

## **O *Time-line* como Ferramenta Analítica para o Samba Viaduto Santa Efigênia (1978) de Adoniran Barbosa**

MODALIDADE: Comunicação

*Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez*  
*Universidade Federal do Paraná*  
*edwin.pitre@gmail.com*

*Fernanda Adamowski*  
*Universidade Federal do Paraná*  
*nandabemol@hotmail.com*

### **Resumo:**

O objetivo deste artigo é apresentar a utilização do *time-line* como ferramenta analítica, contribuindo para a formação de subsídios e base teórica para a sistematização de parâmetros analíticos do samba a partir de um dos elementos propostos pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto. Realizou-se um recorte direcionado ao samba paulista e foi escolhida a composição *Viaduto Santa Efigênia*, de Adoniran Babosa (1978).

**Palavras-chave:** Adoniran Barbosa, análise musical, *time-line*, *Viaduto Santa Efigênia*.

### **The Time-line as Analytical Tool for Samba Santa Efigenia Viaduct (1978) of Adoniran Barbosa.**

**Abstract:** The objective of this paper is to present the use of time-line as an analytical tool, taking as a basis the theoretical systematization of analytical parameters for samba prepared by ethnomusicologist Tiago de Oliveira Pinto. In this sense, the samba paulista chosen for this analysis is called Viaduct Santa Efigenia, composed Adoniran Barbosa in 1978.

**Keywords:** Adoniran Barbosa, musical analysis, *time-line*, *Viaduto Santa Efigênia*.

## **1. APONTAMENTOS INICIAIS**

Partindo da perspectiva etnomusicológica, a análise de músicas de estruturas derivadas de matrizes africanas – como o samba, por exemplo – fundamenta-se sob a égide de métodos distintos daqueles utilizados no campo da musicologia tradicional. Esse tipo de abordagem tem por objetivo ponderar alguns parâmetros fundamentais que direcionam o pensamento musical de determinado grupo. Ou seja, em vez de analisar a música de um grupo ou comunidade com parâmetros arbitrários e externos à cultura de sua prática, busca-se, considerar os conceitos *emic*<sup>1</sup> inseridos na música estudada, visando compreender a música desde suas categorias e valores intrínsecos.

Como elementos e categorias identitárias intrínsecas da música, observam-se o ritmo, a melodia, a harmonia, a instrumentação, o andamento e o canto. Estes elementos fortalecem

as relações de território, língua e comportamento nas músicas das comunidades às quais pertencem, estabelecendo vínculos identitários, além de determinar qual é a sua abrangência.

Nesse sentido, o etnomusicólogo Kubik (1979), ao analisar a música tradicional africana, identificou que existem padrões rítmicos que podem ser utilizados como referência para estudá-la. Devido ao padrão repetitivo e à constância cíclica, chamou este padrão de “pivô de orientação”, que tem sido aplicado por diversos etnomusicólogos nas análises dos gêneros musicais da América Latina, particularmente nos estudos das músicas tradicional e popular do Brasil e de Cuba.

Trabalhos como os de Mukuna (2006), Oliveira Pinto (2001) e Sandroni<sup>2</sup> (2001), realizados com o samba de 16 pulsos elementares, utilizam a noção do padrão rítmico cíclico estudado por Kubik (1979).

O pulso elementar refere-se à menor unidade de tempo que compõe um determinado ciclo. Assim, em notação tradicional europeia, identifica-se como padrão a utilização da menor figura, neste caso a colcheia. Segue-se o exemplo apresentado por Mukuna<sup>3</sup>:



Exemplo 1: *Time line* de 16 pulsos

O samba, cujas origens remontam-se, à música africana, foi objeto de alguns estudos a partir de uma abordagem direcionada nesta perspectiva etnomusicológica. Deste modo, deve-se destacar a pesquisa de Kazadi Wa Mukuna (2006) que visa identificar a presença de elementos culturais do grupo etno-linguístico Banto na música brasileira. A proposta de Mukuna inicia-se com um apanhado histórico dos trajetos realizados pelos africanos no período do tráfico de escravos para, em seguida, efetuar um comparativo entre um padrão de *time-line* encontrado no Zaire, atualmente República Democrática do Congo, e o *time-line* encontrado no samba no Brasil. Essa pesquisa possibilitou a verificação da presença de aspectos culturais de origem Banto na música brasileira.

O termo *time-line-patter*<sup>41</sup> foi criado pelo etnomusicólogo africano Joseph K. Nektia nos anos 1970, com base em seus estudos sobre a música da África. Segundo Mukuna (1985), o *time-line* consiste em “(...) um ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase, são conduzidas” (MUKUNA, 1985: p.83).

Em uma perspectiva semelhante, o etnomusicólogo Carlos Sandroni (2001) realizou uma pesquisa sobre as mudanças nos padrões rítmico-melódico do samba carioca entre 1917-1933. Ao estudar o samba a partir de sua estrutura rítmica, Sandroni comenta que os *time-line*“(...) funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade” (SANDRONI, 2001: p.25). Assim, Sandroni apresenta uma seqüência sonora considerada padrão após o ano de 1933, ou seja, um *time-line* padrão do samba carioca, a partir do qual efetua análises comparando a características dos sambas que compreendem o período de 1917-1933.

Já o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (2001) apresenta uma tabela com parâmetros analíticos<sup>5</sup> pensados para aplicação no samba. Essa sistematização foi elaborada com base na perspectiva etnomusicológica de estudos de músicas de matrizes africanas. A partir dos parâmetros propostos por Oliveira Pinto, adotado-se o *time-line* como ferramenta analítica para a análise de *Viaduto Santa Efigênia*.

## 2. ADONIRAN BARBOSA: ALGUNS DADOS

Não é objeto deste artigo estudar a trajetória artística de Adoniran Barbosa, porém uma breve contextualização de sua vida é necessária. Este artista pode ser considerado uma figura de destaque entre os sambistas atuantes no contexto paulistano a partir da década de 1950. Adoniran Barbosa nasceu no ano de 1910 e passou sua infância no interior do Estado de São Paulo, inicialmente na região que hoje se conhece como a cidade de Valinhos, e posteriormente em Santo André e Jundiaí, até chegar na cidade de São Paulo no ano de 1932, fator que possibilitou um espaço para Adoniran Barbosa ingressar na carreira artística e tornar-se conhecido. (MUGNAINI, 2002)

Na década de 1930, Adoniran Barbosa trabalhou como radioator em programas de teatro radiofônico. O reconhecimento artístico como sambista de São Paulo ocorreu por volta dos anos 1950, impulsionado sobretudo pela parceria feita entre Adoniran Barbosa e o grupo Demônios da Garoa<sup>6</sup>.

De acordo com Ayrton Mugnaini<sup>7</sup>

Parte da importância de Adoniran foi justamente cantar a cidade de São Paulo sem demagogia ou estética de cartão-postal, mas sempre com muito amor pela cidade que adotou e por isso mesmo apontando-lhe afetuosamente os defeitos. O marco inicial seria justamente “Saudosa Maloca”. (MUGNAINI JR, 2002, p.79)

---

Adoniran Barbosa possuía uma relação afetiva com a cidade de São Paulo e particularmente com a região central, área na qual passava a maior parte do tempo, estabelecendo conexões de amizade de onde surgiram histórias e personagens que transitam pela sua obra. Sua própria forma de falar tem origem nesta São Paulo onde a fala nordestina e a italiana se misturam proporcionando a criação de sua personagem.

Assim, a relação entre *canção* e *cidade* esteve comumente presente como temática nas canções do compositor. Do ponto de vista analítico, pode-se conceber a canção como um documento histórico<sup>8</sup> entendido como um aparato de mediação. Ou seja, um “reflexo” aproximado de um recorte da sociedade.

Nesse sentido, a canção cuja temática relaciona-se com a cidade também pode ser entendida como uma “proposição” de um novo imaginário sobre a sociedade. Assim, as duas concepções da canção enquanto um “reflexo” aproximado e a “proposição” de um novo imaginário devem-se ao fato de que uma canção é resultante de diferentes processos sociais que se somam e acabam se cristalizando numa música. A canção *Viaduto Santa Efigênia* foi composta em 1978, e gravada em 1980, dois anos antes do falecimento de Adoniran Barbosa.

Essa canção faz referência ao Viaduto Santa Efigênia que teve sua construção concluída no ano de 1913 no centro da cidade de São Paulo. O viaduto tornou-se símbolo de prestígio para os paulistanos em função de sua estrutura arquitetônica sofisticada. Entretanto, por volta dos anos 1970, após uma série de ameaças de demolição, o viaduto foi revitalizado e transformado em passagem para pedestres em 1978.

O próprio Adoniran Barbosa comenta a canção *Viaduto Santa Efigênia*:

“A gente não pode ficar destruindo, demolindo tudo, porque os outro desejam construir outra coisa em seu lugar. Por isso fiz um samba, “Viaduto Santa Efigênia”, que foi um protesto quando ameaçaram demolir o viaduto. Estão acabando as vilas, os bares, os cortiços” (BARBOSA, Adoniran, *apud* MUGNAINI JR, 2002:157)

Nesse sentido, a canção *Viaduto Santa Efigênia* foi composta como uma forma protesto que se relaciona, de certo modo, à uma conjuntura social de seu tempo.

### **3. O TIME-LINE DA COMPOSIÇÃO VIADUTO SANTA EFIGÊNIA**

O conceito do *time-line*, pode ser entendido como um sequencia sonora assimétrica que serve de guia para os músicos do conjunto. Porém, para compreender o funcionamento do *time-line*, é necessário entender que existem diferenças entre a concepção estrutural da música de matrizes africanas e da música europeia. Assim, um dos aspectos característicos da música africana é assimetria rítmica a partir da qual se estrutura sua sonoridade. Já na música

européia a assimetria aparece em geral com caráter de exceção. Deste modo, as divisões temporais tradicionais da música européia dão lugar à um parâmetro denominado “pulsção elementar” que, na música de matriz africana, consiste na unidade mínima de tempo que compõe um determinado ciclo musical.

Apesar de servir de organizador temporal do ciclo, a pulsção elementar não deve ser pensada como um parâmetro temporal estrito porque não possui acentuação de tempo. Nesse sentido, a música de matrizes africanas diferencia-se da música de matriz européia em que a noção de compasso<sup>9</sup> relaciona-se à instância temporal.

No samba, a pulsção elementar possui um ciclo de 16 pulsções, transcritos do seguinte modo<sup>10</sup>:

16 pulsos<sup>11</sup> . . . . .

Exemplo 2: *Time line* de 16 pulsos

Tomando como premissa essa noção de pulsção elementar pode-se entender o funcionamento do *time-line*. Assim, o *time-line* forma-se a partir de uma seqüência assimétrica de pulsos<sup>12</sup>, dentro do ciclo de pulsção elementares do samba. Esses pulsos intercalam-se entre pulsos sonorizados e mudos, executados, no samba, geralmente pelo tamborim ou outro instrumento de percussão que possua timbre agudo.

Sandroni (2001) apresenta em seu estudo, um *time-line* considerado padrão encontrado nos sambas cariocas:



2 2---1 2 1-----1 2 1----1 1----2  
 (2 + 3+ 2) + (2 + 2 + 2 + 3) pulsos

Exemplo 3: *Time line* do Samba (SANDRONI, 2001)

Nota-se que cada semicolcheia equivale à 1 pulso do ciclo de 16. Assim, tem-se a soma assimétrica de 7 + 9 pulsos.

A partir desse padrão, realizou-se a escuta analítica do samba *Viaduto Santa Efigênia* a fim de identificar possíveis variações em seu *time-line*. O padrão encontrado no

fonograma de *Viaduto Santa Efigênia*, cuja gravação foi realizada em 1980<sup>13</sup>, é executado pelo cavaquinho pois essa gravação não contou com o tamborim em sua instrumentação. Assim, a seqüência sonora encontrada como recorrência na canção consiste na seguinte figura:



( 3 + 2 ) ( 3 + 2 + 2 + 2 )

Exemplo 4: *Time line* do samba *Viaduto Santa Efigênia* (1978)

Esse *time-line* diferencia-se daquele apresentado por Sandroni (2001) pelo fato de conter uma assimetria parcial entre os dois agrupamentos. Isto é, o *time-line* observado em *Viaduto Santa Efigênia* concede ao samba um caráter menos acentuado de síncope. Isso deve-se ao fato de que o agrupamento 5 + 11 acima exemplificado e que pode ser encontrado nesse samba de Adoniran Barbosa, remete à um tipo de agrupamento encontrado em sambas dos anos 1920.

Segundo Sandroni, a estruturação desse agrupamento

(...) consiste em trocar de lado um dos agrupamentos binários, ficando apenas um de um lado e quatro do outro: (2+3) + ( 2+2+2+2+3), ou 5+ 11. Ela [versão] compartilha com a anterior a assimetria e a interpolação de valores ternários entre binários, que é o que distingue ambas dos compassos ocidentais. Mas essa outra versão possibilita a realização de variantes mais cométricas do que a primeira. Isto me faz pensar que pode ser encarada como “versão de transição”, mais facilmente assimilável por intérpretes e público do período de instalação do novo estilo de samba (SANDRONI, 2001, p. 37).

A mudança de posição dos agrupamentos dentro do *time-line* ocorre com frequência e pode ser observado em outros gêneros musicais como na música cubana, especificamente no *Son cubano*.

A identificação desse padrão de *time-line* neste samba de Adoniran Barbosa deve ser tomada como uma especificidade desta peça, considerando que a intenção deste trabalho não é verificar a existência de um padrão de variação típico da obra musical de Adoniran Barbosa. Contudo, vale a pena ressaltar que, no que se refere ao padrão de *time-line* usual dos sambas modernos, o caráter sonoro diferenciado dessa peça deve-se à essa estruturação característica percebida na gravação analisada. Ao escutar a execução do surdo sem variação de dinâmica e sem a noção de “pergunta e resposta”, ou seja, sem executar aquilo que Oliveira

Pinto diz ser o "sobe e desce" rítmico do samba, tem-se a impressão de que esse samba soa menos sincopado. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.93)

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa breve discussão, buscou-se demonstrar a aplicabilidade do *time-line* enquanto ferramenta analítica. Nesse sentido, essa abordagem permitiu uma compreensão diferenciada da estruturação rítmica do samba *Viaduto Santa Efigênia*, partindo então de conceitos próprios da estrutura dessa música em vez de acomodá-los à teoria da música tradicional europeia.

Ao utilizar a noção de agrupamentos de pulsos, notou-se que este samba apresenta um agrupamento distinto daquele apresentado por Sandroni (2001) como um padrão do samba brasileiro/carioca. Essa diferença de agrupamentos confere à *Viaduto Santa Efigênia* a sonoridade distinta que se nota a partir do fonograma. Apesar de ter sido gravado no ano de 1980, esse samba trata-se, pois, de uma samba mais característico de um período de transição que remonta aos anos 1920 devido seu agrupamento rítmico, como afirmou Sandroni (2001).

A utilização deste processo de análise esta sendo testada inicialmente em músicas de matrizes africanas como no *Son* cubano, no *Currulao* colombiano com o recente trabalho de Burbano- Alvarado (2013), na *Cúmbia* panamenha com o trabalho de Pitre-vásquez, (2008) e no Samba brasileiro com os trabalhos de Mukuna (2006), Oliveira Pinto (2001) e Sandroni (2001). É um campo de experimentação que tende a crescer a partir de novas abordagens interdisciplinares.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Adoniran. *O melhor de Adoniran Barbosa. Melodias e cifras originais para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

BURBANO-ALVARADO, Maria Ximena. *Currulao: análise etnomusicológica para o gênero musical representativo do pacífico sul colombiano*. Curitiba, 2013. Dissertação de mestrado em Música, Universidade Federal do Paraná.

CAMPOS Junior, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

GOMES, Bruno. *Adoniran: um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1987.

KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

MUGNAINI, Ayrton Jr. *Adoniran: Da licença de contar...* São Paulo: Editora 34, 2002.

MUKUNA, Kazadi Wa. *As contribuições banto na música popular brasileira* São Paulo: Global Editora, 1985.

\_\_\_\_\_. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música - história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. *Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e mudanças de paradigma*. São Paulo, 2008, Teses e dissertações USP

PINTO, Thiago de Oliveira. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. In *Africa*. Revista do centro de estudos africanos. USP, São Paulo 22-23: 87-109. ano 2000.

\_\_\_\_\_. *Som e Música: Questões de uma antropologia sonora*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, vol. 44, no 1, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformação do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

## Notas

Todas as notas devem ser incluídas com o **endnotes** (ao final do texto, após as referências).

---

<sup>1</sup> Optou-se aqui por manter o termo em sua grafia original do inglês *Emic/Etic* em lugar de *Êmico/Êtico*, a fim de evitar cruzamentos com a acepção comum empregada ao termo “Êtico” na língua portuguesa. Utilizado inicialmente por Kenneth Pike (1954), realizando uma analogia com as categorias lingüísticas: “fonêmico” (sistema de organização de sons que contém um número limitado de significados) e “fonético” (sons que são produzidos). A palavra *Emic* deriva do inglês “phonemic”, que considera que a transmissão dos significados se faz por unidades mínimas de significação próprias a esse sistema – os fonemas. O termo *Emic* foi tomado por empréstimo pela Antropologia e, relaciona-se, nessa área de estudo, com as categorias e valores intrínsecos – compreendidos segundo sua lógica e coerência – ao grupo ou sociedade em estudo.

A perspectiva *Emic* opera em sincronia com a perspectiva *Etic*, diz respeito aos aspectos acústicos e articulatórios, desconsiderando seu funcionamento dentro de um sistema específico de significados. Na antropologia, por sua vez, o sentido empregado ao termo *Etic* relaciona-se com as categorias – de cunho externo – usadas na análise e na descrição efetuadas pelo pesquisador. Essas categorias não são necessariamente correlatas aos valores que vigoram no grupo ou sociedade em estudo.

Na etnomusicologia também faz-se uso dessa abordagem *Emic/Etic*, tendo em conta o fato de que essa área de estudo interdisciplinar compartilha preceitos oriundos da Antropologia, visando, assim, compreender a música



enquanto um “processo” de interação social, para além de um “produto”. *Emic* opera sobre o uso da música ou como sistemas lógico-empíricos considerados como apropriados entre os nativos. Já o conceito *Etic* sobre as funções da música ou uso de ferramentas para obter dados sobre os comportamentos locais observados.

<sup>2</sup> O próprio Kubik fez uso desse padrão ao analisar a música de Angola e a do Brasil em 1979.

<sup>3</sup> (Mukuna, 2006, p.33-34.)

<sup>4</sup> Apesar das variações terminológicas – “linha guia”, “linha rítmica” – referentes à noção do *time-line-pattern*, no escopo deste trabalho será adotado o termo *time-line*. Para mais detalhes sobre as diferentes nomenclaturas atribuídas ao *time-line* ver Pitre-Vásquez (2008, p.16).

<sup>5</sup> Oliveira Pinto propõe as seguintes categorias de análise:

1. Pulsação mínima ou pulsação elemental
2. Marcação (Beat)
3. Linha rítmica ou Ritmo guia (*Time-line*)
4. Flutuação de motivos rítmicos
5. Melodias tímbricas
6. Sequencias de movimentos organizados
7. Cruzamentos (de linhas sonora e redes de ritmos)
8. Rede flexível da trama
9. Regras do conjunto
10. Oralidades do ritmo
11. Cor do som e sonoridades

<sup>6</sup> O Grupo Demônios da Garoa pode ser considerado o maior difusor das músicas de Adoniran Barbosa.

<sup>7</sup> Ayrton Mugnaini (1957- ) é jornalista e músico, tendo participado do grupo Língua de Trapo da vanguarda paulistana. A biografia escrita por Mugnaini integra a coleção “Todos os Cantos” da Editora 34.

<sup>8</sup> “(...) o documento artístico-cultural é um produto histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica.” (NAPOLITANO, 2002, p.32).

<sup>9</sup> Na edição em língua inglesa do Dicionário Grove de Música, a definição encontrada para o termo compasso (“*measure*”) é a seguinte “(...) *As a musical term it was used to denote mensuration and tempo*”, ou seja, “um termo utilizado para designar mensuração e tempo.” Tradução livre da autora.

Disponível em <http://dl.dropbox.com/u/17831110/Grove/Entries/S18225.htm>. Data de acesso: 05.01.2013.

De acordo com Bohumil Med, o compasso “(...) é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos; é o agente métrico do ritmo” (MED, 1996: p. 114).

<sup>10</sup> A transcrição aqui utilizada para pulsação elemental, marcação e *time-line* permanece igual ao modelo apresentado por Tiago de Oliveira Pinto. O autor esclarece em seu trabalho que a sistematização das estruturas sonoras transcritas em pulsos, baseia-se no trabalho realizado por Gerhard Kubik sobre música africana.

<sup>11</sup> Cada ponto equivale a um pulso, em outros termos, a uma “batida”.

<sup>12</sup> Em geral, nota-se a soma assimétrica de dois agrupamentos 7 e 9 pulsos.

<sup>13</sup> A composição é de 1978, porém, a gravação foi realizada em 1980, em parceria com Carlinhos Vergueiro. Abaixo algumas informações sobre o fonograma.

Disco: *Adoniran e convidados*

LP: EMI- Odeon, 31C 064422868D, agosto de 1980. Faixa 5.

Produção: Fernando Faro

Arranjos: Maestro José Briamonte

Gravado em fevereiro e março de 1980.

MUGNAINI JR, 2002, P.211.