mi - nha lem bran - ça To - da

vi - d'eu fui que - ri - do na flor de mais im - por - tân - cia

Fonte: elaboração do autor.

Figura 69 – Transcrição do samba *Eu quero tirar licença* do grupo “Filhos de Quadra”.

Eu Quero Tirar Licença

Filhos de Quadra
Quadra - SP

Transcrição: Pedro Bernardes Neto

$\text{♩} = 100$

Voz

Eu que-ru ti-ra li-cen ça Ai, ai... Pa - ra vir meus com-pa-nhe-ros

Ai, ai... A li - cen-ç'eu sei qu'eu te - nhu Ai, ai... É

o de-ver do sam-be-ro Oi-á O - lê O-lê Oi - á O -

lê O - lê Oi - á...

Fonte: elaboração do autor.

Figura 70 – Transcrição do samba *Já bateu o vento forte* do grupo “Filhos de Quadra”.

Já Bateu o Vento Norte

Grupo Matão
Guareí - SP

Transcrição: Pedro Bernardes Neto

$\text{♩} = 100$

Voz

Mas já ba - teu o ven-to nor - te So - bre'a

ter-ra da con - quis - ta Quan - to mais o sol es - quen-ta mais bo -

ni-ta'a ro-da fi-ca Eu re - sol - vi tra-ze'um pre - sen-te pra mo -

re - na mais bo - ni - tai Ai, Ai...

Fonte: elaboração do autor.

Figura 71 – Transcrição do samba *Lá no sertão, é muito bom pra se vive* do grupo “Filhos de Quadra”.

Lá no Sertão é Muito Bom pra se Vivê

Transc.: Pedro Bernardes Neto Filhos de Quadra
Quadra - SP

$\text{♩} = 132$

Mulheres (Voz) 1.

Lá no ser - tão é mui-to bom pra se vi - vê Lá

Homens (Voz)

8

2.

6

vê

8

A ta rá que tra - az pra mim o se - rá - is é fru - ta pra mim co -

12

8

me...

Fonte: elaboração do autor.

Figura 72 – Transcrição do samba *Minha cadeira amarrada* do grupo “Filhos de Quadra”.

Minha Cadeira Amarrada

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Filhos de Quadra
Quadra - SP

$\text{♩} = 120$

Homens (Voz)

8 Mi - nha ca - dei - r'a - mar - ra - da com ci - pó de co - li -

Mulheres (Voz)

8 bi - ra Bem no me - io do ser - tão jun - to com João de Di -

8 tão que mo - ra o'sam-ba cai - pi - ra No es - te - ie pen-du -

15 8 ra - da mi-nha cai-xa'e meu pan - dei-ro dei-ro A cai - xa eu

1. 2.

20
8 guar-do com ca - rinho ca cai - xa'eu de - fen-do'um po - qui - nho do fol -

24
8 clo - re bra - si - le - ro 1. le - ro 2. le - ro

Fonte: elaboração do autor.

Figura 73 – Transcrição do samba *Veneno é perigoso* do grupo “Filhos de Quadra”.

O Veneno é Perigoso

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Filhos de Quadra
Quadra - SP

$\text{♩} = 144$

Mulheres (Voz)

O ve ne - n' é pe - ri - go - so ve - ne no de cas - ca -
(2ª vez) Eu a qui já vou me'em bo - ra ve - nha só pra me le -

Homens (Voz)

8

5

1.

ver O ve ne - no é pe - ri - go - so ve - ne no de cas - ca - ve - er
var Eu a qui já vou me'em bo - ra ve - nha só pra me le var

8

2.

10

va - ar

8

Eu Vo o le - va sam - ba de volta Pra jun - tá ne - nhum cho -

15

1. 2.

8

ra Eu ra...

Fonte: elaboração do autor.

O modo maior é presente em todos os exemplos aqui transcritos, o que é padrão em todos os sambas aqui analisados. Um aspecto interessante deste grupo é a utilização de duas tonalidades em um mesmo samba, como no exemplo 6, o que também ocorre no conjunto “Samba do Cururuquara”.

As tonalidades adotadas pelo aqui são de Dó M, Mi M – Ré bemol Maior (mesmo samba), e Lá M e/ou Ré M. No exemplo 3 é possível considerar uma modulação para Ré M, ou que o samba estava nesta tonalidade desde o início, de qualquer forma, claramente esse samba trabalho com dois centros tonais. O acompanhamento em terças e sextas é também presente aqui, em que parece não haver hierarquia no sentido de quem (homem ou mulher) canta a voz principal ou de acompanhamento. Outra característica importante é que esse grupo, no geral, concebe a estrutura melódica como o “Samba-Lenço” de Mauá, em que existem duas frases que compõem a música como um todo, sendo ambas repetidas uma após a outra.

Como último aspecto quantos às questões relacionadas aos aspectos musicais gerais, a seguir apresento a análise harmônica do samba que será base para a análise posterior sobre um ponto de vista estrutural. Vale ainda dizer que a terminação melódica é na 3ª, e o samba utiliza todas as notas da escala maior.

Figura 74 – Análise harmônica do samba *Estou de preno formado* do grupo “Filhos de Quadra”.

Lá no ser - tão é mui-to bom pra se vi - ver Lá
 I _____ V _____ IV _____ I _____

A ta rá que tra - az pra mim não se - rá-is é fru - ta pra mim co -
 I _____ IV _____ V _____

8 me...
 I _____

Fonte: elaboração do autor.

Base Rítmica da Instrumentação

Aqui o bumbo apresenta uma estrutura rítmica fixa, como demonstrada abaixo:

Figura 75 – Transcrição rítmica do Bumbo grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 76 – Transcrição rítmica do Pandeiro³² grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 77 – Transcrição rítmica do Reco-reco do grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Os instrumentos em conjunto atuam da seguinte forma:

Figura 78 – Transcrição rítmica do grupo “Filhos de Quadra”.

Fonte: elaboração do autor.

³² Existem dois pandeiros sendo tocados: um denominado “Pandeiro” e outro chamado “Samba”, que tem um tamanho maior em relação ao primeiro. De qualquer forma, ambos realizam a mesma linha rítmica.

Embora não exista nenhuma evidência instrumental para o estabelecimento de um padrão de compassos, em função da estrutura métrica da melodia, como será demonstrado na seção *Grouping Structure*, na análise do samba “Lá no sertão”, o padrão em 4 ou 2 compassos faz perfeito sentido.

3.4. “Samba do Cururuquara”

As transcrições deste grupo são relativas a três diferentes momentos, e por esta razão, a cada momento serão especificando data e local, pois a mudança de tocadores e sambadores pode significar uma alteração nas frases melódicas dos cantores e rítmico-melódicas dos instrumentistas,

As transcrições abaixo se referem a uma gravação presente no CD “Batuques paulistas” de (2010). A forma como o grupo inicia o samba nesta situação lembra muito a manifestação cultural do Zé Pereira³³, como apresentado a seguir:

Figura 79 – Transcrição do início do samba do grupo “Samba do Cururuquara”. O Bumbo está transcrito no primeiro pentagrama e as vozes no segundo.

Início do Samba

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

♩ = 120

o - lê o - lê o - lê o - lá

Fonte: elaboração do autor.

Neste mesmo trecho entre bumbo e voz, o bumbo e guaiá estabelecem o seguinte diálogo:

³³

Conjunto de percussão, especialmente com a utilização dos bombos, comum no norte de Portugal.

Figura 80 – Transcrição rítmica do início do samba do grupo “Samba do Cururuquara”. O Bumbo está transcrito na 1ª voz e o Guaiá na segunda.

Início Guaiá e Bumbo

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP



Fonte: elaboração do autor.

Os instrumentos utilizados por este grupo são bumbo, caixa e guaiá. Contudo, não consegui distinguir bumbo e caixa neste exemplo auditivo, e nem mesmo um padrão definido do guaiá, o que será apresentado quanto às transcrições da Festa do Cururuquara de 2006. Desta forma, a seguir, apresento somente a transcrição das células rítmicas mais utilizadas pelo Bumbo:

Figura 81 - Transcrição rítmica do grupo “Samba do Cururuquara”.

Bumbo

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP



Fonte: elaboração do autor.

Ainda dentro do CD “Batuques Paulistas” foram transcritas quatro melodias deste grupo:

Figura 83 - Transcrição do samba *Andei, parei...* do grupo “Samba do Cururuquara”.

2 - Andei, parei...

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 160$

An - dei, pa - rei, cus - tei mais no sam-ba che - guei An -

dei, pa - rei, cus - tei mais no sam-ba che - guei An -

dei, pa - rei, Cus - tei mais no sam-ba che - guei An -

dei, pa - rei, cus - tei mais no sam-ba-che - guei An - dei,

pa - rei, cus - tei mais no sam-ba che - guei An -

dei, pa - rei, cus - tei mais no sam-ba-che - guei An - dei,

pa - rei, cus - tei mais no sam - ba - che - guei

Fonte: elaboração do autor.

Figura 84 - Transcrição do samba *Oh dandá* do grupo “Samba do Cururuquara”.

3 - Oh dandá

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 160$

Oh Dan - dá cor-ta'a mo - da Oh Dan - dá cor-ta'a mo - da

9 Oh Dan - dá cor-ta'a mo - da Oh Dan - dá cor-ta'a mo - da

Fonte: elaboração do autor.

Figura 85 - Transcrição do samba *Quem foi que disse* do grupo “Samba do Cururuquara”.

4 - Quem foi que disse

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 160$

Quem foi que dis - se quem me fa - lô qu'em Cu - ru -

6 qua-ra não ha - vi - a sam-ba - dô Quem foi - que dis - se quem me fa -

12 lô qu'em Cu - ru - qua-ra não ha - vi - a sam-ba - dô

Fonte: elaboração do autor.

É importante a numeração dos sambas, como fiz, pois, aparentemente, a ordem é importante na definição e mudança da tonalidade. Como está transcrito acima, o grupo começa a cantar o primeiro samba em Si bemol maior e é assim que o termina. O segundo começa na mesma tonalidade e a muda para Dó Maior e posteriormente para Réb Maior. Aqui não utilizarei o termo modulação, sendo esta última a tonalidade dos dois sambas seguintes (4 e 5). Embora esta seja uma aproximação puramente empírica, é importante ao afirmar que a

relevância da prática do grupo não consiste em questões como a tonalidade, visto que, como foi transcrito, existe uma mudança (não modulação) de tonalidade praticamente intuitiva, sem desfazer da estrutura musical adotada pelo grupo. Deste modo, esse fato pode ser relevante em função dos processos que ocasionam a mudança.

Vale ainda ressaltar a mudança de alguns aspectos rítmico-melódicos do samba, em meio ao seu desenvolvimento, com exceção dos sambas 3 e 4, que não apresentaram variações tão evidentes. O segundo samba foi transcrito por completo, para demonstrar as mudanças de tonalidade a cada repetição dos versos, em que se inicia em Si bemol, passa por Dó, e termina em Lá bemol, todas em modo Maior. O primeiro samba (Boa Noite) não apresenta algo tão marcante, mas ainda sim recorrente. Na 2ª Frase (conseqüente) do mesmo: “Ao povo de Cururuquara Boa Noite”, ocorrem duas leves variações na linha melódica, quanto aos intervalos e saltos melódicos:

Figura 86 - Transcrição do samba de variações melódicas do samba *Boa noite* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Variações 2ª frase Boa noite

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

Ao po-vo de Cu-ru - qua-ra Bo - a Noi - te

Fonte: elaboração do autor.

Essa variação demonstra que a estrutura rítmico-melódica que sofre a alteração é superficial, enquanto as estruturais permanecem em suas respectivas posições. Esse aspecto é presente também em outros grupos, porém aqui é sistemático dentro dessa gravação, o que o torna relevante. No próximo capítulo as notas estruturalmente importantes serão evidenciadas, o que tornará essa afirmação mais clara posteriormente.

Base Rítmica da Instrumentação 1

No DVD que trata da festa do Cururuquara de 2006, foi possível transcrever as células rítmicas que os sambadores realizam nas caixas e guaiás, e verificar que o Bumbo realiza a mesma estrutura apresentada anteriormente. A seguir estão transcritas as linhas da caixa e guaiá:

Figura 87 - Transcrição rítmica do grupo “Samba do Cururuquara”.

Caixa

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

Fonte: elaboração do autor.

Figura 88 - Transcrição rítmica do grupo “Samba do Cururuquara”.

Guaiá

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

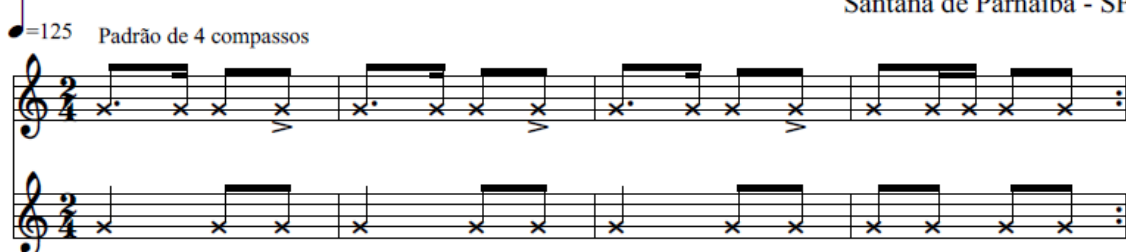
Fonte: elaboração do autor.

Além disso, foi possível identificar um padrão rítmico-melódico de quatro compassos, quase como um duo entre esses dois instrumentos, muito recorrente nesta situação:

Figura 89 - Transcrição rítmica do grupo “Samba do Cururuquara”.

Caixa e guaiá

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

Fonte: elaboração do autor.

Apenas uma melodia foi retirada deste DVD, quanto ao grupo abordado nesta seção, sendo a que segue:

Figura 90 - Transcrição do samba *Ê morena* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Ê morena

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

♩ = 125

Ê mo - re - na mi - ra - na ma - ci - ei - ra

Fonte: elaboração do autor.

Esta é cantada por um sambador, e, talvez por isso, apresente características diferentes quanto às linhas melódicas anteriores, que são cantadas pela sambadora principal do grupo, em sua maioria.

As próximas transcrições foram realizadas em função da enorme quantidade de gravações pessoais em ótima qualidade realizadas por João Mário³⁴, quanto à Festa do Cururuquara de 2010. Elas estão organizadas por trechos, em que cada trecho contém uma quantidade de sambas, cantados seguidamente. Deste modo, a seguir apresento as transcrições das melodias desse grupo quanto a esse período:

Figura 91 - Transcrição do samba *Aqui cheguei* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Aqui cheguei

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

♩ = 120

8 A - qui che - guei va - mo sam - bá o Ro - ber - ti - nho vi - e

7 ho - me na - ge - ar A - qui che

Fonte: elaboração do autor.

³⁴

Pesquisador e funcionário da Secretaria de Cultura de Santana de Parnaíba – SP.

Figura 92 - Transcrição do samba *Santa disse* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Santana disse

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 120$

San - ta - na dis - se Seu Joa quim fa - lô qu'eu sem - pre

cho - ro quan - do mor - re'um sam - ba - dor San - ta - na

Fonte: elaboração do autor.

Figura 93 - Transcrição do samba *Samba aqui no céu* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Samba aqui no céu

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 125$

Sam - b'a - aqui no céu que eu sam - bo'a - qui a - go - ra São Be - ne -

di - to vai di - zer que meu sam - b'es tá na gló - ria

Fonte: elaboração do autor.

Figura 94 - Transcrição do samba *Caracará* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Caracará

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 130$

Ca - ra - ca - rá Ca - ne - ca de mel na car - rei - r'eu sou le - ão Ca - ra - ca

Fonte: elaboração do autor.

Figura 95 - Transcrição do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Eu venho vindo

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 130$

Eu ve-nho vin-do le-va-do'a Te-re-za pro-cu-r'a-mi -

za de'a-qui nes-ta re-don-de-za Eu ve-nho

Fonte: elaboração do autor.

Figura 96 - Transcrição do samba *Jacarezinho* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Jacarezinho

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 130$

Ja-ca-re-zi-nho Mo-ra na la-go-a Pes-co-ço

tor-to co-me-u - a mi-nha lei-to-a Ja-ca-re

Fonte: elaboração do autor.

Figura 97 - Transcrição do samba *Eu pus carro na ladeira* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Eu pus carro na ladeira

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 140$

Eu pus car-ro na la - dei-ra car - ru tom - bô Eu bus -

8
quei nos - sa se - nho - ra car-ro'in di - rei - tô

Fonte: elaboração do autor.

Figura 98 - Transcrição do samba *É de madrugada* do grupo “Samba do Cururuquara”.

É de madrugada

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 130$

É de ma - dru - ga - da que'o car - rei - ro pe - g'o boi É de ma - dru -

6
ga - da que'o car - rei - ro pe - g'o boi É de ma - dru

Fonte: elaboração do autor.

Figura 99 - Transcrição do samba *Galo cantô* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Galo cantô

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 130$

Ga-lo pi - ô Ga-lo ge - meu Ga-lo pi - ô e o di' - a - ma-nhe -

8
ceu Ga - lo pi

Fonte: elaboração do autor.

Figura 100 - Transcrição do samba *Na frente da capela* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Na frente da capela

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 135$

8
Na fren - te da ca - pe - la eu pran - tei oi - to co - quei - ro Dan -

6
8
cei a noi - t'in tei - ra pra sau - dar o pa - dro - ei - ro Na

F Fonte: elaboração do autor.

Figura 101 - Transcrição do samba *Estrela dalva* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Estrela dalva

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 135$

Es - tre - la dal - v'a - fun - dô ca - dê meu boi la - ran - já Co - m'em Cam -

pi - nas não tem Co - m'em São - Pau - lo não há Es - tre - la

Fonte: elaboração do autor.

Figura 102 - Transcrição do samba *A polícia não pega nós aqui* do grupo “Samba do Cururuquara”.

A Polícia não pega nós aqui

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 135$

A Po - lí - cia - não pe - ga nós a - qui A - qui mes - m'eu vou sam -

bá A Po - lí - cia não

Fonte: elaboração do autor.

Figura 103 - Transcrição do samba *Cururuquara é tradição* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Cururuquara é tradição

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 135$

Cu - ru - qua - r' é tra - di - ção lu - gar de gran - de te - sou - ro A - cre -
di - te se qui - ser a - qui vo - a - va mão de ou - ro Cu - ru

Fonte: elaboração do autor.

Figura 104 - Transcrição do samba *Bóta roda* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Bóta Roda

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 135$

Bo-t'a ro - da gran - de mu - lhé bo-t'a ro - da gran - de mu -
lhé ho - mi não sa - be ro - dar ho - mi não sa - be ro dar Bo-t'a ro - da

Fonte: elaboração do autor.

Figura 105 - Transcrição do samba *Despedida dói* do grupo “Samba do Cururuquara”.

Despedida dói

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 135$

Des-pe-di - da dói, dói, dói Des-pe-di - da dói, dói, doi,
Des-pe-di - da

Fonte: elaboração do autor.

As tonalidades aqui são mais diversas, são ao todo 6 utilizadas nessas gravações do pesquisador João Mário, todas em modo maior: Lá bemol, Lá, Si bemol, Sol, Mi e Si. A variação entre elas novamente não tem explicação em função do sambador solista, visto que praticamente em todos os sambas, uma cantora “puxa” o samba.

Abaixo apresento a análise harmônica do samba “Eu venho vindo” para ilustrar as cadências harmônicas mais presentes na música praticada por este grupo:

Figura 106 – Análise harmônica do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara”.

The figure shows two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The first staff contains the lyrics: "Eu ve-nho vin-do le-va-do'a Te-re-za pro-cu-r'a-mi-". Below the lyrics, there are two horizontal lines with the letters 'V' and 'I' indicating harmonic cadences. The second staff contains the lyrics: "za de'a-qui nes-ta re-don-de-za Eu ve-nho". Below these lyrics, there are also two horizontal lines with 'V' and 'I' indicating harmonic cadences.

F Fonte: elaboração do autor.

Novamente é importante ressaltar que a terminação melódica é na terça, e o samba deste grupo se utiliza de 5 notas musicais da escala maior.

Base Rítmica da Instrumentação 2

Nestas gravações, os instrumentos são tocados da seguinte forma:

Figura 107 - Transcrição da rítmica do grupo “Samba do Cururuquara”.

Bumbo

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

The figure shows a single staff of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The tempo is marked as ♩=125. The notation consists of a series of eighth notes and rests, representing the Bumbo rhythm. The notes are marked with 'x' and the rests with a horizontal line.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 108 - Transcrição da rítmica do grupo “Samba do Cururuquara”.

Caixa

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 125$



Fonte: elaboração do autor.

Figura 109 - Transcrição da rítmica do grupo “Samba do Cururuquara”.

Guaiá

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba do Cururuquara
Santana de Parnaíba

$\text{♩} = 125$



Fonte: elaboração do autor.

Na gravação presente no CD “Batuques paulistas”, embora não tenha sido possível estabelecer um padrão rítmico exato para o guaiá, ficou claro que se tratava de figuras em colcheias e semínimas que configuravam aquela rítmica. Aqui, porém, a rítmica é composta integralmente por semicolcheias no guaiá. A explicação, em primeiro momento, é o andamento do samba praticado nas duas situações. Com o andamento mais lento, impões-se uma rítmica com figuras de menor duração, e com andamento mais rápido, o contrário. Desta forma, demonstra-se que o andamento no samba é relevante, neste caso, ao ponto de determinar padrões rítmicos adotados pelo grupo.

3.5. Grupo “Grito da noite”

Aqui apresento algumas transcrições do grupo folclórico “Grito da noite”. As gravações as quais possibilitaram essa seção do trabalho foram disponibilizadas pela Secretaria de Cultura de Santana de Parnaíba também na pessoa de João Mário, a quem novamente agradeço a grande colaboração neste trabalho.

As gravações a seguir apresentam a maioria dos exemplos no meio das festas com um áudio pouco audível em alguns pontos. Deste modo, dentre as transcrições aqui realizadas,

essas são aquelas com maior probabilidade de correções futuras. Transcrevi no total 7 melodias, além da rítmica dos instrumentos:

Figura 110 - Transcrição do samba *Aiô Pirapora* do grupo “Grito da noite”.

Aiô Pirapora

Transc.: Pedro Bernardes Neto Grito da Noite
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 140$

Ai - Ô Pi - ra - po - ra Ai - ô Ba - rue - ri E'a - in - da São Cae -

ta - no co - ra - ção de Jun - dia - í Ai

Fonte: elaboração do autor.

Figura 111 - Transcrição do samba *Apareceu* do grupo “Grito da noite”.

Apareceu

Transc.: Pedro Bernardes Neto Grito da Noite
Santana de Parnaíba - SP

$\text{♩} = 120$

Voice A - pa - re - ceu A - pa - re - ce - u A Lu - a No - v'a - pa - re - ceu a - pa - re -

Vo. ceu A - pa - re

Fonte: elaboração do autor.

Figura 112 - Transcrição do samba *Balanço* do grupo “Grito da noite”.

Balanço

Transc.: Pedro Bernardes Neto Grito da Noite
Santana de Parnaíba - SP

The musical score for 'Balanço' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: Voice and Vo. (Violão). The Voice staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a repeat sign. The melody continues with a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: E ba-lan - çô e ba-lan - ço - ô ca-be-los de - la de tão. The Vo. staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: pre - t'e ba - lan - çô e ba - lan - ço e ba - lan.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 113 - Transcrição do samba *Carreira de pó* do grupo “Grito da noite”.

Carreira de pó

Transc.: Pedro Bernardes Neto Grito da noite
Santana de Parnaíba - SP

The musical score for 'Carreira de pó' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: Voice and Vo. (Violão). The Voice staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: Car - rei - ra de pó car-rei - ra de Pe - dra sai da fi - la que nós. The Vo. staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: ta - mo Car - rei - ra de.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 114 - Transcrição do samba *Balanço* do grupo “Grito da noite”.

Eu venho vindo

Transc.: Pedro Bernardes Neto Grito da noite
Santana de Parnaíba - SP

The musical score for 'Eu venho vindo' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: Voice and Vo. (Violão). The Voice staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: Eu ve-nho vin - do não dou pra - trás Eu ve-nho vin - d'ea-in - da. The Vo. staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: to que - ren - do mais Eu ve - nho.

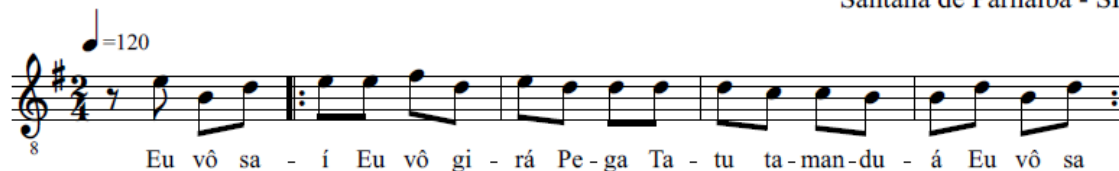
Fonte: elaboração do autor.

Figura 115 - Transcrição do samba *Eu vô saí, eu vô girá* do grupo “Grito da noite”.

Eu vô saí, eu vô girá

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Grito da Noite
Santana de Parnaíba - SP



Fonte: elaboração do autor.

Figura 116 - Transcrição do samba *Mataram Pirapora* do grupo “Grito da noite”.

Mataram Pirapora

Transc.: Pedro Bernardes Neto

Grito da Noite
Santana de Parnaíba - SP

Fonte: elaboração do autor.

O interessante aqui é que todos os sambas transcritos estão na tonalidade de Sol maior. Os momentos em que os sambas são cantados ocorrem em um intervalo relativamente grande entre um e outro, portanto essa tonalidade parece ser a padrão deste grupo, ao menos na época desta gravação, sendo o único grupo até o momento a apresentar homogeneidade nesse sentido até o momento.

Abaixo apresento a harmonia do samba “Eu venho vindo”, que representa as relações cadenciais predominantes deste grupo, ao menos quanto aos exemplos disponíveis:

Figura 117 – Análise harmônica do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da noite”.

8 Eu ve-nho vin-do não dou pra-trás Eu ve-nho vin-d'ea-in-da
I IV V I IV

7 8 to que-ren-do mais Eu ve-nho
V I

Fonte: elaboração do autor.

A terminação melódica predominante é, portanto, na terça da tonalidade, e o samba se utiliza, geralmente, de notas da escala maior.

Base Rítmica da Instrumentação

Abaixo apresento apenas as transcrições do Bumbo e Guaiá, pois foram os que tive maior certeza quanto à célula rítmica utilizada. Vale ressaltar que na transcrição do Bumbo a célula em 4 compassos, por ser bem característica, mesmo em outros grupos com “Samba de Roda” e “Samba do Cururuquara”, também foi realçada aqui:

Figura 118 - Transcrição rítmica do Bumbo samba do grupo “Grito da noite”.

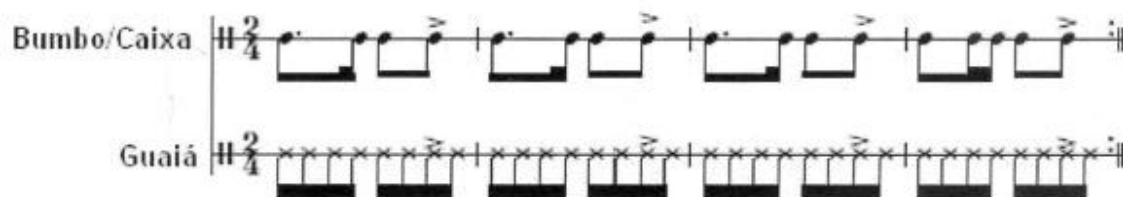
Fonte: elaboração do autor.

Figura 119 - Transcrição rítmica do Guaiá samba do grupo “Grito da noite”.

Fonte: elaboração do autor.

Em conjunto os sambas se comportam da seguinte forma:

Figura 120 - Transcrição rítmica do samba do grupo “Grito da noite”.



Fonte: elaboração do autor.

3.6. “Samba da Dona Aurora” de Vinhedo

Nesta seção apresento transcrições realizadas com base em registros fonográficos realizados pelo pesquisador/Filósofo Tomás de Souza Sebastián. A parte referente às “carreiras”³⁵, será apresentada indicando o sambador que cantou a moda, e após isso o “samba” cantado logo após a “carreira”. Este grupo apresenta uma dinâmica diferente dos anteriores. A melodia que se estabelece na “carreira”, às vezes muda significativamente na parte do “samba”. Deste modo, apresentarei o “samba” logo após a carreira, e sua configuração rítmico-melódica após o início desta.

Aparentemente, aqui cada sambador canta os sambas e carreiras de um modo particular, sendo as principais diferenças quanto ao perfil melódico e andamento. Os principais componentes na parte do canto, atualmente, são: Dona Lazara, Seu Agenor, Dona Tiana e Dona Jandira.

A seguir, apresento as transcrições melódicas, e após isso, a linhas rítmico-melódicas dos instrumentos:

a) sambas iniciados por Dona Lázara:

³⁵ Alguns grupos de Samba de Bumbo apresentam uma “carreira” inicial, que é, geralmente, um verso em quadra. Após isso, somente o dístico final dessa é assimilado pelo grupo e cantado no momento em que os instrumentos, sendo este momento denominado “samba”.

Figura 121 - Transcrição do samba *Abaixô limoeiro* do grupo “Samba da dona Aurora”. “Carreira” cantada fora do contexto da apresentação. Gravação particular com a sambadora em questão.

Abaixô limoeiro

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

$\text{♩} = 155$

8 Oh a-bai-xô li-mo-ei-ro Eu que-ro pa-nhá li-mão Que-ro ti-rá'u-ma

7 8 man-cha qu'eu te-nho-no co-ra-ção

Fonte: elaboração do autor.

Figura 122 - Transcrição do samba *Batuqueiro novo* (carreira) do grupo “Samba da dona Aurora”. Gravação dentro do contexto da manifestação cultural.

Batuqueiro Novo

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

$\text{♩} = 130$

Ba-tu-quei-ro no-vo Do pri-mei-ro a-no Vai pe-gan-do es-se bum-

7 no que seu tem-po tá che-gan-do Ba-tu-quei-ro no-

12 vo Do pri-mei-ro a-no vai pe-gan-do es-se bum-bom que seu

17 tem-po tá-che-gan-do...

Fonte: elaboração do autor.

Figura 123 - Transcrição do samba *Batuqueiro novo* (samba) do grupo “Samba da dona Aurora”. Configuração rítmico-melódica do “Samba” após alguns segundos cantando o início do samba.

Batuqueiro novo
samba

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

$\text{♩} = 130$

Oh! Vai pe - gan - do es - se bum - bo

Portamento
5 gan-do

Fonte: elaboração do autor.

Figura 124 - Transcrição do samba *Ê morena* do grupo “Samba da dona Aurora”. Gravação no contexto da manifestação cultural, com “Carreira” e início do samba.

Ê Morena

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

$\text{♩} = 135$

Ê Mo - re-na Che-ga de le - ro le - ro De no - va não me

quis Vi - de - ar eu não te que - ro Oi de no - va - não - me - quis Vi - de -

8 ar eu não te que - ro

Fonte: elaboração do autor.

Figura 129 - Transcrição do samba *O que tem esse Bumbo* do grupo “Samba da dona Aurora”.

Gravação no contexto da manifestação cultural, com “Carreira” e início do samba.

O que tem esse bumbo

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

Eu não sei que tem's-se bum - bo que ho - je não qué ti - ní O da -

na - do be - be pin - ga tem ver - go - nha de pe - di Ai es - se bum - bo be - be

pin - ga Tem ver - go - nha de pe - di Ai Es - se

Fonte: elaboração do autor.

Figura 130 - Transcrição do samba *O que tem esse Bumbo* do grupo “Samba da dona Aurora”.

Configuração rítmico-melódica do “Samba” após alguns segundos cantando o Início do samba.

O que tem esse bumbo samba

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

Ai o da - na - do be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe - di Ai o da

Fonte: elaboração do autor.

c) Sambas iniciados por Dona Tiana:

Figura 131 - Transcrição do samba *No meio de tanta gente* do grupo “Samba da dona Aurora”. Gravação fora do contexto da manifestação cultural.

No meio de tanta gente

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

Figure 131 shows the musical score for the samba "No meio de tanta gente". The score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as 100. The melody is on a treble clef staff. The lyrics are: "No me-3lo de tan - ta gen - te No me-3lo de tant - ta gen se - re - nan - do que nem o se - re - no na dor". The score includes a first line of music (measures 1-5) and a second line (measures 6-10). The lyrics are aligned with the notes: "No me-3lo de tan - ta gen - te" under measures 1-5, and "No me-3lo de tant - ta gen se - re - nan - do que nem o se - re - no na dor" under measures 6-10. There are triplets indicated by a '3' over the notes in measures 3, 5, 7, and 9.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 132 - Transcrição do samba *No meio de tanta gente* do grupo “Samba da dona Aurora”. Gravação fora do contexto da manifestação cultural.

Tá serenando

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

Figure 132 shows the musical score for the samba "Tá serenando". The score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as 100. The melody is on a treble clef staff. The lyrics are: "Tá se-re - nan - do tá se-re - nan - Oh tá te Oh Tu-do já mor - reu E'eu fi - quei com'a se - men - te". The score includes a first line of music (measures 1-5) and a second line (measures 6-10). The lyrics are aligned with the notes: "Tá se-re - nan - do tá se-re - nan - Oh tá" under measures 1-5, and "te Oh Tu-do já mor - reu E'eu fi - quei com'a se - men - te" under measures 6-10. There are triplets indicated by a '3' over the notes in measures 3, 5, 7, and 9.

Fonte: elaboração do autor.

d) Sambas iniciados por Dona Jandira:

Figura 133 - Transcrição do samba *No meio de tanta gente* do grupo “Samba da dona Aurora”. Gravação no contexto da manifestação. Não conta com “carreira”, o “samba” entra diretamente.

Fala trovão

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP



Fonte: elaboração do autor.

A tonalidade novamente é bastante variada quanto aos sambadores, mesmo quando um mesmo sambador cantando vários sambas, todas em modo maior. Dona Lázara passa pelas tonalidades de Dó, Lá, Lá bemol, Mi bemol e Si bemol. Seu Agenor canta dois sambas em Sol. Dona Tiana canta dois sambas em duas tonalidades: Mi bemol e Lá bemol, e Dona Jandira canta um único em Ré. Acredito que o ponto interessante não é o fato de haverem tonalidades diferentes entre os sambadores, mas a diferença entre os sambas cantados por um único. Não penso que a diferença consista simplesmente no fato dos praticantes desta manifestação cultural não pensarem na altura das notas. Porém, isso foge do escopo deste trabalho.

A harmonia predominante, em termos de cadência, é uma cadência completa, que é ilustrada no samba “Eu sambo Maris Teixeira”, cantado por Dona Lazara:

Figura 134 – Análise harmônica do samba *Eu sambo Maris Teixeira* do grupo “Samba da dona Aurora”.

Eu sam-bo ma-ris Tei - xe - ra Não ne-go meu na - tu - rá quem me dá tam-bém a - pa - nha ou - tro re - mé - dio não há

I _____ IV _____ V _____

I _____ V _____ I

Fonte: elaboração do autor.

Baseado nesse samba, como fizemos nos outros, a terminação melódica mais comum ocorre na terça, e a melodia geralmente utiliza por volta de 4 notas da escala maior.

Base Rítmica da Instrumentação

Figura 135 - Transcrição da rítmica do grupo “Samba da dona Aurora”.

Bumbo
Frases rítmico-melódicas principais

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

Frases A, B, C, and D are transcribed in 2/4 time. The notation uses 'x' for notes and 'z' for rests, with beams and slurs indicating the rhythmic structure. Phrase A and B are on the first staff, and C and D are on the second staff, starting at measure 7.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 136 - Transcrição da rítmica do grupo “Samba da dona Aurora”. Frases Rítmico-melódicas fixas tocadas durante a manifestação cultural, pelo sambador que ensina, e pelo novo sambador do grupo que aprende.

Caixa

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

Sambador mais experiente and Sambador mais jovem are transcribed in 2/4 time. The notation uses 'x' for notes and 'z' for rests, with beams and slurs indicating the rhythmic structure.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 137 - Transcrição da rítmica do grupo “Samba da dona Aurora”.

Guaiá

Transc. Pedro Bernardes Neto Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP

The Guaiá phrase is transcribed in 2/4 time. The notation uses 'x' for notes and 'z' for rests, with beams and slurs indicating the rhythmic structure.

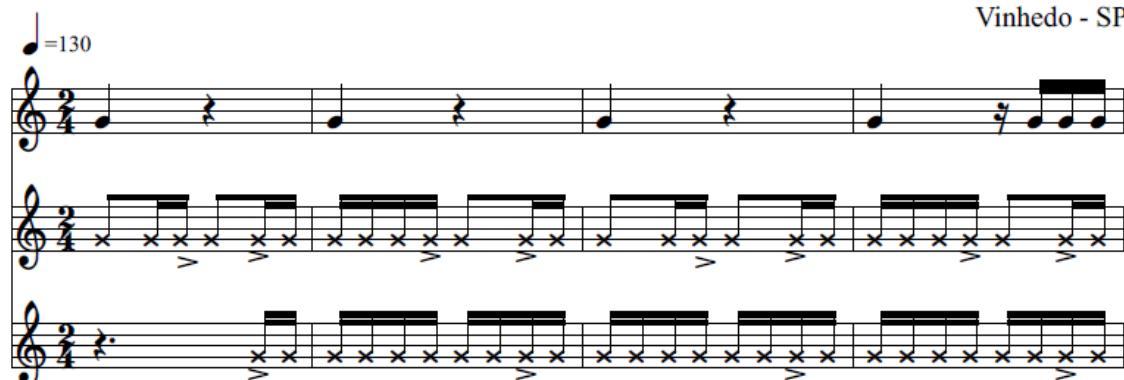
Fonte: elaboração do autor.

Figura 138 - Transcrição da rítmica do grupo “Samba da dona Aurora”. Início do “samba” pelos instrumentos, após o dístico final da “carreira” ser assimilado pelos sambadores.

Bumbo/caixa/guaiá

Transc. Pedro Bernardes Neto

Samba da Dona Aurora
Vinhedo - SP



Fonte: elaboração do autor.

A seguir apresento o padrão dos instrumentos no meio do samba, após seu início. Vale ressaltar que, embora não apresente um padrão de quatro compassos é claramente binário e se ajusta à estrutura métrica dos outros grupos até aqui estudados, o que será melhor discutido no próximo capítulo:

Figura 139 - Transcrição da rítmica do grupo “Samba da dona Aurora”.



Fonte: elaboração do autor.

4. Análise Estrutural Poético-Musical do Samba de Bumbo: Grupos contemporâneos e grupos antigos

Neste capítulo dividem-se as análises entre grupos contemporâneos e antigos, sendo esses últimos pela ótica de Mário de Andrade e Rossini Tavares. Todas as análises têm como base os princípios estabelecidos pela Lerdahl e Jackendoff (1983), na análise da estrutura melódica e poética, assim como fontes próprias da fonologia do Português Brasileiro. Quanto à estrutura rítmica, utiliza-se a abordagem de Cooper & Meyer (1960) e Kubik (2010a, 2010b). A mesma a estrutura poética parte de questões e sugestões bibliográficas estabelecidas no contexto de estudo desse método de análise musical.

Por uma questão de exequibilidade foram escolhidos apenas um samba de cada grupo para a análise nesses parâmetros aqui propostos. Sendo um processo demasiadamente longo para um samba, em oito análises isso seria bastante inviável nas condições de trabalho atual. Deste modo, a fim de evitar o estudo de um samba com características muito específicas, buscaram-se aspectos gerais que pudessem, através de um samba, descrever a estrutura de todos os outros, ou pelo menos a maioria de suas características.

Esclareço que o processo foi talvez muito simples, porém acredito ser o suficiente para a escolha adequada de um samba. Assim sendo, a escolha de qualquer outro samba de cada grupo não resultaria em algo tão diferente do que será apresentado.

Os três parâmetros principais nesse sentido são: 1. Harmonia (Cadências), 2. Terminação melódica (a nota) e 3. Número de notas da escala maior na constituição da melodia do samba. A primeira, por meio das cadências ajuda a identificar as relações de tensão e resolução das frases. Também indica movimentos melódicos padrões, como a descida das notas subdominante à tônica, que é muito comum em alguns grupos. O segundo e terceiro são “medidas” de Mário de Andrade em seu modo de fazer esse tipo de pesquisa, embora seja algo questionável do ponto de visto etnomusicológico atual. Porém, como forma de estabelecer sambas mais ou menos similares estruturalmente, parece ser bastante útil.

Portanto, todas as características gerais apontadas no capítulo anterior, em especial a harmonia, já estão analisadas e representam os aspectos mais característicos do Samba de Bumbo neste quesito. Deste modo, podemos seguir à próxima seção, dando ao início ao processo analítico.

4.1. Análise da estrutura melódica e poética do Samba de Bumbo (GTTM)

4.1.1. Grupos contemporâneos

Como vem sendo mencionado, essa análise é baseada no livro *A Generative Theory of Tonal Music* (GTTM) (Lerdahl; Jackendoff. 1983). De maneira bem sucinta gostaria de apresentar alguns princípios gerais deste livro, para melhor compreensão das análises a seguir.

Esta teoria atua dentro do campo da Psicologia, Linguística e obviamente da Arte, especialmente da Música, e tenta encontrar uma lógica para a linguagem musical tonal, não simplesmente a linguagem da música erudita ou clássica, mas de um número mais variado de idiomas musicais.

Por meio das impressões de indivíduos com ouvido treinado, em uma fase avançada de compreensão na linguagem musical de sua cultura, esta teoria tentar criar uma gramática musical formal quanto ao repertório tonal, as notas estruturalmente mais importantes de uma peça musical³⁶, a partir da conexão da peça musical com os atributos que estes indivíduos expõem sobre a “audição superficial” desta música, ou seja, “uma descrição formal das intuições musicais do ouvinte experiente no idioma musical tonal” (Lerdahl; Jackendoff. 1983, p. 1 – tradução nossa). Estes atributos da superfície musical são relacionados aos padrões de altura, duração, ritmo, intensidade, timbre, dentre outros fatores, os quais ajudam a entender a percepção e contribuem na compreensão da música em níveis mais essenciais. Vale ressaltar que se admitem diferentes percepções da mesma situação, o que se reflete em diferentes análises.

Esta teoria origina-se na *Generative Linguistic Theory*, que visa encontrar a lógica contida em cada linguagem humana, lógica esta que permite ao ser humano formular frases com elementos, muitas vezes, não conhecidos pelos próprios indivíduos que as formulam. Esta lógica, também chamada de gramática, é inconsciente ao ser humano, mas significa a estrutura de um idioma, o descreve, e gera todas as suas outras possibilidades na construção da língua. Os autores não pretendem estabelecer tradução literal desta teoria da lingüística para a música, já que se entende serem linguagens distintas e com características próprias, e que meras semelhanças entre as duas ideias não sejam suficientes para um estudo muito denso a respeito. Nesse sentido, o termo “*Generative*” está relacionado a uma unidade geradora da língua, de uma lógica interna presente em diferentes situações em que a linguagem aparece, o

³⁶ Diferentemente da redução proposta pela vertente Schenkeriana, em que a métrica é desconsiderada, aqui é parte importantíssima do resultado de análise.

que sugere definições e características a ela. Portanto, o único paralelo cabível entre estas duas teorias é com relação aos conceitos da psicologia cognitiva.

No processo de descrição da estrutura musical são admitidos quatro parâmetros: *Grouping Structure* (motivos, frases e períodos); *Metrical Structure* (nível da pulsação que se apresentam de modo hierárquico entre si, em que *beat's* fortes e fracos se relacionam neste processo); *Time Span-Reduction* (notas estruturalmente importantes na peça musical); *Prolongational Reduction* (notas que expressam idéias melódicas e harmônicas de tensão e relaxamento, por continuidade/prolongamento e progressão). Cada um destes elementos se organiza hierarquicamente na peça, e as características apresentadas por eles estabelecem a “gramática” das linguagens musicais, embora geralmente tocante a peças tonais.

No processo de audição das peças musicais pode haver uma escuta descritiva musical da linguagem do indivíduo, processo denominado *well-formed rules*, ou podem ocorrer as *preference rules*, em que os padrões analisados pelo ouvinte ocorrem em peças musicais e interpretações de sua escolha, o que permite maior clareza acerca dos atributos descritos por este. *Preference rules* é o processo que melhor distancia a “*Generative Theory of Music*” da “*Generative Linguistic Theory*”, visto que esta preferência por uma interpretação ou outra só é cabível na linguagem musical.

É importante ainda tratar da interação entre grupos melódicos com estruturas rítmicas. Quando isso ocorre, a métrica cria padrões, e conseqüentemente os tempos se agrupam. Se um tempo fraco se agrupa com um tempo forte posterior a ele, este é denominado “*upbeat*”. Em um compasso ternário, nesse contexto, o terceiro tempo teria seguinte a ele um tempo forte divisor com o grupo seguinte. Porém, no mesmo compasso ternário, se um tempo fraco se agrupa com um tempo forte logo antes dele, este é chamado “*afterbeat*”. Isso porque o tempo forte é anterior a ele, sendo também divisor com o grupo anterior.

A questão harmônica é outro ponto que ajuda a entender a interação proposta. Numa simples progressão V-I, p. ex., que se articulada no início de um grupo melódico ou no meio deste não será ouvida como cadência, já que uma cadência articula o fim de um grupo. Se isto acontece, ela é escutada como uma cadência completa, feminina ou masculina, o que depende se V ou I é metricamente mais acentuado. Sendo o V mais acentuado, p. ex., ocorre a semicadência, pela questão métrica em interação com o grupo (que articulou o fim da semicadência). Deste modo, é preciso a análise tanto da métrica quanto os grupos melódicos para o entendimento e percepção das estruturas musicais de peças tonais.

Também é necessário explicar a noção de *time-span*. Basicamente isso significa o tempo de um *beat* ao próximo (na linha horizontal da estrutura métrica). Isso é simbolizado

por um colchete horizontal, em que se assemelha à *grouping structure* (vide *time-span segmentation* na seção relacionada à *time-span reduction* para exemplos visuais da aplicação deste princípio).

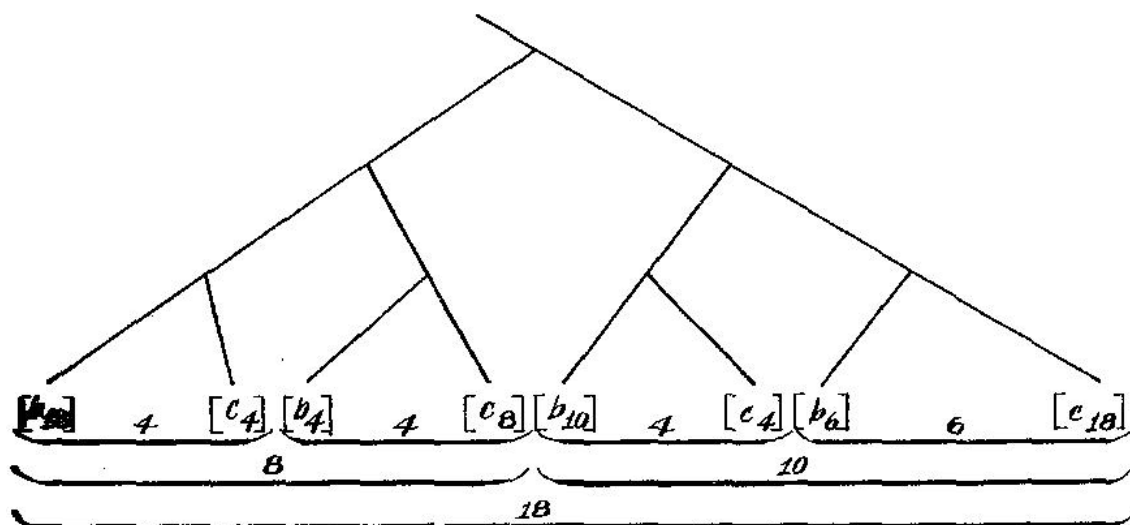
Ao se juntar a análise de chaves correspondente aos grupos melódicos, pode-se dizer que as estruturas melódicas e métricas estão “em fase” ou “fora de fase”. No primeiro caso, o início ou fim dos grupos melódicos coincide com o início dos padrões métricos, o que não ocorre no segundo.

Existem vários graus para se estar “em fase” ou “fora de fase”. Por exemplo, os autores definem a anacruse como a duração entre o primeiro *beat* de um grupo, até o *beat* mais forte deste grupo. Se a anacruse é breve, os grupos e a métrica estão pouco fora de fase, se a anacruse é longa, os grupos melódicos e a estrutura métrica ficam bastante fora de fase, sendo este o caso de mais difícil percepção, pois os padrões métricos contradizem e geram conflitos com os melódicos ao invés de reforçá-los. Geralmente o grau em que uma passagem musical está dentro ou fora de fase é de suma importância para a análise das características estruturais desta.

A estrutura melódica é de grande importância para uma peça musical, ainda mais no sistema tonal. Neste a tônica é um centro gravitacional dentro de sua tonalidade, e são eventos como estes, de notas musicais que se tornam o foco dentre as outras, em que se configuram os chamados acentos estruturais (*Structural Accents*). Este tem duas partes: “*Structural Beginning*” para o começo do evento (ou peça musical) e “*Structural ending/cadence*” para o término deste, o fim de uma cadência.

Estas duas noções que compõem o acento estrutural serão exemplificadas nas análises dos sambas, na seção relacionada à *time-span reduction*. Agora resta dizer que toda frase, período e peça, no âmbito tonal, tem uma *Structural Beginning*, e uma *Structural ending*, que são definidas por certas regras, relacionadas às interações rítmico-melódicas e estruturais musicais, que serão discutidas adiante. Um exemplo do livro é exposto aqui para melhor entendimento disso:

Figura 140 – Exemplo de análise da estrutura melódica de acordo com a GTTM.



Fonte: Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 137).

Esta estrutura apresenta uma peça musical de 18 compassos de duração ao todo, com 3 frases de 4 compassos e uma de 6 no nível menor do exemplo. No nível intermediário existem dois períodos, um com 8 compassos e outro com 10. Neste trecho *b* significa *structural beginning*, e *c* *structural ending*. O primeiro *b* (*b18*), embora não seja completamente visível, indica que se trata do *b* de toda a peça, em que o mesmo ocorre com o último *c* (*c18*). Desta forma, nas outras situações *c4* indica que aquele ponto é *structural ending* referente aos quatro compassos anteriores, enquanto *b4* marca o ponto que é *structural beginning* da frase que dura os próximos quatro compassos, e do mesmo modo ocorre com *b8*, *c8*, etc. De modo geral, estes conceitos demonstram a análise em larga escala de uma peça, o que é facilitado pela relação destas noções com os conteúdos de fraseologia (frases, períodos e sentenças).

Após a apresentação de alguns dos princípios gerais da formulação desta teoria, passo agora para a demonstração das análises. Aqui, a aplicação é realizada em seis sambas, um de cada grupo aqui estudado. Isto ocorre dentro dos quatro parâmetros expostos (*Grouping Structure*, *Metrical Structure*, *Time-Span Reduction*, *Prolongational Reduction*), e na ordem em que estão descritos no livro.

Como dito anteriormente, na impossibilidade de analisar todos os exemplos foram escolhidos um de cada grupo, a fim de proporcionar uma visão geral do mesmo. Dentro dos parâmetros já citados os sambas analisados, que já são destacados no capítulo anterior pela análise harmônica demonstrada, são: "O meu filho vai nascê" do grupo "Samba de Roda";

“Aê, Aê, Aê” do “Samba-lenço de Mauá”; “Lá no sertão” dos “Filhos de Quadra; “Eu venho vindo” dos grupos “Samba do Cururuquara” e “Grito da Noite”; e “Maris Teixeira” do “Samba da Dona Aurora”.

Antes de cada análise apresento as regras desta obra que fundamentam minhas decisões. Na apresentação destas regras coloco também a indicação da página onde estas são discutidas na obra. Após cada samba, as observações e as aplicações mais específicas das regras em cada samba são discutidas.

4.1.1.1. *Grouping Structure*

Para esta análise são utilizados dois conjuntos de regras:

- a) *Grouping well-formedness rules* (GWFRs), que estabelece a estrutura formal padrões melódicos e suas relações com eventos melódicos que formam a peça, e
- b) *Grouping preference rules* (GPRs), que estabelece o que, dentro da estrutura formal da peça, corresponde à real percepção (intuition) do ouvinte.

Ainda são expostas três propriedades dos princípios da *Grouping Structure*:

1. A intuição sobre agrupamento varia pela relevância dos fatores, pois dependem do grau de força com que um princípio é aplicado.
2. Diferentes princípios de agrupamento podem se reforçar ou conflitar, o que reflete na percepção.
3. Um princípio pode sobrepor o outro, quando a intuição individual que estes produzem está em conflito.

A seguir, estão as *Well-formed Rules* (Lerdahl; Jackendoff. 1983, p. 37-38 – tradução nossa – negritos do autor):

GWFR 1: Qualquer sequência de sons harmônicos (melodias) ou inarmônicos (sons percussivos), ou eventos similares que sejam adjacentes, podem constituir um grupo, e somente sequências adjacentes podem constituir um grupo [...]

GWFR 2: Uma peça constitui um grupo, ou seja, é escutada como um todo, ao invés do que uma sequência de eventos [...]

GWFR 3: Um grupo pode conter grupos menores que ele [...]

GWFR 4: Se um grupo G1 contém parte de um grupo G2, ele deve conter todo o grupo G2 [...]

GWFR 5: Se um grupo G1 contém um grupo menor G2, então os grupos menores preenchem completamente G1 [...].

Quanto às *Preference rules*, elas seguem abaixo (Lerdahl; Jackendoff. 1983, p. 43 – 46 – tradução nossa – grifos do autor).

GPR 1: Evita-se análise de grupos muito pequenos, sendo assim, quanto menor o grupo, menor a probabilidade de ser analisado.

GPR 2 (Proximity): Considere uma sequência de 4 notas $n_1n_2n_3n_4$ (Lerdahl; Jackendoff. 1983, p. 45). Sendo todos os eventos melódicos relacionados com a fronteira entre os grupos considerados constantes, a transição n_2 - n_3 pode ser escutada como uma fronteira/limite entre grupos melódicos se:

- a) (Ligadura/Pausa) O intervalo de tempo do fim de n_2 para o começo de n_3 é maior do que o do fim de n_1 ao começo de n_2 , e do fim de n_3 para o começo de n_4 , ou se
- b) (Attack Point) o intervalo de tempo entre os pontos de ataque de n_2 e n_3 é maior do que os intervalos de tempo entre os pontos de ataque de n_1 - n_2 , e entre n_3 - n_4 .

GPR 3 (Change): Considere uma sequência de quatro notas ($n_1n_2n_3n_4$) (Lerdahl; Jackendoff. 1983, p. 46). Sendo todos os eventos melódicos relacionados com a fronteira entre os grupos considerados constantes, a transição n_2 - n_3 pode ser escutada como uma fronteira/limite entre grupos se:

- a) (Tessitura): a transição n_2 - n_3 tem uma distância intervalar maior do que n_1 - n_2 e n_3 - n_4 , ou se:
- b) (Dinâmica): a transição n_2 - n_3 envolve mudança na dinâmica e n_1 - n_2 / n_3 - n_4 não, ou se:
- c) (Articulação): a transição n_2 - n_3 envolve mudança na articulação e n_1 - n_2 / n_3 - n_4 não, ou se:
- d) (Duração): n_2 e n_3 têm durações diferentes e ambos os pares n_1n_2 e n_3n_4 não diferem em duração.

Na organização da *Grouping Structure* em larga escala são utilizados os seguintes fundamentos (Lerdahl; Jackendoff. 1983, p. 46 – 52 – tradução nossa – grifos do autor).

GPR 4 (Intensification): O lugar em que os efeitos de GPR's 2 e GPR's 3 são relativamente mais pronunciados/evidentes, uma fronteira de um grupo de larga escala pode ser colocada.

GPR 5 (Symmetry): É preferível uma análise de grupos melódicos que subdivida-os em duas partes de mesma medida.

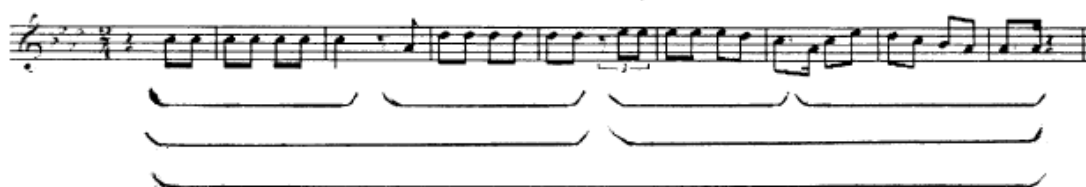
GPR 6 (Parallelism): O local em que dois ou mais segmentos de uma música podem ser entendidos como paralelos, é analisado, preferencialmente, como partes paralelas de um mesmo grupo.

GPR 7 (Time-Span and Prolongational Stability): É preferível uma estrutura de grupos melódicas que resulte numa maior estabilidade do *Time-Span* e *Prolongational Reduction*.

Nos exemplos aqui apresentados, elisões e sobreposições não são presentes. Desta forma, embora os autores se atentem minuciosamente a esta questão, este assunto, por hora, não será abordado aqui.

Abaixo apresento as análises em sua conformação final. Após isso, demonstro as discussões a respeito:

Figura 141– Análise da estrutura melódica da carreira *O meu filho vai nascê*, do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

No nível menor os grupos melódicos são separados pelo princípio da proximidade (GPR2a). No compasso 2, p. ex., a distância da nota “dó”³⁷ (primeiro tempo) ao “lá bemol” seguinte é maior do que para o “dó” anterior, e da mesma forma, o “lá bemol” deste compasso tem uma distância maior do “dó” anterior do que para o “ré bemol” seguinte. Assim sendo, dados $n_1 = \text{dó}$, $n_2 = \text{dó}$, $n_3 = \text{lá b}$, $n_4 = \text{re b}$, isso resulta numa distância maior entre n_2 e n_3 , do que entre n_1 e n_2 , e entre n_3 e n_4 , o que permite a aplicação de GPR2. Nas duas primeiras fronteiras entre os grupos aplica-se GPR2a e na última GPR2b, GPR3 (a e d).

No compasso 2 o intervalo entre “lá bemol” e “ré bemol” é maior do que entre n_1 e n_2 e entre n_2 e n_3 , o que ocasionaria ambigüidade na divisão dos grupos, já que se aplicaria GPR3a em favor da fronteira entre “lá bemol” e “ré bemol”. Porém pelo movimento V-I que é muito característico do idioma tonal e por GPR2 ser preferível em casos ambíguos como este, de acordo com o autor, mantém-se esta análise no nível menor.

No nível intermediário ocorre paralelismo, ainda que não se trate de duas partes completamente iguais em ritmo e melodia na frase final, portanto aplica-se GPR6. Além

³⁷ As notas musicais serão colocadas entre parênteses, para não ocasionar mudança de sentido dentro do texto.

disso, sendo duas frases (antecedente e consequente) de mesmo tamanho as trato como simétricos, o que é justificável por GPR5.

No nível maior toda a peça é considerada um grupo, o que é possível pela GWFR 2, e, considerando, neste momento, a “carreira” separadamente do “samba”, cada um deste constitui um grupo. A partir de agora, na análise da estrutura dos grupos melódicos, esta regra é considerada trivial.

Figura 142 – Análise da estrutura melódica do samba *O meu filho vai nascê*, do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

O nível menor é evidenciado pelo canto responsorial (em termos de percepção musical seria a diferença de timbre), o que seria suficiente para estabelecer a divisão, embora algumas explicações sejam cabíveis. Primeiramente devo explicar o porquê de, no quarto compasso, não considerar uma elisão. Isso ocorre pelo fato a nota “mi bemol” ser uma apoiatura, em que “dó” seria a nota “correta”. O caminho melódico descendente “mib – re’b – dó” é uma justificativa pra isso. Outro fator é que em alguns exemplos deste grupo como 1, 2b, 3a, 5c, dentre outros, ocorre esta progressão melódica descendente sem apoiatura. Deste modo, o “mi bemol” funciona como enfeite/floreio melódico, portanto para análise da estrutura dos grupos melódicos, esta nota será substituída pelo “dó” seguinte, pois aqui se argumenta que esta última é uma nota auditivamente mais perceptível que a primeira em termos estruturais. Não apresento recursos suficientes ainda para tratar a apoiatura de modo mais exato, porém no momento acredito ser esta a solução mais sensata nesta situação.

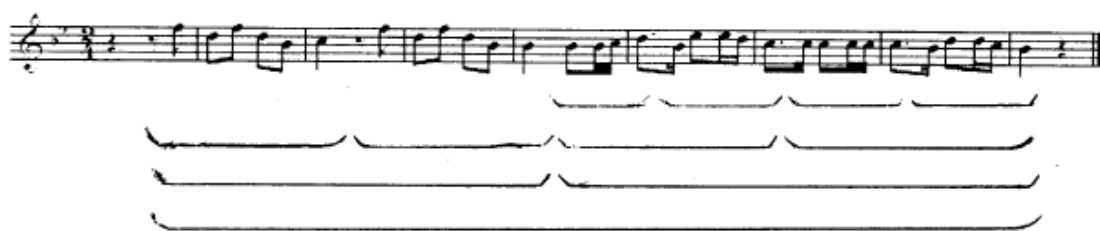
Novamente tocante às fronteiras dos grupos, no segundo nível a divisão ocorre por GPR3a e b, os quais estão bem pronunciados (lembrete: considera-se “dó” ao invés de “mi bemol” na análise da estrutura dos grupos melódicos) e estabelecem, a partir da segunda colcheia do quarto compasso outro grupo. Isso confirma esta primeira divisão, neste nível e no menor, visto que todas as leis que se aplicam nestes parâmetros são recursivas, isto é, a evidência de uma regra aplicada em uma fronteira de um nível maior será aplicada da mesma forma num nível menor, quando se tratando da mesma fronteira em níveis diferentes (p. ex., a

fronteira na segunda colcheia do quarto compasso é presente em ambos os níveis intermediário e menor).

A divisão em quatro partes no nível menor se deve por GPR6, além do canto responsorial. Embora esta regra seja utilizada para estruturas relativamente grandes, aqui considera-se o nível menor relativamente grande, de modo que, pelo paralelismo entre o primeiro e terceiro grupos (proposições) e pelo segundo e quarto (respostas), aplica-se esta regra.

Como dito anteriormente, no segundo nível GPR3 a e b já estabelecem uma forte fronteira no compasso quatro. Porém, ainda se aplica GPR6, visto que os dois grupos melódicos indicados neste nível são praticamente iguais, e GPR5, pelo tamanho destes ser também quase o mesmo.

Figura 143– Análise da estrutura melódica do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Neste samba existe uma diferença da primeira frase para a segunda, o que ocorre, como será acentuado adiante, devido à distinta estrutura entre estas duas partes. Porém, por que dividi o samba do grupo “Samba de Roda” em duas partes na análise, e os outros dois não? Em primeiro lugar, pelo tamanho, visto que as duas partes do “Samba de Roda” têm dezesseis compasso, enquanto o “Samba-Lenço” apresenta oito, mas com repetição. Em segundo lugar, pela grande quantidade de exemplos no primeiro conjunto foi possível estabelecer uma “carreira”, em que somente o solista atua, e um “samba”, com solista e coro, para cada parte do samba como um todo, o que condiz com a terminologia utilizada por Mário de Andrade.

No “Samba-Lenço” o solista propõe o samba inteiro e o coro (e instrumentos) somente inicia sua participação após toda a proposição. Além disso, a “carreira” aparece de cinco formas diferentes, o que não ocorre com o “samba”, sendo que a primeira tem um teor improvisatório e a segunda significa uma semi-reprodução do texto da primeira em outra

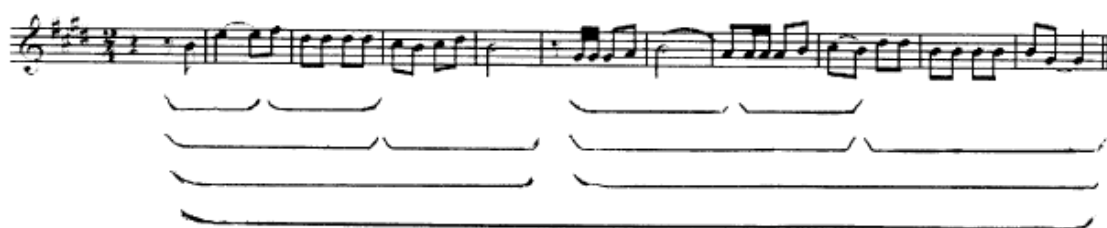
estrutura musical, que é repetida muitas vezes. No caso do “Samba-Lenço”, após a proposição do solista, todo o samba é repetido muitas vezes pelo coro. Desta forma, embora aparentemente os dois trechos do “Samba-Lenço” sejam mais distintos do que os dois do “Samba de Roda”. Porém, ao pensar a prática destes, e o significado dela, percebe-se que o primeiro grupo aqui estudado apresenta duas partes com muita dependência funcional, e o segundo não, já que para este último o samba é concebido como um todo. Por dependência funcional entende-se que se não houver carreira não há samba, pela forte relação textual entre estes. Porém, na questão musical, são estruturas estruturalmente distintas, de modo que somente os exemplos do “Samba de Roda” foram analisados separadamente.

Tocante às divisões dos grupos, no nível menor (segundo verso), a fronteira ocorre por GPR2 b e por GPR3 a e d, embora n1 e n2 apresentem durações distintas (semicolcheia e colcheia pontuada) e no compasso seis não se aplique GPR3 a.

No segundo nível utiliza-se GPR2 nos dois versos. No primeiro, as frases dos compassos 1 e 2, 3 e 4, são muito semelhantes, com a diferença que a primeira termina na dominante e a segunda na tônica, de modo a receberem análises paralelas. No verso seguinte, da mesma forma que no verso anterior, aplica-se GPR6, pois também ocorrem grupos melódicos paralelos.

No terceiro nível são estabelecidos dois grupos, em que aplica-se GPR5 pela simetria ocorrente tanto nos grupos menores do primeiro, quanto do segundo verso.

Figura 144 – Análise da estrutura melódica da carreira *Lá no sertão*, do grupo “Filhos de Quadro”.



F Fonte: elaboração do autor.

No primeiro nível e verso, a fronteira ocorre por GPR2 b de modo acentuado e por GPR3 a. Ainda neste nível, mas no segundo verso, a fronteira se deve à GPR2 a e GPR3 a. Além disso, neste verso, os dois menores grupos melódicos ocorrem com o mesmo motivo, sendo o primeiro na região da tônica e o segundo na subdominante, o que evidencia a diferença entre os grupos ali estabelecidos.

No segundo nível, tanto no primeiro quanto no segundo verso, os dois grupos menores estão contidos num grupo maior assim como estabelecido pelas *well formed-rules*. A preferência pela simetria faz com que a segunda metade de cada verso seja analisada como a primeira (GPR5).

O terceiro nível pode ser justificado de modo trivial, já que se consideram dois versos que formam um samba, de modo que cada parte do samba constitui um grupo. Porém, quanto às *preference rules* aplica-se GPR6 nos dois versos, embora não ocorra paralelismo perfeito, especialmente na segunda parte. No geral, este samba é o mais “irregular” na análise dos grupos melódicos.

Figura 141– Análise da estrutura melódica do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara”.



Fonte: elaboração do autor.

A análise deste grupo só faz sentido a partir do nível de 2 compassos, por essa razão são apresentados somente 3 níveis. No primeiro compasso, por conta da distância (GPR2 b) entre “lá” e “sol sustenido”, p. ex, poderíamos estabelecer uma fronteira. Porém, o “sol sustenido” seguinte ficaria sem sentido. Essa nota é uma apojatura e essa estrutura não é entendida aqui como ponto fronteiroço, mas como estrutura rítmico-melódica caracterizada pela apojatura. A nota longa em “lá” só ocorre por coincidir com a sílaba forte em “vin-do”, embora esse último aspecto seja questão para a última seção de análise dos grupos contemporâneos.

Quanto à análise propriamente dita, no primeiro nível a fronteira ocorre por GPR2 a/b e GPR3 a, em que GPR5 e 6 também se aplicam, especialmente pela repetição da estrutura rítmico-melódica evidenciada no parágrafo anterior e que torna o trecho paralelo neste nível. No nível de 4 compassos GPR5 e 6 são suficientes.

Figura 146 – Análise da estrutura melódica do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite”.



Fonte: elaboração do autor.

Novamente a divisão ocorre em três níveis. Aqui, poderia-se pensar em colocar uma fronteira no compasso 5, por conta da nota longa “mi”. Porém, em função de proporcionar uma melhor construção dessa estrutura estabelece-se que a frase inicia no compasso 4 em anacruse ao compasso 5, assim como no início do samba, ou seja, aplica-se GPR 5 e 6. Além disso, GPR3 a e GPR2 b também são cabíveis aqui. A única questão ocorre no compasso 6, em que existe somente um indício na superfície para a colocação da fronteira nessa posição, que é a nota “ré” na cabeça do compasso. Além disso, é nesse local em que a simetria e quadratura melódica ocorrem em quatro semi-frases de mesmo tamanho, o que coloca a fronteira após “ré”. No segundo nível GPR5 e 6 são suficientes, novamente, pra determinar a divisão dos grupos melódicos nesse nível.

Figura 147 – Análise da estrutura melódica do samba *Eu samba Maria Teixeira* do grupo “Samba da Dona Aurora”.



Fonte: elaboração do autor.

Aqui, também, parte-se do nível de 2 compassos, em que GPR2 a (c. 2) e b (c. 4/6) são preponderantes nesse sentido. No nível de 4 compassos GPR 5 e 6 são suficientes, porém ainda se aplica GPR2 b.

4.1.1.2. *Metrical Structure*

A análise métrica consiste em indicar, através de “pontos” (como será demonstrado adiante), quais são os *beats* mais fortes e mais fracos em uma peça musical. Horizontalmente,

estes indicam as notas e níveis que estão dentro da análise e verticalmente a hierarquia da estrutura métrica.

Numa peça existem pelo menos cinco ou seis níveis métricos, mas somente os níveis relevantes para o entendimento rítmico são notados, que estão geralmente entre o maior e menor nível métrico. O ouvinte se atenta principalmente a um ou dois destes níveis intermediários, que é o nível do tempo em que se bate o pé ou palmas para contar, ou seja, aquele em que as regularidades métricas são mais evidentes. O termo utilizado para este nível em particular é *tactus*. Quanto mais o ouvinte tentar se desvencilhar da percepção deste nível mais difícil será sua compreensão da métrica de uma música. Em níveis de escala muito pequena, a distinção métrica se torna demasiadamente teórica, não sendo perceptível, nem relevante para encontrar um sentido rítmico musical. Em níveis de grande escala, a percepção métrica tende a se confundir por questões estruturais (cadências, períodos, etc.), e passa a ser escutada no contexto dos grupos melódicos, em que a regularidade em seus níveis é rara, e enfraquece a percepção métrica em níveis maiores. Portanto, pode-se realizar esta notação métrica em qualquer nível, porém em níveis muito grandes ou muito pequenos, sua percepção, e consequentemente sua relevância para a significação métrica, diminuem, a não ser para peças muito curtas, como é o caso dos sambas analisados aqui.

Da mesma forma que o capítulo referente aos grupos melódicos, este está dividido em *Well-formedness Rules* e *Preference Rules*, em que o primeiro define possibilidade de estruturas métricas, enquanto o segundo define os fatores que envolvem a percepção ou ouvinte na escolha da análise métrica mais apropriada.

Como anteriormente citado, o nível métrico do *tactus* é o nível de percepção mais forte metricamente (em termos de percepção), sendo ele o único que obrigatoriamente tem uma continuidade durante toda a peça musical, portanto sua notação é indispensável. Níveis muito menores que este podem ser excluídos das análises métricas, e somente dois ou três níveis maiores que o *tactus* são relevantes na percepção geralmente. No geral, além do *tactus*, seus níveis imediatamente maiores e menores apresentam a mesma regularidade métrica e importância para a peça.

Este conceito ajuda na concepção das MWFRs, descritas logo abaixo (Lerdahl; Jackendoff. 1983, p. 69 -72 - tradução nossa – grifos do autor).

MWFR 1: Todo ponto de ataque deve ser associado a um *beat* do menor nível métrico naquele momento da peça.

MWFR 2: Todo *beat* em um dado nível métrico, deve também ser um *beat* de todos os níveis menores naquele momento da peça musical.

MWFR 3: Em cada nível métrico, *beats* fortes se distanciam por dois ou três espaços de tempo.

MWFR 4: O nível do *tactus* e seu próximo nível maior devem consistir de *beats* igualmente espaçados por toda a peça. Em níveis de *subtactus*, *beats* fracos devem ser igualmente espaçados entre os *beats* fortes que os cercam.

Quanto às *Metrical Preference Rules* (Lerdahl; Jackendoff. 1983, p. 75 – 104 - tradução nossa – grifos do autor), constam logo a seguir:

MPR 1 (Parallelism): Onde dois ou mais grupos, ou partes de grupos podem ser construídos como paralelos, eles preferencialmente recebem uma estrutura métrica paralela. [...]

MPR 2 (Strong Beat Early): É menos preferível uma estrutura métrica na qual o tempo mais forte de um grupo/padrão aparece relativamente cedo no grupo. [...]

MPR 3 (Event): Prefere-se uma estrutura métrica na qual *beat* de um nível *Li* que coincidem com o começo do evento melódico são também *beats* fortes de *Li* (não necessariamente os mais fortes) [...]

MPR 4 (Stress): Prefere-se uma estrutura métrica na qual *beat's* de um nível *Li* que são acentuados (*stressed*) são *beat's* forte de *Li*. [...]

MPR 5 (Length): Prefere-se uma estrutura métrica na qual um *beat* relativamente forte ocorre no início de

- a) Um evento melódico relativamente longo (a partir do ataque de uma nota longa),
- b) Uma duração de dinâmica relativamente longa,
- c) Um *legato* relativamente longo
- d) Um padrão de articulação relativamente longo,
- e) Uma nota relativamente longa no nível relevante do *time-span reduction* ou
- f) Uma harmonia de duração relativamente longa no nível relevante de *time-span reduction* (*harmonic rhythm*). [...]

MPR 6 (Bass) (p. 88): Prefere-se uma linha de baixo metricamente estável. [...]

MPR 7 (Cadence): É de forte preferência uma estrutura métrica na quais cadências são metricamente estáveis, ou seja, evitam radicalmente violações da local *preference rules* (MPRs) dentro da cadência. [...]

MPR 8 (Suspension): É forte a preferência a estruturas métricas nas quais uma suspensão está num *beat* mais forte que sua resolução. [...]

MPR 9 (Time-Span Interaction): Prefere-se uma análise métrica que tenha poucos conflitos na *time-span reduction*. [...]

MPR 10 (Binary Regularity): Prefere-se uma estrutura métrica na qual, a cada nível, qualquer outro *beat* é forte. [...]

Metrical Deletion: Dada uma *well-formed* métricas *structure* *M* na qual

- i. *B1*, *B2*, e *B3* são *beats* adjacentes de *M* no nível *Li*, a *B's* é também um *beat* ao nível *Li+1* (ou seja, um *beat* forte de *Li*),
- ii. *T1* é a *time-span* vinda de *B1* para *B2* e *T2* é o *time-span* vindo de *B2* para *B3*, e
- iii. *M* é associada com uma *underlying structure* *G* de tal forma que ambos *T1* e *T2* estão relacionados a um *time-span* *T'* pela transformação de grupos ocorrida em *G* por

- (a) *left elision* ou
- (b) *overlap*,

Então uma *well-formed metrical structure* M' pode ser formada vinda de M e associada com a estrutura de grupos melódicos em questão da seguinte maneira

- (a) excluindo $B1$ e todos os *beats* em todos os níveis entre $B1$ e $B2$, e associando $B2$ com o começo de T' , ou
- (b) excluindo $B2$ e todos os *beats* de todos os níveis entre $B2$ e $B3$, e associando $B1$ com o começo de T' .

Abaixo apresento a análise da estrutura métrica de cada samba, e posteriormente a discussão e justificativas a respeito disso:

Figura 148 – Análise da estrutura métrica do samba *O meu filho vas nascê* do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

Esta análise se inicia também pelos níveis menores. Primeiramente todos são marcados em função de MPR3. Neste exemplo, o nível menor é de colcheia, embora existam figuras rítmicas menores. Como explicitado na MWFR1 (citação), ritmos muito subdivididos que não estão presentes na peça como um todo somente são assinalados nos locais em seus locais de ocorrência, assim como na análise do samba “O meu filho vai nascê”.

Os níveis de semínima e mínima são indicados praticamente como o anterior, ou seja, devido à MPR3. Quanto a esta última regra, vale ressaltar que é comum ocorrerem violações dela. Porém, a análise adotada deve conter as violações que apresentem menos prejuízos ao que se percebe auditivamente nas peças. Desta forma, ocorre uma grave violação no segundo tempo do quarto compasso, pois um nível de semínima é marcado em uma pausa, mas dentre as outras opções possíveis esta é mais adequada.

O nível de semibreve foi colocado sempre nos finais de frase (primeiro tempo dos compassos pares), em função de MPR2, o que também condiz com o acento métrico na poética do samba. Além disso, mantendo desse modo, MPR5a, c e d reforçam esta análise, pelos finais de frases em notas mais longas, pelo legato da frase e articulação por notas rebatidas. Assim sendo, MPR1 ainda indica que as duas frases finais devam ser analisadas de modo semelhante às duas anteriores, embora não sejam totalmente paralelas.

e terceiro compassos, embora aqui se argumente que esta é a análise com menor prejuízo para a percepção métrica do samba.

No nível de semibreve decidiu-se escolher os compassos pares novamente como metricamente mais acentuados. Nos compassos 2 e 4, aplica-se MPR5a, por conta da nota que termina as frases ser de duração relativamente maior que as outras que compõem seu grupo melódico.

Nesta estrofe, no nível de quatro compassos, a nota metricamente mais acentuada é “si bemol” (“cabeça” do quarto compasso). Aplica-se, além de MPR5a, como já dito, MPR5e, pois em termos reducionais, é importante no samba, especialmente quando relacionado à segunda estrofe (“si bemol” no compasso 8), ou seja, é repetida se pensarmos em um nível de quatro compassos. Vale dizer que esta nota é tônica da escala e finalização do samba, e, sendo a frase anterior terminada em semicadência, por força dos acentos estruturais, é plausível que os compassos 4 e 8 sejam os mais acentuados do samba.

Quanto à segunda estrofe, semicolcheias, colcheias, semínimas e mínimas analisadas praticamente em função de MPR3. O nível de semínima ainda apresenta MPR5a como principal apoio métrico, pelas notas relativamente longas na cabeça dos compassos do trecho (colcheia pontuada e semínima).

No nível de compasso, a nota “dó”, a partir da cabeça do compasso 6 é estruturalmente muito importante pelas repetições, ou seja, aplica-se MPR5e. Além disso, este é o início de um longo trecho na região da dominante, então aplica-se MPR5f também. De modo geral, este nível corrobora que o nível de dois compassos ocorra em compassos pares, assim como demonstrado na primeira estrofe.

No nível de quatro compassos, as cabeças dos compassos 4 e 8 são os pontos métricos mais acentuados. Isso ocorre especialmente pelo movimento cadencial na segunda estrofe. Isso porque, nos níveis menores, estes pontos indicam notas de relativamente longa duração (MPR5a), e ainda porque em níveis de redução de quatro compassos, o “si bemol” do quarto e oitavo compassos é estruturalmente mais importante que as outras notas, como já dito.

Figura 151 – Análise da estrutura métrica do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Neste exemplo, MPR3 indica os níveis de colcheia, semínima e mínima, com violação parecida com o exemplo anterior na anacruse do primeiro compasso, e primeiro tempo de colcheia do quinto. No nível de semínima aplica-se MPR5a nos compassos 1 e 4, e ainda MPR5e no compasso 3, o que também ocorre no próximo nível. No nível de mínima, aplica-se também MPR5a no compasso 4 e 6.

No nível de dois compassos, MPR5c indica no sexto um *beat* bastante acentuado, o que sugere que os compassos pares sejam, neste nível, mais acentuados. Além disso, o dó no compasso 8, embora seja apojatura, indica o início da harmonia na dominante (MPR5f), o que reforça esta análise.

No nível de quatro compassos, o último compasso de cada estrofe é metricamente mais forte (si compasso 4, e si compasso 10). Isso ocorre pelo movimento cadencial, em que na primeira ocorre cadência plagal, e na segunda autêntica. Além disso, na primeira frase, em níveis de *time-span reduction*, ocorre progressão melódica descendente “ré# - dó# - si” (MPR5e) e, sendo o si final de frase, isto sugere, pelo apoio métrico indicado, que “si” do quarto compasso seja fortemente acentuado.

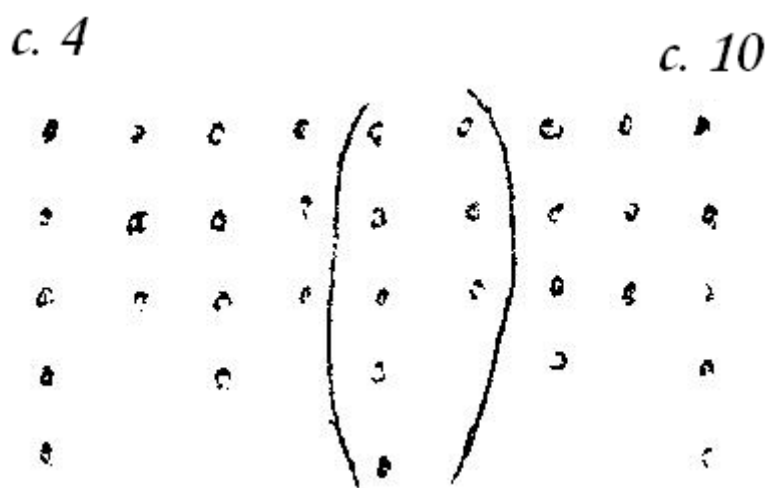
Como demonstrado, este trecho apresenta uma estrutura métrica diferente dos outros dois grupos. Em primeiro lugar, o samba não é inteiramente binário, visto que a primeira frase tem quatro compassos e a segunda seis, o que ocasiona divisão ternária nesta última parte. Em segundo lugar, como tratar tal “irregularidade” métrica dentro desta teoria, visto que um nível de quatro compassos é indicado após seis? Acredito que esteja operando uma *metrical deletion* na segunda frase.

O processo de deleção basicamente é uma solução para analisar algumas irregularidades métricas, que ocorrem em situações de elisão e sobreposição, o que não é o caso aqui. Porém, não tenho outro recurso no momento para tratar a interação das duas partes

do samba quanto à estrutura métrica. Além disso, os autores apresentam exemplos com estruturas muito próximas do que demonstro quanto a este grupo ((Lerdahl; Jackendoff. 1983).

Tocante à percepção musical, a deleção seria uma sensação de ausência, ou seja, espera-se determinada estrutura, porém em função de determinada irregularidade métrica, o que se escuta é uma estrutura menor, ou maior do que o esperado. Por exemplo, no samba dos “Filhos de Quadra” o *beat* forte no nível de quatro compassos, após o fim da primeira estrofe deveria ocorrer no compasso oito, de acordo com uma métrica considerada regular. Porém, se assim fosse, a cabeça do último compasso seria metricamente mais fraca que o compasso oito, exigência das *well-formed rules*, o que não tem sustentação teórica. Desta forma, o que parece ocorrer neste samba é o seguinte processo de deleção:

Figura 152 – Análise da estrutura métrica do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra”.



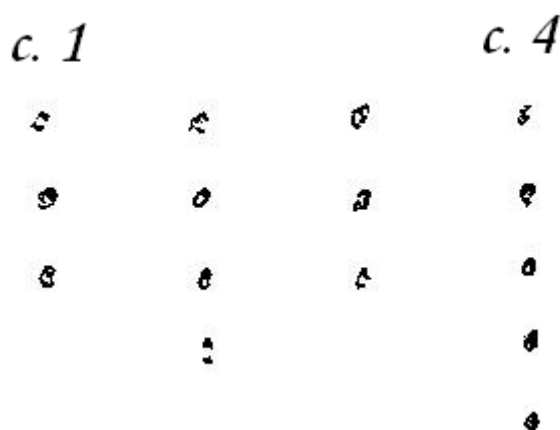
Fonte: elaboração do autor.

A estrutura em parênteses representa a parte auditivamente excluída do samba. Ao transpor esta análise para os termos da regra de *metrical deletion*, temos B1 (*beat* forte em nível de quatro compassos em parênteses), B2 (oitavo compasso) e B3 (décimo compasso). Dado esta estrutura M, B1 e todos os *beats* entre B1 e B2 foram excluídos desta estrutura, ou seja, aqueles representados em parênteses, o que resulta na estrutura M', que é a forma apresentada no samba originalmente.

A transposição de regra não pode ser literal, pela ausência de sobreposição e elisão de grupos melódicos, de modo que a justificativa desta análise é somente uma das possibilidades

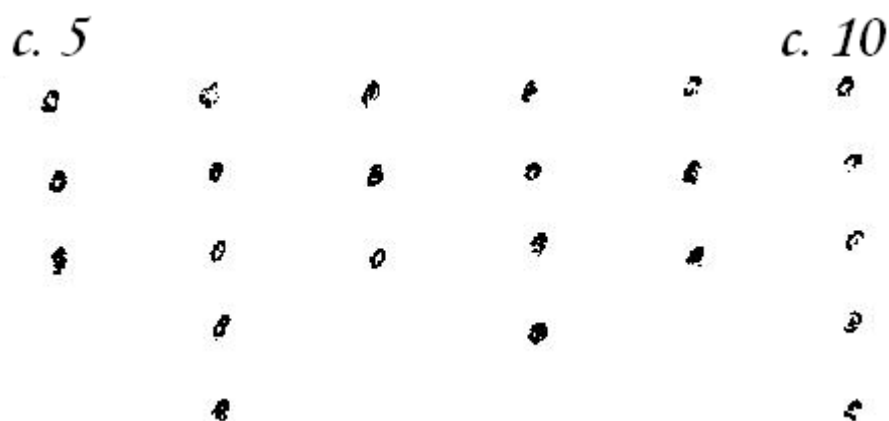
aqui apresentadas, sendo assim, uma primeira hipótese. Uma segunda seria considerar as duas partes do samba separadamente, como demonstrado abaixo:

Figura 153 – Análise da estrutura métrica da 1ª estrofe do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 154 – Análise da estrutura métrica da 2ª estrofe do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Esta análise, ao menos neste momento do trabalho, não apresenta justificativa teórica. Diferentemente do grupo “Samba de Roda”, aqui o samba é concebido como um todo pelos seus integrantes, em que não existe diferença de significação entre uma parte e outra de modo a justificar tal separação. No “Samba de Roda”, a “carreira” tem um teor de improvisação e é

realizada por um (a) solista, enquanto a parte do “samba”, além de ser responsorial, não é improvisada, é uma cópia (textual) do dístico final da carreira, como já apresentado. Assim sendo, esta segunda hipótese não me parece fundamentada, ao menos com os recursos que disponho para tal análise.

De qualquer forma, a exposição destas duas hipóteses visa a discussão sobre o processo descrito pela *metrical deletion*, e a possibilidade da análise pela separação das partes que compõe o todo, de modo a justificar as irregularidades métricas na estrutura apresentada. Em todo caso, vale dizer que a primeira hipótese é considerada aqui mais coerente quanto à outra possibilidade, ao menos neste momento do aprendizado desta teoria.

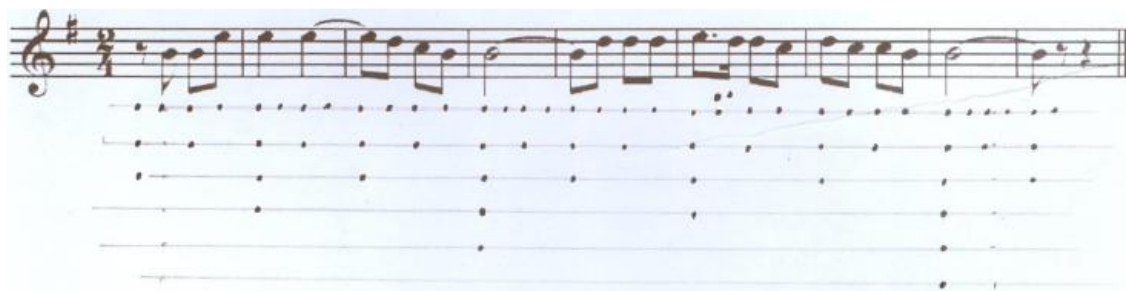
Figura 155 – Análise da estrutura métrica da do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara”.



Fonte: elaboração do autor.

Até o nível de compasso, MPR3 (nível de colcheias) e MWFR1 são aplicados quase que automaticamente nos três próximos exemplos. No nível de dois compassos, a estrutura rítmico-melódica citada na análise da *grouping structure* é entendida aqui como o ponto mais apoiado metricamente e ocorre nos compassos 1, 3 e 7. A regra aplicada nessa situação é MPR1, visto que se trata de trechos paralelos, sendo analisados de modo similar. No próximo nível, a escolha é entre o acento no primeiro ou terceiro compasso. Opta-se pelo terceiro, especialmente por MPR2 e pela resolução cadencial, o que, em termos de acento estrutural também reforça a escolha da “cabeça” do terceiro compasso. A “cabeça” do compasso 7, sendo a resolução do período que compõe o samba como um todo é, metricamente, o local mais forte. As principais razões são: Acento estrutural pela resolução cadencial (MPR7) e por ser a finalização do samba, ou seja, final do período (MPR2).

Figura 156 – Análise da estrutura métrica da do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite”.



Fi Fonte: elaboração do autor.

No nível de dois compassos o motivo, nos termos de Arnold Schoenberg, formado pelas 3 colcheias, junto a uma nota longa, estabelece uma idéia de paralelismo no samba. Mesmo nos compassos sem ligadura existe alguma forma de diferenciação. No compasso 5 isso se manifesta com a nota pontuada, e no seguinte isso ocorre pela nota “ré”, que é de onde parte a movimento descendente à resolução na 3ª da tônica. Como já explicado, na seção anterior, embora esse padrão ocorra tanto no quinto, quanto sexto compasso, este último é considerado aqui mais importante em termos de grupo melódico. Porém, em termos métricos o “mi” do quinto compasso, para ser paralelo aos outros compassos neste nível (estrutura mais estável) é escolhido. Outra razão para isso é que ele inicia a frase consequente, sendo a *structural beginning* dessa frase importante estruturalmente (MPR9), o que também o torna metricamente forte. Portanto, por essa ideia de paralelismo aplica-se MPR1, com tempos fortes regulares na cabeça dos compassos 1, 3, 5 e 7, o que também é confirmado por MPR5 a. No compasso 1 pela semínima em posição métrica forte, no terceiro pela mínima, no compasso quinto pela colcheia pontuada e no sétimo novamente pela mínima. Neste caso, em MPR5 a quando se diz “relativamente longo evento melódico” se refere à nota, não, ao menos nessa questão, quanto ao grupo melódico. Essa mesma regra pode ser usada para o nível de quatro compassos, optando-se pela métrica mais forte nas duas únicas mínimas do trecho, nos compassos 3 e 5. Ainda se aplica, nas duas situações MPR7, por serem trechos cadenciais. No último nível, o “si” final é escolhido por MPR2, visto que a escolha fica entre o *structural beginning* e *structural ending*, portanto em termos de *Time-Span* (MPR9) opta-se pela nota final.

Figura 157 – Análise da estrutura métrica da do samba *Eu sambo Maris Teixeira* do grupo “Samba da Dona Aurora”.



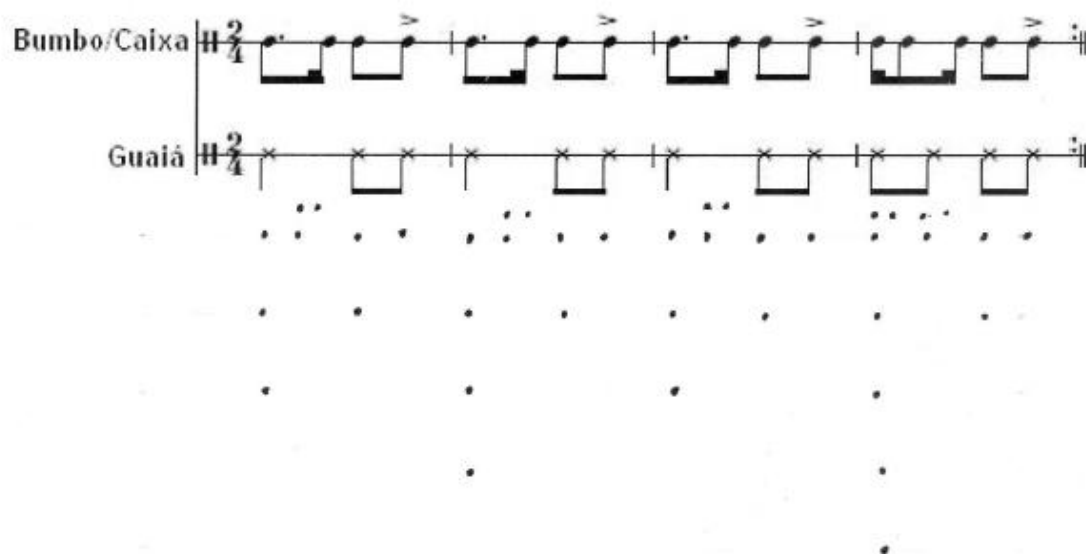
Fonte: elaboração do autor.

Partindo novamente do nível de dois compassos, as notas longas nas cabeças dos compassos 2, 4, 6 e 8 são predominantes na escolha destas ao invés dos compassos ímpares, pois aplica-se, especialmente, MPR5 b. No próximo nível utiliza-se novamente essa regra, na única nota em semínima e mínima do trecho, nos compassos 4 e 8, respectivamente. Além disso, a simetria e paralelismo nesse nível também reforça a análise proposta aqui, portanto MPR1 é funcional também nesse contexto. No último nível, sendo a nota mais longa do trecho (MPR5 b), mas especialmente por ser o ponto de resolução cadencial mais importante (MPR7) e final do período (MPR2), o “si” final é escolhido como ponto métrico mais forte.

Análise métrica da instrumentação

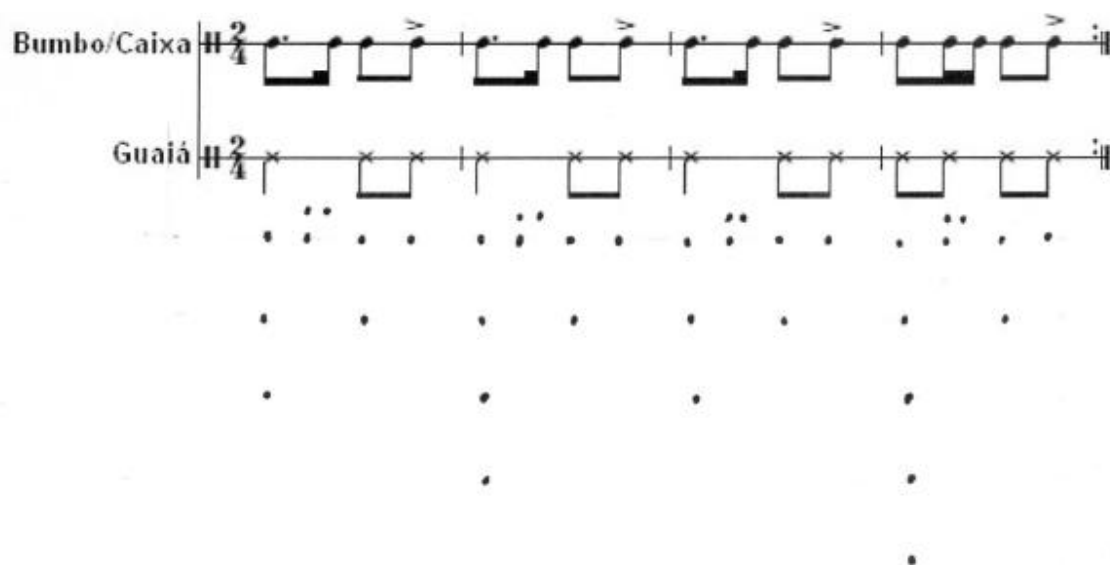
A seguir apresento a estrutura métrica da parte instrumental no Samba de Bumbo dos grupos até o momento estudados. Aqui argumenta-se a constituição de padrões rítmicos de 2 e 4 compassos, o que será explicado a diante. Começo pelo padrão maior, apresentando os sambas dentro dessa estrutura e, após isso, as considerações a respeito:

Figura 158 – Análise da estrutura métrica da rítmica instrumental do grupo “Samba de Roda”.



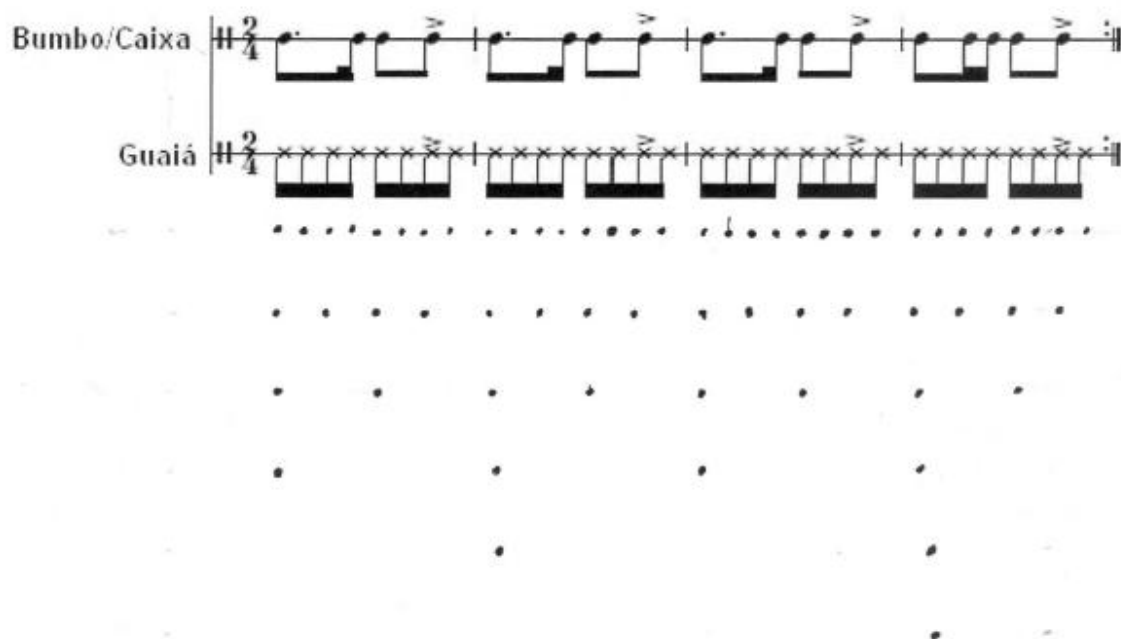
Fonte: elaboração do autor.

Figura 159 – Análise da estrutura métrica da rítmica instrumental do grupo “Samba do Cururuquara”.



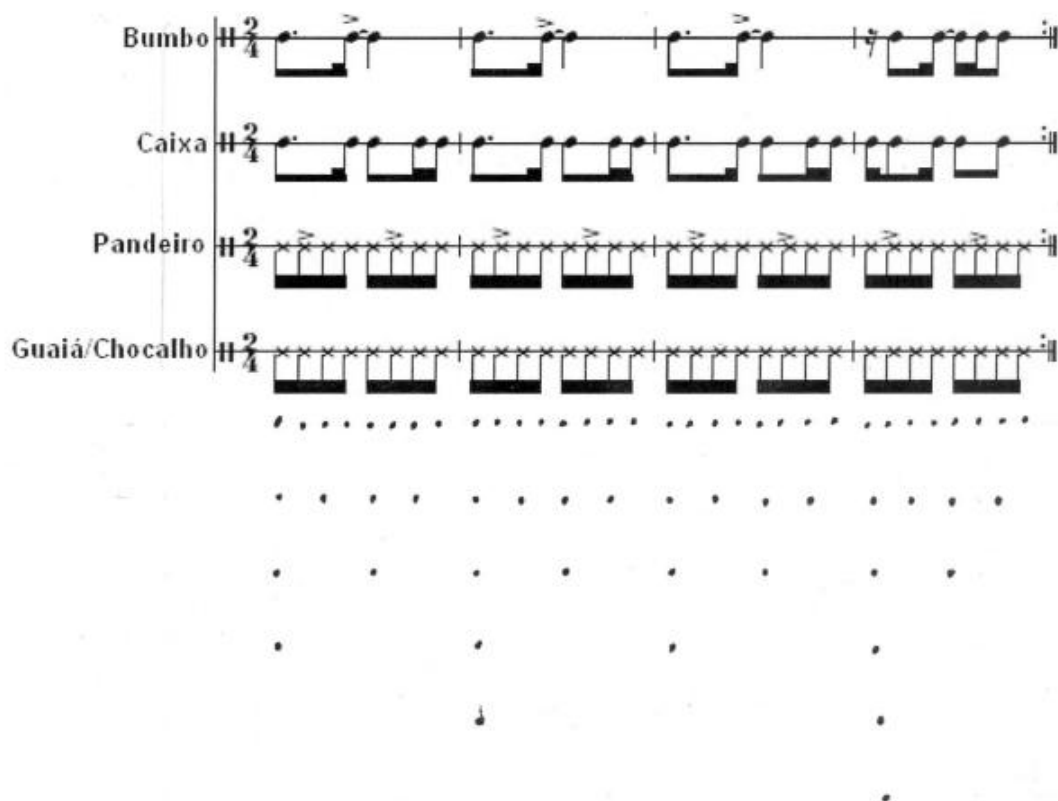
Fonte: elaboração do autor.

Figura 160 – Análise da estrutura métrica da rítmica instrumental do grupo “Grito da Noite”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 161 – Análise da estrutura métrica da rítmica instrumental do grupo “Samba Lenço de Mauá”.



Fonte: elaboração do autor.

A única evidência que permite uma demarcação hierárquica quanto à estrutura rítmica dos sambas aqui estudados é o constante padrão de 4 compassos, sendo que, no último ocorre uma variação na rítmica. De acordo com Cooper e Meyer (1960), a influência da ornamentação é um fator que pode atrair um *beat* mais forte. Além disso, é preciso considerar a estrutura rítmica no momento do samba. A melodia apresentada coloca os tempos fortes nos compassos pares. Assim sendo, pode-se concluir que nessas frases de 4 compassos, os segundo e quarto são metricamente mais fortes tanto na melodia quanto na instrumentação, por uma questão de relação entre as duas partes. Porém, ainda existe a dúvida se existe um tempo mais forte entre os compassos 2 e 4. Nesse caso, entendendo essa variação como uma espécie de floreio, a ideia dos autores de *Rhythmic Structure of Music* quanto à influência da ornamentação apoia esta análise: “De fato, em muitos casos a ornamentação parece funcionar como acento na articulação de grupos rítmicos” (Cooper; Meyer, 1960, p. 21 – tradução nossa). Deste modo, opta-se pelo tempo mais forte no compasso quatro nos grupos Samba de Roda, Samba Lenço de Mauá, Grito da Noite e Samba do Cururuquara.

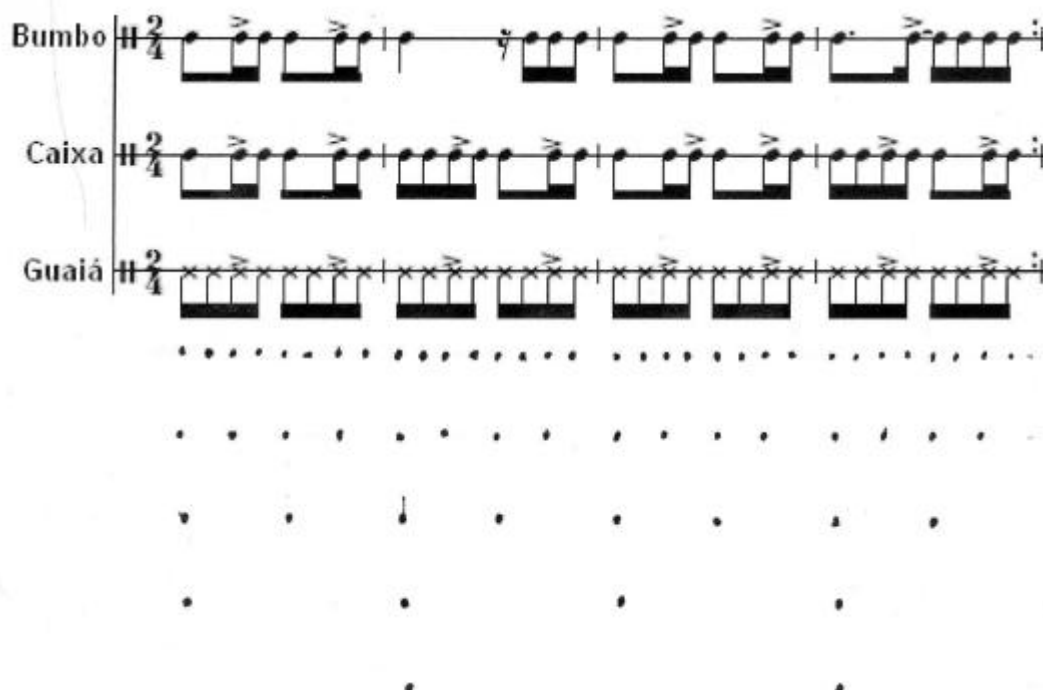
A estrutura rítmica dos sambas a seguir não é tão demarcada e são necessárias mais evidências para algo mais conclusivo, embora acredite-se que os resultados aqui já apresentem questões bem trabalhadas a respeito:

Figura 162 – Análise da estrutura métrica da rítmica instrumental do grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 163 – Análise da estrutura métrica da rítmica instrumental do grupo “Samba da Dona Aurora”.



Fonte: elaboração do autor.

Especialmente no samba transcrito dos Filhos de Quadra não há evidência quanto à configuração da estrutura métrica do trecho a partir do nível de 2 compassos. Novamente recorreremos à melodia para concluir os tempos fortes nos compassos pares. No Samba da Dona Aurora isso é definido somente pela rítmica. A frase da caixa revela a estrutura no nível de dois compassos, em que, por MPR2, prefere-se novamente a “cabeça” dos compassos pares como tempo forte. Porém, aqui também não existe possibilidade de estabelecer qual dos compassos (dois ou quatro) é o mais forte, embora de acordo com a melodia seja o último. Admite-se, portanto, a segunda possibilidade em caso de haver maiores evidências, o que pode mudar a interpretação mesmo do grupo “Filhos de Quadra”. De qualquer forma, define-se a idéia binária em compassos pares e, ao menos nesse sentido, sistematizar a estrutura rítmica do Samba de Bumbo em termos da GTTM.

De modo geral, quanto à instrumentação, o samba se comporta com frases de 2, mas especialmente de 4 compassos, em que o tempo forte ocorre sempre na cabeça dos compassos pares (MPR2), interpretação muito influenciada pela estrutura métrica da melodia já analisada.

4.1.1.3. Time-Span Reduction

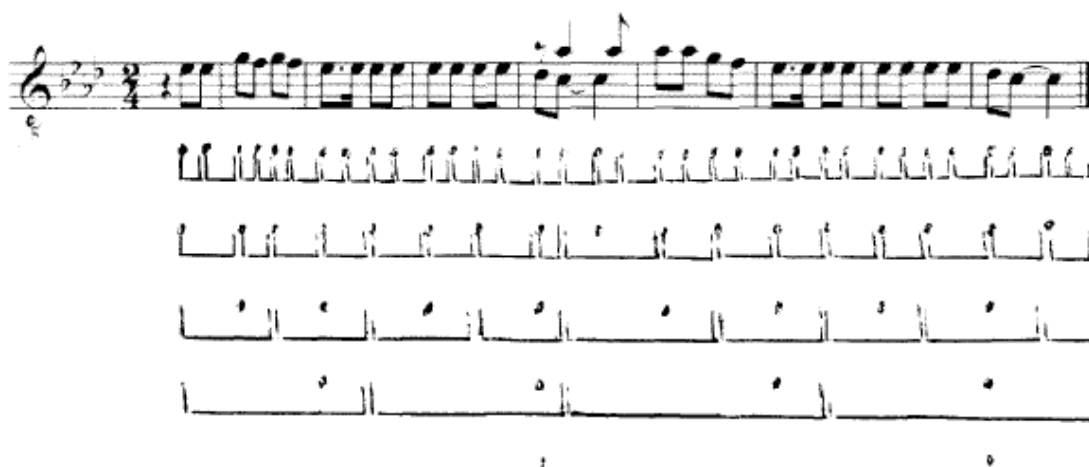
Esta análise indica as notas estruturalmente importantes numa peça musical, por meio de um processo de redução. Para isso, realiza-se a construção do *time-span segmentation* da peça, como a demonstrada a seguir na análise realizada dos sambas:

Figura 164 – Análise da *time-span segmentation* da carreira do samba *O meu filho vai nascê* do grupo “Samba de Roda”.



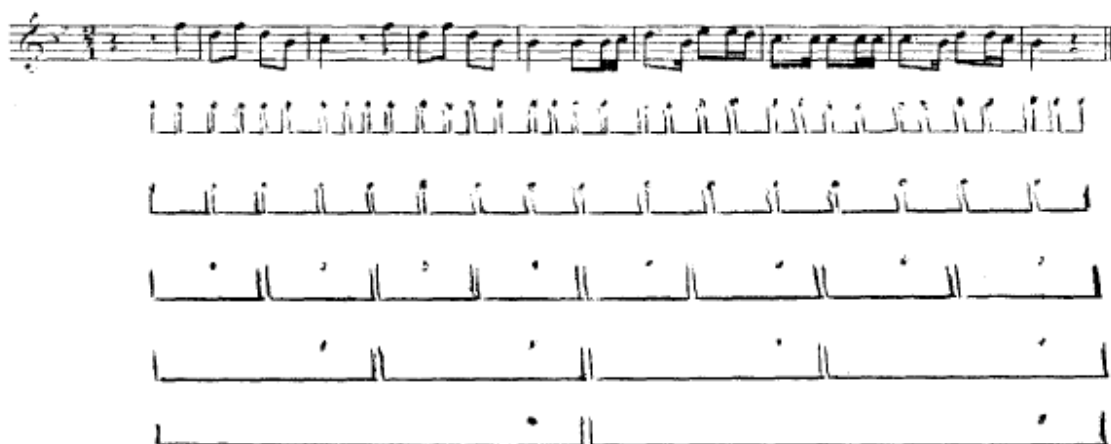
Fonte: elaboração do autor.

Figura 165 – Análise da *time-span segmentation* do trecho do samba de *O meu filho vai nascê* do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 166 – Análise da *time-span segmentation* do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba de Roda”.



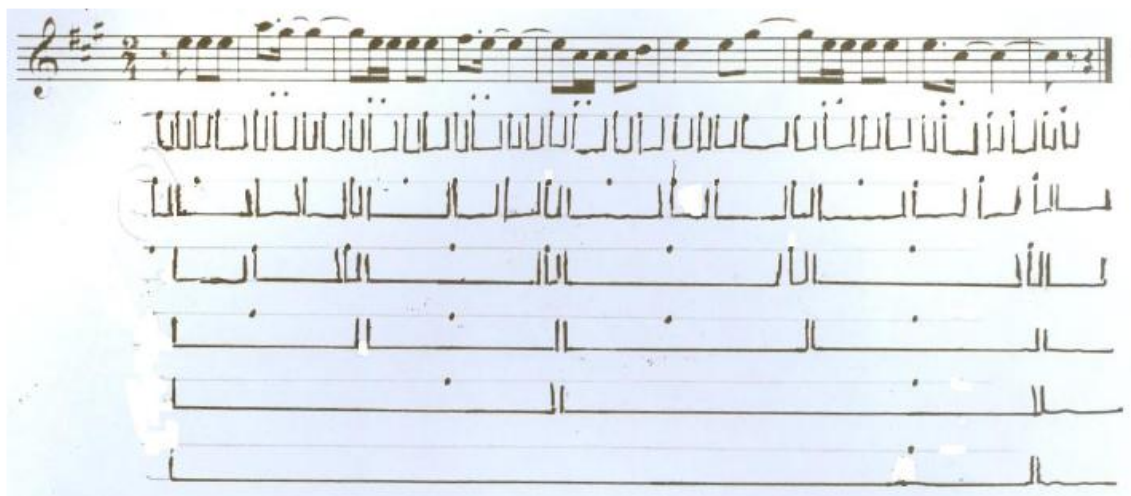
Fonte: elaboração do autor.

Figura 167 – Análise da *time-span segmentation* do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra”.



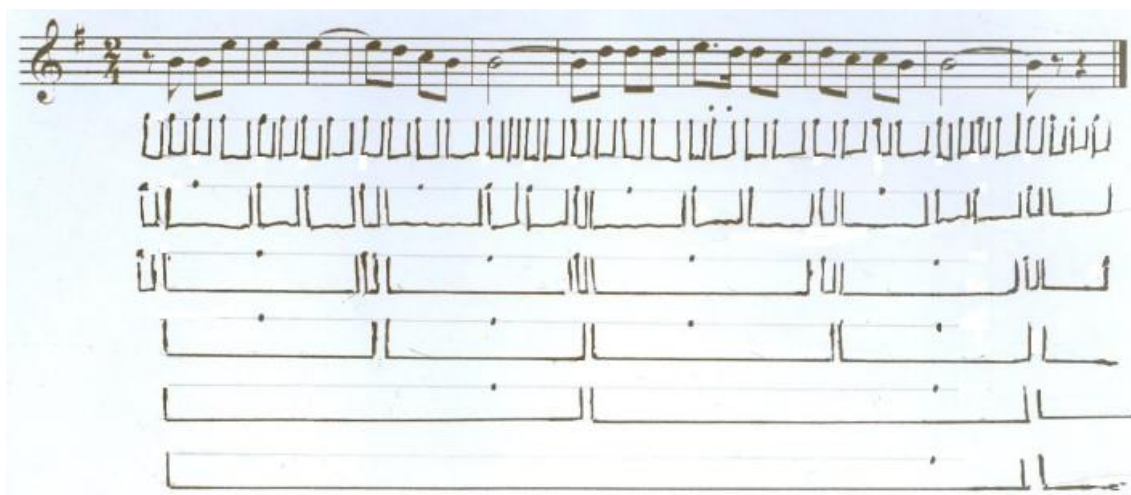
Fonte: elaboração do autor.

Figura 168 – Análise da *time-span segmentation* do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara”.



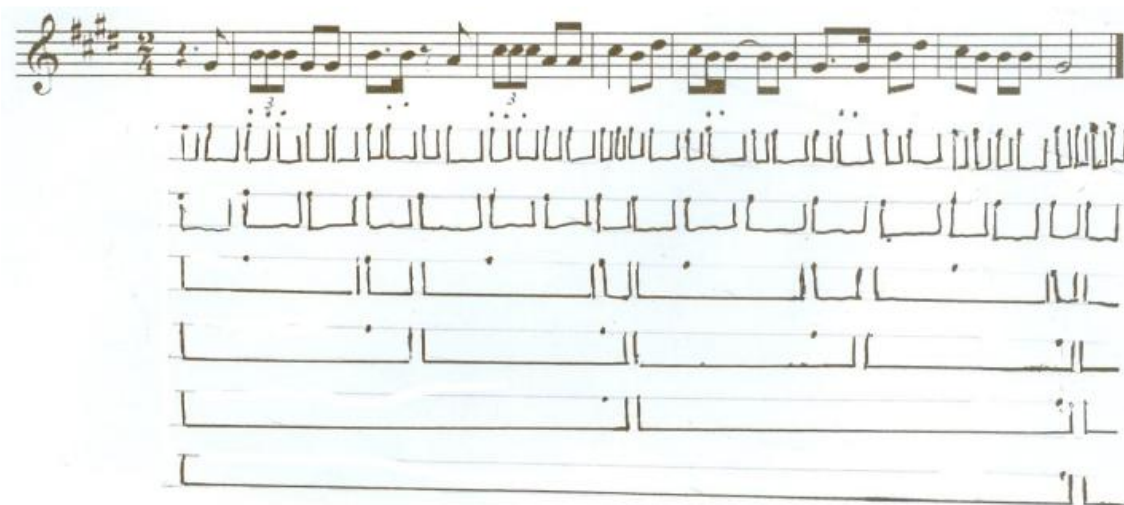
Fonte: elaboração do autor.

Figura 169 – Análise da *time-span segmentation* do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 170 – Análise da *time-span segmentation* do samba *Eu sambo* Maris Teixeira do grupo “Samba da Dona Aurora”.



Fonte: elaboração do autor.

A *time-span segmentation* é construída baseada nas seguintes regras (Lerdahl; Jackendoff, 1983, p. 146 – 147 - tradução nossa – grifos do autor):

Segmentation Rule 1: Todo grupo (melódico) em uma peça é um *time-span* dentro da *time-span segmentation* de toda a peça

Segmentation Rule 2: Na *underlying grouping structure*³⁸,

- a. cada *beat* *B* de menor nível métrico determina um *time-span* *TB*, que se estende de *B* até o próximo *beat* do menor nível, mas não o incluindo,
- b. cada *beat* *B* do nível métrico *Li* determina um regular *time-span* *TB*, que é a união dos *time-spans* de todos os *beats* do nível *Li-1* (o próximo nível menor) de *B* até, mas não incluindo
 - (i) o próximo *beat* *B'* do nível *Li* ou
 - (ii) uma fronteira entre grupos,
- Qualquer destes que vier antes, e
- c. se uma fronteira entre grupos *G* intervém entre *B* e o *beat* precedente do mesmo nível, *B* determina um *time-span* aumentado *T'B*, que é o intervalo de *G* ao fim do regular *time-span* *TB*.

A construção da *time-span segmentation* ocorre, basicamente, em função da análise métrica nos níveis menores, e, nos níveis maiores, em função estrutura dos grupos melódicos. Seu sinal, como apresentado nos sambas, é o colchete desenhado horizontalmente.

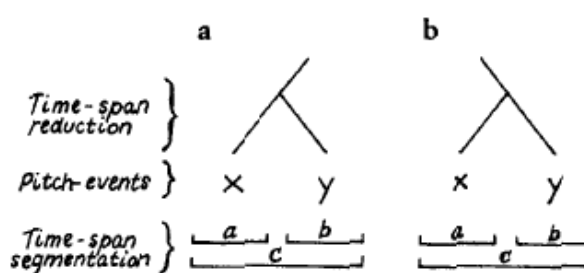
Nos níveis intermediários, a estrutura de grupos e da métrica tem influência a princípio de modo similar nessa construção, o que ocasiona as aumentações a partir deste ponto.

³⁸ Em Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 60-61) são explicitadas as noções de *underlying grouping structure* e *surface grouping structure*. Basicamente, a primeira exclui os princípios de elisão e sobreposição na análise da *grouping structure*, enquanto a segunda os mantém.

Nas análises aqui apresentadas, em quase todos os grupos, as aumentações ocorrem a partir dos níveis de compasso nas frases iniciais. Como visto, nos níveis de semínima e colcheia, a construção é regular (sem aumentações, o colchete inicia-se num *beat* e acaba antes de começar o próximo), porém nos níveis intermediários (de mínima; semibreve) as irregularidades começam a aparecer (maior número de aumentações).

No processo redutivo, cada *time-span* (T) contém outros *time-spans* (T 's), sendo que um destes contidos é considerado o mais importante, assim como demonstrado abaixo:

Figura 171 – Exemplo da análise por meio da categoria de *time-span reduction*.



Fonte: Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 128)

Como apresentado, os dois T 's a e b (TA e TB), estão contidos em TC , sendo $T = \text{time-span}$. Como dito anteriormente, esta teoria parte do princípio de hierarquia no sistema tonal. Desta forma, existe um evento mais importante e um menos para cada T , de modo que ou TA , ou TB é a cabeça de TC , o que é representado pela árvore (a maior linha diagonal representa a nota estruturalmente mais importante naquele T , e a menor que se conecta a ela é sua elaboração). No geral, se TA é cabeça de TC , isso significa que TB é uma elaboração de TA , sendo a situação contrária se TB fosse a cabeça de TC .

Neste trabalho, é basicamente este o processo de redução aqui utilizado, assim como a representação no modelo de árvore. Porém, é necessário apresentar as regras que estabelecem critérios para a escolha das cabeças dos *time-spans*.

Abaixo reescrevo, assim como no livro, as *Well-formed Rules* e *Preference Rules* que fundamentam e regularizam a construção da *Time-Span Reduction*. Quanto às primeiras (Lerdahl; Jackendoff, 1983 – 158 – 159):

TSRWFR 1: Para cada *time-span* T existe um evento e (ou uma sequência de eventos $e1e2$) que é a “cabeça” de T .

TSRWFR 2: Se T não contém qualquer outro *time-span* (ou seja, se T está no menor nível de *time-spans*), então e é qualquer evento que ocorra em T .

TSRWFR 3: Se T contém outros *time-spans*, $T_1, \dots, T_n$ (regular ou aumentado) estes são os *time-spans* imediatamente contidos em T e $e_1, \dots, e_n$ são suas respectivas cabeças. Então:

- a. (Redução comum) A cabeça de T pode ser um do eventos $e_1, \dots, e_n$.
- b. (Fusão) Se $e_1, \dots, e_n$ não são separados por uma fronteira entre os grupos (condição “local”), a cabeça de T pode ser a junção de dois ou mais eventos de $e_1, \dots, e_n$.
- c. (Transformação) Se $e_1, \dots, e_n$ não são separados por uma fronteira entre grupos, a cabeça de T pode ser uma combinação de sons consonantes das notas escolhidas entre $e_1, \dots, e_n$.
- d. (Cadential Retention) A cabeça de T pode ser uma cadência do qual o final é e_n (a cabeça de T_n e a última *time-span* imediatamente contida em T) e da qual a penúltima (*time-span*), se existe uma, é a cabeça de um *time-span* imediatamente precedente T_n , ainda que não necessariamente no mesmo nível.

TSRWFR 4: Se um duplo elemento cadencial é diretamente subordinado à “cabeça” e de uma *time-span* T , o final é diretamente subordinado a e , em que a penúltima é diretamente subordinada ao final.

Quanto às *Preference Rules* (Lerdahl; Jackendoff, 1983 – 160 – 174 - tradução nossa – grifos do autor):

TSRPR 1 (Metrical Position): Das possíveis escolhas para a escolha da cabeça de um *time-span* T , prefere-se uma escolha que está numa posição métrica relativamente forte. [...]

TSRPR 2 (Local Harmony): Das possíveis escolhas para a escolha da cabeça de um *time-span* T , prefere-se uma escolha que é

- a. intrinsecamente consonante (relativamente)
- b. relativamente próxima da tônica da peça (em termos estruturais) [...]

TSRPR 3 (Registrar Extremes): Das possíveis escolhas para a escolha da cabeça de um *time-span* T , é menos preferível uma escolha que tenha

- a. uma nota de maior altura;
- b. um baixo de menor altura. [...]

TSRPR 4 (Parallelism)

Se dois ou mais *time-spans* podem se construídos como motivicamente e/ou ritmicamente paralelos, preferivelmente atribui-se análise paralela a eles. [...]

TSRPR 5 (Metrical Stability): Na escolha da cabeça de um *time-span* T , prefere-se uma escolha que resulta em uma mais estável escolha da *metrical structure*. [...]

TSRPR 6 (Prolongational Stability): Na escolha da cabeça de um *time-span* T , prefere-se uma escolha que resulta em mais estabilidade da *prolongational reduction*. [...]

TSRPR 7 (Cadential Retention): Se as seguintes condições estão contidas em um *time-span* T , então se caracteriza uma progressão como cadência e o prefere bastante como “cabeça” de tal evento:

- i. Existe um evento ou sequência de dois eventos (e_1) e_2 formando a progressão para uma cadência completa, semicadência, ou cadência deceptiva.
- ii. O último elemento desta progressão está no fim de T ou é prolongado ao fim de T .
- iii. Existe um grupo de maior extensão G contendo T para o qual a progressão pode funcionar como *structural ending*. [...]

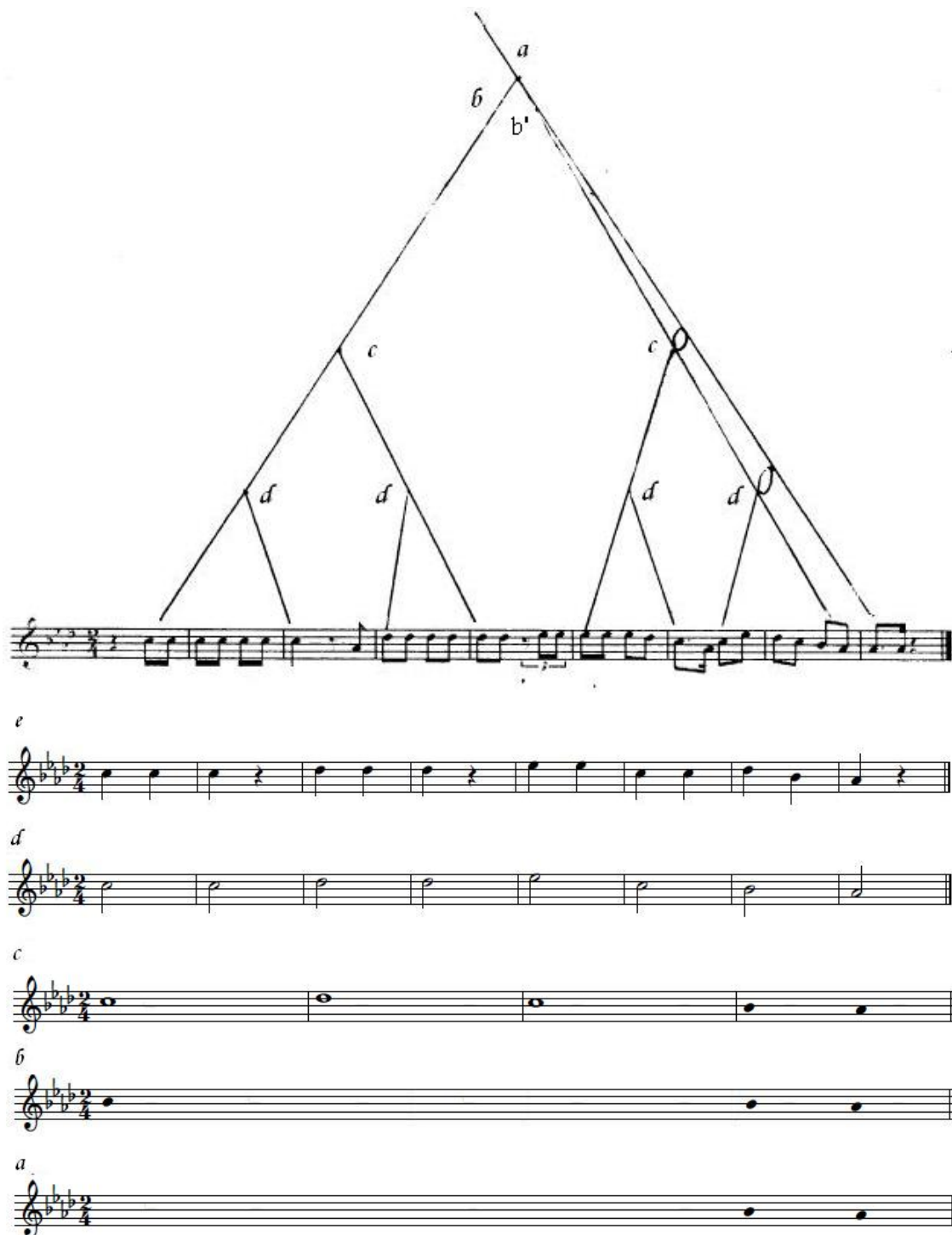
TSRPR 8 (Structural Beginning): Se para um *time-span* T existe um grande grupo G contendo T para o qual a cabeça de T pode funcionar como *structural beginning*, então prefere-se como cabeça de T um evento relativamente próximo ao início de T (e portanto do início de G da mesma forma). [...]

TSRPR 9: Na escolha da cabeça da peça, prefere-se *structural ending* ao *structural beginning*.

Assim como nas exposições da teoria do próprio livro de análise aqui abordado, o processo redutivo será demonstrado pela árvore reducional, mas também pela notação secundária (abaixo de cada árvore), que tem o mesmo significado da árvore em termos estruturais musicais, porém com uma representação diferente.

As análises dos sambas baseados neste princípio são apresentadas a seguir, e, após cada peça, as discussões que as fundamentam:

Figura 172 – Análise da carreira samba *O meu filho vai nascê* do grupo “Samba de Roda” por meio da *time-span reduction*.



Fonte: elaboração do autor.

Em primeiro lugar, a análise deste exemplo parte do nível de semínima, isto é, as notas desta duração formam um T, em que uma delas será a cabeça deste T. Vale lembrar que este processo é o mesmo em todos os níveis de análise deste parâmetro.

Neste nível, a única dúvida é quanto à hierarquia das notas no penúltimo compasso, em que a escolha fica entre “ré bemol” (TA) ou “si bemol” (TB), diante do grande número de notas repetidas. A primeira nota (ré b) está em posição métrica mais favorável (TSRPR1), o que a princípio a coloca como preferencial. Porém, TSRPR3 diz ser menos preferível uma nota de altura maior. Além disso, sendo o perfil melódico do trecho por graus conjuntos, é menos sensato pensar, numa redução, escolher um salto de quarta justa como resolução. Desta forma, o movimento cadencial V-I fica evidenciado pela resolução descendente e por graus conjuntos da supertônica para a tônica (Tb é cabeça de T, sendo Ta elaboração de Tb)

No nível seguinte ocorrem ainda mais duas questões: a resolução “si bemol>lá bemol” é mantida como elemento duplo mais importante do samba, assim como indicado por Lerdahl e Jackendoff (1983) e a escolha entre “mi bemol” e “dó”, nos compassos 5 e 6. Para se conseguir o máximo de estabilidade métrica e do ritmo harmônico (TSRPR5 e TSRPR1), “dó” é mantido. Isso porque o compasso quinto está na região da dominante, enquanto o sexto na tônica. Com a escolha apresentada, a harmonia resultante nos compassos finais é I – V – I, o que é relativamente estável. Além disso, como será demonstrado na *prolongational reduction*, este “dó” tem muita importância no contexto geral do samba, em níveis reducionais maiores (TSRPR6).

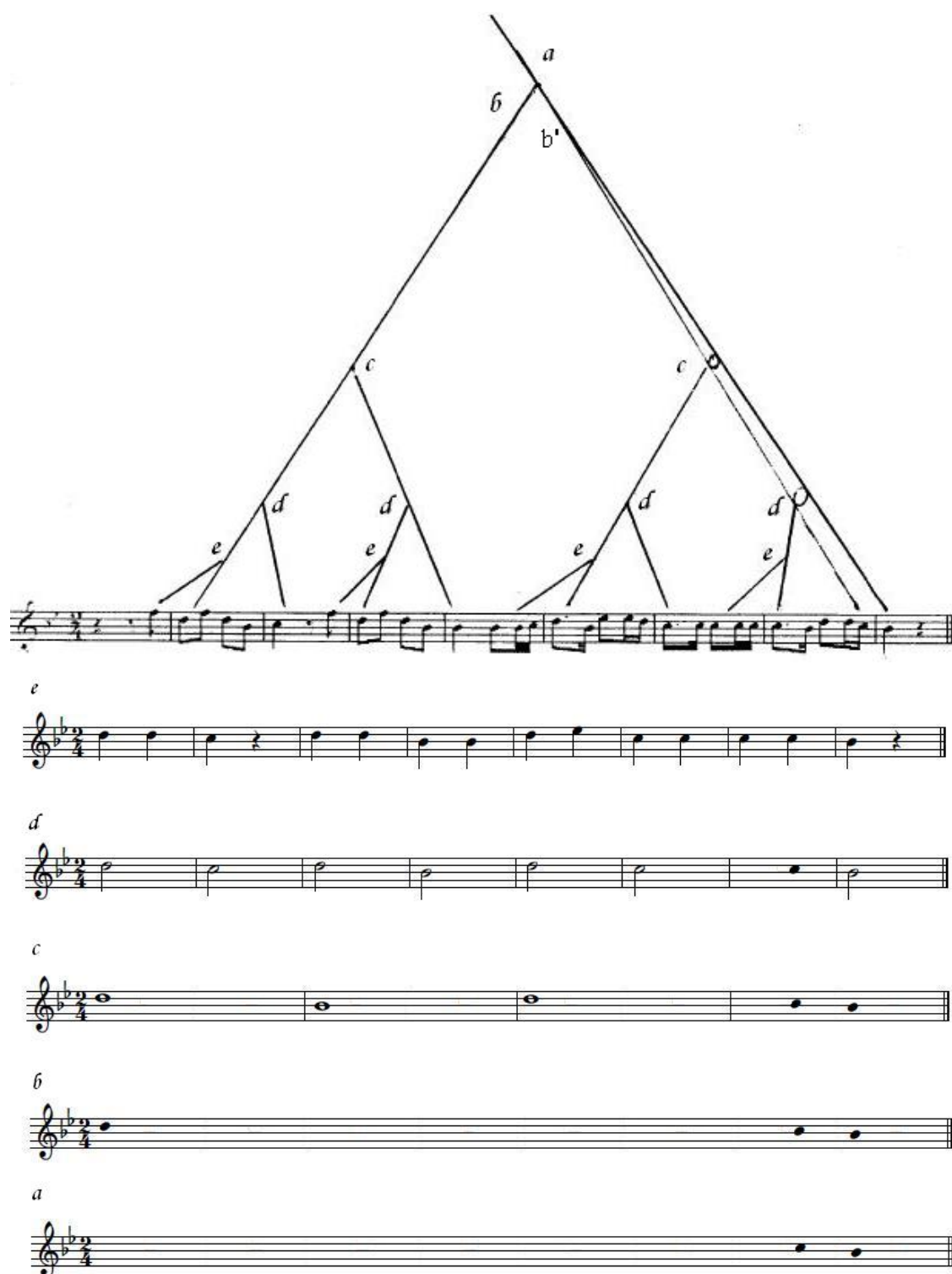
No nível de quatro compassos o “dó” inicial é mais estável que “ré bemol” seguinte, por ser *structural beginning* (TSRPR8), e nos quatro últimos compassos, o duplo elemento cadencial é mantido (TSRPR7). No último nível, TSRPR9 é decisivo quanto à escolha do duplo elemento cadencial como mais importante da “carreira” em termos reducionais.

A primeira questão é se a *structural beginning* é o “mi bemol” inicial, ou o “sol” do primeiro compasso. TSRPR1 e especialmente TSRPR6 favorecem a escolha do “sol”, pela posição métrica e por estar presente na frase final, enquanto o “mi bemol” não, ou seja, ocorre prolongamento forte, como será demonstrado adiante. No terceiro compasso, “ré bemol” é escolhido por representar a resolução V7 – I (sensível>mediante), o que é justificado por TSRPR7 i. No quarto compasso “dó” funciona como *structural ending* da primeira frase (TSRPR9), o que favorece sua escolha diante do “lá bemol”. Dos compassos 5 ao 8 a análise é similar, pelo alto grau de paralelismo.

No nível de semibreve os finais de frase são mais importantes na redução, com exceção do sol inicial, que tem importância estrutural, como já dito. Ainda vale ressaltar que foi estabelecido um duplo elemento cadencial nos finais das respostas, indicando o V7 – I.

No nível de quatro compassos o final da primeira frase e início da segunda tem menor importância estrutural do que o *structural beginning* e *ending*, e no nível maior do samba, o duplo elemento cadencial “réb – dó” nos dois últimos compassos é o mais importante.

Figura 174 – Análise do samba *Aê, aê, aê* o grupo “Samba Lenço” por meio da *time-span reduction*.



Fonte: elaboração do autor.

A análise aqui é dividida em duas partes, em função da *time-span segmentation* deste exemplo, que é diferente da primeira para a segunda estrofe.

Quanto à frase inicial, no primeiro compasso, “ré” é escolhida, nos dois tempos, por TSRPR1 e pela repetição. Além disso, é progressão melódica (ré>dó) para cadência suspensiva.

No nível de compasso a única questão é quanto às notas “ré” e “mi bemol” no quinto compasso, porém acredito que TSRPR1 já é suficiente para decidir por “ré”, embora TSRPR6 também reforce esta decisão, visto que este “ré” é prolongamento forte do mesmo “ré” inicial.

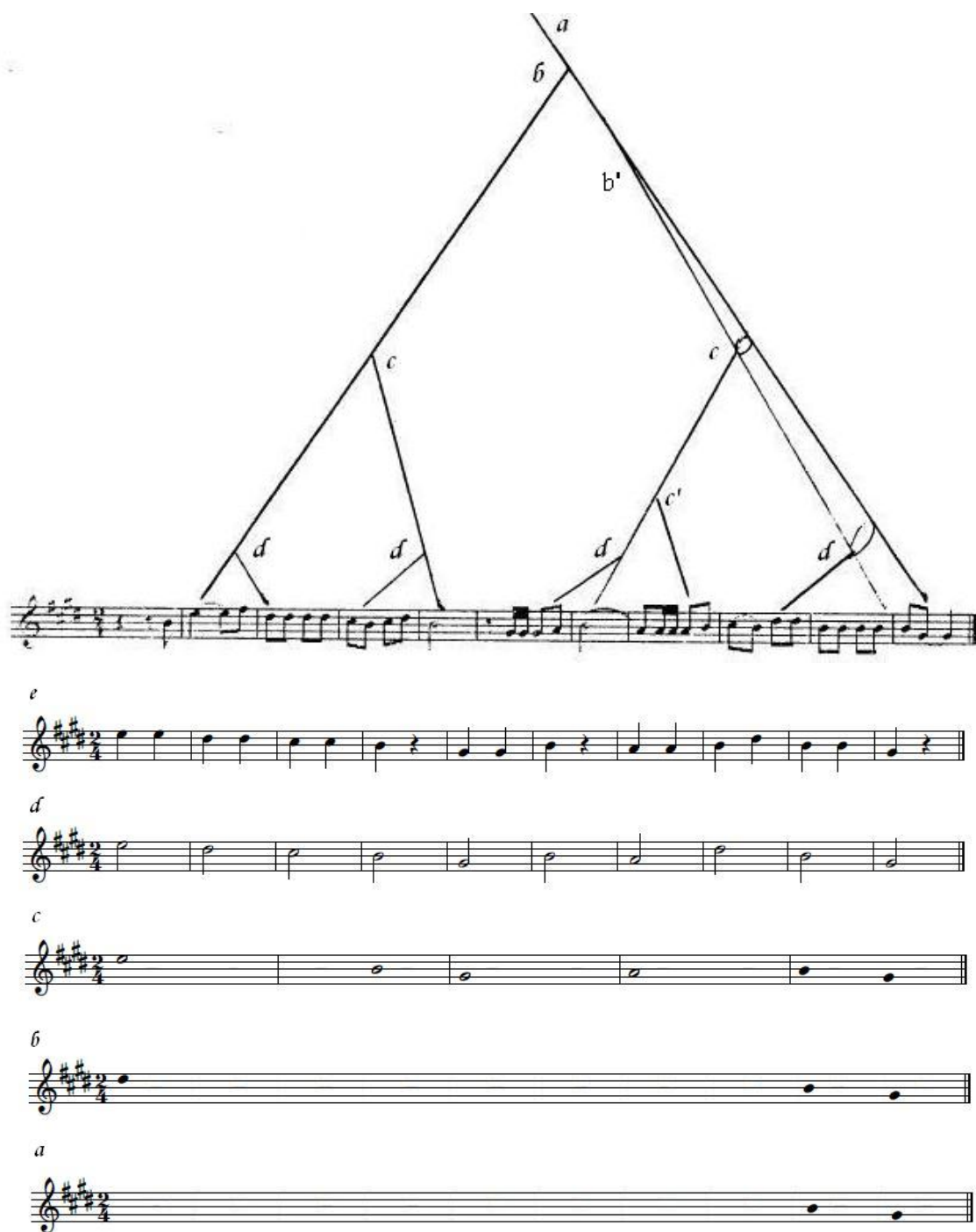
No nível de semibreve, a nota “ré” inicial é escolhida por ser considerada *structural beginning* do samba como um todo (TSRPR8), entre os compassos 1 e 2. Nos dois seguintes o “si bemol” é escolhido por ser *structural ending* da frase (TSRPR9).

Tocante à segunda parte do samba, no nível de colcheia não existe muita dificuldade. Na anacruse ao quinto compasso, o “si bemol” é principal, assim como na anacruse ao sexto, e sétimo, em que “mi bemol”, e “dó” são escolhidos, respectivamente. A única questão é no penúltimo compasso, em que, para formar o duplo elemento cadencial, “dó” (última semicolcheia) é mais importante estruturalmente (TSRPR7).

No nível de semínima, a única dúvida ocorre no quinto compasso, entre “ré” e “mi bemol”, mas considera-se este “ré” como *structural beginning* da frase (TSRPR8), além de representar um prolongamento forte no contexto geral do samba (TSRPR6). Isso também é válido para o nível de semibreve, em que, nesta frase mantêm-se somente a *structural beginning* e *ending* deste trecho do samba.

Nos dois níveis restantes a análise inclui as duas frases. Nos níveis de quatro compassos a *structural beginning* do samba é estruturalmente mais importante que o final da frase, assim como a *structural ending* do samba é mais importante que o início da frase final. No nível de oito compassos somente o duplo elemento cadencial permanece.

Figura 175 – Análise do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra” por meio da *time-span reduction*.



Fonte: elaboração do autor.

No nível de colcheia, as únicas questões ocorrem nos compassos 3, 8 e 10. No terceiro compasso “dó” é mais importante nos dois tempos por TSRPR1 e por ser repetido dentro deste compasso. No segundo caso (c. 8) o “dó sustenido” na cabeça do compasso é apojetura, portanto “si” é mais importante, e no terceiro (c.10) decide-se por “sol sustenido”, pela

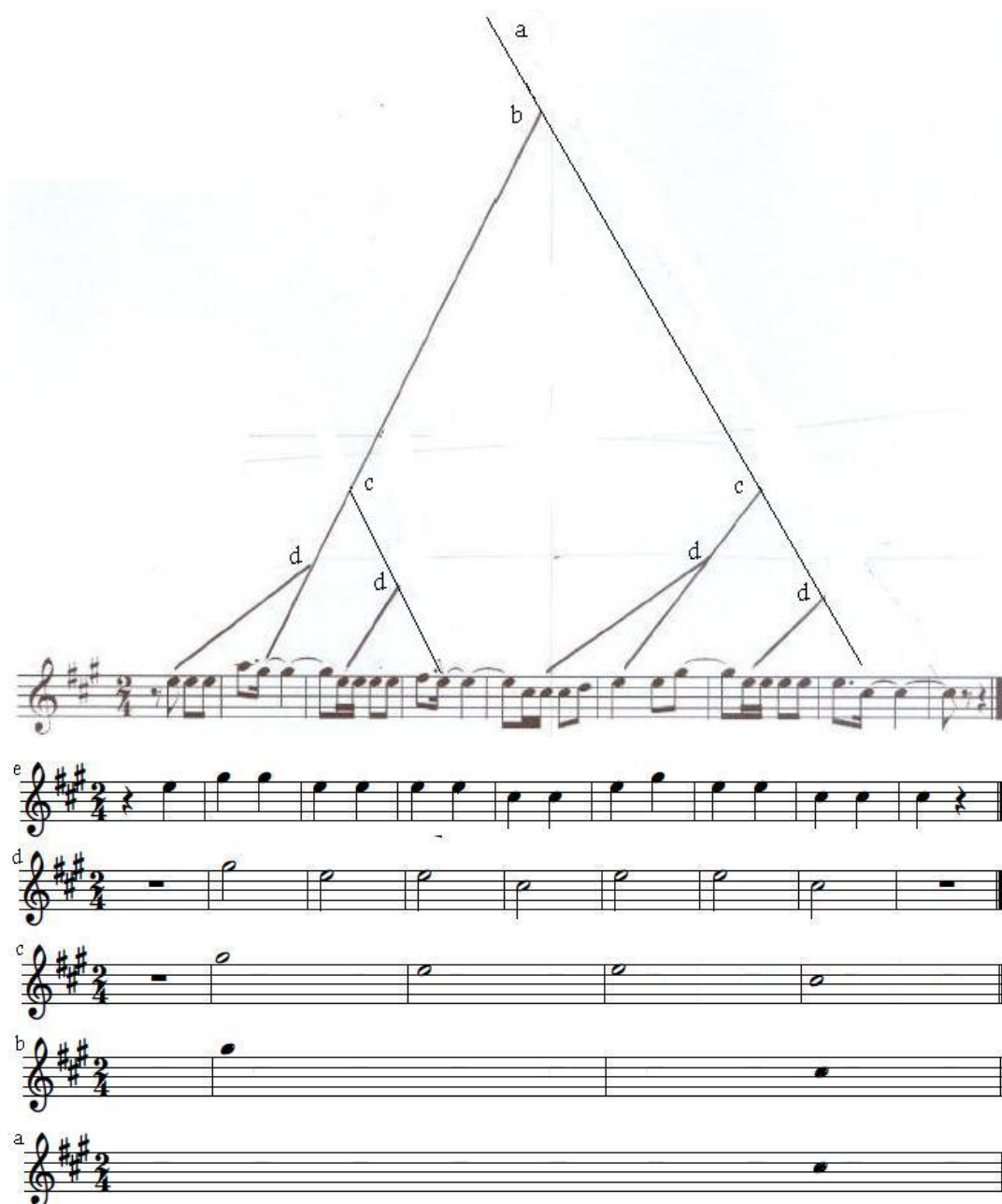
duração, em que se considera a nota si uma apojatura. Além disso, este grupo apresenta melodias terminadas em progressões melódicas descendentes, e sendo o final em si, isso não ocorreria. Ainda se ressalta a aplicação de TSRPR3a para esta decisão.

No nível de semínima, a única questão é quanto ao compasso 8, entre “si” e “ré sustenido”. A escolha desta última se deve ao fato de ser o início do movimento melódico descendente para a cadência e ser a maior evidência auditiva da harmonia na dominante deste trecho.

No nível de dois compassos, o “mi” inicial é *structural beginning* do samba como um todo, sendo preferencial sua escolha (TSRPR8), assim como a *structural ending* nos compassos 9-10 (TSRPR9). Porém, neste último mantêm-se o si junto ao “sol sustenido”, para indicar a cadência V-I (TSRPR7). A partir deste nível acredito que as noções de *structural beginning* e *structural ending* são suficientes para estabelecer os níveis de importância na estrutura no samba. No compasso 4, o “si” é *structural ending* da primeira frase, assim como o “si” do compasso 6 é *structural beginning* da segunda. Vale ressaltar que neste compasso indicou-se a nota “lá” como mais importante, entre os compassos 7 e 8, visto que indica a harmonia de subdominante, o que é relevante, especialmente para a *prolongational reduction* (TSRPR6). A indicação de “lá” e “si” neste nível se deve ao tamanho da frase (6 compassos). Porém, se necessário escolher entre estas duas notas, “si” é mais importante por ser começo da segunda frase, em termos de posição métrica.

No nível de quatro compassos, da mesma forma que anteriormente, o início do samba é considerado principal. Na segunda frase, o final do samba é considerado mais importante dentre os seis compassos que o compõe. Por fim, A *structural ending* (si-sol sustenido) é indicada como elemento principal do samba.

Figura 176 – Análise do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara” por meio da *time-span reduction*.



Fonte: elaboração do autor.

A análise deste samba começa do nível de semínima, pois a música começa no nível de colcheias. Na anacruse ao primeiro compasso a nota “mi”, pela repetição é a mais importante. No primeiro compasso a questão está entre “lá” e “sol sustenido”. A posição métrica (TSRPR1) sugere “lá”. Porém, TSRPR2 favorece “sol sustenido” pois o trecho está em uma harmonia de Dominante. Além disso, TSRPR3 também favorece o “sol sustenido”, pois “lá” tem maior altura. Com isso, pode-se entender o que era óbvio a priori, “lá” é uma

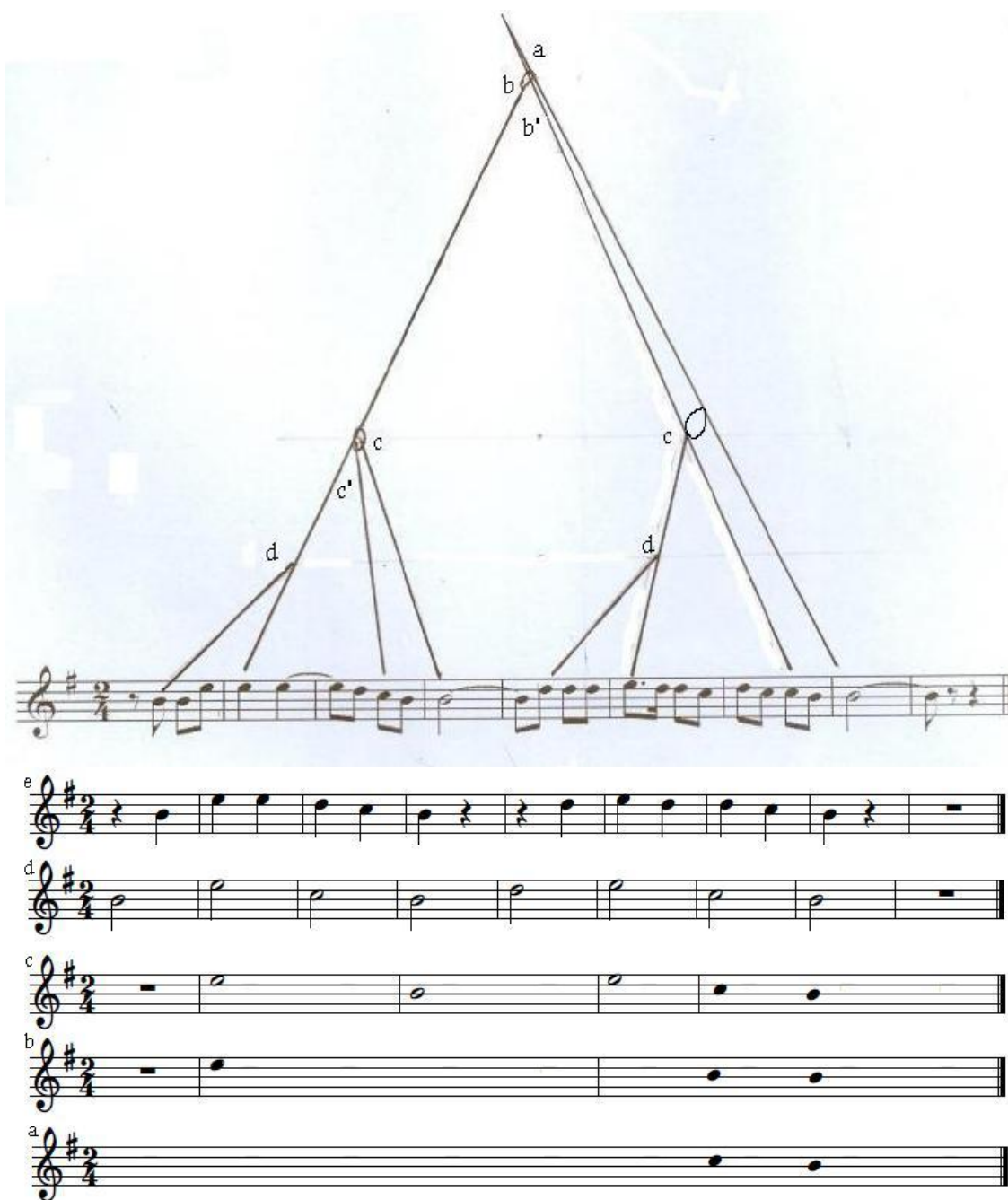
apojatura de “sol#”. No segundo compasso a dúvida é entre “sol sustenido” e “mi” no primeiro tempo, mas TSRPR2 favorece “mi”, que é a tônica da Dominante do trecho. Nos compassos seguintes, por TSRPR4, as análises são similares, em função de locais que apresentam alto de grau de paralelismo.

No que se refere ao nível de compasso a única dúvida ocorre no quinto compasso, novamente entre “mi” e “sol sustenido”, porém, pela mesma razão aplica-se TSRPR2 e opta-se por “mi”.

No nível de dois compassos, a primeira questão ocorre entre o início da primeira frase e final da mesma, “sol sustenido” e “mi”, respectivamente. Embora TSRPR2 sugira “mi” novamente, sendo “sol sustenido” o *structural beginning* do samba aplica-se TSRPR8. Quanto à frase conseqüente, a nota final “dó sustenido” é a mais importante do trecho por ser *structural ending* do samba.

No nível seguinte (4 compassos), por TSRPR9, “dó sustenido” se torna a nota mais importante da peça.

Figura 177 – Análise do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite” por meio da *time-span reduction*.



Fonte: elaboração do autor.

Novamente partimos das escolhas realizadas ao nível *e* da peça. A dúvida começa no segundo compasso, porém “ré” é a tônica do acorde (TSRPR2). No segundo tempo TSRPR1 é o suficiente para a escolha de “dó”. No quinto compasso “mi” é mais importante por

TSRPR1 e 2, visto que “mi” é a terça da Subdominante. O compasso seguinte apresenta análise paralela ao segundo.

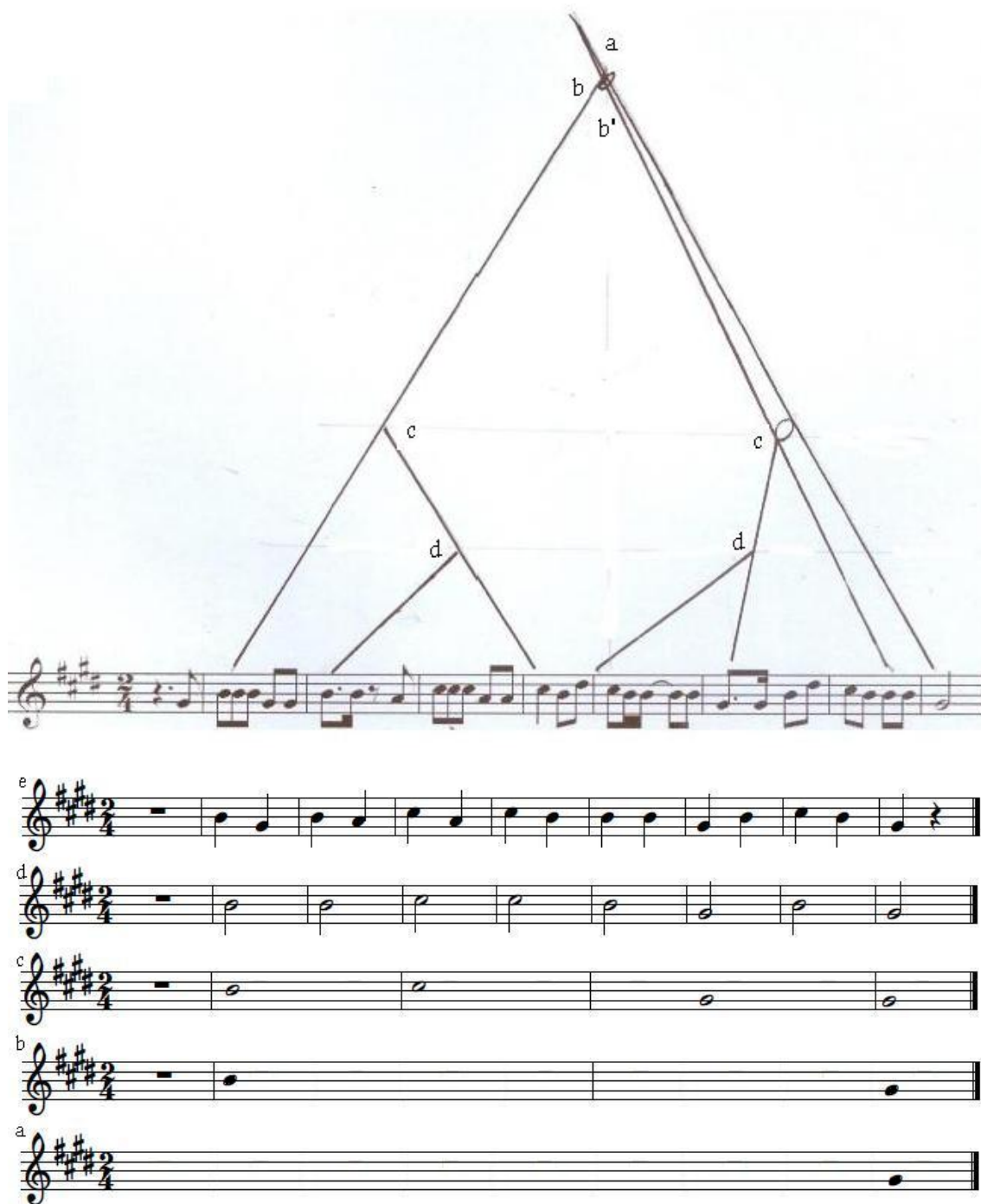
No nível de semínima, no segundo compasso, dó é escolhido no lugar de “ré”, por completar o duplo elemento cadencial da frase conseqüente e, assim, ter análise paralela ao fim do samba, evento mais forte. Sendo esse samba formado por uma frase antecedente e uma conseqüente em paralelo, aplica-se TSRPR4, ou seja, a mesma análise neste nível desta última.

No nível de compasso, “mi” é *structural begininng* (TSRPR8), portanto até o último nível essa nota, nesse local, permanece como um evento forte do trecho. Sendo o “si” do compasso quatro *structural ending* da frase antecedente e resolução da cadência (TSRPR7), tem importância maior que o “ré” seguinte, em que TSRPR1 também sugere essa análise, por ser o final da frase com posição métrica relativamente forte. O “si” final em conjunto com o “dó” logo anterior forma uma *cadential retention*, sendo *structural ending* do trecho.

No próximo nível, sendo “mi” o *structural ending*, é um evento mais forte que o “si” seguinte, assim como “dó-si” final são os eventos mais fortes da peça.

No último nível a estrutura “dó-si” é considerada mais forte por TSRPR9.

Figura 178 – Análise do samba *Eu sambo* Maris Teixeira do grupo “Samba da Dona Aurora” por meio da *time-span reduction*.



Fonte: elaboração do autor.

Aqui partimos do nível de colcheia, por conter mais elementos relevantes. Neste a única questão ocorre no segundo tempo dos compassos 4 e 6, entre “si” e “ré sustenido”, em que o primeiro é escolhido por ser a fundamental da harmonia no local.

No nível de semínima, primeiro compasso, TSRPR2 favorece “sol sustenido”, assim como TSRPR3b. Portanto, embora TSRPR1 favoreça “si”, é um elemento mais fraco que os outros dois. No segundo compasso “si” é escolhido por TSRPR1 e por ser o final da primeira semi-frase. O compasso 3 recebe análise paralela ao compasso 1, assim como o compasso 2 é paralelo ao quarto, ou seja, aplica-se TSRPR4. No sexto compasso, “sol sustenido” é a nota mais importante por ser a resolução cadencial (TSRPR7) e estar em posição métrica mais forte.

No nível de compasso a única questão ocorre entre os compassos 5-6. A priori, “sol sustenido” é mais importante, especialmente por, na análise por prolongação, ser um importante fator. Além disso, é a resolução cadencial da frase, em que aplicam-se TSRPR1 e TSRPR7 (ii).

No nível de dois compassos as noções se baseiam nos conceitos de *structural beginning* e *structural ending*, sendo “si” e “sol sustenido” os eventos mais importantes aqui. O duplo elemento cadencial ocorre nos dois últimos compassos entre “si-sol sustenido” e no último nível como mais importante do samba, a fim de evidenciar a harmonia V-I.

4.1.1.4. Prolongational Reduction

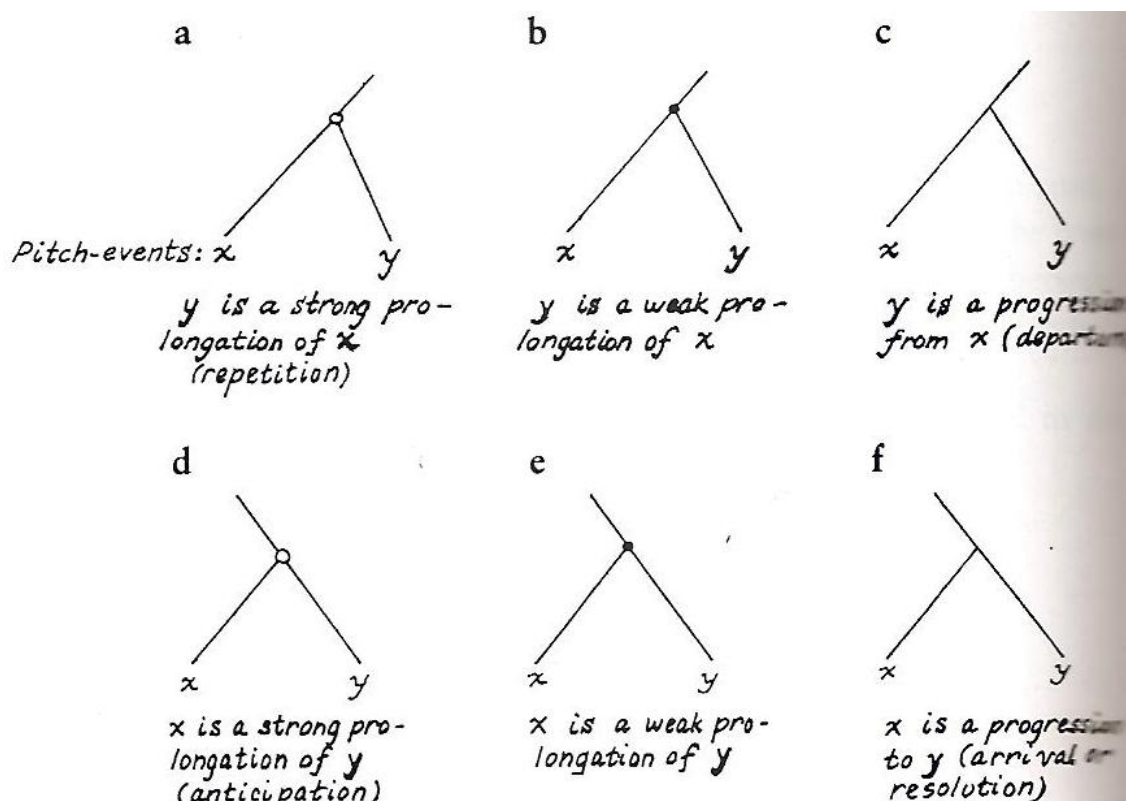
A análise aqui, embora no mesmo esquema de árvore da *time-span reduction*, demonstra outros aspectos da música tonal. Em princípio, parte-se da idéia que, numa peça musical, o discurso se desenvolve em movimentos de relaxamento e tensão. Isso significa que, p. ex., o movimento V-I é um movimento de relaxamento, e um movimento I-V de tensão. No geral, eventos mais estáveis (as condições para os graus de estabilidade logo serão apresentadas) caminham em direção a eventos menos estáveis (movimento de tensão), ou são pontos de chegada destes eventos menos estáveis (movimento de relaxamento).

Os graus de estabilidade, no geral, ocorrem pelo grau de consonância e dissonância das notas musicais em uma peça. Um acorde de tônica, p. ex., com a terça no soprano apresenta menos estabilidade do que um com a tônica nesta voz.

Como o próprio nome diz, esta análise indica elementos de prolongamento e progressão no desenvolvimento de uma música. No geral, os movimentos de tensão são indicados por *right branching* (com um tronco maior à esquerda, sendo o da direita subordinado a ele) enquanto movimentos de relaxamento são *left branching* (com o tronco maior à direita, sendo o tronco da esquerda agora o subordinado).

Na construção da árvore existem três elementos: prolongamento forte, prolongamento fraco e progressão. A visualização destes elementos na árvore ocorre da seguinte forma:

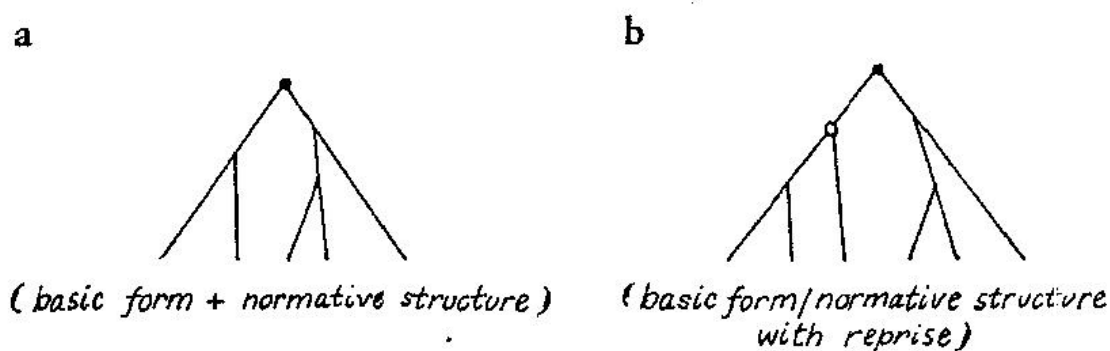
Figura 179 – Exemplo de análise por meio da *prolongational reduction*.



Fonte: Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 182)

Os autores propõem que certas estruturas estão muito presentes na linguagem tonal, de modo a poderem ser categorizadas, dentro deste parâmetro de análise. Estas são: *Basic Form* e *Normative Prolongational Structure*. Abaixo apresento um dos exemplos do livro quanto a esta estrutura na forma da árvore, e algumas considerações básicas a respeito:

Figura 180 – Exemplo de análise utilizando as categorias de *basic form* e *normative prolongational structure*



Fonte: Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 199)

No exemplo *a* estão representados todos os elementos fundamentais na *normative structure*, os quais serão categorizados adiante nas *preference rules* (PRPR6). Nesta estrutura, não existe a necessidade de conexão entre o primeiro e último elementos das peças para que esta estrutura seja presente, por isso abaixo dela está descrito *basic form + normative structure*, visto que a outra estrutura que a compõe necessita desta conexão.

A *basic form* é representada, tanto no exemplo *a* quanto no *b*, pelas duas linhas diagonais maiores junto à linha diagonal que é elaboração direta da *structural ending* do trecho (em termos de *time-span reduction*), ou seja, um início na tônica, com término na mesma, sendo a elaboração direta mais importante desta última a dominante. Vale ressaltar que os prolongamentos e progressões não compõem a categorização destas estruturas. Quanto ao exemplo *b*, a única diferença para o ex. *a* é o prolongamento forte em *right-branching*, que se trata da conexão mais importante da *structural beginning*, depois do elemento final da peça. Esta é apresentada formalmente em PRPR 6 c.

De modo geral, estas duas estruturas apresentam as características mais fundamentais em termos de prolongamento de uma peça tonal, de acordo os autores, em que este padrão de tensão-relaxamento é, neste formato, o que os ouvintes experientes mais procuram em suas caracterizações deste parâmetro de análise (Lerdahl e Jackendoff, 1983).

Na construção da árvore são apresentadas regras que fundamentam as análises que virão a seguir (Lerdahl; Jackendoff, 1983, p. 214 – 234 - tradução nossa – grifos do autor):

PRWFR 1: Existe um evento único na *underlying grouping structure* de toda peça que funciona como *prolongational head*.

PRWFR 2: Um evento *ei* pode ser uma elaboração de outro evento *ej* em qualquer das seguintes situações:

- a. *ei* é um prolongamento forte de *ej* se a harmonia, as notas do baixo, e as notas melódicas dos dois eventos são idênticas.
- b. *ei* é um prolongamento fraco de *ej* se a harmonia dos dois eventos é idêntica, mas o baixo e/ou notas melódicas diferem.
- c. *ei* é uma progressão à ou de *ej* se a harmonia dos dois eventos difere.

PRWFR 3: Todo evento na *underlying grouping structure* é ou uma *prolongational head* ou uma elaboração recursiva da *prolongational head*. [...]

PRWFR 4 (No Crossing Branches): Se um evento *ei* é uma elaboração direta de um evento *ej*, todo evento entre *ei* e *ej* deve ser uma elaboração direta de *ei*, *ej*, ou algum evento entre eles. [...]

PRPR 1 (Time-Span Importance): Na escolha de evento *ek* mais importante em uma região de prolongamento (*ei – ej*), é bastante preferível uma escolha na qual *ek*, ou seja, importante na *time-span reduction*. [...]

PRPR 2 (Time-Span Segmentation): Seja *ek* mais importante em uma região de prolongamento (*ei – ej*). Se existe um *time-span* que contém *ei* e *ek*, mas não *ej*, prefere-se uma redução de prolongamento na qual *ek* é uma elaboração de *ei*; similarmente ocorreria com *ei* e *ej* em posições contrárias.[...]

PRPR 3 (Prolongational Connection): Na escolha de um evento mais importante *ek* em termos de prolongamento, numa região (*ei–ej*), prefere-se um *ek* que se anexa de modo a formar o máximo de estabilidade em prolongamento na conexão com um dos pontos finais da região. [...]

Stability Conditions for Prolongational Connection

1. (Branching Condition):

- a. Prolongamentos fortes em *right-branching* são mais estáveis do que prolongamentos fracos em *right-branching*, o que da mesma forma é mais estável que progressões em *right-branching*.
- b. Progressões em *left-branching* são mais estáveis do que prolongamentos fracos em *left-branching*, que da mesma forma são mais estáveis que prolongamentos fortes em *left-branching*.

2. (*Pitch collection condition*)

Uma conexão entre dois eventos é mais estável se esta relação envolve ou é implícito um mesmo campo diatônico.

3. (Melodic condition)

- a. (Distance) Uma conexão entre dois eventos é melodicamente mais estável se o intervalo entre eles é menor (com exceção da oitava, que é relativamente estável)
- b. (Direction) Uma progressão melódica ascendente é mais estável como uma estrutura *right-branching*; uma descendente é mais estável como uma estrutura *left-branching*.

4. (Harmonic condition)

- a. (Distance) Uma conexão entre dois eventos é harmonicamente mais estável se suas notas fundamentais são mais próximas no círculo das quintas.
- b. (Direction) Uma progressão ascendente no círculo das quintas é mais estável como uma estrutura *right-branching*; uma que ascende pelo círculo das quintas ou produz uma relação subdominante – para – dominante é mais estável como uma estrutura *left-branching*.

Interaction Principle: Para produzir uma estabilidade suficiente na conexão de prolongamento, a escolha de *ek* parte dos eventos nos dois níveis mais importantes da *time-span reduction* representados em *ei – ej*. [...]

PRPR 4 (Prolongational Importance): Considera-se *ek* o evento mais importante em uma região de prolongamento (*ei – ej*). Prefere-se uma *prolongational reduction* na qual *ek* é uma elaboração do ponto final mais importante em termos de prolongamento. [...]

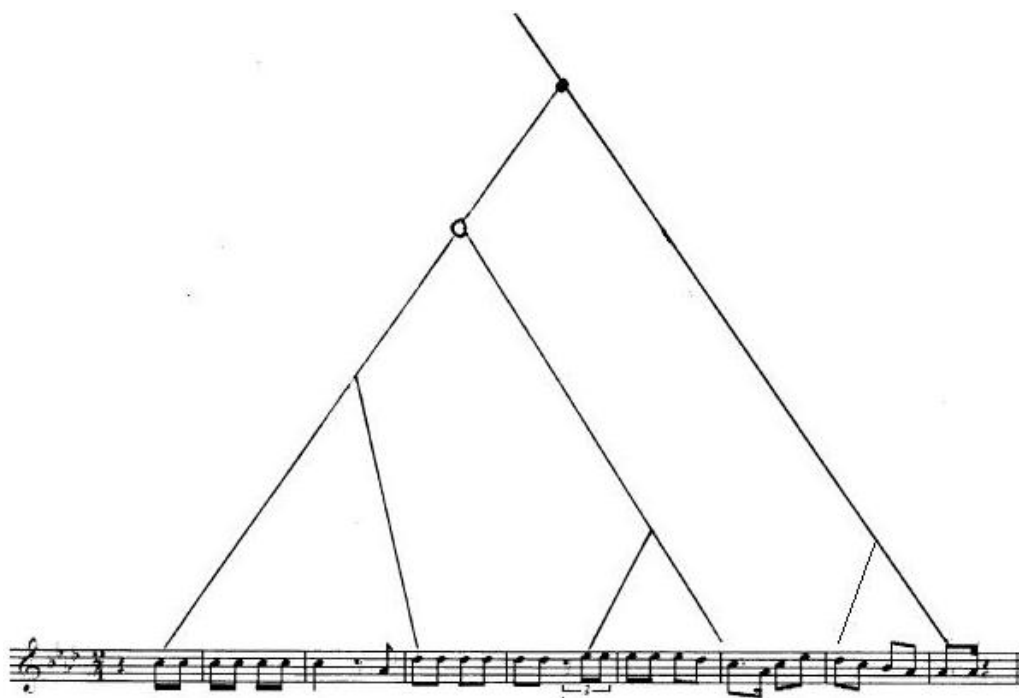
PRPR 5 (Parallelism): Prefere-se uma redução por prolongamento na qual passagens paralelas recebam análises paralelas. [...]

PRPR 6 (Normative Prolongational Structure): Um grupo que forma uma cadência preferencialmente contém quatro (cinco) elementos em sua estrutura de prolongamento:

- a. *Prolongational beginning*,
- b. *Prologational ending*, que consiste em um elemento da cadência,
- c. Um prolongamento em *right-branching* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*,
- d. Uma progressão em *right-branching* como a (próxima) elaboração direta mais importante de *prolongational beginning*,
- e. Uma progressão de subdominante em *left-branching* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência.

Assim como anteriormente serão demonstradas as análises, e após cada análise, as justificativas para cada estrutura de cada samba. Desta forma abaixo seguem-se as reduções por prolongamento de seis sambas dos seus grupos estudados até aqui estudados nesta perspectiva de análise:

Figura 181 – Análise da carreira do samba *O meu filho vai nascê* do grupo “Samba de Roda” por meio da *prolongational structure*.



Fonte: elaboração do autor.

Diferentemente dos outros parâmetros de análise, aqui a construção da árvore parte das notas mais importantes em termos reducionais e segue gradativamente à suas elaborações

mais superficiais. Além disso, a *prolongational reduction* não envolve níveis em sua construção, como ocorre na *time-span reduction*.

De modo geral, as distinções na redução por prolongamento e por *time-span* são representadas visualmente nas árvores, visto que cada uma destas propõe a demonstração de diferentes características de uma peça tonal.

Na “carreira” do samba “O meu filho vai nascê”, a construção inicia-se conforme PWFR1, em que se decide pelo “lá bemol final” como evento melódico principal, também de acordo com PRPR1. Da mesma forma, a nota “dó” inicial, sendo *structural beginning* na *time-span reduction*, é também relevante aqui, em que tem uma relação de prolongamento fraco com “lá bemol” final. Deste modo, estabelece-se a região de análise

No penúltimo compasso, a nota “ré” inicial está no mesmo agrupamento melódico que sua resolução. Desta forma, PRPR2 assinala que esta nota é uma progressão de dominante com sétima à tônica, que tem início na cabeça do sétimo compasso. Isto gera o que Lerdahl e Jackendoff (1983) denominam “forma básica” na música tonal, quando analisada no contexto desta teoria.

De acordo com PRPR3a, uma progressão melódica ascendente é mais estável como *right-branching*. Neste exemplo, a frase “antecedente” tem uma progressão melódica que sobe da nota medianta à dominante, portanto, como apresentado, a progressão à subdominante é *right-branching*. Da mesma forma, o “mi bemol” que inicia a frase conseqüente é uma progressão em *left-branching*. Porém, esta nota dominante não é mais importante do que a medianta no sexto compasso, visto que esta gera prolongamento forte da nota “dó” inicial, sendo o evento mais importante, em termos de prolongamento, dentro da região de análise. Além disso, esta análise é favorecida por PRPR1, em que este “dó”, na *time-span reduction*, é mais importante estruturalmente. Portanto, como indicado, tem-se uma *right-branching* no “dó” (sexto compasso) e uma *left-branching* no “mi bemol” (anacruse para o quinto compasso) que é progressão para o seguinte “dó”.

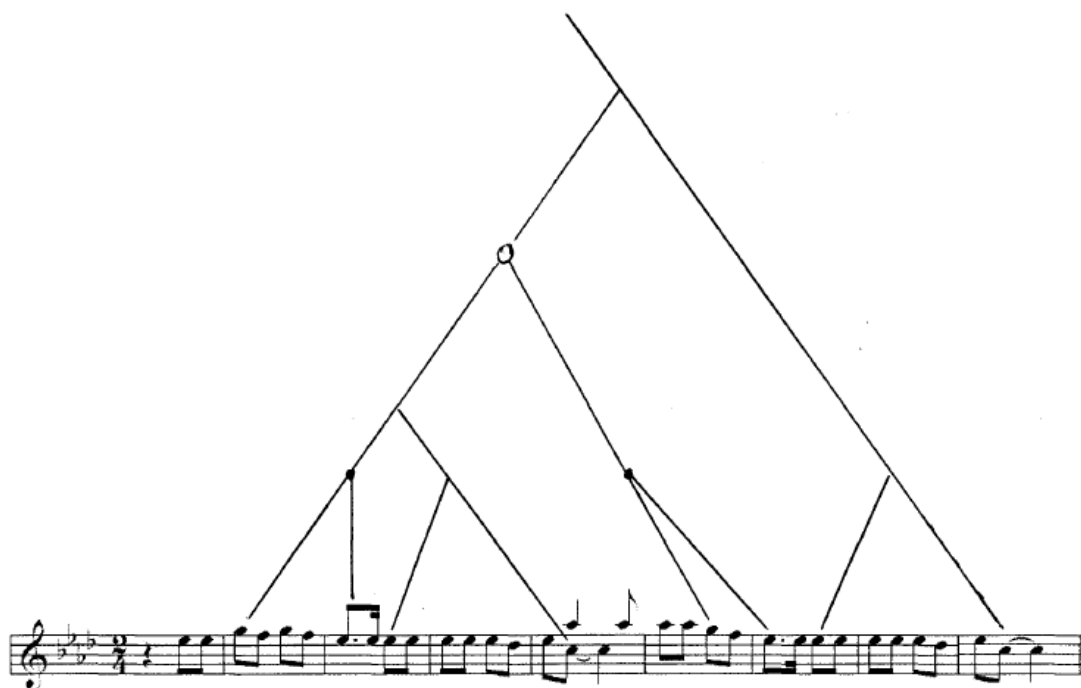
Ao se considerar a *Normative Prolongational Structure* (Lerdahl; Jackendoff, 1983, p. 234). Este exemplo não satisfaz a construção por completo, como demonstrada abaixo, embora se apresente muito próximo dessa estrutura:

- a. *Prolongational Beginning*: dó (primeiro tempo do primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: lá bemol (cabeça do último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: dó (cabeça do sexto compasso)

d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: ré bemol (compasso 3)

e. uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): não utilizado no samba.

Figura 182 – Análise do trecho de do samba de *O meu filho vai nascê* do grupo “Samba de Roda” por meio da *prolongational structure*.



Fonte: elaboração do autor.

Como na análise anterior, em função de PRPR1, decide-se pelo “dó” final como nota mais importante, e pelo “sol” inicial como progressão desta em *left-branching* do evento principal “dó”, estabelecendo-se assim a região de análise.

Entre estes dois eventos a maior prolongação ocorre no segundo tempo do compasso 5, em que a nota “sol” ali presente é prolongamento forte, em *right-branching*, do “sol” inicial, conforme PRPR3-1a e PRPR1. Não o considero progressão à tônica pelo fato do trecho ter significado mais importante como prolongamento.

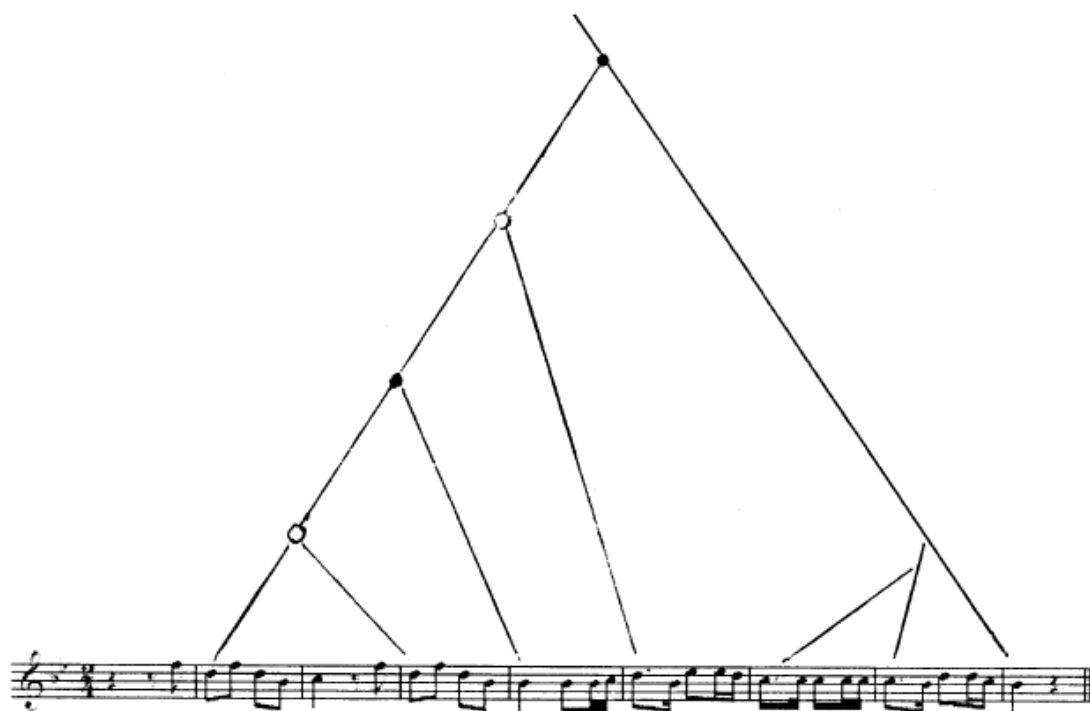
No compasso 2, a nota “mi bemol” é entendida como prolongamento fraco do “sol”, conforme PRPR2, pelo agrupamento com o mesmo, assim como o “mi bemol” do sexto compasso, que recebe análise paralela (PRPR5).

Em função de PRPR2, o “mi bemol” do segundo tempo nos compassos 2 e 6 é indicado como progressão à tônica. Não decidiu-se pelo “ré bemol”, por ser na nota “mi bemol” que inicia-se a harmonia na dominante a ser resolvida no “dó” (tônica).

Com essas informações estabelece-se, quanto à *Normative Prolongational Structure*:

- a. *Prolongational Beginning*: sol (primeiro tempo do primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: dó (último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: sol (segundo tempo do quinto compasso)
- d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: não utilizado
- e. uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): não utilizado

Figura 183 – Análise do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço” por meio da *prolongational structure*.



Fonte: elaboração do autor.

As *prolongational beginning* e *ending* foram especificadas da mesma forma que nos exemplo anteriores, por PRPR1, em que a relação entre estas é de prolongamento fraco em *left branching*, estabelecendo-se a região de análise entre “ré” inicial e o “si bemol” final.

O prolongamento mais evidente, após os dois elementos principais, ocorre no compasso 5, em que o “ré” (cabeça do compasso) é prolongamento forte do “ré” inicial em *right-branching*.

Quanto à primeira frase, na região formada entre “ré” do quinto compasso e o “ré” inicial, a nota mais importante em termos de prolongamento é o “si bemol” (compasso 4), que é prolongamento fraco em *right-braching* da *prolongational beginning*. A nota “ré” do compasso três forma um preferível prolongamento forte em *right-branching*, de modo a colocar alguma dúvida entre esta e o “si bemol”. Porém, PRPR1 é fundamental na decisão pelo “si bemol”, que é *structural ending* da primeira frase.

Os compassos 6 e 7 merecem maior atenção. O “dó” no compasso seis é indicado como subdominante, enquanto o mesmo “dó” no compasso sete é dominante. Considere o motivo abaixo (motivo principal da segunda frase):

Figura 184 – Motivo do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Na estrutura dos grupos melódicos o “mi bemol” (anacruse para o sexto compasso) é agrupado com o “dó” seguinte, e, ao pensar o “mi bemol” na função subdominante, é coerente afirmar que este “dó” também esteja operando da mesma forma. Deste modo, a análise apresenta uma cadência completa nos três compassos finais, indicada por uma progressão em *left-branching* da subdominante à dominante, e da dominante à tônica.

Quanto à *Normative Prolongational Structure*, o samba apresenta os seguintes elementos desta estrutura:

- a. *Prolongational Beginning*: ré (primeiro tempo do primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: si bemol (último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: ré (primeiro tempo do quinto compasso)
- d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: não utilizado

e. Uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): dó (primeiro tempo do compasso 6).

Figura 185 – Análise do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra” por meio da *prolongational structure*.



Fonte: elaboração do autor.

Este último exemplo apresenta muitas distinções em sua construção, relativo ao que foi apresentado até aqui. Fatores como a irregularidade métrica e harmonia distinta dos outros grupos, temas já discutidos, com certeza tem influência nisso.

Quanto à árvore, novamente utiliza-se PRPR1 para indicar *prolongational beginning* e *ending* do samba, “mi” do primeiro compasso e “sol sustenido” do último compasso, respectivamente.

Este exemplo apresentou grandes dificuldades em sua construção. Primeiramente, após os dois elementos principais, qual seria mais importante, o “si” do compasso quatro ou do compasso seis? Estabeleço estas duas possibilidades pelo nível de importância que estes têm na *time-span reduction*. Aqui, foi estabelecido o “si” do compasso seis por ser entendido como o principal prolongamento entre as duas frases que compõem esse samba. A escolha pelo “si” do compasso 4, que é justificada por PRPR2, resultaria em um prolongamento forte deste “si” que finaliza a primeira frase musical até o seguinte no c. 6. Porém, em termos de

prolongamento, tem se demonstrado, especialmente nas outras análises aqui, o quão comum é esse prolongamento entre as frases antecedente e conseqüente. A regra que fundamenta essa escolha é PRPR4, ou seja, realizar a conexão com o tronco mais importante e, no caso, a *prolongational ending* é mais importante que o “si” do compasso 4. De qualquer forma, esse último se mantém, como importante prolongamento da *prolongational beginning*.

Outra questão é a cadência V-IV-I na primeira frase e como indicar isso na construção em árvore. Os autores não abordam tal situação, assim sendo aqui trato, a priori, de modo similar à cadência completa, porém sem as implicações de resolução dominante – tônica, obviamente. Neste sentido, no segundo compasso, “ré sustenido” indica harmonia de dominante, que é progressão em *left branching* para o “dó sustenido”, que indica harmonia de subdominante e é progressão em *left-branching* à tônica.

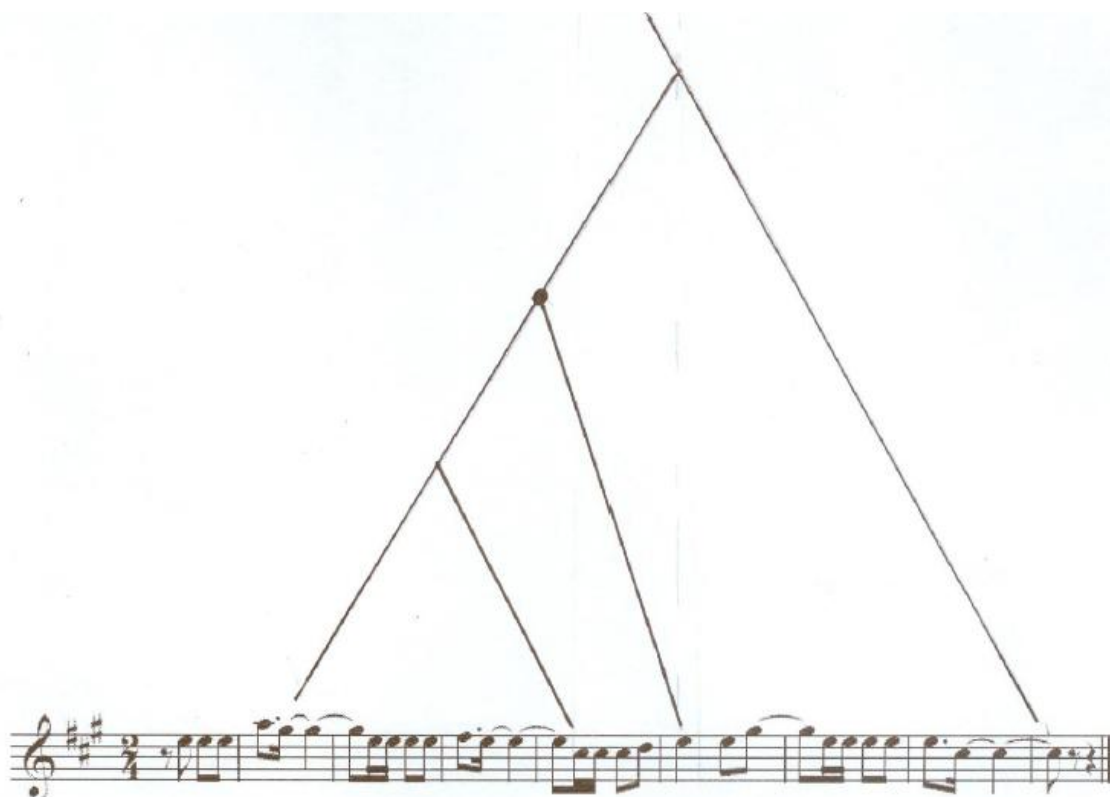
Neste samba também ocorre a cadência completa, mas no segundo verso. No compasso seis o lá indica subdominante, e é progressão em *left branching* da nota si (dominante) do compasso nove, que indica progressão em *left branching* para a resolução na tônica.

Nos termos da *Normative Prolongational Structure* o samba funciona da seguinte forma:

- a. *Prolongational Beginning*: mi (primeiro tempo do primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: sol # (último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: si (primeiro tempo do sexto compasso)
- d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: não utilizado
- e. Uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): lá (compasso 7).

Vale ressaltar que, assim como o grupo “Samba-lenço” de Mauá, que também apresenta um samba com maior número de compassos, dividido em duas frases (a primeira com quatro e a segunda com seis).

Figura 186 – Análise do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara” por meio da *prolongational structure*.

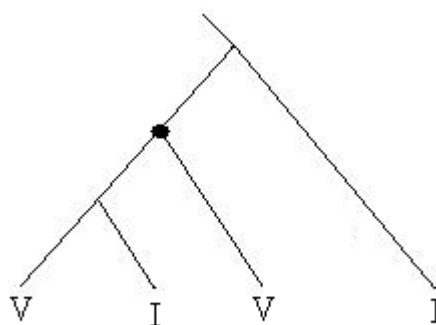


Fonte: elaboração do autor.

Novamente descrevendo o processo de construção dessa árvore, começa-se estabelecendo a área de aplicação, que é realizada a partir das conclusões acerca da *Time-span reduction*. Portanto a área vai da *structural beginning* “sol sustenido”, neste contexto denominada *prolongational beginning*, até a *structure ending* “dó sustenido”, agora *prolongational ending*, as quais nesse contexto de análise denominam-se *prolongational beginning* e *ending*. Pelo mesmo critério, as notas principais das frases antecedente e conseqüente são entendidas como pontos importante a serem considerados, “mi” do compasso 3 e “mi” do compasso 5, sendo o primeiro no acorde de Tônica e o segundo na Dominante. A análise do “mi” no c. 5 apresenta duas possibilidades: 1. Progressão à Tônica final em *left-braching progression* ou 2. Prolongamento fraco da dominante inicial (*right braching weak prolongation*). O “mi” no terceiro compasso, na tônica, se o colocarmos como prolongamento da tônica final, a progressão do “mi” na Dominante seria obrigatória, para evitar cruzamento. Por outro lado, esse “mi” na tônica poderia ser *right progression* da dominante inicial e estar de acordo com o prolongamento do “mi” no c. 5. Acredito que as duas possibilidades são válidas, porém isso depende do que se quer demonstrar. No caso da segunda (“mi” do c.3 com

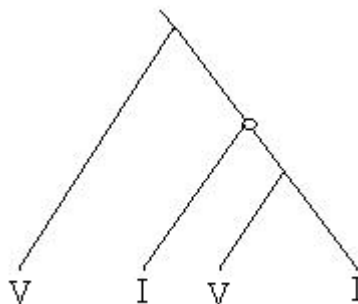
progressão em *right branching* e “mi” c. 5 como prolongamento fraco em *right braching*), pode-se demonstrar algo que vem sendo comum nas análises até aqui, o prolongamento da *prolongational beginning* no início da frase conseqüente. Em termos de regra, PRPR2 favorece isso, pois “mi” inicial está no mesmo time-span do “mi” no c. 3, embora o “mi” do compasso 5, nessa lógica, se conecte à Tônica final. PRPR 4 favorece a primeira análise, ambas em *left-branching*, em que a conexão buscaria a conexão com o ponto mais importante, no caso a *prolongational ending*. Aqui opta-se pela primeira análise, para evidenciar essa característica do samba, com duas frases (antecedente e conseqüente) sendo ambas com caminho harmônico V-I e por conta de que em *Stability Conditions for Prolongational Reduction* uma prolongação em *right branching* é mais estável do que uma em *left branching*. Aqui expõe-se as duas mais relevantes, além de uma terceira possibilidade alternativa:

Figura 187 – Primeira possibilidade de análise do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara” por meio da *prolongational structure*.



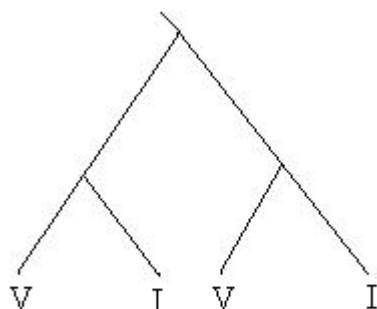
Fonte: elaboração do autor.

Figura 188 – Segunda possibilidade de análise do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara” por meio da *prolongational structure*.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 189 – Terceira possibilidade de análise do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara” por meio da *prolongational structure*.



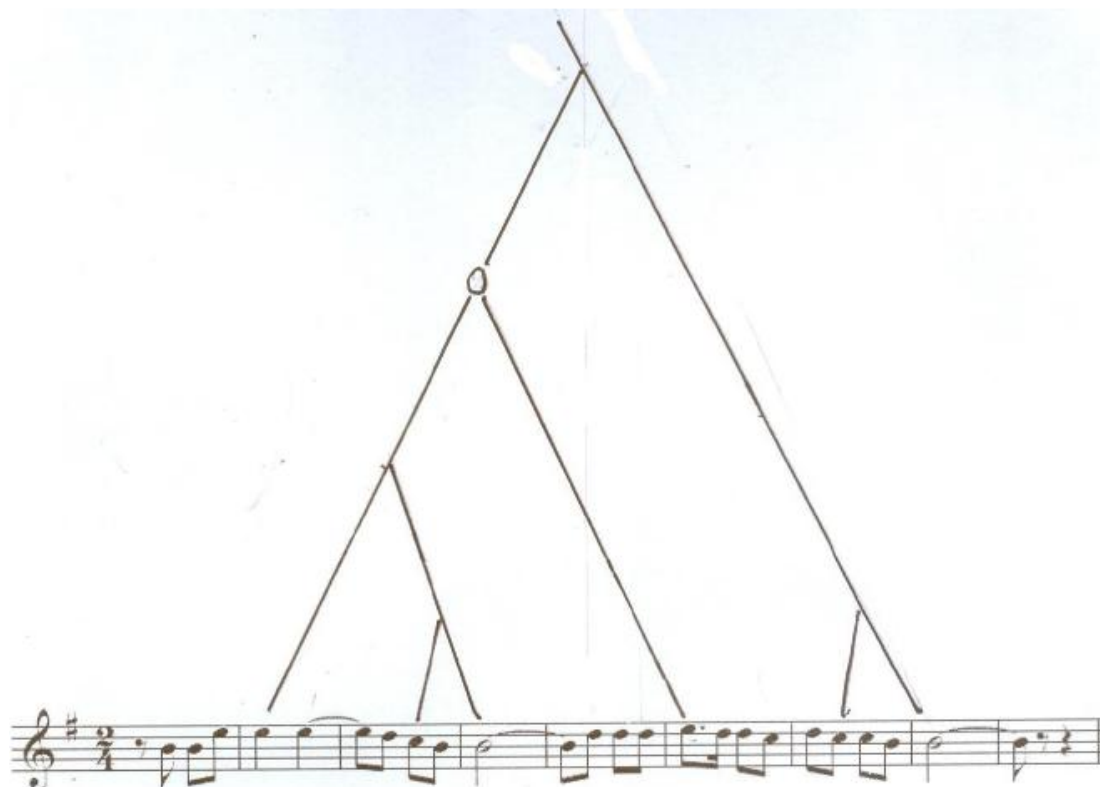
Fonte: elaboração do autor.

Acredito que, embora tenhamos escolhido a primeira possibilidade, a segunda também pode vir a ser utilizada, porém a terceira é a única que não mostra praticamente nada, visto que nem mesmo considera os prolongamentos.

Nos termos da *Normative Prolongational Structure* o samba funciona da seguinte forma:

- a. *Prolongational Beginning*: sol# (primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: dó# (último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: mi (quinto compasso)
- d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: mi (terceiro compasso)
- e. Uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): não apresenta.

Figura 190 – Análise do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite” por meio da *prolongational structure*.



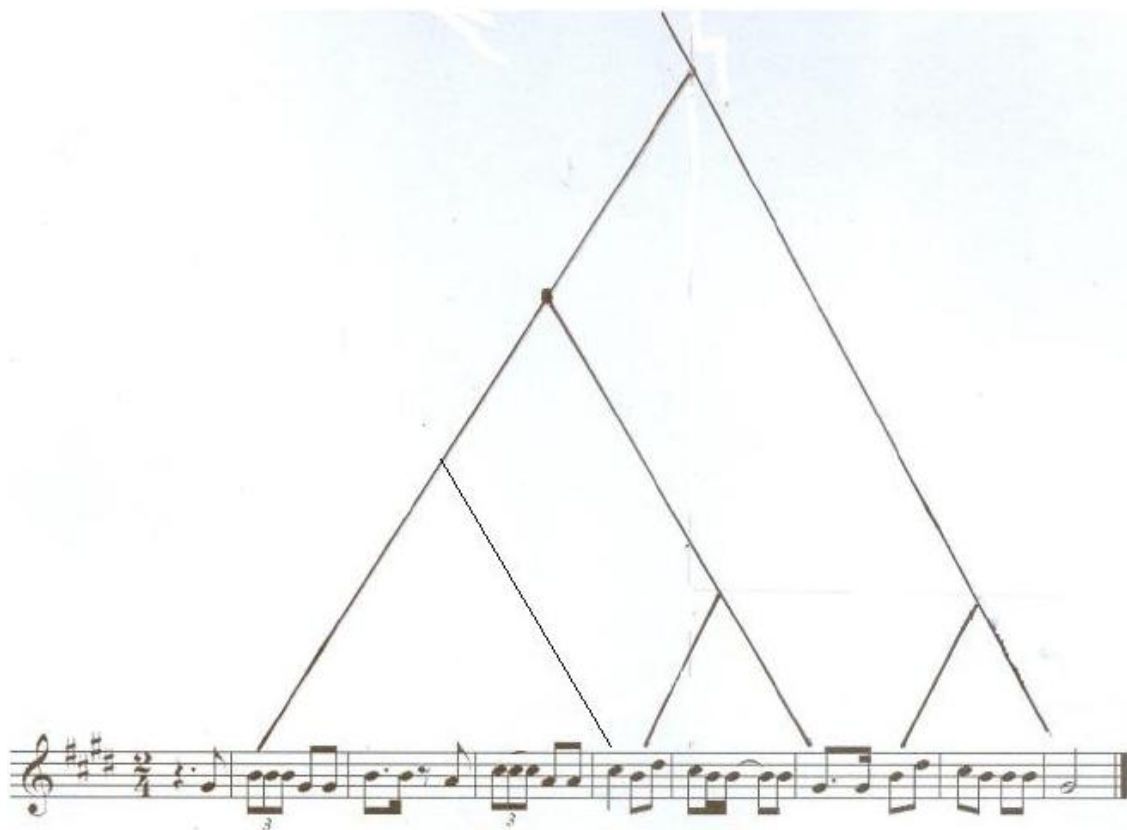
Fonte: elaboração do autor.

Inicia-se novamente estabelecendo a região de análise de acordo com a *structure beginning* e *ending* do trecho, em função da *time-span reduction* (PRPR1), no caso “mi” do primeiro compasso e “si” do sétimo. Após isso, a questão é entre “mi” do c. 5 e “si” do terceiro. Novamente a maior estabilidade do prolongamento em *right-branching* do “mi” favorece essa análise. A nota “si”, portanto, é progressão em *right branching* da *prolongational beginning* estabelecida. Nos compassos 3 e 7 indica-se ainda a progressão V-I por meio de *left-branching*. Vale ressaltar que essa análise é muito similar à estrutura do Samba do Cururuquara, mesmo com harmonia diferente. Porém, no Grito da Noite, a indicação da progressão na última semi-frase foi necessária por ambas as frases antecedente e conseqüente partirem da subdominante. No caso do Samba do Cururuquara, ambas as frases realizam caminho V-I, e o V da frase conseqüente é indicado, como prolongamento fraco da *prolongational beginning*, diferentemente do grupo analisado neste momento.

Nos termos da *Normative Prolongational Structure* o samba funciona da seguinte forma:

- a. *Prolongational Beginning*: mi (primeiro tempo do primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: si (último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: mi (primeiro tempo do quinto compasso)
- d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: si (terceiro compasso)
- e. Uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): seria o mi do compasso 5, porém sua função é mais importante enquanto prolongamento. Portanto não apresenta.

Figura 191 – Análise do samba *Eu sambo* Maris Teixeira do grupo “Samba da Dona Aurora” por meio da *prolongational structure*.



Fonte: elaboração do autor.

“Si” e “sol sustenido” estabelecem a região de análise por PRPR1, nos compassos 1 e 8, respectivamente. Ainda de acordo com PRPR1, “sol sustenido” no c. 6 e “dó sustenido” no c. 3 são os eventos principais a partir da *prolongational beginning* e *ending*. Sendo “dó sustenido” parte do *time-span* da frase antecedente é preferível sua análise junto a este, de

acordo com PRPR2, ou seja, é entendido com progressão em *left-branching* da *prolongational beginning*. Quanto ao “sol suspenso” existem duas possibilidades, prolongamento forte em *left-branching* ou prolongamento fraco em *right-branching*. As condições de estabilidade favorecem a última opção, colocando “sol suspenso” como o principal prolongamento do trecho. O segundo evento mais relevante a partir desses dois é o “sol suspenso” no compasso 6, por ser considerado aqui o prolongamento mais importante do trecho³⁹. No final indica-se a progressão V-I, pela progressão em *left-branching*, por “si” ser a nota mais importante desta semi-frase (PRPR1) e indicar a harmonia em dominante e estar dentro do *time-span* da *prolongational ending* (PRPR2).

Nos termos da *Normative Prolongational Structure* o samba funciona da seguinte forma:

- a. *Prolongational Beginning*: si (primeiro tempo do primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: sol# (último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: sol# (primeiro tempo do sexto compasso)
- d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: si (quarto compasso)
- e. Uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): não apresenta.

4.1.1.5. Estrutura métrica dos versos

Esta seção do trabalho visa estabelecer uma análise da estrutura métrica dos versos cantados no Samba de Bumbo. Os versos aqui analisados serão os mesmos dos sambas escolhidos para análise musical, a fim de apresentar comparações com respeito à acentuação métrica musical e fonológica.

A proposta se trata basicamente de aplicar o modelo analítico em linguística proposto por Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 322-326 – tradução nossa – grifos do autor), conforme a tradução abaixo:

Regras Prosódicas de Proeminências: Cada uma das camadas em uma hierarquia prosódica apresenta uma regra característica ou conjunto de regras para a determinação de relações de proeminência. Começando da camada

³⁹ A mesma situação ocorre na “carreira” do grupo Samba de Roda, porém naquele contexto a escolha foi outra. Aqui pretende-se evidenciar a ambiguidade nas possibilidades de análise, o que é parte dos pressupostos teóricos da GTTM.

mais interior, a agregação de sílabas dentro de pés, as regras para o Inglês são as que seguem:

Regra de Proeminência 1

- a. Em um pé que contém imediatamente duas sílabas, a primeira é forte.
- b. Em um pé que imediatamente contém um pé e uma sílaba, o pé é forte

Regra de Proeminência 2 (Proeminência de categoria lexical): Em um segmento imediatamente contendo dois pés, o segundo é forte se, e somente se, ele for ramificado.

Regra de Proeminência 3 (Acento composto): Em uma palavra imediatamente contendo duas palavras, a segunda é forte se, e somente se, ela for ramificada em duas palavras.

Regra de Proeminência 4 (Acento do núcleo): Em uma frase fonológica que imediatamente contém duas frases fonológicas ou palavras, a segunda é forte.

Essas são regras que valem a língua inglesa, porém, como será demonstrado a seguir esses princípios podem satisfazer as características do Português Brasileiro (PB), e, portanto, são úteis à análise do Samba de Bumbo. No primeiro semestre de 2011 cursei na Universidade de São Paulo a disciplina Fonética e Fonologia do Português Brasileiro, o que me permite realizar essa análise e explicar com bibliografia específica da área os conceitos necessários para no mínimo se dar o desenvolvimento de algo inteligível quanto a isso. Provavelmente correções futuras serão necessárias, mas acredita-se que essas análises poderão demonstrar os aspectos suficientes do Samba de Bumbo quanto à sua estrutura métrica poética.

De acordo com Bisol (2004) a palavra fonológica apresenta três funções:

1. É Portadora das relações de proeminência.
2. É o domínio de aplicação da regra fonológica, que para o PB ocorrem em forma de neutralização, harmonia vocálica etc.
3. É o domínio de restrições fonotáticas: em algumas línguas palavras fonológicas monossilábicas não existem, em outras é estabelecido um esqueleto rítmico.

Nosso foco fica especialmente na 1ª e 3ª funções. Em Collischon (2007), discutem-se vários termos como acento primário, frasal e secundário, entre outros. De acordo com a autora, cada palavra fonológica possui somente um acento primário. Este se define “como acento mais forte da palavra... e especialmente por uma duração maior da sílaba tônica como um todo em relação às demais sílabas da palavra” (Collischon, 2007, p. 196). O acento frasal é o mais destacado dentro do enunciado e o secundário aparece geralmente em palavras (fonológicas) mais longas, sempre precedendo o acento primário.

Sendo mais específico sobre o critério para o estabelecimento do acento no PB. Em termos gerais, não só do PB, as principais propriedades dos acentos são: *propriedade demarcativa* – acentos próximos dos constituintes; *propriedade rítmica* – acentos são sistematizados por uma relação de sílabas fortes e fracas; *propriedade quantitativa* – o acento tende a ocorrer dentro de um sistema de proeminência intrínseca (Collischon, 2007). Um exemplo de como essa proeminência pode ocorrer são as sílabas ramificadas, aquelas terminadas em consoante ou formadas por ditongo. Em Bisol (2004) a ideia de “ressilabificação” nos ajuda a ilustrar essa questão. Por exemplo, em “*mar azul*” a divisão morfológica seria:

Divisão silábica: mar a.zul

Pé métrico: (*) (. *)

No momento da fala isso se modifica, sendo que a consoante final da primeira palavra acaba se tornando a consoante inicial da segunda palavra fonológica, ou seja, a primeira será diminuída enquanto a segunda aumentada:

Divisão silábica: ma ra.zul

Pé métrico: (*) (. *)

Esse é um processo muito comum nas línguas românicas (Bisol, 2004) e a principal influência é que ele ramifica a segunda palavra e a torna em sintonia com a ideia expressa na **Regra de Proeminência 2**, de que a segunda palavra, nessa condição ramificada, geralmente contém o acento mais forte. Porém, não existe a necessidade de ramificação para o acento ocorrer no segundo elemento, visto que “Em português, é sempre o pé mais a direita o portador de acento primário” (Collischon, 2007, p. 200) e é o pé métrico que projeta o acento na palavra fonológica.

Mais especificamente quanto à noção de pé métrico, Bisol expõe algumas tendências para o acento do PB: “Admitindo-se a sensibilidade ao peso da sílaba final, essa atrai o acento em palavras acabadas em sílabas ramificadas. Em palavras terminadas em sílabas leves, forma-se um pé binário de cabeça à esquerda” (Bisol, 2004, p. 61). Reafirmando isso, porém com outra terminologia, Collischon (2007, p. 200) coloca que o PB tem ritmo troqueu mórico, quando se refere à *Propriedade rítmica*. Troqueu significa que a cada duas sílabas, no caso formando um pé métrico, o acento forte estará na primeira. Mórico se refere a uma contagem quanto ao peso silábico. Uma sílaba pesada vale duas moras, logo duas sílabas leves valem

duas também, ou seja, no PB é comum duas sílabas leves gerarem um pé métrico, sendo esse com cabeça à esquerda. Portanto a **Regra de Proeminência 1** também se mantém.

Quanto à **Regra de Proeminência 3**, em Bisol⁴⁰ menciona que “A frase fonológica, que se define por possuir o acento mais forte mais à direita...” e sendo no PB “o elemento principal da palavra fonológica é o pé métrico que determina o acento, seu identificador” (Bisol, 2004, p. 61), e considerando a afirmação realizada anteriormente, que o pé métrico da direita é sempre o mais acentuado no PB, pressuponho que essa regra possa ser aplicada também aqui.

Ainda quanto ao acento frasal, Tenani (2002, p. 193) conclui em seu trabalho sobre o comportamento do Sândi dentro da frase fonológica⁴¹:

Portanto, nas duas variedades do português, há restrições rítmicas que bloqueiam a configuração das estruturas rítmicas mal formadas e há um efeito de direcionalidade esquerda/direita que decorre de uma restrição que **preserva a proeminência do acento mais à direita** ϕ [...] (grifo nosso).

Deste modo, a priori, mantém-se essa regra também para o PB, porém são necessários os critérios fonológicos mais estritos para corroborar de modo mais seguro essa regra e sua aplicação no PB.

Embora não tenha encontrado uma afirmação categórica de pesquisadores renomados sobre a Frase Entoacional (logo após o nível da frase fonológica), todos os exemplos de Tenani (2002) e Collischon (2007) apresentam, em uma situação de duas palavras ou frases fonológicas, a segunda como a mais acentuada. Portanto, a princípio também acredito que a **Regra de Proeminência 4** seja cabível ao PB. Vale ressaltar que, apesar de tudo, parece ser no nível da frase fonológica que os processos na língua como degeminação, elisão, haplologia etc, ocorrem de modo mais relevante. Deste modo, talvez o nível de frase entoacional não seja o mais relevante na linguística, porém em termos métricos possa revelar questões interessantes quando em relação com aspectos musicais.

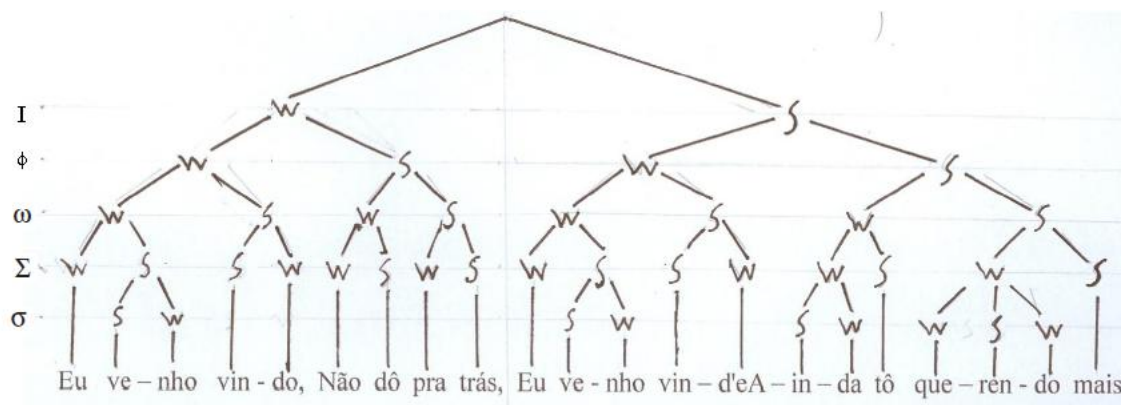
Após a explicação de que é possível utilizar a ideia de Lerdahl e Jackendoff (1983) no Samba de Bumbo nos voltamos para a análise do *corpus* aqui estudado. Primeiramente analisa-se, nos moldes adotados pelos pesquisadores aqui citados, as sílabas, pés métricos, palavra fonológica, frase fonológica e frase entoacional do samba “Eu venho vindo” do grupo

⁴⁰ <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/pesquisa/pesquisa/artigo8.html>

⁴¹ ϕ = frase fonológica

palavra fonológica, “venho”, “vindo”, “dou” e “trás” são mais acentuadas pela **Regra de Proeminência 2**. O restante da análise ocorre de acordo com as **Regras de Proeminência 3 e 4**. Assim sendo, os versos cantados pelo grupo Grito da Noite são estruturados da seguinte forma:

Figura 192 – Análise da estrutura métrica dos versos do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite”.



Fonte: elaboração do autor.

Esse último modelo de análise, por ser mais próximo da GTTM, em termos de relacionar, em escala hierárquica, elementos mais importantes com suas elaborações, será o adotado para a representação da análise estrutural-poética dos outros grupos. Porém, antes vale a pena relacionar esses resultados com os anteriormente obtidos pela análise métrica. De acordo com o trabalho dessa autora, a estrutura métrica seria representada da seguinte forma⁴⁴:

eu-VE-nho-VIN-do-não-DÔ-pra-TRÁS

eu-VE-nho-VIN-d'ea-in-da-TÔ-que-REN-do-MAIS

Pode-se perceber que a conclusão é a mesma, porém num ponto de vista epistemológico a análise pela árvore possibilita uma visualização mais completa acerca da razão dos acentos, como a fato de a ramificação da sílaba atrair o acento em alguns casos. Porém o ponto principal de utilização desta análise é demonstrar que a metrificação do verso

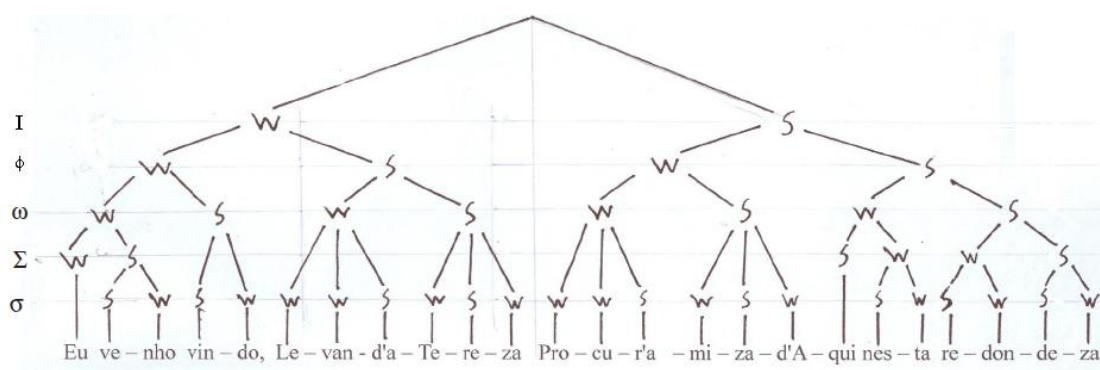
⁴⁴ Neste formato de demonstração letras maiúsculas significam sílabas mais acentuadas e minúsculas sílabas menos acentuadas.

parece ocorrer em função da melodia, visto que as correspondências, desde o nível de semi-frase até o de período na música, assim com as dos níveis da palavra fonológica ao de enunciado nos versos, são totais.

Uma questão fundamental a ser colocada é que não é objetivo aqui estabelecer o número de acentos poéticos em cada verso. Assim como, estabelecer número de notas da escala, quantidade e qualidade dos intervalos musicais de cada samba, dentre outras “medições”, apresentam dados que não têm função prática, por serem muito específicos, a quantificação da métrica não será considerada neste momento. A GTTM é utilizada aqui justamente por analisar a estrutural geral do samba, tanto musical quanto linguisticamente, de modo a considerar seus significados mais amplos, em que as questões específicas não têm influência relevante. P. ex., existem sambas com mais saltos, outros com menos, mas a estrutura fraseológica é a mesma. Da mesma forma, o grupo “Samba-Lenço” apresenta, em termos de sílabas tônicas, versos maiores na segunda parte, porém o ritmo métrico, como será demonstrado, é o mesmo. Portanto, a fim de focar questões gerais, esse parâmetro de análise não é utilizado aqui.

Deste modo a questão torna-se quem estipula a métrica, melodia ou verso? Na análise dos versos dos outros grupos tentaremos, portanto, comprovar e responder a essas colocações. Assim como nas análises musicais expõe-se o samba analisado e, após isso, as considerações quanto ao mesmo:

Figura 193 – Análise da estrutura métrica dos versos do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara”.



Fonte: elaboração do autor.

Novamente parte-se do nível do pé métrico. As principais considerações aqui são quanto às palavras “levand’a” e “aqui”. A primeira palavra sozinha é uma paroxítona, mas dentro deste contexto se torna oxítona. Isso ocorre por: 1. no contexto musical coincidir com

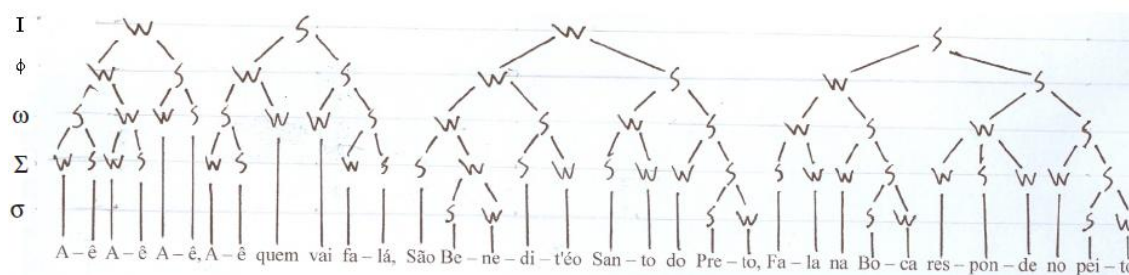
um tempo relativamente forte (2º tempo do 2º compasso) e por: 2. estar no contexto “Levand’a Tereza”. Temos dois pés métricos nessa situação (leVANdo e teREza). O ponto é que, concatenados pela elisão⁴⁵ entre “levando” e o artigo “a”, a frase “levand’a Tereza” se torna uma frase fonológica, em que o acento frasal ocorre na segunda sílaba de “Tereza” pela Regra de Proeminência 3. O primeiro, em “leVANdo”, é secundário, e, por conta do processo fonológico ao qual está submetido, o local de seu acento é modificado, mas em função da relação com o acento principal na palavra seguinte. Além disso, a análise de “Procur’amizade” na frase seguinte, embora em “procurá” não ocorra modificação da posição do acento, cabe enquanto análise paralela e, portanto, análise similar. O paralelismo está presente inclusive no fato de que em ambas ocorre o processo fonológico de Sândi, sendo na primeira elisão e na segunda degeminação.

Outro caso interessante ocorre em “aqui”. Em termos musicais, a sílaba “qui” está numa nota antecipada (última colcheia do compasso 5), que é acentuada e longa (valor de semínima pontuada). A questão aqui é a violação da segunda regra de proeminência, visto que, de acordo com a mesma, o acento cairia na primeira sílaba da palavra “nesta”, formando um ritmo trocaico no nível da palavra fonológica “aQUI nesta”, onde o esperado seria um estrutura iâmbica, por, no português, ser o pé métrico à direita sempre mais acentuado. Diferentemente da questão anterior, nesta situação o fator musical é o predominante para tal decisão.

Nos níveis de palavra, frase fonológica e frase entoacional as regras de proeminência são aplicadas quase que automaticamente, mas a partir das questões resolvidas no nível do pé métrico, quanto à acentuação silábica.

⁴⁵ Elisão, de acordo com Collischon (2007), é um processo de Sândi vocálico, que envolve o apagamento de vogais em determinada situação. No caso da **elisão**, isso ocorre no encontro de duas vogais diferentes. Existem também a **degeminação**, em que a vogal apagada ocorre no contexto de encontro da mesma vogal.

Figura 194 – Análise da estrutura métrica dos versos do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço”.

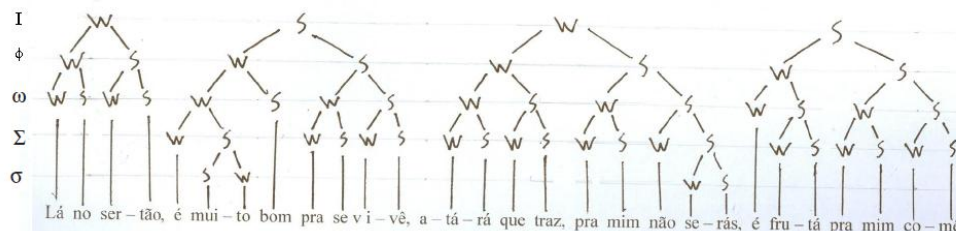


Fonte: elaboração do autor.

Como está demonstrado, o nível silábico na primeira frase é diferente da segunda. Isso porque, a intenção é apresentar uma análise que considere o samba como um todo. Analisando separadamente as frases, cada nível designado à primeira vale um inferior, ou seja, se “Aê” está colocado no nível da palavra fonológica, o valor real é de pé métrico. Isso ocorrerá também na análise do samba dos Filhos de Quadra. O importante dessa opção é que ela mostra ainda que, mesmo sendo a segunda frase maior, o ritmo é o mesmo da primeira, considerando os níveis, sendo iâmbico. De acordo com Goldstein (2008, p. 27) essa é uma das importâncias e possibilidades que a análise rítmica dos versos, versos maiores com mesmo ritmo de versos menores.

Quanto à estrutura métrica propriamente dita as violações que ocorrem, de acordo com as regras de proeminência, estão no nível da palavra fonológica (acento do pé métrico à direita, ao invés de ser à esquerda) na primeira frase, e da frase fonológica na segunda. Considerando que a frase fonológica tem valor real de palavra fonológica na primeira frase, pode-se dizer que esse samba possui ritmo, neste nível, majoritariamente trocaico. A interjeição “Aê”, p. ex., que funciona como palavra metricamente, no nível de pé métrico, em relação à segunda palavra idêntica, é mais acentuada, se comportando com ritmo trocaico: “aê aê”. Esse acento do primeiro pé métrico da palavra fonológica também ocorre em “SÃO bene-Dito”, “SANto do PREto”, FAla na BOca”. “resPONde no PEItto”. Desta forma, o ritmo trocaico é, de fato, padrão do trecho aqui no nível de pé métrico. Os próximos níveis ocorrem de acordo com as regras de proeminência sem violações da mesma.

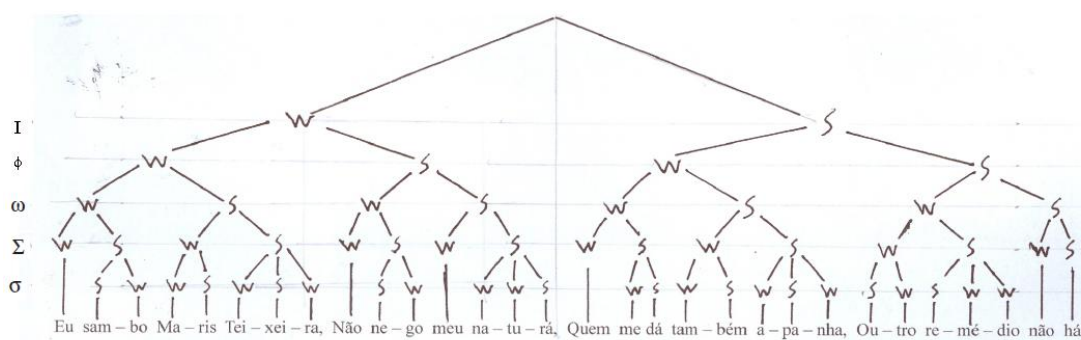
Figura 195 – Análise da estrutura métrica dos versos do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Da mesma forma que no grupo Samba-lenço de Mauá, a primeira frase apresenta níveis diferentes do real, para que possam se relacionar com a segunda. No geral, a estrutura é montada de acordo com as regras de proeminência, com ritmo trocaico no nível silábico, exceção em “serás”, visto a sílaba ser pesada. A partir daí o ritmo iâmbico é predominante, assim como nos outros sambas aqui estudados. Porém, aqui, esse ritmo dos versos parece influenciar mais a acentuação das palavras, como em “fru - TÁ”, ou seja, canta-se pensando na estrutura métrica da música, sendo a posição do acento definida em função disso, ao menos aparentemente.

Figura 196 – Análise da estrutura métrica dos versos do samba *Eu sambo Mari Teixeira* do grupo “Samba da Dona Aurora”.



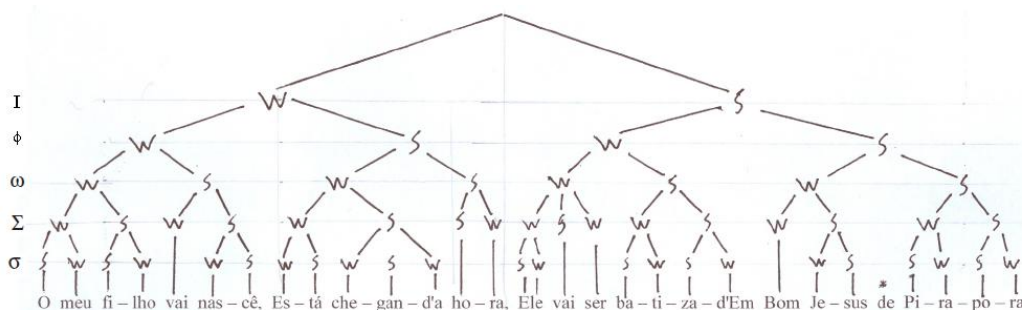
Fonte: elaboração do autor.

No nível da sílaba, quanto aos pés métricos, a violação às regras de proeminência ocorreria em “ma-RIS”, “na-tu-RÁ”. Porém, os pés localizados em “RIS” e “RÁ” contêm a (s) primeira (s) sílaba (s) mais fraca (s), portanto esses pés são os pontos fortes. Além disso, sílabas fortes atraem o acento em alguns casos no PB, como em RIS (estrutura CVC).

Uma questão importante é que, no geral, em palavras oxítonas, na sílaba final, quando formada pela estrutura C-V-C, sendo a última consoante R ou L, essa é apagada, mas mantém-se o acento no mesmo local. Isso ocorre em “naturá” correspondente à natural ou “falá”, correspondente à falar, no exemplo do samba-lenço. Alguns autores denominam esse processo fonológico enquanto apagamento da consoante final e alongamento vocálico (Maldonado; Mota, 2010). O importante disso é que, mesmo que a estrutura da sílaba final de “na-tu-RÁ” não seja CVC, a palavra é pensada, em termos de acento, da mesma forma.

Voltando à estrutura métrica propriamente dita, ainda no nível silábico, o único acento deslocado ocorre em “RE – mé - dio”, quando o acento na palavra fora do contexto frasal seria “re – MÉ – Dio”. A questão musical parece ser predominante para a mudança do acento primário neste caso, embora a relação com o acento frasal em “HÁ” possa ter influência nisso também. Nos demais níveis o samba é estruturado de acordo com as regras de proeminência sem mais violações.

Figura 197 – Análise da estrutura métrica dos versos do samba *O meu filho vai nascê*⁴⁶ do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

No nível silábico, o pé métrico é estabelecido, na maioria dos casos na sílaba à esquerda, a não ser em caso de sílabas pesadas como em “nas-CÊ”, pelo mesmo processo de apagamento e alongamento vocálico citado anteriormente. No nível seguinte, a estrutura de “ele VAI ser” é um pouco confusa, por nesse nível ser formada por três partes. No contexto musical, “VAI” é sem dúvida a palavra acentuada, e “ele” está conectado a esta sílaba. Porém, em “VAI ser BA-ti-ZA-do”, “ser” pode ser conectado tanto à “BA – ti – ZA –do” quanto ao próprio “VAI”. Considero, portanto, “ser” como elemento irrelevante, pois, com os acentos

⁴⁶ Sobre o sinal *: visa-se destacar que a preposição “de” é irrelevante na análise aqui proposta. Somente indico essa questão pra demonstrar que alguns autores, excluem a análise do pé métrico por três sílabas considerando uma delas irrelevante.

proeminentes determinados, assim como suas principais elaborações, “ser” não necessita ser analisado, assim como a preposição “de” citada. Deste modo não há violação das regras de proeminência nesse nível e nos seguintes, visto que na estrutura “ele VAI ser” é iâmbica⁴⁷, entre “ele” e “VAI”, ou seja, não amfibraica.

Portanto, quanto à estrutura métrica do Samba de Bumbo dos grupos aqui analisados, percebe-se a predominância de pés métricos trocaicos, a não ser quando formados por duas sílabas, sendo a última pesada. A partir daí, quase em todas as situações o ritmo é iâmbico, tanto em nível de palavra, frase fonológica quanto da frase entoacional, não importando o tamanho dos versos em termos de sílabas. Por exemplo, embora os exemplos apresentados do Samba-Lenço de Mauá apresentem, na segunda parte do samba, versos com dez sílabas poéticas, em contraposição as seis da primeira parte, o ritmo se mantém o mesmo.

Essa estrutura geral se conecta com a GTTM, *metrical structure*, visto que ambos, métrica dos versos e música, apresentam mais força nos finais de frase. Quanto à influência de um no outro, isso não pode ser afirmado categoricamente, mas isso depende da situação. P. ex., no samba “lá no sertão” dos Filhos de quadra, em “frutá”, a mudança de acento sem explicação fonológica pode ser compreendida em termos musicais. Quando a mudança de acentuação ocorre por uma questão de sílaba mais pesada, p. ex., nessa situação a questão parece ser exclusivamente fonológica.

Vale ainda ressaltar que, como pode ser demonstrado no nível da frase fonológica, as quatro estrofes que compõem todos os sambas dos grupos aqui estudados, estão presentes no nível da frase fonológica, em que todas apresentam ritmo poético iâmbico, como já dito. Essas quatro estrofes não são regulares a ponto de serem consideradas relativas à quadrinha portuguesa⁴⁸, mas em termos gerais se assemelham muito a ela.

4.1.2. Análise da estrutura melódica dos grupos antigos

Aqui apresento a análise de sambas transcritos por Andrade (1965) e Lima (1954) nos moldes da seção anterior. Na última subseção deste capítulo, explicarei o porquê da não inclusão do trabalho de Neide Comenda nesta parte analítica, na qual a razão é basicamente, a falta de confiança nas transcrições realizadas pela autora, de modo a não proporcionarem uma contribuição significativa a este trabalho, o que seria muito interessante, pois apresenta

⁴⁷ Aqui se utiliza a terminologia de ritmos musicais adotada por Cooper & Meyer (1960, p. 6).

⁴⁸ A quadrinha portuguesa que nos referimos é formado por uma estrofe com quatro versos, geralmente, todos em redondilha maior e rimados.

transcrições antigas de um dos grupos analisados aqui. Portanto abaixo, de acordo com a GTTM, apresento os resultados obtidos quanto aos grupos antigos, na visão dos respectivos pesquisadores, a fim de apontar semelhanças enquanto o samba atual e anterior e possibilitar maior credibilidade a este trabalho.

4.1.2.1. Transcrições de Mário de Andrade

Da mesma forma que anteriormente, apresentamos a análise de cada parâmetro, e após isso, as considerações a respeito:

Figura 198 – Análise da *grouping structure* de um dos sambas analisados por Andrade (1965).



Fonte: elaboração do autor.

Somente o direcionamento melódico já indica as divisões de frase no primeiro nível de análise: a frase ascendente nos c. 1-2, descendente nos c. 3-4, p. ex. Em termos de GTTM, essa questão do direcionamento é relativa ao GPR3a. Além disso, ainda nesse nível, pode-se considerar as semi-frases simétricas (GPR5), o que já é suficiente pra justificar o resultado aqui. No nível seguinte, no c. 4 aplica-se ainda GPR2a, pela pausa, além de GPR3a, novamente pela distância intervalar entre “lá” e “dó”. Além disso, o paralelismo e simetria entre as frases são evidentes (GPR5 e 6).

De modo geral é um trecho bastante regular e apresenta características bastante similares aos grupos contemporâneos quanto ao agrupamento melódico, especialmente relativo à simetria e paralelismo, dentro da idéia desenvolvida em 8 compassos, com duas frases musicais (antecedente e consequente), o que, embora haja exceções, é tido como regra geral por ANDRADE (1965, p. 195).

Figura 199 – Análise da *metrical structure* de um dos sambas analisados por Andrade (1965).

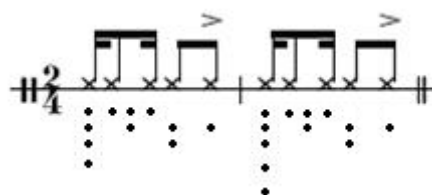


Fonte: elaboração do autor.

O trecho apresenta duas frases (c. 1-4, c. 5-8), e 4 semi-frases (c. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8). Por MPR2 acentua-se o final das frases, até por sua importância estrutural (MPR9 – *time-span interaction*). Partindo disso, todas as semi-frases e frases recebem análise paralelas até o nível de 2 compassos, por MPR1. No nível de 4 compassos, a resolução cadencial (MPR7) é um importante acento estrutural que determina um tempo forte na cabeça do quarto e oitavo compassos, também por serem trechos paralelos (MPR1) sendo o último considerado mais forte por MPR2.

Quanto à estrutura métrica do Bumbo, único instrumento transcrito pelo autor quanto ao grupo que estudou, poucas observações podem ser feitas, mas se apresenta da seguinte forma:

Figura 200 – Análise da *metrical structure* do padrão básico da rítmica do Bumbo analisados por Andrade (1965).



Fonte: elaboração do autor.

Figura 201 – Análise da *metrical structure* do variações da rítmica do Bumbo analisados por Andrade (1965).

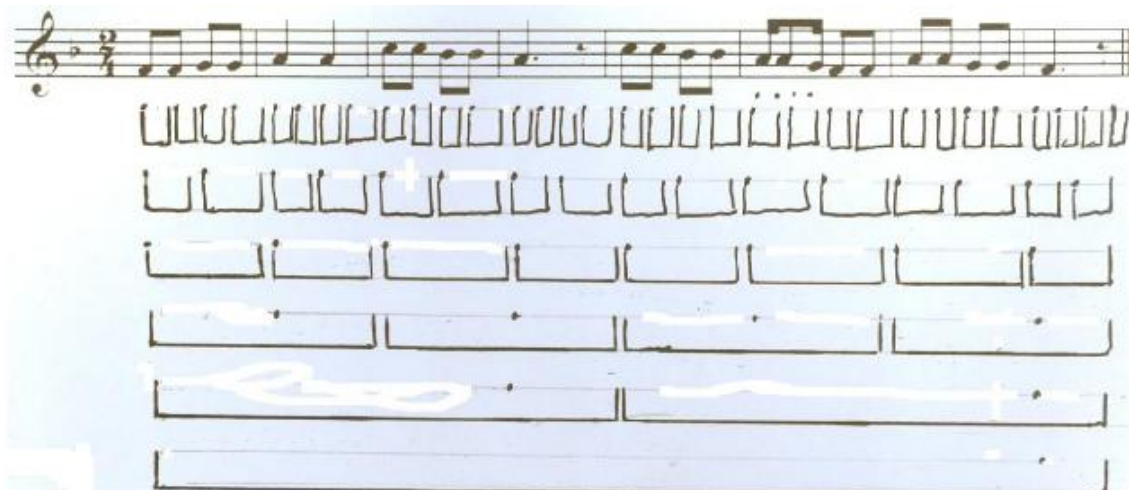


Fonte: elaboração do autor.

Não existem elementos para alguma conclusão. Assim como no grupo “Filhos de Quadra” é necessário o auxílio da estrutura métrica da melodia para concluir que o acento mais forte é localizado nos compassos pares. Novamente rítmica da instrumentação não são suficientes e geram equívocos às nossas conclusões.

De qualquer forma, especialmente na melodia apresenta uma estrutura muito similar aos grupos contemporâneos, porém muito mais regular, o que pode ser confirmado a seguir:

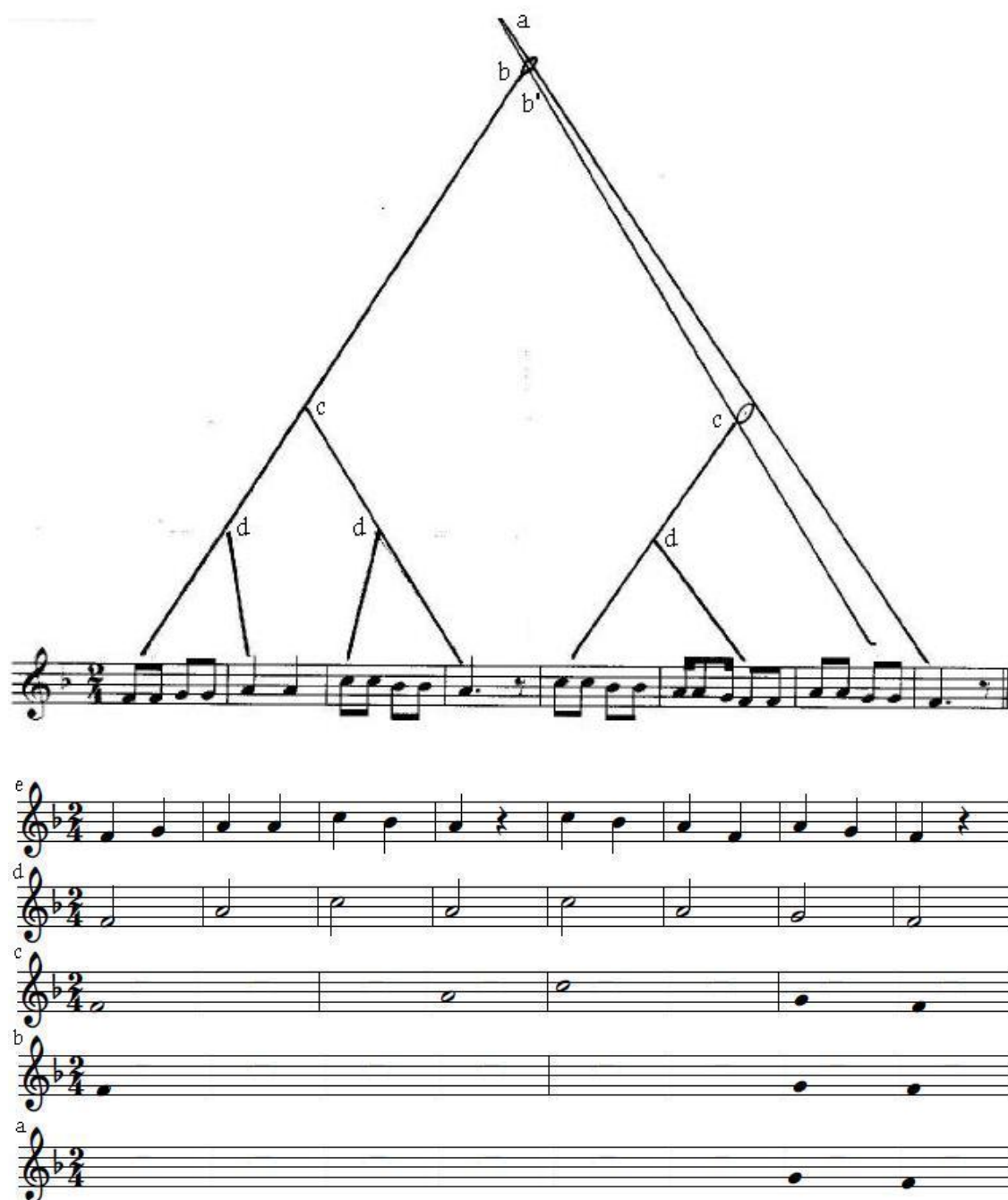
Figura 202 – Análise da *time-span segmentation* de um dos sambas transcritos por Andrade (1965).



Fonte: elaboração do autor.

A observação importante aqui é o fato de não haver aumentações até o nível de 2 compassos, diferentemente dos outros grupos contemporâneos analisados, o que demonstra uma regularidade muito grande trecho.

Figura 203 – Análise da *time-span reduction* de um dos sambas transcritos por Andrade (1965).

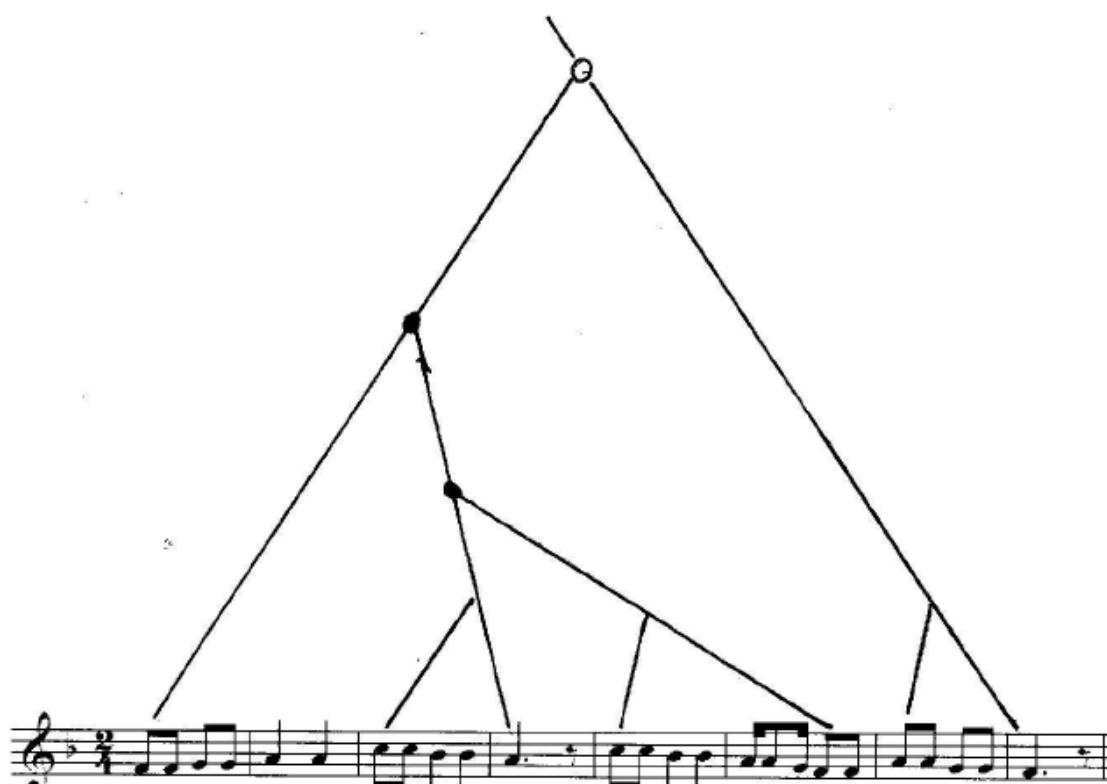


Fonte: elaboração do autor.

Partindo do nível de colcheia, pela predominância de notas rebatidas, não há dúvidas. No nível seguinte, as notas de apoio são bem evidentes, em relação às suas elaborações, as notas de passagem, que estão sempre em posição métrica mais fraca, em que aplica-se MPR1. No c. 7, porém, em função do movimento cadencial, viola-se TSRPR1 para evidenciar-se o movimento V-I (TSRPR7 i).

No nível de dois compassos, entre o primeiro e terceiro compasso, pelo “fá” inicial ser considerado a *structural beginning* (TSRPR8) do trecho, é escolhido como principal, assim como o elemento cadencial “sol-fá” nos compassos 7-8 é entendido como *structural ending* (TSRPR9). Com as frases definidas, com esse mesmo princípio, nos c. 3-4 opta-se por “lá”, por ser a nota final da frase antecedente, e por “dó”, como a inicial da conseqüente. No último nível, o elemento cadencial é o mais importante.

Figura 204 – Análise da *prolongational reduction* de um dos sambas transcritos por Andrade (1965).



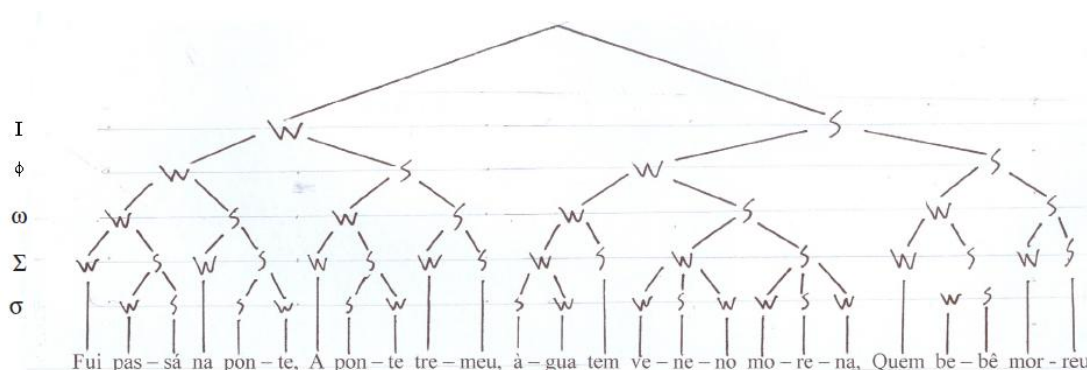
Fonte: elaboração do autor.

Seguindo o mesmo padrão de análise dos grupos contemporâneos, a região de análise vai de fá (c.1) até fá (c.8), por PRPR1. Após isso, a questão está entre as outras duas notas importantes das duas frases que compõem o samba: “lá” (c.4) e “dó” (c.5). “Lá” resultaria em uma conexão bastante instável como prolongamento “fraco” do “fá” final, em uma *left-branching structure*. Como *right-braching*, seria um prolongamento “fraco” do “fá” inicial. Com essa última análise possibilita-se demonstrar as relações de dominante-tônica nos compassos 3-4 e 5-6, além de uma análise mais estável do ponto de vista da GTTM, ou seja, aplica-se PRPR5, por nessa opção de análise conseguir apresentar eventos similares.

Em termos da *Normative Prolongational Structure*, esse samba se comporta da seguinte forma:

- a. *Prolongational Beginning*: fã (primeiro tempo do primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: fã (último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: lá (primeiro tempo do quarto compasso)
- d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: não apresenta
- e. Uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): não apresenta.

Figura 205 – Análise da estrutura métrica e poética de um dos sambas transcritos por Andrade (1965).



Fonte: elaboração do autor.

No texto transcrito por Andrade (1965) o autor conserva os apagamentos consonantais em “passá” e “bebê”, porém mantém as sílabas “pesadas”, sendo a razão principal de, somente nesses casos, o pé métrico ser iâmbico e não trocaico. A partir desse nível as Regras de Proeminência se aplicam em todas as situações, em uma estrutura, também nesse sentido, muito regular, com ritmo também iâmbico em níveis superiores. A quadrinha portuguesa, de 4 versos, em estrofe, também evidencia-se no nível de frase fonológica, novamente com ritmo iâmbico.

4.1.2.2. Transcrições de Rossini Tavares de Lima

Abaixo apresento as análises quanto a uma transcrição de Lima (1954):

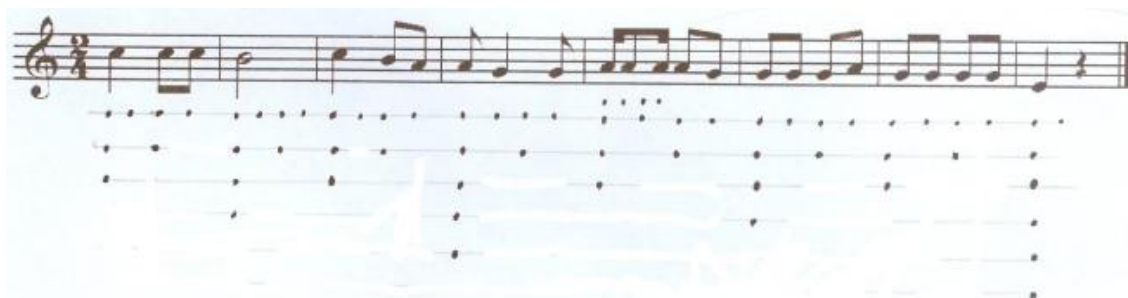
Figura 206 – Análise da *grouping structure* de um dos sambas transcritos por Lima(1954).



Fonte: elaboração do autor.

Como vem sendo padrão em quase todos os sambas de todos os grupos, análise parte do nível de 2 compassos. Neste GPR2b estabelece a divisão entre os compassos 2-3, 4-5. Por GPR6 e 5, em função de uma análise mais estável, estabelece-se uma fronteira também no c. 6, ou seja, também aqui se mantém o padrão de frase antecedente e consequente. No próximo nível novamente os princípios de paralelismo e simetria são suficientes para estabelecer a divisão no quarto compasso.

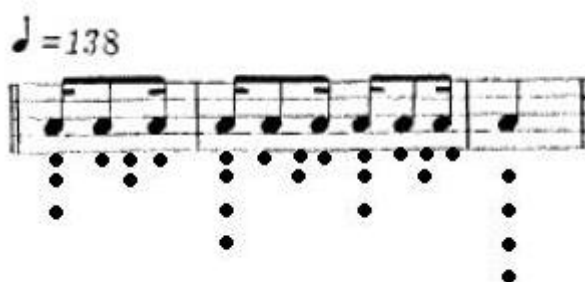
Figura 207 – Análise da *metrical structure* de um dos sambas transcritos por Lima(1954).



Fonte: elaboração do autor.

A análise é bem regular aqui também. Como vem sendo padrão, os compassos pares são os mais fortes metricamente, como MPR5a (c. 2). A questão cadencial (MRP7) impõe também acentos fortes no quarto e oitavo compassos, sendo o último o mais forte por MPR2.

Figura 208 – Análise da *metrical structure* da rítmica do Bumbo transcrita por Lima (1954).



Fonte: elaboração do autor.

O padrão rítmico é relativo ao Bumbo e, em termos de estrutura métrica, representa o que ocorre no outro instrumento transcrito pelo autor (chocalho): Num padrão de 2 compassos, o segundo é o mais acentuado. Nesse caso, especialmente pela nota longa final MPR5a. A transcrição do chocalho é apresentada abaixo para fins de curiosidade:

Figura 209 – Rítmica do Chocalho transcrita por Lima (1954).



Fonte: Lima (1954).

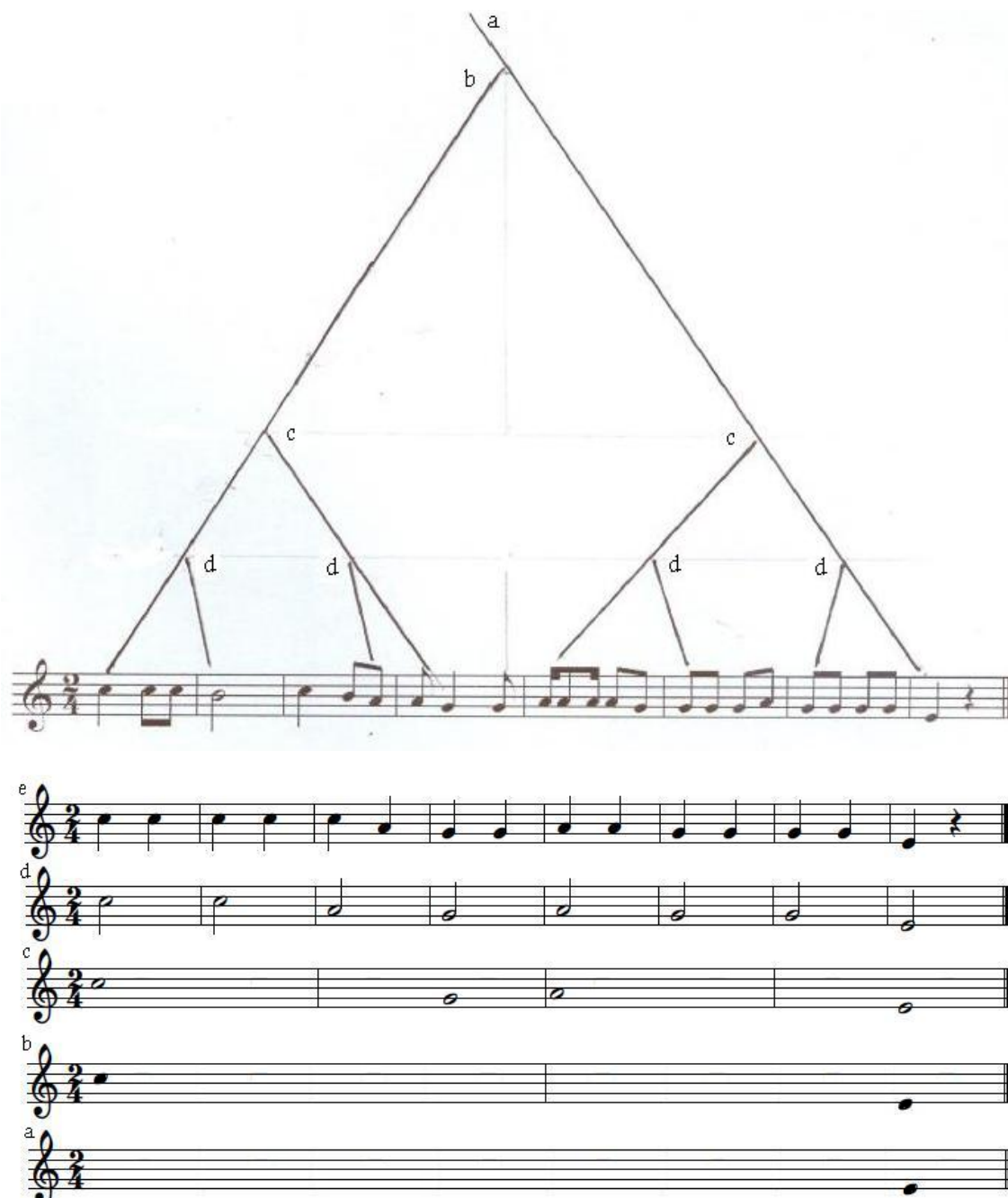
Figura 210 – Análise da *time-span segmentation* de um dos sambas transcritos por Lima (1954).



Fonte: elaboração do autor.

Especialmente na frase conseqüente, apresenta mais aumentações e irregularidades, porém não se descaracteriza quanto aos aspectos gerais apresentados do Samba de Bumbo até o momento.

Figura 211 – Análise da *time-span reduction* de um dos sambas transcritos por Lima (1954).



Fonte: elaboração do autor.

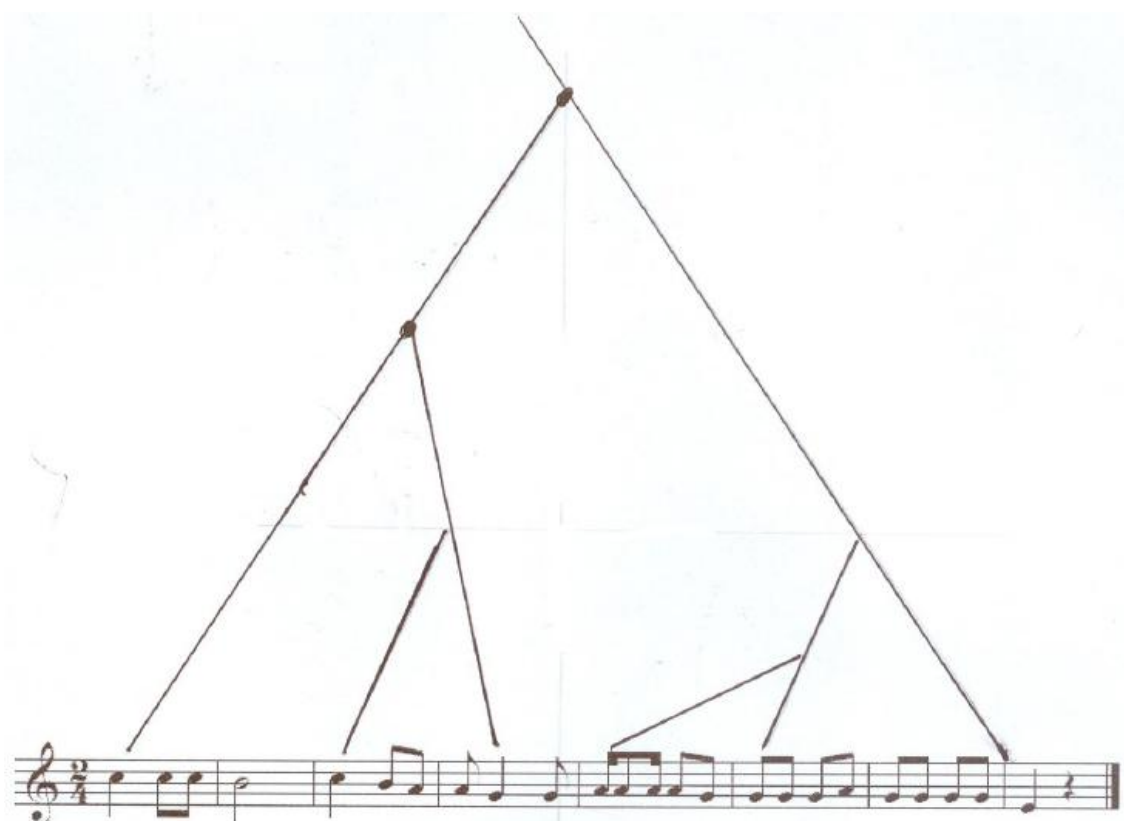
Partindo do nível de colcheia, existem duas questões, entre “lá” e “sib” no 2º tempo do c. 3 e no c. 5 e entre “lá” e “sol”, também no segundo tempo. Em ambos os casos opta-se por

“lá”, no primeiro por ser a nota do acorde (TSRPR2), terça da subdominante, e segundo pela posição métrica (TSRPR1) e também por ser lá a nota do acorde.

No nível de semínima, a única dúvida está no terceiro compasso, entre “dó” e “lá”, mas opta-se pela segunda opção, em função de estar mais próxima da tônica “fá”, e por TSRPR3, sendo “dó” menos preferido por ter maior altura neste contexto.

Os próximos níveis são estabelecidos somente por questões fraseológicas. Sendo formados por duas frases, ambas apresentam *structural beginning* e *ending*. Em relação ao início das frases, especialmente pela posição métrica (TSRPR1) estabelecem-se “dó” no primeiro compasso e “lá” no quinto, sendo o primeiro *structural beginning* de todo o samba. Quanto aos finais de frase, estabelece-se “mi” no c. 8 por TSRPR7 i, sendo o evento mais importante do trecho (*structural ending*). A partir disso, em termos de paralelismo (TSRPR4), estabelece-se “sol” do compasso 4 como *ending* da frase antecedente.

Figura 212 – Análise da *prolongational reduction* de um dos sambas transcritos por Lima (1954).



Fonte: elaboração do autor.

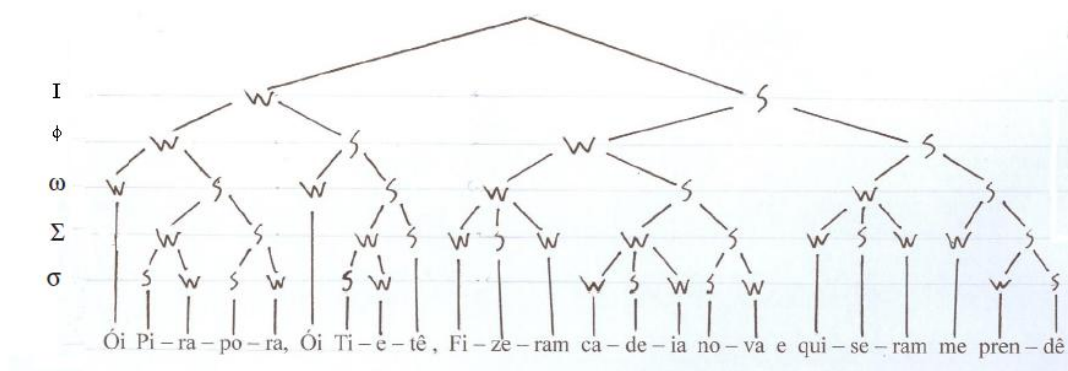
Em função de PRPR1 estabelece-se a região entre o “dó” inicial (*prolongational beginning*) e o “mi” final (*prolongational ending*). Após isso, a questão é entre “sol” no c. 4

como prolongamento fraco do dó inicial e “lá” no c. 5 como início da progressão IV-V-I até o fim do samba ou “lá” no c. 5 sendo mais importante que “sol”. Neste caso, “lá” seria considerado progressão do “dó” inicial, enquanto o sol seria progressão em *right branching* deste, o que é mais instável de acordo com as Condições de Estabilidade das conexões por prolongação. Desta forma, a primeira opção é considerada mais interessante, por demonstrar uma prolongação da *prolongational beginning* e a progressão da frase da conseqüente.

Dentro da *Normative Prolongational Structure* essa transcrição de Rossini Tavares se apresenta da seguinte forma:

- a. *Prolongational Beginning*: dó (primeiro tempo do primeiro compasso)
- b. *Prolongational ending*: mi (último compasso)
- c. Uma *right-branching prolongational* como mais importante elaboração direta da *prolongational beginning*: sol (segundo tempo do quarto compasso)
- d. Uma *right-branching progression* como a segunda elaboração direta mais importante da *prolongational beginning*: não apresenta
- e. Uma *left-branching “subdominant” progression* como a elaboração mais importante do primeiro elemento da cadência (dominante): lá (primeiro tempo do quinto compasso)

Figura 213 – Análise da estrutura métrica e poética de um dos sambas transcritos por Lima (1954).



F Fonte: elaboração do autor.

Aqui também se apresenta um trecho bastante regular, em relação ao que é mais comum no PB, quanto os aspectos fonológicos. Somente no último pé métrico a estrutura é iâmbica, em “prendê”, novamente com apagamento do consoante final. Portanto, no geral as regras de proeminência são aplicadas sem grandes questões, com ritmo iâmbico a partir do nível de pé métrico, assim como o resultado encontrado na análise dos outros grupos

contemporâneos, sendo também similar quanto aos 4 versos, dentro do formato da quadrinha portuguesa citado por Andrade (1965).

4.1.2.3. Transcrições Neide Comenda

As transcrições dessa autora apresentam problemas quanto a sua escrita musical, de modo que não posso ter absoluta certeza do que a pesquisadora quis dizer em termos musicais. P. ex., no samba seguinte, algumas questões aparecem:

Figura 214 – Transcrição rítmico-melódica de Neide Comenda.



Fonte: Comenda (1969).

As três primeiras notas são semicolcheias? Do contrário a escrita está errada. Podem ser quiálteras, porém ela transcreve tercinas em outros exemplos. Sendo assim, não podemos considerar que é seu “estilo” de escrita. Em termos de GTTM eu poderia até mesmo propor outra estrutura métrica ao samba, re-arranjando os compassos. Nesse caso a cabeça do primeiro compasso seria o “mi” pontuado no segundo tempo do primeiro na versão original. Porém, ainda assim, problemas apareceriam.

Outra questão é que muitos melismas são encontrados aqui, ao contrário do que acontece atualmente e nos sambas antigos transcritos pelos outros pesquisadores abordados nessa pesquisa, em que o samba é categoricamente silábico. Deste modo, mesmo considerando esse trabalho como fonte importante para o Samba de Bumbo, nos termos da GTTM e estrutural musicais não se aplica, pelas várias observações feitas. Quanto à estrutura poética, fora do contexto da análise musical também não faz sentido, visto que visamos a integração entre uma e outra e, sendo esse samba cantado até os dias atuais, a análise dos

versos do grupo atual do Samba-Lenço já expressa as configurações gerais do grupo nesse sentido.

4.2. Análise das estruturas rítmicas do Samba de Bumbo

Neste capítulo apresentaremos a análise da estrutura rítmica do Samba de Bumbo na seção 4.2.1., assim como a relação dessa manifestação cultural com os aspectos da música africana apontados por Kubik (2010a; 2010b) na seção 4.2.2. Na última seção deste capítulo serão sistematizados os resultados obtidos realizando-se relações com a revisão bibliográfica do capítulo anterior, para efeito de conclusão, que serão apresentadas de modo resumido nas Considerações Finais do presente trabalho.

4.2.1. Análise da estrutura rítmica da música

A premissa básica para a utilização da abordagem analítica do livro *The Rhythmic Structure of Music* (Cooper; Meyer, 1960) é de que o Samba de Bumbo tem uma estrutura rítmica Iâmbica e Binária. Contudo, em níveis estruturais menores dos grupos de Vinhedo e Quadra ocorre estrutura anfibráquia, o que será demonstrado nesta seção.

Primeiramente as estruturas rítmicas são apontadas por meio da demarcação dos grupos melódicos que compõem os sambas, o que já foi realizado com base na GTTM, que apresenta fundamentos bastante similares quanto aos critérios de proximidade e similaridade envolvidos. No geral, considereirei 6 características musicais que os autores dessa análise apontam a serem observados com mais atenção (Cooper; Meyer, 1960):

- a) **Duração:** A mudança na duração das notas altera significativamente a relação entre as notas em termos de grupos melódicos. Em uma sequência com quatro semínimas 1-2-3-4, sendo 1 e 2 a mesma nota musical, e 3 e 4 outra nota musical, agrupa-se 1 com 2 e 3 com 4. Porém, se 2 for uma colcheia, e 1 semínima pontuada, 2 começa a se agrupar com 3, pelo princípio da proximidade. Desta forma, quanto mais separadas estão duas notas em termos de duração, menor é a probabilidade de elas formarem um grupo melódico;
- b) **Melodia:** A configuração melódica assume importância na formação dos grupos rítmico-melódicos especialmente nas seguintes situações: notas com intervalo próximo (semi-tom), harmonia implícita e repetição de padrões rítmico-melódicos. A primeira

situação agrupa as notas pela proximidade, enquanto a segunda pelo movimento tonal das notas e direção à tônica (resolução). A terceira se refere à situação em que padrões semelhantes ocorrem seguidamente. Nestes casos, existe uma tendência para a separação dos grupos, pela similaridade entre os padrões;

- c) **Colocação do Beat:** Os sinais de articulação também influenciam a percepção dos grupos rítmico-melódicos. Por exemplo, uma marcação em *stacatto*, se regular, pode indicar que ali se inicia ou termina um grupo, e o mesmo pode acontecer com marcações de dinâmica. Deste modo, a mudança no fraseado de certa passagem melódica pode significar alteração na percepção da mesma. Além disso, vale dizer que em melodias ascendentes a tendência é que, dadas três notas, a segunda se junte à terceira, e não à primeira, o que forma um final masculino. No caso de melodias descendentes isso gera uma resolução feminina;
- d) **Instrumentação:** A instrumentação estabelece grupos melódicos por conta dos diferentes timbres utilizados. É comum que um mesmo instrumento produza timbres diversos e, da mesma forma, estabelece-se em grupos diversos. Um exemplo simples, em um período simples, se o antecedente é tocado por um trompete e o conseqüente pelo violino, o que já era óbvio se torna ainda mais simples de perceber através da intensificação disso pela diversidade de timbre;
- e) **Acompanhamento:** As linhas de contraponto e harmonia podem reforçar os grupos rítmico-melódicos estabelecidos pela *voice-leading*, ou desfazer ambiguidades;
- f) **Articulação e Estrutura:** Em situações nas quais determinados trechos/frases musicais apresentam motivos ou padrões rítmico-melódicos bem separados uns dos outros, ou pela curta duração das notas, ou pela articulação mesmo, os grupos rítmicos tendem a não se intensificar. Isso porque, em muitos casos, um ritmo iâmbico, p. ex., não ocorre sozinho. Em seu contexto outros ritmos podem ser encontrados, o que acaba intensificando o ritmo em evidência. Porém, quando ocorre uma separação muito grande entre grupos vizinhos a evidência em um único ritmo se torna excessiva, de modo que em contexto micro existe conclusão quanto ao ritmo do trecho, mas do ponto de vista fraseológico um trecho com estas características pode perder coerência, visto que os pequenos padrões não são escutados como um todo.

Aparentemente outros processos musicais como nota “Pivô”, “Fusão” ou “Piramidação” (Cooper; Meyer, 1960, p. 64-65 - tradução nossa) de grupos melódicos não

ocorrem. A seguir apresentamos a análise de cada grupo de Samba de Bumbo a partir dessa perspectiva analítica:

Samba de Roda de Pirapora do Bom Jesus - SP

Para a apresentação da estrutura rítmica é necessário realizar a transcrição de modo diferente do que foi feito até o presente momento. Antes transcrevia-se a melodia, depois atentava-se à rítmica e a conclusão era realizada separadamente quanto à melodia e ao ritmo da instrumentação. Agora, juntam-se ambos os parâmetros, pois acredita-se que somente observando todo o complexo que envolve o samba, com as partes se relacionando, é que poderemos concluir algo mais significativo quanto à sua estrutura rítmica. Isso foi realizado também com o grupo de Mauá e Vinhedo que apresentavam gravações maiores e melhor áudio. Essas transcrições representam a gravação “pura” do que ocorre durante o samba praticando por esses grupos, contudo o importante nesses momentos são as relações entre melodia e instrumentação, ou seja, pequenos momentos dos sambas. Contudo a maioria desses somente pode ser confirmada devido à recorrência na gravação “pura”. Nos outros grupos isso também seria possível, mas para evitar excesso de informações somente apontaremos os resultados desse recorte, para sermos mais objetivos com respeito aos resultados do presente trabalho.

A seguir estão presentes todas as transcrições (densas) e as análises realizadas em cada grupo com suas respectivas justificativas:

Figura 215 – Transcrição rítmico-melódica de samba do grupo “Samba de Roda”.⁴⁹

The image displays a musical score for a samba piece by the group "Samba de Roda". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Solo/Coro) and two instrumental lines (Bumbo and Gaiá). The vocal line is in 2/4 time and features the lyrics: "Não que - ro sa - bê de na - da Que - r'o meu car - nei - r'em pé Eu não". The instrumental lines show the rhythmic patterns for the Bumbo and Gaiá. The second system continues the vocal line with the lyrics: "Que - ro sa - bê de na - da Que - r'o meu car - nei - r'em pé Eu não". The instrumental lines continue with their respective rhythmic patterns. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature.

Fonte: elaboração do autor.

Essa transcrição já havia sido apresentada no primeiro relatório em 2010, porém somente com a parte melódica. O interesse na transcrição dos instrumentos em conjunto com a melodia é encontrar a localização exata da variação da rítmica. Essa variação no compasso 5, ocorre em dois momentos principais: 1. Dentro da frase da solista que compreende da anacruse para o sexto compasso até a “cabeça” do sétimo; e 2. Dentro da frase da resposta coral, que se inicia na anacruse ao oitavo compasso e termina na cabeça do nono. Aqui, a primeira situação é predominante, porém dentro do CD: **Samba de Roda – Nossa Gente** alguns sambas cantados nas faixas 3 e 4 apresentam a segunda situação.

Todos os grupos apresentam uma célula rítmica de variação e outra de estabilidade. No caso do grupo Samba de Roda, a variação parece gerar a tensão, ou se manifestar no momento de tensão harmônica da frase, com caminho rápido ao repouso (cabeças dos compassos 7 e 9). Para melhor visualização dos momentos de tensão e repouso do samba, a seguir apresento um exemplo da análise da estrutura rítmica conforme Cooper & Meyer (1960):

⁴⁹ O editor de partituras utilizado, *Muscore*, apresenta contagem de compassos incorreta, de modo que o compasso em anacruse é contado como primeiro, e o de início, de fato, é o segundo.

Figura 216 – Análise da estrutura rítmica de samba do grupo “Samba de Roda”.

The figure displays a musical score for a samba piece, divided into two systems. The top system covers measures 1 through 5, and the bottom system covers measures 6 through 8. The vocal melody is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Não que - ro sa - bê de na - da Que - r'o meu car - nei - r'em pé Eu não". The percussion part is shown on two staves, with the first staff using a snare drum (H) and the second staff using a bongo (H). The rhythmic analysis is presented below the percussion staves, using symbols like arcs and horizontal lines to represent the timing of notes and rests. The bottom system includes a repeat sign at the beginning and end of the phrase.

Fonte: elaboração do autor.

Somente foram utilizados três níveis de análise, pois mais do que isso seria desnecessário. A arsis (meia lua) e a tesis (traço) representam, respectivamente, tensão e repouso. Em todos os níveis de análise apresento exatamente essas relações. Por exemplo, a primeira frase “Não quero sabê de nada” tem a arsis, (no nível menor) em “Não que-“ e a tesis em “-RO“ o que forma o primeiro grupo.⁵⁰ Vale ressaltar que, principalmente pela rítmica do bumbo e caixa (colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia) estabelece-se a fronteira

⁵⁰ Considerou-se a rítmica iâmbica e não trocaica pelo final de todas as frases serem no primeiro tempo do compasso, sendo o segundo tempo claramente ligado ao grupo melódico seguinte, conforme já demonstrado na Estrutura Melódica da GTTM.

entre os agrupamentos rítmico-melódicos a partir da primeira colcheia do primeiro tempo de todos os compassos. A justificativa é que na melodia da solista, em especial no último compasso [Eu-não], a frase anterior termina na primeira colcheia do primeiro tempo e a segunda inicia na segunda colcheia do mesmo. Além disso, em outros sambas é comum o início das frases, na melodia, com três colcheias, a partir da segunda colcheia do primeiro tempo de cada compasso, como pode ser visto a seguir, tanto nas Carreiras como na parte onde se samba de fato, sendo nessa última figuração rítmica predominante:

Figura 217 – Análise de sambas de carreiras do grupo “Samba de Roda”.

Eu Mat'o Boi e Tir'o Coro

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

Eu ma-t'o Boi e ti-r'o co-ro não a-guen-to di-sa-fo-ro Ma t'o

Eu Tenhu Pena, Eu Tenhu Dó

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

$\text{♩} = 108$

Eu te-nhu pe-na Eu te-nhu dó Eu te-nhu Do ga-lo pre-to a-pa-

Fonte: elaboração do autor.

Figura 219 – Análise de trechos do samba do grupo “Samba de Roda”.

Amarrado as Quatro Ponta

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

♩ = 120-132

ra-do's qua - tro pon - ta

Oh a-mar - ra-do's qua - tro

Foi a'Es - te - la que me deu

pon-ta

Foi a'Es

Carimbó

Transc.: Pedro Bernardes Neto Samba de Roda
Pirapora do Bom Jesus - SP

anim. *♩ = 120-132*

1. 2. *anim.*

tó Ca-rim tó En-cos - tei o pei-to ne - la

Eu en-cos -

Me su jo o pa le tó

tei o pei - to ne - la

Me su

Fonte: elaboração do autor.

O nível intermediário é também o nível da frase do bumbo, o que lhe dá importância. É aqui que a frase de variação ocorre. O grupo também é considerado iâmbico, pois o final da frase do Bumbo, que coincide com o fim da proposição da solista, caracteriza o repouso. O nível maior, também baseado na GTTM, tanto na estrutura melódica lá apresentada quanto na métrica, aponta a tesis mais conectada ao final da resposta coral, como o grupo mais proeminente metricamente. Contudo, é o nível intermediário que contém o resultado da análise, pois tem a variação da frase do bumbo e pode revelar a função dessa junto ao contexto harmônico do samba.

Todos os grupos serão analisados desta forma, a fim de demonstrar como a estrutura métrica se assemelha ou não. Para isso, serão consideradas especialmente as variações na improvisação do Bumbo, em conexão com a estrutura melódico-textual.

Samba Lenço de Mauá - SP

Abaixo apresenta-se a transcrição de aproximadamente um minuto e meio do primeiro samba executado por esse conjunto no DVD fonte fonográfica do presente trabalho. Essa gravação nos possibilita acompanhar todo o momento de início do samba, com a sambadora cantando sozinha, após isso a entrada das palmas, então o apito e começo da parte instrumental, o que determina o início do samba com todos os participantes (integrantes e participantes em geral). Além disso, apresentamos mudanças de andamento durante o samba, o que é importante para a comparação com a música africana. Vale ressaltar que os instrumentos “Bumbinho” e Chocalho não foram escutados na gravação, o que impossibilitou sua gravação, contudo, por o primeiro reproduzir boa parte da Zabumba e o segundo do Guaiá, acreditamos não ser um fator que prejudica essencialmente a análise. Assim sendo, abaixo segue a transcrição:

Figura 220 – Transcrição do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço”.

Andamento : $\text{♩} = 100$ 33" $\text{♩} = 106$

Voz

8 A - ê A - ê A - ê A - ê Quem vai fa - lá A - ê A - ê A -

Bumbo $\frac{2}{4}$

Caixa $\frac{2}{4}$

Pandeiro $\frac{2}{4}$

Guaiá $\frac{2}{4}$

Palmas $\frac{2}{4}$

Apito mestre $\frac{2}{4}$

7 8 ê A - ê Quem vai fa - lá São Be-ne dit' É'o San - to do

11
8

Pre - to fa - la na boc' res-pon - de no pei - to São Be-ne dit' É'o San - to do

15 ^{51"}

8 Pre - to fa - la na boc' res-pon - de no pei - to ê A - ê A - ê A -

20

8 ê Quem vai fa - lá A - ê A - ê A - ê A - ê Quem vai fa -

25 $\text{♩} = 110$

lá São Be-ne dit' É'o San - to do Pre - to fa - la na boc' res-pon - de no

29

pei - to São Be-ne dit' É'o San - to do Pre - to fa - la na

32 

8 boc' res-pon - de no pei - to ê A - ê A - ê A -

36 

8 ê Quem vai fa - lá A - ê A - ê A -

40

8

ê Quem vai fa - lá São Be-ne dit' É'o San - to do Pre - to fa - la na

44

8

boc' res-pon - de no pei - to São Be-ne dit' É'o San - to do

47

51

55

8

ê A - ê Quem vai fa - lá São Be-ne dit' É'o San - to do

59

8

Pre - to fa - la na boc' res-pon - de no pei - to São Be-ne

62

8

dit' É'o San - to do Pre - to fa - la na boc' res-pon - de no pei - to

66

8

1'44"

ê A - ê A - ê A - ê Quem vai fa - lá A -

70

8

ê A - ê A - ê A - ê Quem vai fa - lá São Be-ne

74

8

dit' É'o San - to do Pre - to fa - la na boc' res-pon - de no

77

pei - to São Be-ne dit' É'o San - to do Pre - to fa - la na

80

boc' res - pon - de no pei - to

fim do trecho em 2'01"

Tendo como base a transcrição acima, abaixo apresento a análise da estrutura rítmica do Samba-lenço de Mauá e após isso as considerações que justificam a mesma:

Figura 221 – Análise da estrutura rítmica do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço”.

The musical score is divided into two systems, starting at measures 25 and 29. The vocal line is in G major and 2/4 time. The instrumental parts show the characteristic samba rhythm with syncopation and accents.

System 1 (Measures 25-28):

- Voz:** lá São Be-ne dit' É'o San - to do Pre - to fa - la na boc' res-pon - de no
- Zabumba:** Syncopated eighth notes with accents.
- Caixa:** Syncopated eighth notes with accents.
- Pandeiro:** Syncopated eighth notes with accents.
- Guaiá:** Syncopated eighth notes with accents.

System 2 (Measures 29-32):

- Voz:** pei - to São Be-ne dit' É'o San - to do Pre - to fa - la na
- Zabumba:** Syncopated eighth notes with accents.
- Caixa:** Syncopated eighth notes with accents.
- Pandeiro:** Syncopated eighth notes with accents.
- Guaiá:** Syncopated eighth notes with accents.

32 ⁸ ^{1'09"}

boc' res-pon - de no pei - to ê A - ê A - ê A -

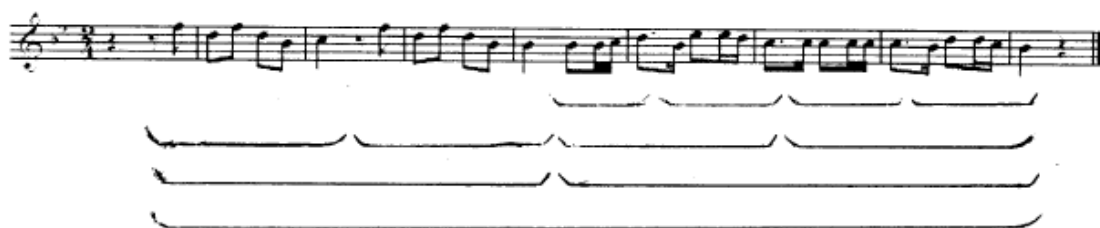
36 ⁸

ê Quem vai fa - lá A - ê A - ê A - ê A -

Fonte: elaboração do autor.

Em todos os três níveis aqui considerados esse trecho foi analisado como iâmbico. No nível menor, da mesma forma que no relatório do período anterior ocorre uma diferença entre os dois períodos que compõem o samba:

Figura 222 – Análise da fraseológica do samba *Aê, aê, aê* do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Contudo, na primeira parte do exemplo acima foram necessárias alterações, (ver c. 34-37) como apresentado na análise da estrutura rítmica. Isso ocorre pela mudança na metodologia de análise aqui colocada, que considera melodia e instrumentação, ao contrário do exemplo na Figura 222, em que somente se considerou a melodia na análise.

Dos compassos 25 ao 32, ocorre o segundo período do samba. Ele é repetido duas vezes (c. 25-29, e c. 30-33). Na primeira parte do samba (c. 34-37), e também primeiro período, não é entendido que haja um nível inferior como no segundo período. Contudo, em função SOMENTE da instrumentação é cabível indicar essa análise (assinalada em vermelho).

No primeiro período (c. 25-33), a própria letra já dá o indicativo da análise: agrupamento menor a partir da segunda colcheia do primeiro tempo até o fim do tempo de colcheia do primeiro tempo do compasso seguinte:

1º T (do c. 26)	1ºT	1ºT	1ºT
[São BeneDIT']	[é'o Santo do PREt']	[Fala na BOC']	[Responde no PEIT']

Em termos melódicos o que mais determina a análise são as colcheias pontuadas nos compassos 27, 28, 29, 31, 32, pois elas estabelecem uma maior separação entre a próxima nota (semicolcheia), o que facilita o estabelecimento de uma fronteira de grupo melódico neste espaço. Além disso, isso tem coerência especialmente com a rítmica da zabumba.

No nível intermediário estão incluídos ambos os períodos que compõem o samba. Nos c. 25-33, a harmonia ajuda a separar os grupos ao lado das colcheias pontuadas nos finais de

frase. A diferença deste para o nível anterior é o ritmo harmônico mesmo, que nos compassos 25-26 está na Tônica, depois (c. 26-27) para a Subdominante (dó na cabeça do compasso), passando rapidamente pela Dominante no c. 28 e resolvendo na Tônica no 29. Nesse nível os grupos rítmico-melódicos são [Tônica-Subdominante] e [Dominante-Tônica].

Dos c. 34-37 não é possível melodicamente indicar uma análise em nível inferior, como apontado anteriormente. Contudo, nesse nível as pausas nos c. 35 e 36 deixam bem claro onde deve ser estabelecida a fronteira melódica. Apesar disso, para coerência com a análise da instrumentação e do período anterior antecipa-se, somente no momento de transição de um período para o outro, o local da fronteira entre os grupos rítmico-melódicos no c. 32. No primeiro período (c. 25-33) os agrupamentos começam na última semicolcheia do primeiro tempo e cada compasso, enquanto que no segundo (c. 34-37) começam a partir do segundo tempo de cada compasso. Contudo, preserva-se a característica do primeiro somente na transição entre um e outro nesse nível.

O nível maior é separado pelos períodos estabelecidos no samba mesmo. Sendo os c. 25-33 uma figuração rítmica com colcheias e semicolcheias, e no segundo predominantemente a mesma figuração em colcheia com pausa nos finais de frase. Vale ressaltar que os períodos são sempre repetidos, embora aqui não tenhamos analisado a repetição do período dos c. 34-37, por ser simplesmente repetido. Portanto tem-se um período que inicia-se em [são beneDIT'] (c. 25-26) e termina em [responde no PEIT'] (c. 28-29) e outro que inicia-se em [A-ê] (c. 34) e termina em [fa-LÁ] (c. 37).

Filhos de Quadra de Quadra - SP

Como nas gravações adquiridas não há grandes trechos que possibilitem uma transcrição mais detalhada, até pela razão de não existir improviso instrumental. Abaixo apresento somente a transcrição e análise da estrutura rítmica de um dos sambas desse grupo⁵¹:

51 Vale ressaltar que algumas expressões como “atará” ainda não foram compreendidas em termos de significado até o presente momento.

Figura 223 – Análise da estrutura rítmica do samba *Lá no sertão* do grupo “Filhos de Quadra”.

The musical score is presented in two systems. The first system covers the first four measures of the piece, and the second system covers the next four measures. The vocal melody is written in a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is shown in three staves: the first two are grand staves (treble and bass clef) and the third is a single bass staff. The rhythmic analysis section consists of a timeline with various symbols (arcs, lines, and 'x' marks) indicating the placement of notes and rests for each instrument.

System 1 (Measures 1-4):

Vocal: Lá no Ser - tão é mui - to bom pra se vi -

System 2 (Measures 5-8):

Vocal: ver a - ta - rá que traz pra mim não se -

Fonte: elaboração do autor.

Aqui também são escolhidos três níveis principais mais relevantes para a análise. No nível menor o que determina a estrutura é o movimento de tensão-repouso, entre as semicolcheias e colcheias do bumbo respectivamente, que ocorrem na parte rítmica de modo padronizado. Contudo, em função da repetição das formas rítmicas devemos recorrer à melodia para encontrar os pontos mais e menos acentuados. Já no movimento inicial “lá-NO” (compasso 2) a nota mi (junto à preposição NO) é forte pelo movimento melódico de dominante-tônica e pela tônica ter duração maior do que as notas anteriores e posteriores próximas a ela, o que garante sua importância estrutural nesse nível como nota de ritmo forte. Contudo, diferentemente da maioria dos grupos aqui estudados, este apresenta uma estrutura rítmica mais complexa, anfibráquia, no nível menor. As maiores evidências disso são os prolongamentos do tempo forte até outro que teria alguma proeminência, como no segundo tempo do compasso 2 e nos c. 7-8.

Outra peculiaridade deste conjunto de Samba de Bumbo, também evidenciada no relatório final anterior, é a diferença métrica que ocorre do primeiro período (c. 2-5) para o segundo (c. 6-11). No primeiro a estrutura é mais regular, com rítmica anfibráquia no nível menor. Contudo ocorre uma passagem, como se o ritmo fosse estendido, o que é indicado pelo colchete invertido entre os c. 5-6, com ritmo iâmbico. Após isso, o segundo período se torna inicialmente anfibraico nas duas primeiras semi-frases e iâmbico nas duas últimas,

caracterizando forte irregularidade à primeira vista. A questão é que a rítmica, no segundo período, que inicia com pausa nos primeiros tempos em compassos pares, muda na terceira semi-frase (anacruse para o c. 10), em que preenche todos os tempos com colcheias. Mas por que não manter o ritmo anfibráquio? As duas notas mais acentuadas nas duas semifrases restantes são si (c. 10) e si/sol# (c.11). Essa última soa iâmbica pela cadência e pela posição no compasso, o que acarreta inclusive um “equivoco” prosódico, pois canta-se: fruTA, ao invés: FRUta. No mesmo ponto (3ª semifrase) também ocorre uma mudança na harmonia para a dominante, sendo o ré# a nota mais aguda quando se inicia o caminho descendente ré#-si-sol#, que é cadência final do trecho. Na terceira semifrase, analisada como está (ritmo iâmbico) propicia um agrupamento rítmico na dominante [ré#-ré#-si-si] e outro com a resolução cadencial na 4ª semifrase do trecho [si-si-si-sol#]. De fato, esta é apenas uma possibilidade, mas coerente em si.

O nível intermediário apresenta alguns problemas no compasso inicial. Se considerados somente os dois grupos iniciais, a estrutura do primeiro grupo rítmico seria trocaica, não iâmbica. Contudo, devemos considerar a obra como um todo e, a partir disso, entender sua coerência em conjunto. Assim sendo, considerando que o nível intermediário inicia-se com duas frases, antecedente e consequente, entre os compassos 2 e 5, percebe-se que há uma certeza, a frase consequente tem estrutura iâmbica, pois é um final de frase, com resolução cadencial V-I em uma nota longa (si) o que dá ainda mais coerência para essa análise. Da mesma forma, a frase antecedente também faz um movimento cadencial, contudo sai de um repouso em caminho à tensão (movimento I-V). A harmonia em dominante inicia-se no compasso 3, com a nota ré# e sua importância está no fato de determinar mudança de harmonia, o que tem interferência no ritmo. Soma-se isso o fato de que frases similares quando analisadas de modo semelhante tornar a análise da peça como um todo mais coerente, sendo assim acredita ser justificada a análise da frase antecedente (compassos 2 e 3) como iâmbica no nível intermediário. Nos dois agrupamentos rítmicos que procedem mantém-se a estrutura iâmbica. A nota si (valor de mínima) no compasso sete, e a resolução cadencia no compasso 11 justificam essa análise. O primeiro caso é proeminente por ser uma nota de longa duração, no segundo ocorre a resolução V-I, que determina também sua preponderância.

No nível maior a análise mantém a estrutura predominante dos outros níveis, que é do ritmo iâmbico. É importante destacar que são dois agrupamentos rítmicos, contudo com tamanhos, em termos de compasso, diferentes. São dois períodos, ambos terminando com

resolução V-I, sendo essa a razão das frases conseqüente ou última dos grupos intermediários terem sido analisadas como as mais acentuadas.

Samba do Cururuquara de Santana de Parnaíba – SP

Assim como será demonstrado no grupo Grito da Noite, aqui somente demonstra-se a transcrição com a análise:

Figura 224 – Análise da estrutura rítmica do samba *Eu venho vindo* do grupo “Samba do Cururuquara”.

The musical score is written for four parts: VOZ (Vocal), BUMBO (Bass Drum), CAIXA (Snare Drum), and GUAÍÁ (Shaver). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal melody is in treble clef, and the lyrics are written below it. The instrumental parts are in bass clef. The Bumbo and Caixa parts use solid black notes and stems to represent rhythmic patterns. The GUAÍÁ part uses 'x' marks to represent rhythmic patterns. Below the GUAÍÁ part, there are three staves showing the analysis of the rhythmic structure, with curved lines and horizontal bars indicating the phrasing and accents.

VOZ

Eu ve - nho vin - do Le - van - d'a Te - re - za

BUMBO

CAIXA

GUAÍÁ

5

8

pro-cu-r'a - mi - za - d'a - qui nes-sas re - don - de - za

9

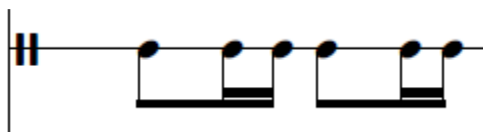
8

Eu ve - nho

Fonte: elaboração do autor.

Esse samba tem análise muito parecida com a do grupo Samba de Roda de Pirapora do Bom Jesus. A diferença é a variação do Bumbo:

Figura 225 – Variação da rítmica do Bumbo do grupo “Samba do Cururuquara”.

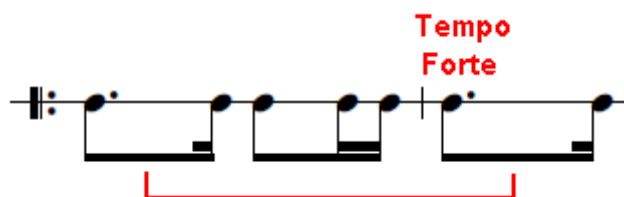


Fonte: elaboração do autor.

Embora aqui esteja transcrito apenas um trecho, em que essa variação não seja tão presente, vale ressaltar que ela é recorrente nas gravações do grupo.

A análise no nível menor segue a mesma ideia anteriormente apresentada, considerando o primeiro tempo de cada compasso (geralmente em colcheia pontuada, ou colcheia como nos compassos 5 e 9), contudo considerando somente a metade do 1º tempo ou seja, uma colcheia, sendo a outra metade parte do agrupamento rítmico-melódico seguinte:

Figura 226 – Análise rítmica do Bumbo do grupo “Samba do Cururuquara”.



Fonte: elaboração do autor.

Em termos melódicos fica clara a coerência da análise da anacruse do primeiro compasso, com três colcheias (nota mi), o que tem forte relação com a análise da transcrição instrumental, por exemplo. Isso é similar ao demonstrado no grupo Samba de Roda e essa rítmica praticamente se repete nos compassos 2, 4 e 6, somente alterando a colcheia inicial da anacruse ao compasso seguinte por duas semicolcheias. Assim, por conta da recorrência dessa ideia rítmico-melódica é coerente analisar todas de modo similar nesse nível.

No nível intermediário as fronteiras entre os grupos são estabelecidas basicamente pela grande distância entre as notas. No c.2, p. ex., a nota sol# dura da última semicolcheia do 1º tempo até a primeira do próximo, o que garante uma fronteira neste ponto. Isso se repete entre os c. 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, o que destaca uma grande distância entre grupos melódicos e aponta fronteira nesses pontos.

No nível maior aqui analisado, o que predomina são as idéias de frase antecedente e consequente. A primeira ocorre entre os compassos 1 e 4, terminando em tensão, na dominante, o que é resolvido na segunda frase, entre os compassos 5 e 8, com o movimento cadencial V-I.

Figura 227 – Análise da estrutura rítmica do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite”.

The musical score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The vocal line (VOZ) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Eu ve-nho vin - do não dou pra trás Eu ve-nho" (measures 1-5) and "vin - d'ia-in - da to que - ren - do mais Eu ve - nho" (measures 6-10). The Bumbo and Caixa parts are shown on a single staff with a 2/4 time signature. The Guaiá part is on a separate staff, also in 2/4 time. Below the Guaiá staff, there are three staves showing rhythmic notation for the Bumbo, Caixa, and Guaiá respectively, using various symbols like arcs and horizontal lines to represent the rhythm.

Fonte: elaboração do autor.

Em primeiro lugar, é importante destacar que a transcrição tendo Bumbo e caixa na mesma grade é de fato imprecisa. Contudo, não foi possível adquirir gravações que possibilitassem separar de modo nítido os dois instrumentos. Outro ponto importante é destacar que o Guaiá apresenta figuração rítmica com valores maiores que o do Samba do Cururuquara, o que pode ser explicado pelo andamento do samba, que nesse caso é mais rápido e limita o movimento do instrumento.

Quanto à análise propriamente dita, no nível menor tem-se um resultado muito parecido com o grupo de Samba de Roda, assim como o Cururuquara. Uma anacruse que parte da metade do primeiro tempo de cada compasso, começando da frase “Eu venho vindo”, o que é indicado até mesmo com o salto em quarta para a terça da harmonia de Subdominante:

Figura 228 – Análise intervalar do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite”.



Fonte: elaboração do autor.

Contudo, colocar o agrupamento rítmico melódico somente até a primeira colcheia do primeiro tempo de cada compasso necessita mais justificativas. A instrumentação também sugere essa análise, pois varia entre colcheia pontuada e colcheia nos primeiros tempos (de ataque) de cada compasso:

Figura 229 – Análise da estrutura rítmica do samba *Eu venho vindo* do grupo “Grito da Noite”.



Fonte: elaboração do autor.

Além disso, as figurações rítmicas dos compassos 2, 4 e 8, que repetem a ideia da anacruse do primeiro compasso, também sugerem essa análise.

No nível intermediário as fronteiras entre os agrupamentos melódico-rítmicos são determinadas principalmente pela distância entre as notas. No compasso 1, a nota é prolongada até a primeira colcheia do segundo compasso, gerando ali uma possibilidade de divisão. O mesmo ocorre com a nota si do c. 3 que é prolongada até o compasso seguinte gerando também uma fronteira, assim como no compasso sétimo ao oitavo, de modo que, sendo recorrente, torna a análise aqui apresentada coerente. Mesmo no compasso quinto, de modo mais sutil, existe um distanciamento entre a “cabeça” do primeiro tempo em colcheia pontuada, até a próxima nota, que compõe o próximo grupo rítmico-melódico.

No nível maior, a diferença entre as frases antecedente e conseqüente a diferença é mínima. Ambas têm ritmo harmônico pautada na seqüência IV-V-I, assim como o movimento

em anacruse que finaliza a melodia ré-dó si-si (c. 2-3 e 6-7). Deste modo a similaridade entre as partes faz com que a análise entre ambas seja da mesma forma similar. Além disso, ambas começam com a mesma letra “Eu venho vindo”, o que indica também o mesmo momento de início do agrupamento rítmico-melódico, confirmado com a transcrição melódica, que demonstra mesma figuração rítmica. Portanto tem-se, neste nível, dois grupos rítmico-melódicos do c. 1 ao 4 e do c. 5 ao 8.

Samba da Dona Aurora de Vinhedo - SP

Abaixo apresento a transcrição do grupo de Vinhedo de aproximadamente um minuto e seis segundos. Essa é interessante por apresentar momento em que os sambadores “desafinam” e tentam se reencontrar com a instrumentação. A análise que vem em seguida somente ocorre após o samba ser “firmado” pelos sambadores:

Figura 230 – Transcrição do samba *Eu não sei que tem'esse Bumbo* do grupo “Samba da Dona Aurora”.

Seu Agenor

Voz

Bumbo

Caixa

Guaiá

Eu não sei que tem'es - se Bum - bo que Ho - je não quer ti -

5 8 ní O da - na - do be - be pin - ga tem ver - go - nha - de pe - dí O da -

9" Entrada de Dona Tiana

10 8 na - do be - be pin - ga tem ver - go - nha de pe - dí O da - na - do be - be

Da. Lázara 13"

15 8 pin - ga Tem ver - go - nha de pe - dí Oi o da - na - do be - be

Momento em que outra sambadora entra e "desafina" Da. Lázara

17" 3

D E D D D E D D E D D D E

19
8 pin - ga Que ho - je não qué ti - ní O da - na - do des - se 22"

19"
23
8 tu - do ní Tem ver - go - nha de pe -

E? E? 24"
27
8 dí Ai o da - na - do des - se Bum - bo Tem ver - go - nha de pe -

Proposição Da. Lázara Resposta sambadoras 28"

31

8

Proposição _____ Resposta _____

dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -

31"

35

8

dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -

34" 35" 36/37"

39

8

dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -

39"

43

8 dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -

41" 43"

47

8 dí Eh! _____ ? _____ pin - ga Tem ver - go - nha de pe -

45" 47"

51

49"

8 dí Ah! _____ es - se Bum - bo Que ho - je não qué ti -

3

55 53"

8 ní O da - na - do des - se Bum - bo ? Tem ver -

59 57" 1'00"

8 go - nha de pe - dí Es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver -

56" 1'00"

63 1'02" 1'03"

8 go - nha de pe - dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver -

67 8 go-nha de pe - dí Ai es-se...

1'05

1'06"

Fonte: elaboração do autor.

A seguir apresento a análise retirada do trecho acima:

Figura 231 – Análise da estrutura rítmica do samba *Eu não sei que tem 'esse Bumbo* do grupo “Samba da Dona Aurora”.

31 8 dí Ai es - se Bum-bo be - be pin - ga Tem ver - go-nha de pe -

Proposição Resposta

31"

VOZ

BUMBO

CAIXA

GANZÁ

Caixa

Voz

35
8 dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -
34" 35" 36/37"

39
8 dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -
39"

Fonte: elaboração do autor.

Essa análise apresenta um problema. Embora a melodia se comporte em termos rítmico-melódicos da mesma forma que a maioria dos sambas do grupo Samba de Roda de Pirapora do Bom Jesus, a estrutura rítmica da parte instrumental do grupo de Vinhedo quando analisada de modo similar, não corresponde ao grupo de Pirapora. Se considerássemos

somente a melodia seria possível analisar tranquilamente como no grupo citado. Contudo, a incoerência desta com a parte instrumental não pode ser ignorada. Considerando essas duas possibilidades de análise temos inicialmente a seguinte incongruência entre a voz e a rítmica da caixa:

Figura 232 – Análise da estrutura rítmica do samba *Eu não sei que tem 'esse Bumbo* do grupo “Samba da Dona Aurora”.

The image shows a musical score for a samba song. The top staff is labeled 'VOZ' (Voice) and the bottom staff is labeled 'CAIXA' (Drum). The key signature has one sharp (F#). The lyrics for the voice are: 'dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -'. The lyrics for the caixa are: 'dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -'. The score is divided into two sections: 'Proposição' and 'Resposta'. The 'Proposição' section starts at measure 31 and ends at measure 33. The 'Resposta' section starts at measure 34 and ends at measure 36. The voice part has a melodic line with notes and rests. The caixa part has a rhythmic line with notes and rests. The lyrics are written below the notes.

Fonte: elaboração do autor.

Tendo em vista que a instrumentação (Bumbo, Caixa e Guaiá) é congruente entre si, é necessário resolver a contradição instrumento/versos. Primeiro é necessário justificar as duas análises no nível menor, depois apontarei a fusão dos grupos e a aumentação realizada no grupo do nível intermediário para conseguir um resultado coerente nessa análise.

No caso da voz a análise segue a mesma linha de grupos como Cururuquara, Grito da Noite e Samba de Roda, como já mencionado. A diferença é que, ao invés do agrupamento partir da segunda colcheia do primeiro tempo do compasso, aqui tem-se um grupo que compreende o segundo e o primeiro tempos de cada compasso, com ritmo iâmbico. No caso do grupo Samba do Cururuquara, p. ex., a instrumentação dialoga diretamente com a melodia, de modo que a análise é mais coerente com um agrupamento a partir da segunda colcheia do primeiro tempo de cada compasso. As duas possibilidades são válidas, contudo, mesmo no primeiro caso a arsis se encontra no segundo tempo do compasso. Somente por conta de uma anacruse claramente envolvendo três colcheias seguidas de modo recorrente, no caso do grupo de Cururuquara foi válida tal análise. No grupo de Vinhedo isso não está claro, pois no trecho [BE-be-PIN-ga] (compassos 32-33, temos claramente um movimento iâmbico direto (duas colcheias na arsis em direção ao primeiro tempo), em que a adição da colcheia anterior não faria sentido, pois seria considerar que se ouve [bo-be-be-PIN] (c. 32-3), o que não se justifica nem fonologicamente. Em nível de semínima o ritmo, nesses compassos seria claramente trocaico: [BUM-bo, BE-be, PIN-ga]. como demonstrado abaixo:

Figura 233 – Análise da estrutura rítmica do samba *Eu não sei que tem 'esse Bumbo* do grupo “Samba da Dona Aurora”.



Fonte: elaboração do autor.

Assim sendo, o canto silábico também favorece o agrupamento sugerido na parte melódica, embora em alguns casos, como nos outros grupos, outros fatores possam sugerir outra análise.

No nível intermediário segue-se a análise já apresentada em outros relatórios. Vale ressaltar que, anteriormente, pela perspectiva da GTTM, a análise partia desse nível de dois compassos:

Figura 234 – Análise da estrutura rítmica do samba *Eu não sei que tem 'esse Bumbo* do grupo “Samba da Dona Aurora”.

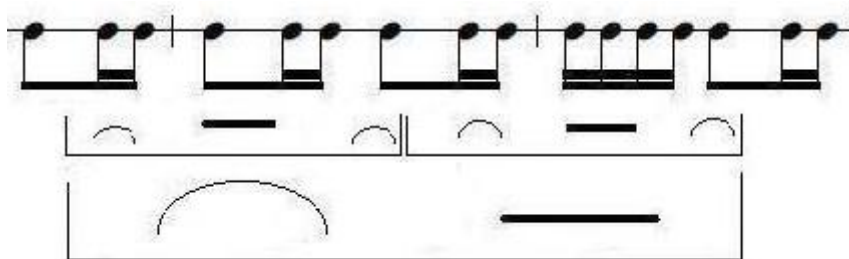


Fonte: elaboração do autor.

As principais indicações da coerência da análise são os finais de frase, com figuração rítmica característica (colcheia pontuada + semicolcheia) na frase antecedente do período que compreende os compassos 32-35, e na conseqüente pelo ponto de resolução cadencial V-I (c. 34-35), pelo movimento descendente da nota subdominante à tônica.

Quanto à instrumentação a análise inicialmente proposta é a seguinte:

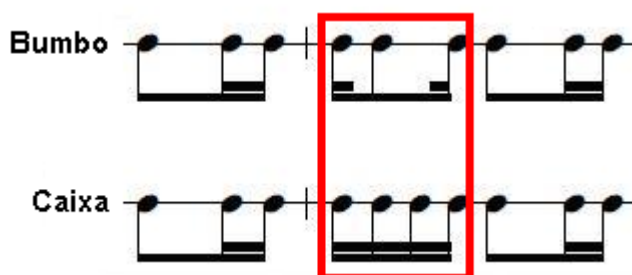
Figura 235 – Análise da estrutura rítmica do Bumbo do grupo “Samba da Dona Aurora”.



Fonte: elaboração do autor.

Começaremos pelo nível intermediário, pois o ciclo da caixa se completa neste. A frase termina nas quatro semicolcheias do último compasso apresentado na Figura 235, ponto em que consideramos também o tempo mais forte, em especialmente por ser o ponto mais destacado. Ao tocar os instrumentos junto ao grupo, percebe-se que o início é na anacruse formada pelas duas semicolcheias. Essa anacruse é arsis do primeiro tempo do próximo compasso, que, por sua vez é preparação para o tempo mais forte do ciclo rítmico da caixa. Outro fator que aponta o tempo forte no nível intermediário é que a “virada” do Bumbo também ocorre neste ponto, o que demonstra que representa algum tipo de destaque para os sambadores:

Figura 236 – Análise da estrutura rítmica do Bumbo e da Caixa do grupo “Samba da Dona Aurora”.



Fonte: elaboração do autor.

No nível menor a análise foi baseada na divisão de compassos. Parte-se do tempo forte do ciclo rítmico já indicado. Esse corresponde a um ciclo de dois compassos. Ao dividirmos este, para um agrupamento de um compasso, a análise mais coerente é a de um ritmo anfibráquio, como demonstra-se abaixo:

Figura 238 – Análise da estrutura rítmica do grupo “Samba da Dona Aurora”.

The image displays a musical score for the group "Samba da Dona Aurora". It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the instrumentation. The melody is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "es - se Bum - bo he - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -". The melody is divided into two sections: "Proposição" (Proposition) and "Resposta" (Response). The "Proposição" section is highlighted with a red box. The "Resposta" section is also highlighted with a red box. The instrumentation is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instrumentation is divided into two sections: "Proposição" and "Resposta". The "Proposição" section is highlighted with a red box. The "Resposta" section is also highlighted with a red box. The red boxes highlight the rhythmic contradiction between the melody and the instrumentation in the "Proposição" and "Resposta" sections.

Fonte: elaboração do autor.

No mesmo ponto em que se tem um agrupamento forte na melodia, no nível de dois compassos, tem-se um tempo fraco na instrumentação e vice-versa. Aqui percebe-se a importância da transcrição em conjunto (melodia em instrumentação). Somente assim, é possível ver as contradições entre as partes e, assim conseguir um melhor entendimento da questão métrica ao grupo. Ou seja, há uma incongruência. A melhor forma que conseguimos de demonstrá-la de acordo com a presente teoria é como apresentada na Figura 238, que é resultado simplificado do processo seguinte (c. 39-42):

Figura 239 – Análise da estrutura rítmica do Bumbo do grupo “Samba da Dona Aurora”.

The image displays a musical score for the song "Samba da Dona Aurora". It features a vocal melody in G major (one sharp) and a complex bumbo rhythm. The vocal line is written on a treble clef staff, starting at measure 39. The lyrics are: "dí Ai es - se Bum - bo be - be pin - ga Tem ver - go - nha de pe -". Below the vocal line, there are three staves for the bumbo rhythm. The first two staves use eighth and sixteenth notes to represent the drum's pitch and duration. The third staff uses a series of 'x' marks to indicate the drum's position. Below the bumbo staves, there are several horizontal lines with curved arrows and vertical dashed lines, representing the timing and phrasing of the bumbo. A double bar line is present after the first two measures of the bumbo rhythm.

Fonte: elaboração do autor.

Aqui se demonstra de modo completo a contradição, no nível intermediário entre melodia e instrumentação. A principal razão para termos privilegiado a análise da melodia é o fato de os finais de frase coincidirem com as variações do Bumbo, sendo neste nível, a variação da caixa (quatro semicolcheias do primeiro tempo dos compassos pares) uma tensão ao repouso do compasso seguinte, demonstrada com um acento acima do símbolo indicativo do tempo fraco. Na versão final da análise (Figura 239), os colchetes invertidos foram suprimidos para maior legibilidade da análise. Vale ressaltar que, para incluir os agrupamentos rítmicos da instrumentação no nível menor (de um compasso) a análise do nível intermediário foi estendida, o que é indicado pelas linhas pontilhadas.

Essa análise demonstra como um aspecto africano muito importante colocado por Kubik, que é a relativização do conceito de acento forte na música africana e que se manifesta neste grupo de Samba de Bumbo. Contudo, não podemos dizer que a métrica é de todo irrelevante, haja vista a dificuldade das sambadoras em se encontrar com o a rítmica do bumbo ao iniciar o samba. De qualquer forma é importante ressaltar que a contradição entre o tempo forte da instrumentação e a da melodia, demonstra que a força métrica na música não tem relação com força métrica de compasso, parece estar muito mais conectado com o que

ocorre com o grupo Samba de Roda, em que a variação em tempo forte parece gerar tensão para o tempo metricamente forte do compasso seguinte, sendo aplicado o mesmo raciocínio aqui. Portanto a conclusão que podemos chegar aqui é que se trata de um grupo com contradição direta de estrutura rítmica entre melodia e instrumentação, o que demonstra que um tempo metricamente forte não necessariamente significa algo de destaque para os sambadores, e que dialoga com a forma africana de se pensar o ritmo.

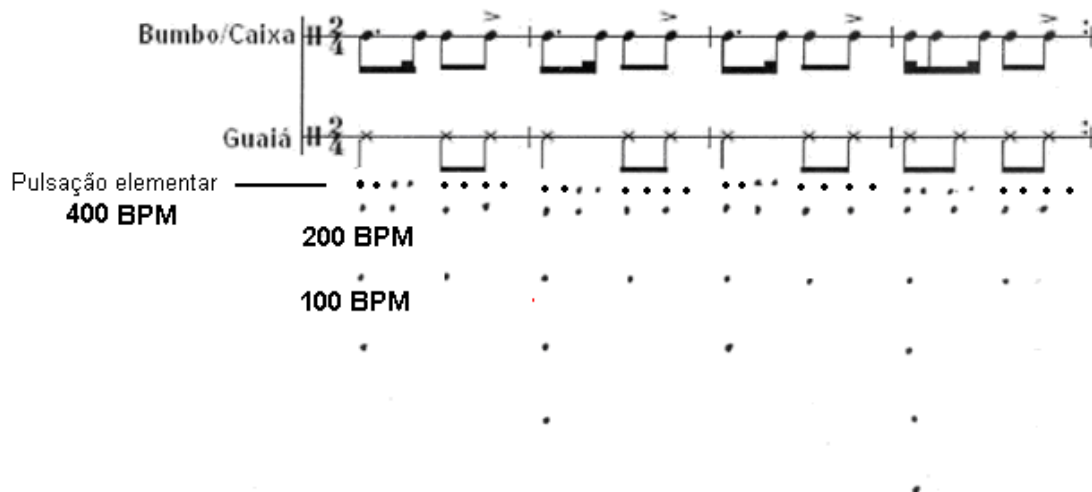
4.2.2. Análise pela Teoria da Música Africana de Gehard Kubik

Nesta seção faremos comparações diretas do Samba de Bumbo com as estruturas musicais africanas apontadas por Kubik (2010a; 2010b). Conforme indicado no relatório anterior, abaixo enumeramos ponto a ponto os princípios fundamentais da música africana, para comparação com a prática do Samba de Bumbo.

Pulsção Elementar

Aqui serão comparados sambas distintos no momento da prática para a verificação da variabilidade do andamento de acordo com as transcrições realizadas. O tempo foi marcado em termos de Batidas por Minuto (BPM), ou seja, considerando cada tempo do compasso binário 2/4. Kubik indica uma pulsação variante entre 500-600 M.M (Kubik, 2010a), o que ocorre é que ele subdivide a marcação da pulsação, o que seria 100 BPM, em semínimas, se contadas por colcheias, tornariam-se 200 BPM, e as semicolcheias 400 BPM, como demonstrado no exemplo abaixo:

Figura 240 – Exemplo de análise da pulsação elementar.



Fonte: elaboração do autor.

Como apontado na ilustração, aqui consideramos a pulsação elementar no nível da semicolcheia. Contudo, acreditamos ser mais coerente utilizar a terminologia com respeito ao andamento de modo tradicional, ou seja, respeitando a relação do tempo do compasso e marcação das batidas por minuto, ou seja, marcando a pulsação com base na semínima.

A seguir estão todos os andamentos verificados nos grupos de samba de bumbo:

a) Samba de Roda: nesse grupo temos dois momentos, como já dito, Carreira e Samba, em que o andamento muda bastante de um para o outro, pela mudança de caráter: 1. Carreira: três sambas apresentam um andamento mais lento nessa parte com 88-96 BPM, contudo também são peculiares na estrutura melódica similar entre eles e diferentes dos outros exemplos (maioria) que estão em andamento de 108 BPM. Vale ressaltar que a carreira é quase um recitativo, de modo que é bastante difícil apontar exatamente o andamento e 2. Samba: essa parte é mais regular variando pouco entre 120-132 BPM, em que o resultado é bem seguro.

b) Samba-lenço de Mauá: aqui somente foram considerados os andamentos no momento em que todos (voz e instrumentos) participam. Foram verificados quatro sambas com andamento de 108 BPM, e mais três com as seguintes variantes: 120 BPM, 100 BPM e 110 BPM. Portanto, aqui consideramos que o samba praticado por esse grupo tende a variar, em termos de andamento, entre 100-120 BPM.

c) Filhos de Quadra: nesse grupo todos os sambas têm andamentos diferentes entre si: 96 BPM, 100 BPM, 120 BPM, 132 BPM, 144 BPM. Embora consideremos uma variação entre

96 e 144 BPM, acredito que, pela pequena quantidade de exemplos coletados, não ser possível estabelecer um padrão de andamento pra esse grupo. Porém o que importa nesse trabalho são as variações, em que, de peculiar, temos que é um dos que apresenta andamento mais rápido e o que apresenta também o mais lento.

d) Samba do Cururuquara: neste grupo percebemos uma forte variação no andamento em função do contexto de prática do samba. Para a realização das transcrições utilizamos um, CD, um DVD, em que as gravações particulares de pesquisadores não foram aqui consideradas por tratarem majoritariamente da melodia do samba somente sem a instrumentação. A relevância do contexto da gravação tem potencial de mudar drasticamente os resultados quanto ao andamento, visto que, dependendo do evento, do local, do ano, mudam-se os instrumentistas e até mesmo os solistas. Isso talvez possa explicar a forte variação aqui demonstrada: no CD batuques paulistas os quatro sambas estão em andamento de 160 BPM. No DVD dois estão com 120 BPM, dois com 125 BPM, quatro com 130 BPM, seis com 135 BPM e um com 140 BPM, com uma variação de 120-140. Considerando os dois contextos temos, portanto, uma variação de 120 – 160 BPM, sendo esse o grupo de andamento mais rápido dentre os aqui estudados.

e) Grito da noite: esse grupo apresenta predominantemente andamento de 120 BPM, o que ocorre em quatro dos cinco sambas transcritos, e um com andamento de 140 BPM. Portanto tem-se variação de 120 – 140 BPM.

f) Samba da Dona Aurora: neste grupo também devemos considerar a diferença de caráter entre Carreira e Samba: 1. Carreiras: duas carreiras são cantadas em 100 BPM três em 130 BPM, três em 155 BPM e mais duas com as seguintes variantes: 135 BPM e 140 BPM. É importante ressaltar que algumas carreiras aqui consideradas, como as que estão com andamento de 100 BPM, não deixam claro se estão sendo cantadas fora do contexto de prática do samba, pelas gravações disponíveis. De qualquer forma consideraremos aqui uma variação entre 100 e 155 BPM; 2. Samba: no trecho do samba temos um andamento mais lento em alguns casos, com um samba com 125 BPM, três com 130 BPM e um com 135 BPM, portanto uma variação entre 125 e 135 BPM.

Para conclusão desta etapa não consideraremos as carreiras, pois o ponto em comum entre todos os grupos é momento em que vozes e instrumento são entoados juntos. Desta forma temos uma variação, considerando todos os grupos entre 96 – 160 BPM, o que em

termos da pulsação elementar aqui considerada, em colcheia, seria uma variação entre 384 BPM (ou M.M.) e 640 BPM. Ou seja, considerando todos os grupos tem-se uma maior variação com respeito ao andamento em comparação à música africana (entre 500 M.M e 600 M.M.). Vale ressaltar que o conceito de pulsação elementar foi somente utilizado aqui para fins de comparação de andamento. Contudo, entende-se que necessitamos de trabalho intenso de campo para sabermos qual a pulsação elementar para cada grupo, se é que tal conceito ainda permanece na cultura brasileira.

Tempo Referencial

Como colocado no relatório anterior, nesta parte primeiramente será estabelecida a figura rítmica de marcação, o que será realizado com base na análise da estrutura métrica já realizada da GTTM (*Generative Theory of Tonal Music*) apresentado no relatório final desta pesquisa (período 2011-2012). Após isso, demonstrarei quais são os agrupamentos desses pulsos mínimos, de acordo com a figura rítmica identificada e relevante do Samba e Bumbo. A relevância é medida de acordo com o seu grau de necessidade na prática, o quanto o sambador precisa dela. A grande dificuldade em apresentar algo preciso é o fato de não termos disponível uma entrevista. Contudo, não seria possível com uma ou duas entrevistas chegar à conclusão de algo tão complexo com respeito a todos os grupos em tão pouco tempo.

Neste relatório, assim sendo, conseguiremos apenas apresentar uma hipótese de pulso referencial. Partimos de duas premissas iniciais: Hipótese 1: tempo referencial de semínima e Hipótese 2: pulsação elementar de colcheia. Kubik (2010a, p. 35) entende que se trata de uma referência a dançarinos e instrumentistas. No grupo Samba-lenço de Mauá, realizamos transcrição de todos os eventos sonoros possíveis no DVD que temos como referência para conseguirmos identificar este tipo de detalhe e como resultado tivemos a seguinte estrutura no bater de palmas:

Figura 241 – Transcrição das palmas executadas em registro do grupo “Samba Lenço”.

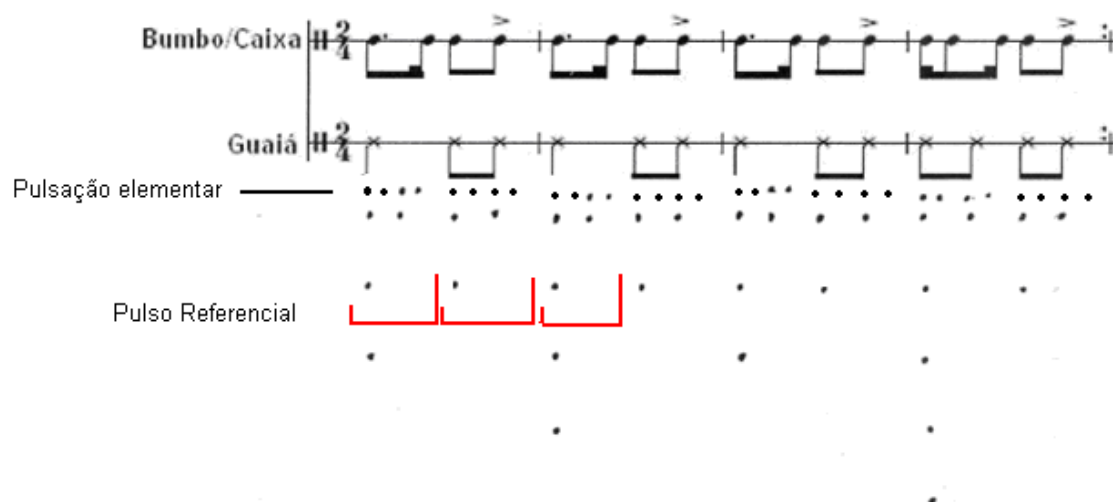


Fonte: elaboração do autor.

Que o primeiro tempo de cada compasso é fundamental temos certeza, mas seria ele o referencial? Mesmo no momento da dança é difícil identificar a marcação, entre semínima e

colcheia. De qualquer forma, aqui partiremos da primeira hipótese. Embora as palmas realizadas por esse conjunto sejam sincopadas, em grupo como o Samba de Roda e os de Santana de Parnaíba, o primeiro e o terceiro tempo são tocados na “cabeça” de cada tempo, com marcação mais forte no primeiro. Mesmo a análise da estrutura métrica suporta essa visão, de dois tempos fortes no compasso, cabeça do primeiro e cabeça do segundo tempo, sendo os dois tempos mais importantes e referenciais a princípio. Assim sendo, considera-se o tempo referencial no nível de semínima. Abaixo demonstram-se ambas as possibilidades analisando o grupo Samba de Roda:

Figura 242 – Primeira possibilidade de análise da pulsação elementar e referencial do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 243 – Segunda possibilidade de análise da pulsação elementar e referencial do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

Mesmo os *upbeats* (a semicolcheia à “cabeça” do segundo tempo e a colcheia na “cabeça” do primeiro) sugerem pontos referenciais nas “cabeças” do primeiro e segundo tempo. Além disso, essa primeira possibilidade agrupa semicolcheias e na segunda duas, de modo que a análise aqui proposta estaria de acordo com a visão de Kubik (2010b) com respeito à música Afro-americana quando diz que “a maioria dos esquemas métricos combinam quatro unidades de tempo, uma preferência que tem continuado na música Afro-americana” (Kubik, 2010b, p. 38 - tradução nossa)

Desta forma, analisamos todos os grupos considerando o tempo/pulso referencial no nível de semínima:

Figura 243 – Análise da pulsação elementar e referencial do grupo “Filhos de Quadra”.



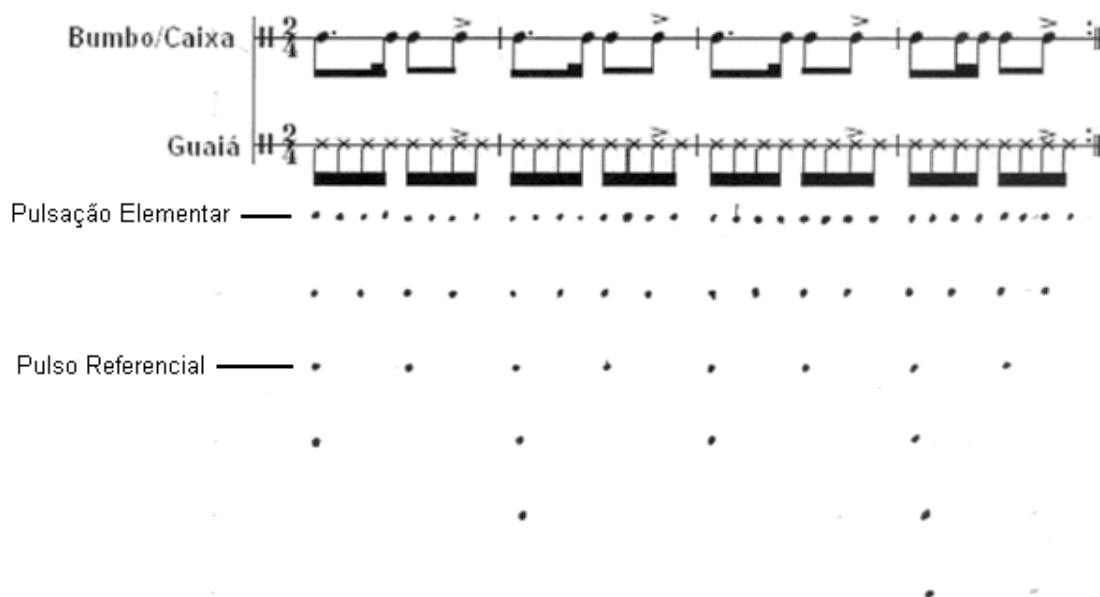
Fonte: elaboração do autor.

Figura 244 – Análise da pulsação elementar e referencial do grupo “Samba da Dona Aurora”.



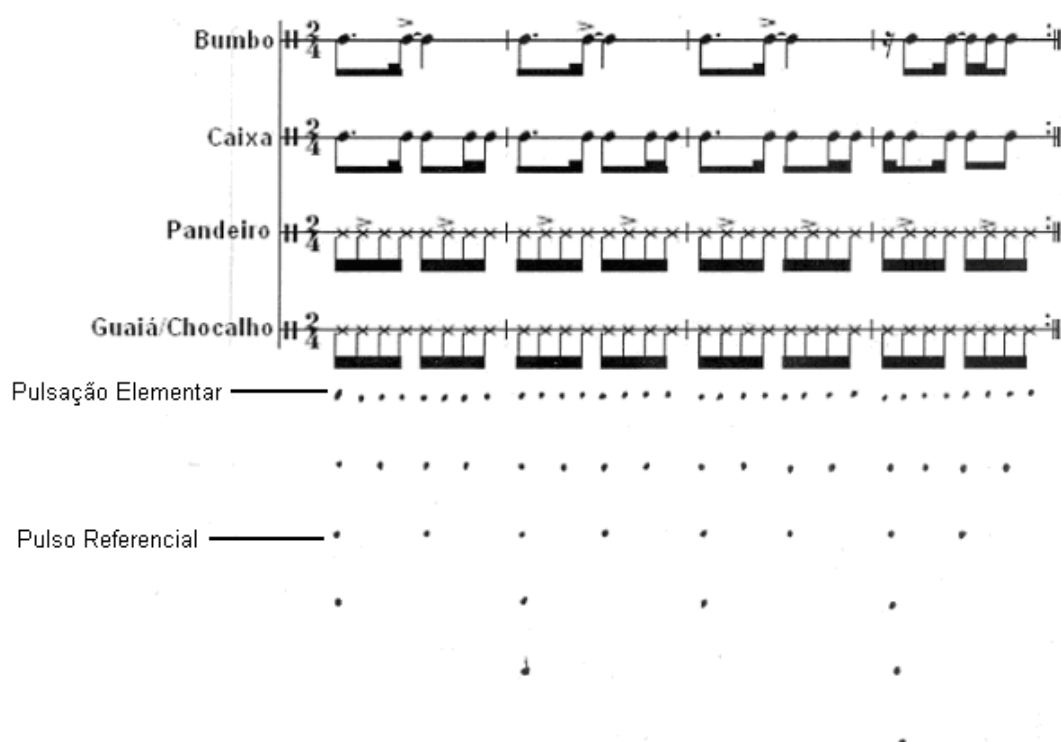
Fonte: elaboração do autor.

Figura 245 – Análise da pulsação elementar e referencial do grupo “Grito da Noite”.



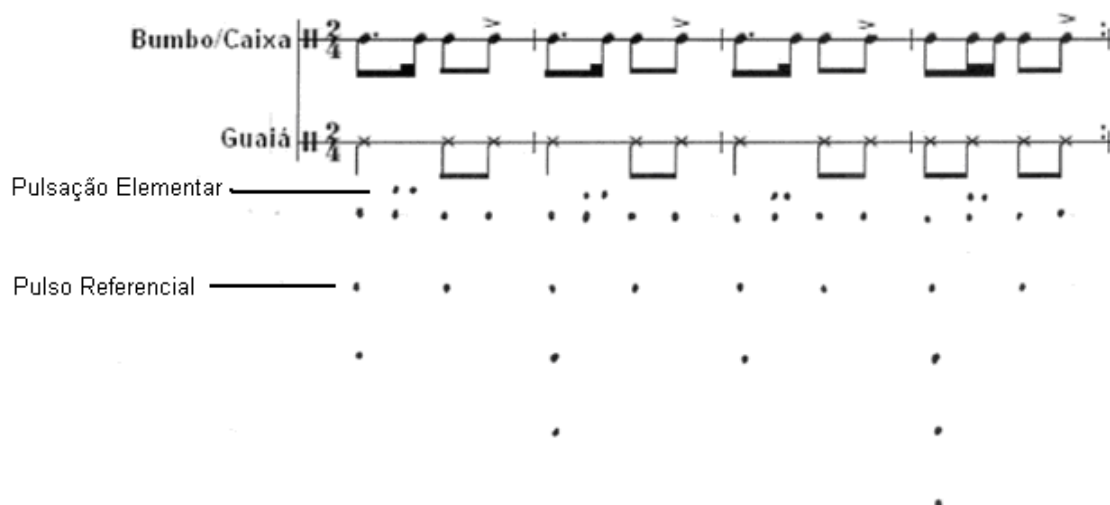
Fonte: elaboração do autor.

Figura 246 – Análise da pulsação elementar e referencial do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 247 – Análise da pulsação elementar e referencial do grupo “Samba do Cururuquara”.



Fonte: elaboração do autor.

Ciclo Rítmico e *Time-line pattern*

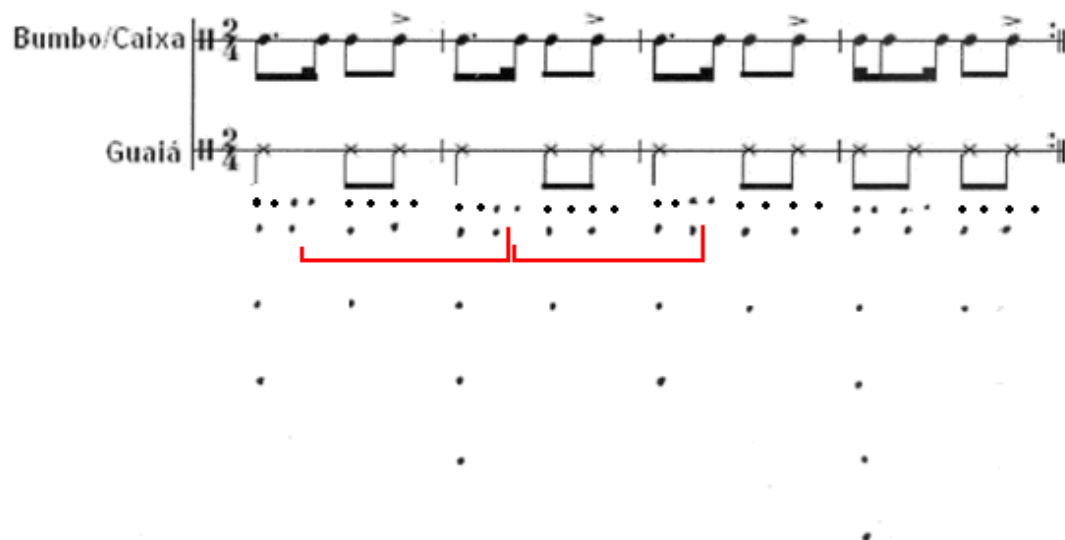
Aqui devemos inicialmente responder as questões colocadas no relatório anterior quanto aos *time-line patterns* que guiarão a presente análise: 1. Em todos os grupos, os instrumentos que realizam a marcação rítmica são os agudos, como guaiás e os médio-graves, as caixas; 2. O número de pulsos elementares dos padrões é predominantemente de 8 semicolcheias por padrão, com exceção do grupo de Vinhedo que tem 16; 3. Nenhum samba apresenta estrutura rítmica assimétrica. No máximo existe incongruência entre a estrutura rítmica da melodia e instrumentação, como no caso do grupo de Vinhedo; 4. Todos os *time-line patterns* são tocados como linha de acompanhamento à improvisação do Bumbo, com exceção do grupo de Quadra, em que não se improvisa.

Com respeito à análise propriamente dita, conforme explicitado no relatório anterior, aqui serão contados os pulsos, de acordo com a figura mínima apontada no item anterior (semicolcheia), e assim será apresentado o número de pulsos necessários a um ciclo rítmico de cada grupo de Samba de Bumbo, de acordo com os padrões já transcritos. Vale ressaltar que os colchetes demarcam dois elementos: Ciclo rítmico por número de Pulsos elementares e os *Time-Line Patterns* de cada grupo, sendo estes últimos relativos aos instrumentos de marcação rítmica, como as caixas.

Para representar os ciclos numa transcrição o autor sugere um método de dois passos: 1. Identificar o número de pulsos elementares contidos em um ciclo (número cíclico) de “um repetido padrão de acompanhamento” e 2. “Identificar pelo número cíclico o tamanho do

tema recorrente da canção, que deve ser duas ou quatro vezes maior, por exemplo, 16, 24, 36 ou 48 pulsos”. (Kubik, 2010b, p. 44) Quanto a esta metodologia, o autor afirma que tem “provado ser genericamente aplicável às transcrições de música africana” (Kubik, 2010b, p. 44).

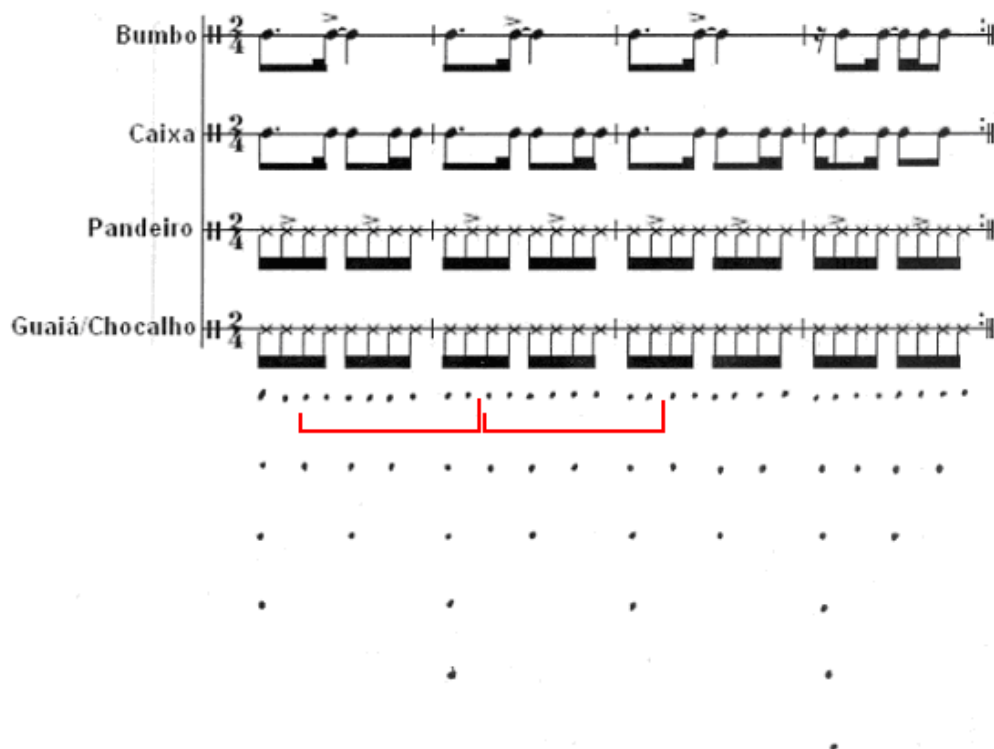
Figura 248 – Análise dos *time-line patterns* do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

Aqui, como será demonstrado também nos grupos de Santana de Parnaíba, o *Time-line Pattern* é o mesmo, assim como o número de pulsos elementares por padrão, que são oito.

Figura 249 – Análise dos *time-line patterns* do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

No grupo de Mauá, diferentemente do anterior existe uma diferença maior do time-line, porém mantém-se o ciclo rítmico com oito pulsos elementares.

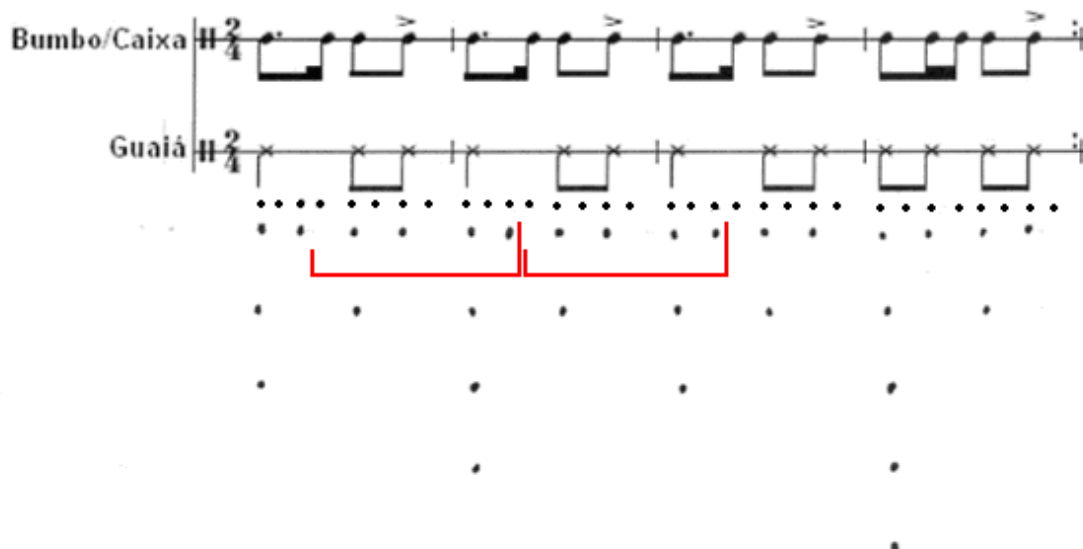
Figura 250 – Análise dos *time-line patterns* do grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Como já discutido na análise da Estrutura rítmica do Samba de Bumbo, o ritmo anfibráquio no nível menor do ciclo rítmico modifica a posição do ciclo rítmico o compasso do samba praticado por este grupo. Contudo, mantém-se ao menos o ciclo rítmico em oito pulsações elementares.

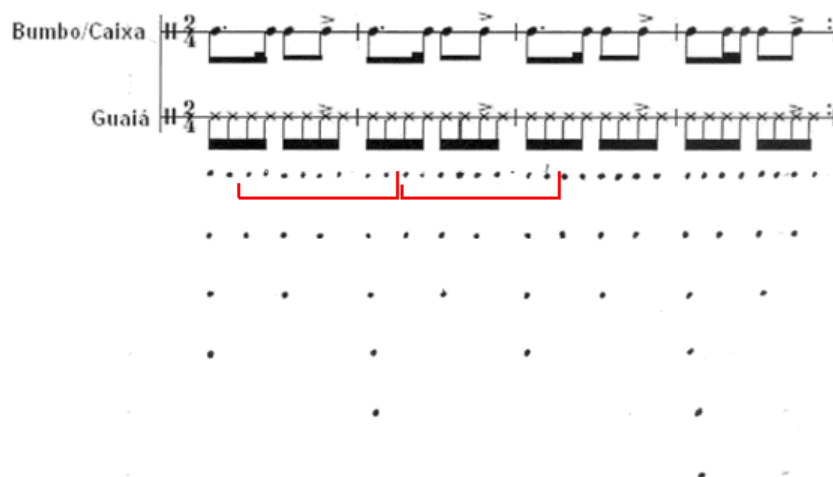
Figura 251 – Análise dos *time-line patterns* do grupo “Filhos de Quadra”.



Fonte: elaboração do autor.

Como dito anteriormente, em termos de ciclo rítmico e *Time-line Pattern* o consideramos categoricamente iguais ao Samba de Roda.

Figura 252 – Análise dos *time-line patterns* do grupo “Grito da Noite”.



Fonte: elaboração do autor.

O grupo “Samba da Dona Aurora” grupo apresenta um problema mais interessante que no caso dos Filhos de Quadra. Seu ciclo rítmico tem aparentemente 16 pulsações elementares. Embora a análise da estrutura rítmica considere agrupamentos a partir do nível de compasso, não há qualquer indício para que o sambador que toca a caixa (instrumento com marcação fixa) considere o ritmo dividido em oito pulsações de colcheia. baseando-se na caixa, que é o instrumento de marcação junto ao guaiaí. O que é certo é que a frase da caixa tem 16 pulsações, pois somente é repetida após isso, como demonstrado a seguir:

Figura 253 – Análise dos *time-line patterns* do grupo “Samba da Dona Aurora”.



Fonte: elaboração do autor.

Portanto a maioria dos grupos apresenta *time-line patterns* e ciclo rítmico com 8 pulsos elementares de semicolcheias, sendo somente o grupo de Vinhedo apresentando um padrão rítmico na caixa de 16 pulsos.

4.2.3. Discussão dos resultados

Para entender a relação que queremos estabelecer entre a concepção de ritmo africano e do Samba de Bumbo partimos dos três tipos de acento apontados por Kubik (2010b, p. 30 – tradução nossa): 1. Acento dinâmico (Intensidade); 2. Acento musical (acentos melódico e tonal); e 3. Acento Temporal (acento quantitativo ou de dilação, que se refere à quantidade sonora). Considerando que o Samba de Bumbo tem estrutura métrica, como já demonstrado

em relatório anterior, o que vemos é que existem os acentos dinâmicos no Samba de Bumbo, porém nunca são determinantes para a indicação dos pontos mais fortes dos agrupamentos rítmicos. No geral, os trechos com maior alguma variação, floreio ou destaque parecem ser, na instrumentação, onde encontram-se os tempos fortes. Ainda, considerando o acento musical, percebe-se em alguns grupos como no caso do grupo de Vinhedo e do Samba de Roda, uma aparente contradição direta entre acento musical e temporal:

Figura 254 – Análise dos rítmico-melódica do grupo “Samba da Dona Aurora”.

The musical score for 'Samba da Dona Aurora' is presented in three staves. The top staff is the vocal melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It is divided into 'Proposição' and 'Resposta' sections. The lyrics are: 'Bum-bo be-be pin-ga Tem ver-go-nha de pe-dí Ai es-se'. The middle staff shows a rhythmic accompaniment with various note values and rests. The bottom staff shows a more complex rhythmic pattern with many 'x' marks, likely representing a specific instrument. A red box highlights a section of the middle staff, corresponding to the 'Resposta' section of the vocal melody.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 255 – Análise dos rítmico-melódica do grupo “Samba de Roda”.

The musical score for 'Samba de Roda' is presented in three staves. The top staff is the vocal melody in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with the lyrics 'Que-ro sa-bê de na-da' and 'Que - r'o'. The middle staff shows a rhythmic accompaniment with various note values and rests. The bottom staff shows a more complex rhythmic pattern with many 'x' marks, likely representing a specific instrument. A red box highlights a section of the middle staff, corresponding to the 'Que-ro sa-bê de na-da' section of the vocal melody.

Fonte: elaboração do autor.

Como demonstrado na análise da estrutura rítmica, esse é, no nível de dois compassos (intermediário), o tempo forte da instrumentação é o tempo fraco da melodia. Consideramos

ocorrer um acento temporal na instrumentação, em especial por ser o momento de maior variação na rítmica entre Bumbo e Caixa, um destaque que se manifesta em termos de quantidade de batidas. Contudo, há, no compasso seguinte (c. 35), o fim da frase da instrumentação, que condiz com o acento musical, pela resolução cadencial. Isso ocorre também nos grupos de Santana de Parnaíba. Aparentemente o que ocorre nesses casos, baseado nas evidências e conceituação de Kubik (2010b) é que o acento temporal tem uma função de preparação, dentro da frase rítmica à resolução, ou seja, sua tensão parece se manifestar uma mudança da célula rítmica em determinado momento, no caso, junto à harmonia dominante, de tensão. Vale ressaltar que no grupo de Mauá a variação ocorre predominantemente nos finais dos períodos (não das frases) em direção ao começo do próximo e o grupo de Quadra apresenta rítmica homogênea, o que não permite considerações a respeito, ao menos com os dados que temos.

Quanto à pulsação elementar, esta ocorre no nível de semicolcheia e o pulso referencial ocorre no nível de semínima. Em termos gerais pode-se dizer que esta estrutura é similar com as definições de Kubik (2010a; 2010b) Contudo, a pulsação elementar varia de 96 – 160 BPM (em semínima ou 384-640 BPM em semicolcheia, o que é muito amplo. O pulso referencial parece estar dentro do que Kubik (2010b) aponta no Brasil, com quatro pulsos elementares para cada tempo. Com respeito ao andamento, todos os grupos, de acordo com os dados disponíveis, apresentam constância pequena nesse sentido. Portanto a constância no andamento da pulsação elementar não parece ser característica do Samba de Bumbo, ao menos com os dados disponíveis.

Ainda com respeito ao pulso referencial, no Samba de Bumbo, como demonstrado na seção 3.2., existe sim essa preferência a um *beat* referencial com quatro unidades do pulso referencial, considerando a referência uma semínima e a pulsação elementar em semicolcheia. A melhor evidência disso são os instrumentos com sons metálicos, como os guaiás e chocalhos, que realizam rítmica homogênea em semicolcheia. Bumbo e caixa apresentam figuras com semínima, e colcheia na cabeça dos compassos, o que determina o tempo forte na métrica do samba, como já demonstrado. Contudo, não foi encontrado no Samba de Bumbo um instrumento que faça o tempo de referência como Kubik (2010b) descreve, ou seja, que toque somente uma nota em semínima, marcando o tempo. O que existe são instrumentos que realizam rítmicas homogêneas, ou *time-line patterns* e que assim marcam a tempo para os improvisos do Bumbo, para o canto e para a dança.

Quanto à presença de ciclos rítmicos, dos seis grupos de Samba de Bumbo estudados, cinco apresentam ciclos formados por oito unidades da pulsação elementar e somente o grupo

de Vinhedo tem padrão de 16 pulsos na caixa, sendo o guaiá também com oito. Todos eles se manifestam com o que Kubik (2010b) denomina **Ciclo curto**. E ambos os casos se trata de um padrão com começo e fim que é repetido e ser de base para o instrumento solo, no caso o bumbo, que “desenvolve temas e variações”, nas palavras do autor, em cima desse Ciclo curto. O autor também menciona que esse ciclo curto apresenta variações durante a execução, o que é mais raro no Samba de Bumbo, mas acontece nos grupos de Pirapora e Santana de Parnaíba.

O autor ainda menciona a “Segmentação tonal-harmônica de um ciclo”, a importância disso é que “na maioria da música africana, ciclos são subdivididos em dois, quatro ou oito segmentos harmônico-tonais. Assim, um ciclo de 16 pulsos irá tipicamente acomodar quatro ou oito palmas, passos e progressões harmônicas.” (Kubik, 2010b, p. 44 - tradução nossa). Ou seja, diz que é comum a congruência entre ritmo harmônico e ciclos rítmicos. No Samba de Bumbo, até pelas incongruências demonstradas na estrutura rítmica entre instrumentação e melodia, nos grupos de Pirapora, Santana de Parnaíba e Vinhedo, não mudam de acordo com padrão rítmico. Aparentemente uma coisa independe da outra, como pode ser visto no exemplo abaixo do grupo Samba de Roda, em que o ciclo rítmico, mesmo dobrado jamais coincide com apenas uma harmonia:

Figura 256 – Análise dos rítmico-melódica e harmônica do grupo “Samba de Roda”.

The figure displays a musical score for 'Samba de Roda'. It consists of three staves. The top staff is a vocal melody in G major (one sharp) with lyrics: 'Que-ro sa-bê de na-da Eu não' and 'Que-r'o meu car-nei-r'em pé'. The middle staff shows a rhythmic line with accents (grave accents) over the notes. The bottom staff is a percussion line represented by 'x' marks. A red bracket spans the first 16 pulses of the percussion line, indicating a 'Ciclo curto'.

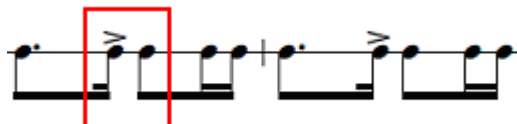
Fonte: elaboração do autor.

Com respeito aos “padrões melódicos de frases *off-beat*” [*off-beat phrasing melodic patterns*⁵²], em termos de acentos dinâmicos, a grande maioria, especialmente no Bumbo, ocorre nos contratempos do compasso, em especial na última semicólcheia do primeiro tempo

⁵² Termo cunhado por Richard A. Waterman.

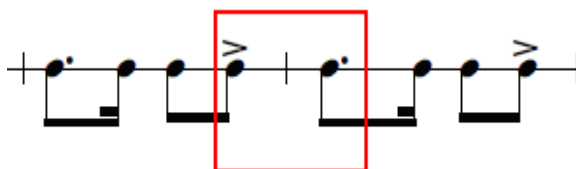
e na última colcheia do segundo de cada compasso do Bumbo (todos menos no grupo de Quadra) e caixa (grupos de Pirapora e Santana de Parnaíba), como transcrito e sinalizado anteriormente. Abaixo apresento dois exemplos de Mauá e Pirapora:

Figura 257 – Análise dos rítmica do grupo “Samba Lenço”.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 258 – Análise dos rítmica do grupo “Samba de Roda”.



Fonte: elaboração do autor.

Outro aspecto importante é que, assim como apresenta no samba, as frases melódicas se desenvolvem de acordo com os padrões rítmicos, ou seja, se este tem quatro compassos, a melodia também o terá. Isso é comum na prática do Samba de Bumbo, com a quadratura melódica predominante, o que ocorre em todos os sambas. Contudo, como já ressaltado não há congruência entre ambas. Vale ressaltar que em alguns casos, o ciclo rítmico tem o tamanho da semifrase (geralmente com 8 pulsos elementares), ou da frase (antecedente/conseqüente com 16 pulsos elementares no caso do Samba da Dona Aurora), mas mantendo a quadratura melódica da melodia, sem a congruência da estrutura rítmica entre ambas.

Com respeito à questão da mutação cultural colocada por Mukuna (2000), temos poucos dados que nos possibilitem uma comparação mais completa e categórica quanto aos elementos africanos presentes e como o são no Samba de Bumbo. Contudo, cabem algumas questões. Um caso que pode exemplificar essa questão da mutação cultural a ser citado é o grupo Samba-lenço de Mauá, como expresso no trabalho de Ayala (1987). O grupo pratica o samba de bumbo em três momentos distintos: privados (somente os integrantes do grupo), festas com a vizinhança e em encontros de cultura popular, como no caso das festas promovidas pelas prefeituras, com caráter de espetáculo. Isso demonstra a questão da mutação cultural que Mukuna (2000) coloca. A prática, ao adentrar o contexto do espetáculo, da

cultura euro-ocidental, também se relaciona com ela. Essa resignificação do momento em que se faz a prática, ampliando seus espaços de acordo com as configurações sociais de onde a prática ocorre também nos grupos de Quadra-SP, Santana de Parnaíba (Cururuquara e Grito da noite) e Vinhedo. Somente um grupo, o Samba de Roda, como demonstra Dias (2008) se reduz somente ao espetáculo com respeito à prática do Samba de Bumbo.

5. Considerações Finais

O presente relatório refere-se ao coroamento do estudo de três anos de pesquisa, com resultados específicos somente do que foi proposto neste período final da bolsa (01/9/2012 – 30/08/2013). Sendo assim, nossa proposta aqui, conforme apresentado no início do trabalho, é apresentar os elementos que remetem à cultura europeia (seção 4.1.) e à africana (seção 4.2.) dentro da bibliografia proposta para isso. Este trabalho resultou em ganhos para o beneficiário da bolsa tanto no desenvolvimento da atividade da pesquisa quanto no desenvolvimento de sua carreira enquanto educador. A discussão antropológica, transcrição e análise musical são fundamentais para qualquer profissional da música especialmente quando relacionados à educação. Posto isso, a seguir apresentaremos os resultados obtidos e perspectivas para futuros desenvolvimentos quanto a este tema.

Em especial quanto à seção de análise, começamos com os resultados obtidos nos termos de uma teoria musical geral, a GTTM, a estrutura poético-musical do Samba de Bumbo praticado pelos grupos do Estado de São Paulo atuais, na seção 4.1. Os resultados destes são comparados com o trabalho de Mário de Andrade, como eixo comparativo principal, e também com o trabalho de Rossini Tavares de Lima.

Primeiramente quanto aos grupos contemporâneos, em termos de *Grouping Structure*, o menor elemento fraseológico é a semi-frase (nível de 2 compassos) com exceção nas frases consequentes dos grupos Samba-Lenço e Filhos de Quadra, em que a divisão começa a partir do nível de compasso. Deste modo, pode-se dizer que as frases musicais do Samba de Bumbo, no geral, fazem sentido, ou são relevantes a partir do nível de 2 compassos.

A *Metrical Structure* apresenta, como principais características, tempos fortes nos compassos pares, tanto na melodia, quanto instrumentação. No caso da melodia, a hierarquia se estrutura, primeiramente, com um acento forte a cada dois compassos, depois a cada quatro e, por fim, o tempo métrico mais forte na cabeça do oitavo e/ou último. No caso da instrumentação, os grupos “Samba de Roda”, “Samba - Lenço” e os dois de Santana de Parnaíba apresentam o acento mais forte no final de um padrão de quatro compassos, na cabeça deste. Os grupos “Samba da Dona Aurora” e “Filhos de Quadra” apresentam rítmica padronizada a cada dois compassos, sendo o acento mais forte no compasso final deste.

A *Time-Span Reduction* demonstra a estruturação das melodias, em termos das notas mais e menos importantes. No geral, esta modalidade de samba é constituída dentro de um padrão de 8 compassos, sendo a estrutura formada por duas frases, uma antecedente e outra

consequente, divididas igualmente, que são, por sua vez, formadas por duas semi-frases. Somente no caso do grupo “Filhos de Quadra” a divisão é de 4 compassos na primeira para 6 na segunda frase. De qualquer forma, a divisão em duas frases principais é predominante, estas subdivididas internamente, mesmo nos sambas compostos por quatro compassos (não analisados aqui).

O movimento melódico é descendente e o movimento harmônico, cadencial à tônica no compasso final, é sempre presente, considerando o samba integralmente. Porém nos grupos “Samba de Roda” e “Samba da Dona Aurora”, pela progressão I-IV na frase antecedente, apresentam movimento ascendente nesta. O restante dos grupos apresenta movimento descendente nas duas frases que os compõem. Esse movimento se direciona à mediantes ou tônica, no samba completo, e é mais variado na frase antecedente, em que se direciona à mediantes, subdominante, dominante, superdominante e tônica.

A *Prolongational Reduction* demonstra que o prolongamento da harmonia da frase antecedente à consequente é quase sempre presente, com exceção da carreira do grupo “Samba de Roda”. A importância disso reside no fato de que, pensando na afirmação sobre uma das mais presentes características no sistema tonal clássico, o Samba de Bumbo parece se comportar dentro do que afirmam Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 194 – tradução nossa): “Muito mais comum do que padrões sequenciais ascendentes e descendentes é o prolongamento à direita (forte ou fraco) da tônica inicial, dentro de onde adicionais elaborações vão ocorrer”.

A estrutura métrica da poesia do Samba de Bumbo pode ser categorizada como sendo dividida em 4 versos, em estrofes com ritmo iâmbico, e palavras trocaicas. Isso ocorre de acordo com as características fonológicas do Português Brasileiro, salvo algumas exceções, como palavras iâmbicas terminadas em sílabas pesadas (nas-CÊ). A forma poética em quatro versos é o ponto interessante aqui, pois caminha na mesma direção aos escritos de Mário de Andrade, embora a regularidade métrica em redondilhas maiores e menores, citada pelo autor, não possa ser categoricamente afirmada. Ela ocorre em alguns contextos somente, de modo a não ser considerada aqui pelas considerações realizadas na seção 4.1.1.5. O canto silábico é também predominante. Outro ponto importante é que as métricas musicais e poéticas estão sempre “em fase”, ou seja, sendo a sílaba mais forte de um samba no compasso oito do mesmo, p. ex., o mesmo ocorrerá em termos musicais, mesmo que para isso seja necessária a mudança da acentuação natural da palavra, como em “fru-TÁ” no samba cantado pelos “Filhos de Quadra”.

As transcrições apresentadas no capítulo 3 nos permitem realizar observações gerais quanto à instrumentação, performance, forma do samba etc. A instrumentação em todos os grupos é formada basicamente por bumbo, caixa e guaiá. Alguns instrumentos são adicionados conforme o grupo, mas sempre com esse arranjo instrumental básico, embora somente nos “Filhos de Quadra” a caixa não esteja presente. Neste adiciona-se, p. ex., o reco-reco e pandeiro, enquanto o grupo “Samba-Lenço” utiliza ainda o “bumbinho”, pandeiro e chocalho. Isso difere do padrão instrumental básico descrito por Andrade (1965), em que estabelece somente bumbo e caixa como instrumentos fixos, sem a presença do guaiá.

A transcrição dos grupos antigos, especialmente no trabalho de Mário de Andrade, se apresentou muito similar aos grupos aqui analisados, em termos gerais: quanto à fraseologia, estrutura métrica musical e poética e prolongamentos harmônicos e melódicos, o que, de certa forma, faz com que ambos se reafirmem. Vale ressaltar que a afirmação de Mário de Andrade sobre a forte influência europeia (Andrade, 1965) na estrutura poético-melódica do samba se confirmou neste trabalho. Por contar com poucos exemplos, o trabalho do autor talvez pudesse ser questionado, mas na presente pesquisa, que comporta os seis grupos mais relevantes quanto à prática do Samba de Bumbo no Estado de São Paulo, isso pôde ser confirmado de modo categórico.

Quanto à estrutura rítmica, nem Mário de Andrade, tampouco Rossini Tavares de Lima, se preocupam com uma análise dos padrões rítmicos, se reduzindo a expô-los em notação musical somente. Talvez a limitação de perspectivas analíticas não possibilitasse um trabalho relevante quanto a isso. No entanto, a realidade atual permitiu observar não somente os padrões, mas frases rítmicas dentro da prática, e sua relação com a estrutura melódica. Além disso, ambos os autores expõem um único padrão rítmico, sendo, em ambos os casos, diferentes do que aqueles apresentados aqui quanto aos grupos contemporâneos, ao menos no nível de comparação possibilitado pelo trabalho desses dois pesquisadores. Não havendo a transcrição no contexto musical é difícil identificar suas relações e funções na música como um todo, sendo assim, os resultados temporários sobre a estrutura rítmica do Samba de Bumbo também representam um importante avanço deste trabalho.

A performance e forma dos sambas apresentam variações entre os grupos. Tanto o “Samba-Lenço”, quanto o “Filhos de Quadra” apresentam duas frases, com duas estrofes em cada, com repetição em cada uma delas. Os grupos de Santana de Parnaíba repetem continuamente os quatro versos que cantam. Somente o “Samba da Dona Aurora” e o “Samba de Roda” apresentam a estrutura da carreira (quatro versos) e “samba” (dístico final) descrito por Mário de Andrade. Portanto, embora exista semelhança estrutural (número de versos nas

estrofes) há bastante diversidade quanto ao modo como isso é apresentado pelos grupos aqui estudados, assim, formas distintas.

No geral, o ponto principal que as análises demonstram é que o Samba de Bumbo, estruturalmente, apresenta-se muito próximo ao que foi desenvolvido no repertório da música tonal, como já dito. O direcionamento melódico, estrutura fraseológica, os prolongamentos, enfim, todos os parâmetros citados apontam a isso, também quanto à estrutura poética, quanto aos versos rimados, construídos em 4 partes e estroficamente.

Essa característica tonal da manifestação cultural aqui estudada pode remeter às suas influências do contingente cultural “caipira”, predominantemente ibérica, onde se desenvolveu. A influência europeia é, sem dúvida, presente. Em termos religiosos, para realçar o teor cultural presente, todos os integrantes de todos os grupos aqui estudados, com exceção do “Grito da Noite”, são católicos e celebram este samba em datas relacionadas com essa religião. Em termos musicais, da mesma forma, a estrutura melódica somente aponta ao “europeu”, o que significa, nesse contexto, “católico” e/ou “caipira”.

As conclusões acima colocadas foram as essenciais para o que foi desenvolvido na seção 4.2. do presente trabalho, que tratou mais detalhadamente da estrutura melódico-harmônica do Samba de Bumbo, demonstrando o que identificamos como sendo o lado “europeu” do Samba de Bumbo. Na seção seguinte, 4.1. apresentamos o que seria se aspecto africano em termos musicais.

Para entendermos melhor essas questões são importantes retomar as ideias discutidas de Roger Bastide por Mukuna (2000): 1. Casualidade externa, ação do meio social (o novo no qual o indivíduo foi inserido); e 2. Casualidade interna: ação do repertório cultural individual do próprio homem. Não podemos afirmar com toda a certeza quais são os fatores africanos e europeus do Samba de Bumbo. O que realizamos aqui foi uma coleta de dados que foram comparados com conceitos de uma determinada cultura relacionada à cultura da manifestação que estudamos e, a partir disso, estabelecer paralelos entre ambas.

No geral, o que vemos é que, em termos das casualidades externas, basicamente o demonstrado na seção 4.1. se manifestam essencialmente na estrutura melódica do Samba de Bumbo. A predominância da quadratura melódica, resoluções na “cabeça” do compasso e na nota tônica, apresentam, como Andrade (1965, p; 195) já havia colocado, uma forte influência da estética europeia nesse sentido. Contudo, o que o autor não mencionou (sem desmerecer seu trabalho obviamente) é que isso altera também a rítmica da instrumentação, que tem o mesmo tamanho, em termos de pulsos elementares que a frase melódica. Embora não haja congruência, pois aqui defende-se que há contradição de tempos fortes e fracos em alguns

grupos, entre instrumentação e melodia, as semifrases e frases tem o mesmo tamanho tanto na melodia quanto na instrumentação. Isso também se manifesta na incongruência entre harmonia e ciclos rítmicos, o que aumenta a independência entre as partes. Sendo a melodia de estrutura europeia, também o é nesse sentido a instrumentação, assim demonstrando uma influência dessa cultura também na instrumentação do Samba de Bumbo.

Com respeito às causalidades internas pudemos demonstrar a grande quantidade de fatores africanos na prática do Samba de Bumbo. As análises com respeito à pulsação elementar, pulso de referência, ciclo rítmico e *time-line patterns* demonstram isso, pois essa manifestação cultural revela todas essas características em nível relevante, apesar de não termos conseguido demonstrar de fato a pulsação elementar. Até mesmo a relatividade com respeito ao acento é parecida com as descrições de Kubik (2010a, 2010b), em que o acento dinâmico não determina a estrutura rítmica aqui comentada, sendo o acento temporal, na instrumentação, e o acento musical, na melodia, muito mais determinantes. Contudo, o acento dinâmico foi importante para determinar a presença de padrões rítmicos *off-beat*. Vale ressaltar que acreditamos que a independência da instrumentação em relação à melodia pela incongruência com a estrutura rítmica com a harmonia e pela incongruência com o ritmo harmônico, demonstram que nessa mistura cultural algumas estruturas africanas foram excluídas.

A estrutura rítmica é predominantemente iâmbica, com agrupamentos rítmico-melódicos anfibráquios nos níveis menores (de compasso), o que se manifesta somente nos grupos de Vinhedo e Quadra. A importância dessa análise foi que evidenciou a incongruência na estrutura rítmica entre melodia e instrumentação. Isso foi essencial para demonstrar a independência entre essas partes e suas diferentes formas de acentuação. A observação de que o tempo forte no Bumbo/caixa dos grupos de Vinhedo, Pirapora e Santana de Parnaíba se manifesta junto ao acorde de dominante pode possibilitar conclusões futuras importantes sobre os conceitos de tensão e repouso, de como esses se manifestam em outras culturas. No caso destes tempos fortes nesses dois instrumentos, como já mencionado, eles se manifestam com variações ou “floreios” nos padrões rítmicos, sendo esses padrões sempre direcionados à resolução cadencial na “cabeça” do compasso, tanto na melodia quanto na instrumentação.

Portanto, nesse trabalho conseguiu-se demonstrar algumas evidências das causalidades externas (cultura europeia no Brasil) e internas (cultura africana) que se manifestam no Samba de Bumbo de acordo com a bibliografia de análise colocada. Além disso, apontamos para algumas questões importantes para desenvolvimentos futuros. Em termos analítico-musicais é necessário ainda: entender como e se as noções de tensão de fato ocorrem nesta manifestação

cultural brasileira, ter maior precisão na determinação da pulsação elementar, realizar um estudo mais próximo de cada grupo para entender a questão da grande variação do andamento em relação aos músicos africanos, analisar as estruturas musicais que correspondem aos cultos/rituais dos grupos que ainda os praticam, como no caso de Mauá e entender as contradições e similaridades entre melodia e instrumentação quanto à fraseologia e estrutura rítmica, pois esse trabalho demonstrou fortes contradições entre uma e outra. Isso possibilitará também conclusões com respeito à percepção dos sambadores quanto às questões harmônico-melódicas, por exemplo.

Apesar de algumas questões em aberto com respeito à análise musical, o principal fator a ser desenvolvido em nossa opinião é o trabalho de campo, de caráter mais antropológico e sociológico. Entender especificamente como cada grupo pratica o Samba de Bumbo em suas localidades, o quanto este está enraizado no seu cotidiano é fundamental. Em especial é necessário entender o quanto a cultura urbana/rural influencia esses grupos. Além disso, questões relacionadas ao estudo dos instrumentos, como as diversas formas de tocá-los, segurar as baquetas, tipos de baquetas, de madeiras, de construção de cada um deles são essenciais em pesquisas futuras, assim como um maior número de transcrições das músicas e da dança praticada por cada grupo. Por isso, acreditamos ser este o ponto principal a ser desenvolvido em trabalhos etnomusicológicos relacionados ao Samba de Bumbo, o trabalho de campo voltado às questões antropológicas e sociológicas.

Este projeto visava inicialmente estudar apenas três grupos de Samba de Bumbo no Estado de São Paulo. O trabalho proposto inicialmente foi basicamente de revisão bibliográfica, transcrição e análise musical dos sambas praticados por esses três grupos (Samba de Roda, Samba Lenço de Mauá, Filhos de Quadra). No final da primeira etapa abriu-se a possibilidade de estudar mais três conjuntos (Samba da Dona Aurora, Samba do Cururuquara e Grito da Noite) e solicitou-se em função disso um segundo ano de estudo, que foi concedido. Todos os grupos foram descritos em termos da dinâmica das suas práticas, instrumentação utilizada e vestimentas, embora seu ponto principal fosse a questão estrutural poético-musical, como já apresentado na seção 4.1.

As conclusões do segundo ano foram importantes em especial por demonstrarem que os aspectos encontrados somente apontavam para um Samba de Bumbo com características Euro-ocidentais. Porém, após avaliação disso decidimos ampliar a perspectiva analítica para conseguir resultados mais profundos, por isso solicitou-se o terceiro ano de trabalho, também concedido. Por conta disso, realizamos a revisão do livro de Kubik (2010a, 2010b) e de Mukuna (2000) o que foi essencial pra proporcionar o salto de qualidade proposto,

apresentado na seção 4.2. Com isso, conseguimos verificar melhor as possíveis aproximações entre o Samba de Bumbo e a música africana, em termos analítico-musicais. Os resultados foram diferentes do que se colocava no segundo ano, o que só foi possível verificar pela análise proposta nesta etapa.

As conclusões colocadas no início dessa sessão ainda precisam de muitas discussões. Em relação aos dois relatórios anteriores, onde o processo de geração de dados e posterior análise foram predominantes, as conclusões apontam relações diretas entre uma forma que foi bastante influenciada pelo contexto da cultura caipira, com estruturas claramente africanas. Nesse sentido, a parte interessante foram as contradições rítmicas entre melodia, a parte mais Euro-ocidental, e a instrumentação, mais africana, o que torna ainda mais importante uma pesquisa mais aprofundada nesse sentido futuramente. Contudo, temos ciência de que somente um trabalho de cunho sociológico e antropológico pode, de fato, dar conta dessa investigação de modo satisfatório. Estudar os processos sociais que esses sambadores vivem e viveram analisando a influência disso em sua prática é fundamental para o entendimento passado, presente e do futuro desenrolar da prática musical do Samba de Bumbo no Estado de São Paulo.

6. Referências

- ANDRADE, Mario de. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.
- ARAÚJO, Gabriel de A (org.). **O acento em português: abordagens fonológicas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- AYALA, Marcos. **O Samba-Lenço de Mauá (Organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa)**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.
- BARZ, Gregory & COOLEY, Timothy J. **Shadows in the field: New perspectives for field work in Ethnomusicology**. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2008.
- BISOL, Leda. Matto Câmara Jr. E a Palavra Prosódica. **Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 20, número especial, p. 59-70, 2004.
- BRITTO, Ieda Marques. **Samba na cidade na cidade São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural**. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.
- CARDOSO, Ruth C. L (org.). **A aventura antropológica**. Teoria e Pesquisa. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- COMENDA, Neide. Grupo de samba-lenço em São Paulo. In: **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, 177:121-63, abr./jun. 1969
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia & Improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas (I)**. 20 ed., Rio de Janeiro: Luminar, 1986.
- COLLISCHONN, Gisela. Proeminência acentual e estrutura silábica: seus efeitos em fenômenos do português brasileiro. In: **Acento em português: abordagens fonológicas**. São Paulo: Parábola, 2008, cap. 9, p. 195-223.
- COOPER & MEYER. **The Rhythmic Structure of Music**. 3^a ed. Chicago & London: University of Chicago Press, 1960.
- DIAS, Fernanda de Freitas. **Na batida do bumbo: um estudo etnográfico na cidade de Pirapora do Bom Jesus-SP**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2008.
- CRUCES, Francisco (org.). **Las Culturas Musicales**. 2nd Ed. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- EMERSON, Robert M., FRETZ, Rachel I., SHAW, Linda L. **Writing ethnographic fieldnotes**. 2nd Ed. Chicago and London: University of Chicago Press, 2011.
- FORTE, Allen. Schenker's Conception of Musical Structure. *Journal of Music Theory* 3.1: 1 – 30, 1959.
- GEERTZ, Clifford. **Nova Luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LACERDA, Marcos Branda. Transformação dos processos rítmicos de *offbeat timing* e *cross rhythm* em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil - OPUS 11. **Opus** (Porto Alegre), Campinas, SP, v. Ano 11, n. Ano 11, p. 124-136, 2005.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. **A Generative Theory of Tonal Music**. Massachusetts: MIT Press, 1983.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folclore de São Paulo: melodia e ritmo**. 2ª Ed. São Paulo: Ricordi, 1954.

KARTOMI, Margaret J. **On Concepts and Classifications of Musical Instruments**. Chicago: Chicago University Press, 1990.

KUBIK, Gehard. **Theory of African Music**. Chicago: The University of Chicago Press, v. 1, 2010a.

KUBIK, Gehard. **Theory of African Music**. Chicago: The University of Chicago Press, v. 2, 2010b.

MALDONADE, Irani Rodrigues; MOTA, Helena Bolli. Alongamento vocálico e apagamento em coda medial nos desvios fonológicos. **Pró-Fono R. Atual. Cient.** [online]. 2010, vol.22, n.1, pp. 61-66.

MANZATTI, Marcelo Simon. **Samba Paulista, do centro cafeeiro a periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4 ed., Brasília – DF, 1996.

MERRIAM, Alan P. **Anthropology of Music**. Chicago: Northwestern University Press, 1964.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**. 2. ed. Champaign: The University of Illinois Press, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

STOKES, Martin. **Ethnicity, Identity and Music: The musical constructions of place**. London: Bergpublishers, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

TENANI, L. Domínios **Prosódicos no Português do Brasil**: Implicações para a Prosódia e para Aplicação de Processos Fonológicos. Tese de Doutorado em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

TOJI, Simone. Samba e Carnaval à Paulista: uma folia em Santana de Parnaíba. **Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares**, Rio de Janeiro, V. 6, n. 1, p. 159 – 172, 2009.

DOCUMENTÁRIOS

CORTÊS, Carlos. Geraldo Filme – **Crioulo cantando samba era coisa feia**. Brasil, 52 min, cor, 16mm, 1998.

MELLO, Gustavo; FERRAZ, Luiz. **Samba de Quadra**: O samba que veio do mato. Brasil, 16 min, cor, 16mm, 2007.

MELLO, Gustavo. **Samba à Paulista**: “fragmentos de uma história esquecida”. Brasil, 3 x 48’, 16 mm, 2007.

QUINTINO, Paula. **Samba de lenço**: A memória está no corpo. Brasil, 15 min, 16mm, 2009.

DISCOS

SAMBA DE RODA NOSSA GENTE, São Paulo: Trace Disc, 2003. 1CD.

SITES CONSULTADOS

<http://www.kolombolo.org.br>. Acesso em: 04/09/2010.

<http://www.pucrs.br/edipucrs/online/pesquisa/pesquisa/artigo8.html>

APÊNDICE A - Relato de Pesquisa de Campo na Festa de São Benedito em Cotia-SP (13/05/2010)

Inicialmente me dirigi à cidade de Cotia para a pesquisa do grupo Samba Lenço de Mauá, parte do projeto de iniciação científica que desenvolvo. Porém, cheguei demasiadamente cedo ao local, e foi possível expandir minhas observações acerca de outras questões.

Em primeiro lugar, devido a minha ida na festa de São Benedito da cidade Aparecida, foi possível ter um parâmetro de comparação com relação à participação da prefeitura, igreja e das condições gerais da festa. Na festa de Cotia não existiu participação significativa da prefeitura, somente um palanque e umas fitas comemorativas e três banheiros que atenderiam aproximadamente trezentas pessoas. Isso se refletiu no discurso de seu Benedito⁵³, que demonstrou grande insatisfação com o prefeito e vereadores, que vetaram a utilização da quadra poliesportiva do bairro onde seria realizada a festa. Esta seria utilizada para o almoço entre todos os grupos participantes, além das questões sobre as condições gerais para esta manifestação cultural. Ele fez questão de dizer que não houve ajuda da prefeitura para a realização da festa. Isso difere bastante da realidade de Aparecida, já que sendo uma festa de grande porte, teve um claro patrocínio de instituições oficiais, ou de pessoas “interessadas” no bom andamento da festa. Este patrocínio obviamente aumenta o prestígio de tais pessoas junto às camadas populares, especialmente as do contingente que participam mais ativamente da Festa em questão. Devido a esse alto grau de formalidade na questão da organização da festa, as Congadas tinham maiores restrições pela própria instituição que a organiza.

Em Cotia quem organiza a Festa é um congueiro, Seu Benedito, portanto o caráter popular da festa é mais evidente no meu ponto de vista, até porque não existiam políticos junto com ele no palanque, ou em qualquer momento em que estive lá (oito da manhã até seis da tarde).

Um fato interessante é que, durante a missa, os grupos de Congadas participaram ativamente junto ao grupo que tocava pop rock, que tocava intercaladamente no decorrer da missa. As congadas de todas as localidades que ali estavam presentes foram apresentadas, e bem recebidas, sendo elas que terminaram a missa, saindo uma a uma da Igreja prestando sua

⁵³ Seu Benedito é o líder do grupo “Congada de São Benedito de Cotia” e organizador da festa.

homenagem a São Benedito. De acordo com moradores de Cotia isso é comum na cidade nas Festas aos santos, o que em Aparecida parecia não acontecer de modo geral.

Em Cotia estavam presentes grupos de Congada, da cidade de Taubaté e Mogi das Cruzes, Cotia (Congada de Seu Benedito), de Moçambique, do município de Lorena, Taubaté e Limeira, de Samba de Bumbo, da região de Mauá, e um de grupo que dançava em meio a fitas, com integrantes majoritariamente brancos aparentemente de classe média alta.

Durante a procissão ocorreu um fato inesperado, o grupo Samba Lenço de Mauá parecia não estar à vontade para a procissão. Afirmando isso porque ouvi alguns integrantes reclamando que não conseguiam tocar junto a todos os grupos de uma vez, e outros se perguntando: “Mais não é um de cada vez?”. Isso pode ter ocorrido por dois fatos principais, o primeiro é que o bumbeiro oficial estava com dores nas mãos e não pôde tocar, e sendo o bumbo o instrumento que inicia o samba, se sua batida não for “precisa” o conjunto fica comprometido.

Isso revela uma das características do grupo Samba Lenço. Cada integrante toca um instrumento específico, escolhido quase que espiritualmente, isto é, o grupo acredita que cada instrumento escolhe seu instrumentista. Desta forma, quando um integrante tenta tocar um instrumento e não consegue entende-se, na visão do grupo, que este instrumento não é cabível a ele. Porém, se um dos sambadores⁵⁴ tem um sucesso imediato com o instrumento, considera-se este seu instrumento a partir de então. Vale ressaltar que não existe hierarquia neste sentido, ou seja, o bumbeiro não é mais importante que o pandeirista, embora o bumbo (instrumento) tenha um papel destacado, especialmente nas apresentações.

De modo geral, o grupo pratica três diferentes eventos: Evento religioso (Mais particular aos integrantes e amigos próximos); festas religiosas (as procissões) e as apresentações. Nesta última o grupo se apresenta de modo mais performático, geralmente em palanques de festivais organiza dos por prefeituras de cidades que realizam esta modalidade de Festa (Ayala, 1987).

Outro ponto sobre o grupo é que este não gosta de ter seu nome associado à cidade de Mauá, já que não considera este local como de origem do grupo, sendo a cidade de São Paulo, o lugar de origem dos integrantes atuais.

O segundo motivo para a dificuldade do grupo pode ter sido o fato mais óbvio, o grupo toca um samba caracteristicamente de terreiro, em que dança num local fixo. Sendo assim, uma procissão em meio à cidade acarreta problemas na articulação dele.

⁵⁴ Os praticantes de samba de Bumbo utilizam o termo “sambador”, diferente de “sambista”, referente aos praticantes de samba carioca, por exemplo.

APÊNDICE B - Festa de São Pedro (23/07/2011) – Vinhedo – SP (Bairro da Capela)

Eu nunca havia participado de desta manifestação cultural, e tampouco sabia de toda a liturgia envolvida nesta. É um evento católico, mas que demonstra uma forma diferente de louvar os santos dessa religião, em que o profano e o sacro são vivenciados numa mesma noite, em função da questão religiosa. Desta forma, neste breve relato, pretendo apontar as questões de um ponto de vista que procura alcançar a relação destes sambadores com esta manifestação, em função do objeto de estudo da presente pesquisa, o Samba de Bumbo.

A Festa começou por volta das oito horas da noite, na “casa da Dona Aurora”, que atualmente é ocupada por seu filho “Seu Luís”. Dona Aurora foi uma importante figura do cenário desta comunidade. Foi Benzedeira reconhecida inclusive por órgãos oficiais como a prefeitura da cidade, sendo, por essa razão, considerada “Patrimônio Imaterial da cidade de Vinhedo”.

Como dito, a festa é de teor religioso católico. Ela se inicia com rezas na sala destinada para esta atividade dentro da casa, onde podem ser encontradas fotos de Dona Aurora, seus certificados de reconhecimento perante a cidade de Vinhedo, e muitas imagens de santos em quadros, além de três imagens confeccionadas para serem instaladas nos mastros das casas, no momento da procissão.

As pessoas que participaram deste primeiro momento são predominantemente os mais idosos, mas existem crianças, adolescentes e adultos de meia idade participando também. Vale dizer, que a sala de reza era muito pequena, o que restringia o número de pessoas nesta parte inicial da festa.

Ao entrar na sala de reza, as pessoas recebiam papéis com as letras dos cânticos religiosos, para que pudessem lembrar as melodias no momento da procissão. Além disso, a maioria dos fiéis, especialmente as mulheres, carregava velas dentro de um copo desde o início da reza. Os copos provavelmente tinham função de evitar que o forte vento do lado de fora da casa apagasse o fogo das velas.

A reza tem duração de aproximadamente 20 minutos. Após isso, inicia-se o momento da procissão. Neste, os fiéis caminham por três casas, sempre rezando, em que em cada uma delas é fixado um mastro. Não foi descoberto o critério exato para a escolha das casas em que se coloca o mastro, mas aparentemente é por pedido dos próprios moradores destes locais.

Sempre na frente da procissão estão os principais participantes, geralmente os mais idosos, junto às imagens dos santos aos quais estão festejando. O processo nas duas primeiras casas é o mesmo: os fiéis chegam em procissão, o buraco na terra já está aberto, e o mastro está ao lado. Então, alguns homens prendem a imagem do santo na ponta do mastro. Depois um mesmo homem é responsável por “enterrar” o mastro na terra. Do momento em que começa o preparo do mastro, até a saída, os fiéis cantam as músicas católicas que foram entregues impressas no início da festa. Após isso, um após o outro, os fiéis batem um mesmo pedaço de pau na terra para firmar o mastro, com a imagem do santo já presa. De acordo com os fiéis, ao bater o mastro na terra faz-se um pedido ao santo, este ganha o direito de fazer um pedido ao santo. Conforme estes realizam esta última etapa, se retiram da casa e, do lado de fora, fazem um reza curta de no máximo 5 minutos, e, então, seguem para a próxima casa.

Na última casa, além do preparo do mastro, dos cânticos religiosos e dos pedidos realizados ao “socar” a terra do mastro, existe um local onde as velas, aquelas distribuídas no início da festa, são colocadas. Também aqui, após colocar as velas, os fiéis ganham o direito de fazer um pedido ao santo em questão. Vale dizer que as velas tinham que estar acesas. Em muitos casos, pela dificuldade em chegar neste local, alguns fiéis entregavam velas apagadas para alguém mais próximo, e este acendia a vela junto àquelas já acesas neste local sagrado e as deixavam lá. Somente nesta casa, na casa de “Seu Luís”, foi este o responsável por colocar o mastro e coordenar todo processo até os fiéis se dirigirem até a outra parte da festa.

O momento da procissão contava com muito mais pessoas do que na reza, até pelo espaço ser maior. Ainda assim, a maioria dos fiéis era de faixa etária avançada, mas algumas crianças e jovens participaram, inclusive, dos momentos mais importantes como o preparo e colocação do mastro na terra.

A parte seguinte foi o momento do jantar em comunidade. Neste foram servidos o boqueirão (pão francês com carne moída) e quentão (com e sem álcool), além de outras bebidas, como guaraná. A festa, no geral, até esse momento, contava com uma média de 80 a 100 pessoas.

Após a refeição, iniciou-se o momento do Samba de Bumbo, liderado pelo grupo “Samba da Dona Aurora”. Neste momento já eram cerca de dez horas da noite. Aparentemente, não existe nenhuma ordem para o começo, no mais, um canto inicial pela representante mais idosa, Dona Tiana, ou pela cantadora mais freqüente, Dona Lázara.

No samba praticado por este grupo, as músicas são compostas por versos improvisados e decorados, sendo este último mais freqüente desta vez. O sambadores “Seu

Agenor” e “Dona Lazaras”, casados, são os principais improvisadores de versos, em que estes remetem geralmente a situações que ocorrem no contexto da manifestação cultural.

No início do samba, praticamente todas as pessoas que estavam no momento da refeição, permaneceram, e muitas até dançaram e tocaram junto ao grupo, inclusive o autor deste relatório, que teve a oportunidade de tocar a caixa, já que tinha experiência sobre a rítmica deste instrumentos e já presenciado apresentações do “Samba da Dona Aurora” na capital paulista por duas ocasiões.

O samba se inicia sempre da mesma forma. Após Dona Tiana levantar o lenço, ou alguém colocar a (s) mão (s) sobre um dos bumbos, os instrumentistas param de tocar. Se Dona Tiana levantou o lenço, é ela quem “tira” o verso, se qualquer outra pessoa pede a palavra, é esta quem deve “colocar” um verso. Este verso é geralmente uma quadrinha. Porém, somente o último dístico deste é repetido, em que na primeira parte deste é o propositor que canta, e a segunda, o coro (dançarinos e cantadores) em resposta. Muitas vezes, o propositor é acompanhado por mais um sambador do grupo, com voz mais vigorosa, o que possibilita que mais pessoas consigam ouvir a letra do samba.

O grupo, quanto aos tocadores (todos homens), foi composto por dois guaiás, duas caixas e dois bumbos. Na caixa, um jovem de não mais que 17 anos, foi um destaque, visto que predominou como tocador, quase, oficial, deste instrumento. No guaiá “Seu Roque”, e mais um homem de meia idade eram quase exclusivos deste instrumento. Porém, em todos os instrumentos havia constante revezamento, especialmente na segunda caixa, que muitas vezes era deixada de lado por falta de tocadores, por ser um instrumento que provoca grande cansaço físico. Apesar disso, o jovem caixeiro agüentava até nove ou dez sambas seguidos tocando somente a caixa, vigor que não foi verificado em mais nenhum sambador dos outros instrumentos.

O bumbo é o instrumento principal, por seu som mais evidente, pela intensidade, por ser responsável pelo “leva e trás” dos dançadores e por ser o único com intensa improvisação da rítmica, visto que tanto as caixas, como os guaiás, mantêm um padrão único durante os sambas. Este era o instrumento com mais revezamento, pois os principais tocadores eram os mais idosos e necessitavam de constantes trocas para se recuperar e voltar ao samba.

Quanto à dança, esta se caracteriza pelo “leva e trás” do bumbo. Os instrumentos ficam enfileirados, somente com os guaiás um pouco atrás das caixas e bumbos, enquanto as pessoas que dançam ficam em frente aos instrumentos, formando quase um bloco. Neste processo, conforme o bumbo avança, todas as pessoas da dança recuam. Após isso, quem

dança passa a avançar, enquanto os instrumentistas recuam. Isso se repete até que alguém decida parar o samba para colocar um novo verso.

A Festa de São Pedro durou até, aproximadamente, uma e meia da madrugada. Neste momento, apenas umas 10 ou 15 pessoas, fora os sambadores, ainda estavam no local. Após o samba, houve ainda mais uma refeição, com bolos trazidos pelos visitantes e o que sobrou da refeição anterior.

Essa festa, no geral, contou com participação significativa da comunidade ao redor, visto que, até mesmo pessoas que não participaram do momento da reza, procissão e refeição, começaram a chegar no momento do samba, embora não ficassem ali por muito tempo. Além disso, vale dizer que, ao tentar encontrar a casa dos sambadores, as pessoas do bairro da capela têm como referência a “Casa de Dona Aurora”, e não a rua onde esta se localiza. Isso demonstra a marca que esta figura tem na cidade e que, através das práticas culturais, como a do Samba de Bumbo, tende a se fixar ainda mais como elemento de importância para a história cultural da cidade de Vinhedo.

APÊNDICE C – Festa do Cururuquara (12/05/2012) em Santana de Parnaíba – SP

Sendo eu parte de um dos grupos de projeção cultural convidados, a Ingoma Paulista, que pratica o Samba de Bumbo, cheguei cedo ao evento. Isso porque nesta data, durante a tarde, bem antes de a festa começar, foi discutido e iniciado o processo formal de reconhecimento desta modalidade de samba como patrimônio imaterial Brasileiro pelo IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico Artístico e Nacional).

Estavam presentes durante essa discussão burocrática, dentre os grupos tradicionais, os “Filhos de Quadra”, o “Samba da Dona Aurora” e o “Samba do Cururuquara”. O “Sambalênço” de Mauá chegou cerca de duas horas depois. Quantos aos grupos considerados de projeção cultural, ali estavam o “Vovô da Serra Japi”, o grupo “Urucungos, Puítas e Quijengues” e a Ingoma Paulista.

A discussão durou cerca de duas horas, sendo Marcelo Manzatti representante dos grupos de Samba de Bumbo e Simone Toji a principal representante do próprio IPHAN, ambos autores de trabalhos relevantes para o presente trabalho. A reunião consistiu em uma apresentação dos processos para o reconhecimento desejado por essa modalidade de samba, em que ressaltou-se a longevidade do processo. Porém, os integrantes dos grupos tradicionais se mostraram bastante pacientes quanto a esta questão e, ao mesmo tempo, esperançosos.

Após isso, todos os conjuntos foram liberados para se prepararem para suas participações nas mesmas. A Festa do Cururuquara de 2012, diferentemente do ano anterior, contou com uma inversão das hierarquias. Em 2011, as bandas musicais que difundiam músicas midiáticas começavam sua apresentação a partir da meia noite, após a “apresentação” dos grupos de Samba de Bumbo. Neste ano, porém, quem iniciou a música no evento foi uma banda de festas comum e perto da meia noite, os grupos tradicionais de Samba de Bumbo foram chamados para iniciar a festa.

O único grupo que subiu no palco foram os “Filhos de Quadra”. Após eles, o “Samba do Cururuquara” iniciou a manifestação cultural como a maioria absoluta o pratica, e assim o fizeram neste evento, no mesmo nível de todos os outros que dela compartilham. Essa ideia do “espetáculo” e da “apresentação”, embora seja presente nesta prática, por preservar a figura do artista e espectador, convida o espectador a praticá-la junto aos tocadores e dançadores da mesma, o que, de certa forma, representa uma resignificação da própria prática.

Os grupos tradicionais, que, por serem formados majoritariamente por pessoas idosas, se cansaram por volta das 2 horas da manhã, sendo o final com o “Samba da Dona Aurora”. Porém, alguns minutos antes os grupos de projeção cultural foram se misturando a este, tornando a massa sonora mais densa. Sendo estes últimos formados majoritariamente por jovens interessados em cultura de tradição oral e estudantes universitários, a prática destes durou até cinco da manhã aproximadamente, quando o samba se encerrou por completo.

Esse foi o encontro mais importante dos grupos de Samba de Bumbo do estado até o momento, pela questão do reconhecimento oficial do mesmo, e por, pela primeira vez, proporcionar o intercâmbio entre 4 diferentes grupos que praticam esta modalidade de samba no estado. Desta forma, foi uma oportunidade ímpar de confirmar melodias transcritas, praticar samba propriamente dito com os integrantes dos grupos tradicionais e de estar atualizado quanto ao reconhecimento, em nível nacional, do mesmo.