

## MATRIZES AFRICANAS NO SAMBA

**Regina Maria Meirelles Santos**  
**Escola de Música da UFRJ**  
**Professora Adjunta**  
**reginams@ism.com.br**

**Resumo:** O presente trabalho procura estabelecer que as contribuições africanas à música popular brasileira, notadamente o samba, se encontram na sua relação com a linguagem. A canção africana, que surge a partir da integração da linguagem com a música, tem íntima relação com o samba, notadamente, com o partido-alto. A identificação de modos de interpretação africanas podem ser observados na prática musical do samba, não somente na incorporação de padrões ritmicos recorrentes, na recriação de gêneros musicais populares originários de danças de origem africana, encontradas principalmente no meio rural, mas na prática interpretativa de suas canções.

**Palavras-chave:** Samba, Linguagem, Partido-alto

**Abstract:** The present study aims to establish that the African contributions to Brazilian popular music, specifically the samba, can be found in its relationship with language. The African song consists of an integration of language and music and has an intimate relationship with the samba, specifically with the partido-alto (a modality of samba). The identification of some kinds of African performances can be observed in the samba musical practice, not only in the incorporation of frequent rhythmic patterns or in the re-creation of Brazilian popular musical genders of African origin, but also in the interpretative performance of its songs.

**Key Words:** Samba, Language, Partido Alto

Recentes pesquisas no campo da etnomusicologia em países africanos enfocam profundamente o universo das canções e o da linguagem. Estudos insistem nesse ponto de que não há nenhuma música na África que não esteja de algum modo enraizada na fala. Chernoff (1979 :75) enfatizava que a música africana era derivada da linguagem. Em sua obra sobre a música dos Ewe de Gana - Kofi Àgàwú (1995, 65) estuda os ritmos da linguagem falada, delineando as formas musicais intrínsecas da linguagem em movimento, marcadas pela simultaneidade do fazer.

Na arte de fazer música, como na arte verbal, o princípio da simultaneidade está presente, tanto a níveis de produção quanto na recepção, não importando o número de participantes. Igualmente, no nível conceitual, palavra e tonalidade formam uma liga que permite o comportamento verbal e musical se fundirem um no outro. Assim, um canto está relacionado a outro que o complementa, uma batida se completa com outra, que com ela interage, produzindo uma seqüência rítmica, compartilhada por seus executantes.

Para Àgàwú, ouvir as características tonais e rítmicas dos Ewe implica na compreensão dessa metáfora: linguagem como música. Apesar dos aspectos inexatos da notação musical, observa-se que as tonalidades da fala e o ritmo do discurso são características fundamentais definidoras dessas duas linguagens. Considerando que a música exista na tradição oral, somadas às limitações da memória inerentes ao homem, é compreensível que seus padrões musicais não sejam complexos como os da música ocidental.

Essa prática nos remete para a estrutura rítmica e formal do samba de partido-alto e de outros gêneros musicais populares, encontrados principalmente no meio rural, como o jongo, o calango, onde certas palavras ou expressões curtas são repetidas após a estrofe improvisada, criando um ritmo e uma estrutura métrica padronizada pela repetição. É o caso do partido-alto de Aniceto do Império, intitulado *Dora* :

“Outra hora [tínhamos] que interromper a comilança, porque não era possível perder a ocasião de tirar um flagrante do Aniceto, o maior partideiro do mundo, em plena função.

*“Eu vou cantar agora*

*Porque já está...*

Aniceto parava e repetia, pedindo resposta:

*Porque já está?...*

Aí o pessoal atinava e respondia, completando a melodia e a rima intuitivas:

*Na hora!*

Aniceto então, continuava:

*Que o homem que é homem*

*Não?..*

O coro alerta, ia só respondendo:

*Não chora*

O velho ia em frente, quarenta minutos, improvisando sem parar. Referia-se ao que estava acontecendo, com versos criados no momento. Intransigente, jamais repetia ou aproveitava versos feitos.”<sup>1</sup>

Na narrativa, os versos improvisados, complementados pela platéia, estabeleceram um ritmo particular à composição, que só se completa com a palavra certa, aquela que se encaixa na métrica da canção, sem quebrar a unidade rítmica do samba. Aqui o ritmo está condicionado à inflexão e à rima da palavra; não possui nenhuma ligação com instrumentos ou com batidas rítmicas por estes produzidas. Aniceto se apóia somente nos contornos melódicos da fala e nos ritmos da palavra em sua improvisação. Sem acompanhamento instrumental no decorrer da performance, o ritmo do partido-alto foi mantido exclusivamente pela fala e pelas palavras encaixadas no momento certo.

Observa-se essa prática de figuras rítmicas derivarem da palavra falada, tanto nos Ewe quanto nos grupos que vieram como escravos para o Brasil. Africanos de etnia yorubá e bantu possuem a mesma característica. Sendo linguagens tonais, é necessário “cantar” as palavras corretamente para se expressar por meio delas. O fascínio da língua oral reside nos seus mecanismos para a transmissão de conhecimentos, estruturados na forma de cantos, fórmulas e narrativas repetidas por gerações. As variações de intonação e ritmo determinam modificações na significação de palavras e do contexto no qual se inserem. Essa prática possibilita o aparecimento de jogos entre palavras que nos remetem à questão de seus significados múltiplos.

Os melhores jogos de palavras são aqueles cantados na presença da pessoa a quem aludem, sem que ela os perceba. Verger (1995 :56), ao escrever sobre a música interpretada na corte do rei de Porto Novo, aponta para o estilo fortemente alusivo das canções *ajogan*, compostas de palavras elogiosas ao rei e de desafios irônicos ou abusivos contra seus inimigos. Estas canções se exprimem por meio de sugestões de dúbio sentido, só compreendido por poucos :

“O mesmo costume existe na Bahia entre os descendentes de iorubás, que durante as cerimônias para os orixás cantam as chamadas “cantigas de sotaque”. São canções nas quais uma ligeira mudança de pronúncia transforma elogios em palavras irônicas ou abusivas contra um visitante, que se for capaz, deve responder com outra canção para mostrar que não foi enganado.”<sup>2</sup>

Procura-se aqui reforçar a premissa de que no Brasil os ritmos da fala de línguas africanas estabeleceram padrões rítmicos idênticos, originados dessa tradição. Esses ritmos se impuseram entre nós, gerados e decorrentes de práticas oriundas da linguagem oral e constituem um importante fator de

<sup>1</sup> Silva, Marília Barboza da e alli. 1983- *Cartola- Os Tempos Idos-* MEC-FUNARTE, Rio de Janeiro, 15-16

<sup>2</sup> Verger, Pierre.1995. *Ewé: O uso das plantas na sociedade Iorubá.* São Paulo : Companhia das Letras, 56

identificação entre os negros brasileiros. Em entrevista ao JB, em 1981, compositores da Mangueira como Nelson Sargento, Padeirinho e Babaú, afirmavam:

JB - O samba nasceu no morro ou na cidade?

Padeirinho - Nasceu mesmo na cidade, é o fato histórico. Feito por gente da cidade por uma razão simples: os morros ainda estavam em formação.(...) Na Saúde, na Cidade Nova, o samba nasceu, mas tomou corpo e características foi no morro...

Nelson Sargento - Sobre o samba de morro e samba da cidade: talvez na década de 30 para 40 deve ter ficado bem definido o samba da cidade, que era feito pelo Ataulfo, por Geraldo Pereira, Heitor dos Prazeres, Bussy Moreira, e outros. Estes esquematizam um tipo de samba que se chamou samba da cidade: é um samba com uma primeira parte e duas segundas partes, enquanto o compositor da Escola de Samba fazia a primeira parte e deixava dois versadores da Escola de Samba para fazer determinados versos que chamava samba de improviso. Então, algumas pessoas começaram a procurar os compositores do morro; o Cartola foi procurado, o próprio Babaú em 1937 foi procurado. (...) Ao descer para a cidade ele tomou outra feição. (Nelson Sargento exemplifica cantando o célebre samba de Babáú "*Ai, ai meu Deus tenha pena de mim*" espichando a melodia, enfatizando e espichando mais ainda a palavra "pena de mim"); mas na hora da gravação ficou rápido e de ritmo uniforme, e o samba de Babaú tomou ritmo da cidade.

JB - É o arranjo ou o modo de cantar?

Babaú - Foi no modo de cantar, mexeram na melodia. Só a letra ficou inteirinha. O arranjo foi de Ciro de Souza, cantado por Aracy de Almeida (...) No meu ponto de vista o compositor está fazendo samba de cidade. Também se não fizer...

Nelson Sargento - Ele faz samba de cidade porque não teve coragem de impor seu estilo, ele se adaptou ao estilo da cidade.

Creuza Cartola ao ser indagada sobre as características dos sambas de raiz, observa:

"Eu nasci e me criei no morro, trago meu modo de cantar de acordo com meus compositores, meu compositor de morro que tem aquele ritmo, aquela bateria, aquele jeitinho que meu pai me ensinou. Então para uma cantora como Elizeth cantar "*Sim, deve haver um perdão*", eu descii primeiro o morro, pois ela disse pro meu pai Cartola, que não dava para cantar do jeito que ele queria. Meu pai disse que dá, porque minha filha canta (...) Eu descii o morro e cantei (...) e ela disse: "sim, gostoso" e gravou do jeito de Cartola.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Depoimento de Creuza Cartola para o artigo "A Morte do Samba"- JB de 28/01/81

No início da carreira de Padeirinho, como compositor da “Unidos da Mangueira”, o samba de raiz, cantado, era versado; versos de improviso, alternados por dois companheiros:

“De uns tempos para cá é que começou o samba de quadra; antes era samba de terreiro, não era samba de quadra. Tem gente que não sabe distinguir o samba de roda da roda de samba; (...). O samba de raiz que nós fazemos é aquilo que de fato nós convivemos, que é o morro em si. Já o samba da cidade é de ritmo diferente; não se adapta ao nosso sentimento. ”

Nelson Sargento -“ o compositor que nasce hoje, nasce fazendo samba da cidade.”<sup>4</sup>

Podemos afirmar que a modificação no ritmo das composições mencionadas pelos compositores mangueirenses se dá na articulação das células rítmicas, na sustentação ou prolongamento de determinadas sílabas que descaracterizam o ritmo da fala, que é mantido no verso improvisado, mas que se perde no verso que é muito manipulado. O samba que se apoiava nos contornos das tonalidades da fala e no ritmo individual de cada compositor- nas suas improvisações, nas suas linhas melódicas individuais- perde, ao se comercializar, essas inflexões de sua ligação com a fala.

Na análise desse campo musical observa-se :

1) Os sambas são geralmente improvisados. Samba versado é o nome que sambistas dão para os versos improvisados no momento da performance e não necessariamente fixados na memória do compositor. Se as canções são improvisadas, isso demonstra que elas colocam em uso um estoque de frases verbais e musicais que o sambista possui e arruma numa ordem particular, para se adaptar à performance. Para alguns, esses fragmentos se aproximam mais da fala do que da canção propriamente dita. Dois aspectos desse desempenho podem ser enfatizados: a totalidade do processo em si, e a estrutura rítmica e tonal das linhas individuais do cantor. Isso mostra como este agrupa palavras em uma frase, prolonga as sílabas, estabelece pontos de cisão ou corte na estrutura frasal, repete palavras ou sílabas. Observase esse fato quando Nelson Sargento, ao cantar o samba de Babaú, espicha a melodia, enfatizando e espichando mais as palavras finais.

2) Outra modificação implícita na variação de ritmo é a mudança de andamento. No partido-alto o tempo da levada da canção se aproxima do tempo da fala. A fala arrastada de Martinho da Vila, por exemplo, é transportada para o samba, em termos de andamento, da maneira de articular as palavras que é silábica, sublinhando as semelhanças com seu modo de falar. O cantor imprime na canção um padrão de intonação que é predominantemente o da fala, embora excurcione nos domínios da melodia.

3) Partideiros denotam uma certa inabilidade para sustentar notas, ou manter sua altura. Ao examinar as interpretações de sambas de partidoalto percebe-se a baixa incidência de notas sustentadas. Quando ocorrem, são invariavelmente notas finais. A razão talvez esteja no fato de que notas

---

<sup>4</sup> Idem

sustentadas são dimensões puramente musicais para o compositor lidar, preferindo este, manipular o ritmo, que a duração ou a altura dos sons.

Cantores como Geraldo Pereira, Mário Reis, optaram esteticamente por escolhas performáticas que são “misturas”: apesar dos sambas estarem ligados ao desempenho da fala, seus ritmos os engajam no campo da canção.

4) Outros pontos observados em sambas com estrofe e refrão dizem respeito ao contraste entre a estrofe e a resposta dada pelo coro. Algumas vezes a estrofe é mais falada do que cantada e o coro é mais musical, mais cantado. Outras vezes, como no caso do partido-alto *Dora*, o cantor apresenta uma estrofe meio-cantada e meio-falada, mas a resposta do coro é praticamente falada, já que este responde a pergunta do partideiro. Esses contrastes podem ser de diversas ordens: uma resposta mais lenta ou mais rápida que a estrofe, uma estrofe não-métrica na pergunta contrastando com uma resposta mais métrica. Silêncio pontuado entre frases, contrastes tímbricos, estrofes repetitivas, contraponto na periodicidade das frases cantadas etc. Cantores habitualmente confiam no seu conhecimento do ritmo da fala para vislumbrar estratégias que os permita distribuir as sílabas do texto entre as notas melódicas da canção. Tateiam seu caminho de uma harmonia a outra, procurando e articulando formas que possibilitem um bom desempenho.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ÁGÁWÚ, Kofi. *African Rhythm*. 1995. Great Britain :Cambridge University Press.

CHERNOFF, John. *African Rhythm and African Sensibility*. 1979.University of Chicago Press.

SARGENTO, Nelson et alli. 1981. « A Morte do Samba ». Jornal do Brasil.

SILVA, Marília Barboza da et alli- *Cartola- Os Tempos Idos-* 1983.Rio de Janeiro :MEC.

VERGER, Pierre- *Ewé: O uso das plantas na sociedade lorubá*.1995.São Paulo : Companhia das Letras,