

Choro-sambado: reflexões sobre os aspectos rítmicos e suas repercussões melódicas.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Gabriela de Melo Machado

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - machado.gabi@gmail.com

Resumo: O presente trabalho pretende compreender e analisar as origens do choro-sambado a partir dos padrões rítmicos de 16 pulsos advindos da rítmica africana. Assim como mapear a importância do trânsito mediador dos chorões na década de 1930. As influências dos padrões rítmicos da Cabula e da Kachacha no samba foram sintetizadas no “paradigma do Estácio”. Esses padrões foram utilizados no choro-sambado. No quadro teórico encontram-se estudos de autores como Gehard Kubik, Mukuna Kazadi, Simha Arom, Carlos Sandroni e Tiago Oliveira Pinto entre outros.

Palavras-chave: Choro-sambado. Teleco-teco. Padrão rítmico. Contrametricidade

Choro-sambado: Reflexions on the Rhythmic Aspects and their Melodic Repercussions

Abstract: The present work intends to understand and to analyze the origins of the choro-sambado from the rhythmic patterns of 16 pulses coming from the African rhythmic. As well as mapping the importance of mediator traffic in the 1930s. The influences of the Cabula's and Kachacha's rhythmic patterns in samba were synthesized in the "Estácio paradigm". These patterns were used in choro-sambado. In the theoretical framework are studies of authors as Gehard Kubik, Mukuna Kazadi, Simha Arom, Carlos Sandroni e Tiago Oliveira Pinto among others.

Keywords: Choro-sambado. Teleco-teco. Rhythmic Pattern. Countermetricity.

1. Choro e choro-sambado

Além de fundamentar uma parte considerável da música popular brasileira, notadamente a carioca, o choro é um território musical caracterizado por uma instrumentação própria, uma sonoridade, uma forma musical, uma prática, um ambiente, uma hibridação, uma identidade e um contexto sociocultural.

Em uma roda de choro, atualmente, o repertório contempla choro, maxixe, choro-sambado, valsa, e dependendo da localidade, samba, baião e choro-frevo. Como trata-se de um mesmo contexto sonoro, o grande diferencial entre eles parece ser o aspecto rítmico.

Partindo deste enfoque quais seriam as diferenças entre o choro e o choro-sambado?

1. Samba: música e dança

Samba, samba batido, samba corrido, samba da virada, samba de embolada, ,samba-raiado, samba de morro, samba-choro, samba-canção, samba enredo, samba de breque, samba de terreiro, samba de quadra, partido alto. Como o choro, o termo samba consiste em um grande grupo que abriga vários estilos de práticas culturais coletivas a partir de uma mesma origem africana com variações, misturas, danças, instrumentações e ambientes distintos. No samba a associação de música e dança é reafirmada por vários autores.

Mário de Andrade, no Dicionário Musical Brasileiro descreve samba como “qualquer bailarico popular[...] dança de salão, aos pares[...]dança de roda. Mozart Araújo acredita que o termo tenha derivado de *Semba*, vindo da África, e “significa a embigada que o dançarino do centro dá num dos circunstantes da roda, para convidá-lo a dançar” (ANDRADE, 1989, p.453).

Câmara Cascudo confirma essa premissa do samba vinculado à dança quando define o samba como “baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-fandre, forrobodó, fungangá” (CASCUDO, 1999, p. 614).

O pesquisador e sambista Nei Lopes compara termos da língua africana no “*Novo Dicionário Banto do Brasil*” para definir:

Do quioco *samba*, cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito ou do quicongo *sâmba*, espécie de samba em que um dançarino bate contra o peito um do outro (Laman, 1936, p.870)¹. Do umbundo *semba* é a “dança caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena”, da raiz *semba*, separar (Alves, 1951)² que também originou o multilinguístico *disemba*, no plural, *masemba*, umbigada. (LOPES, 2003, p. 197).

O samba que influenciou o choro-sambado é especificamente o samba urbano, samba do Estácio ou samba carioca, acrescenta Nei Lopes:

O critério geográfico é fundamental para a compreensão do samba que ganhou, no Rio de Janeiro, modificações estruturais que o diferenciam muito do samba rural, dançado em roda, à base de pergunta (solo curto) e resposta (refrão forte). Aqui uma nova forma de samba amadureceu (LOPES, 2003, p.15).

2. Samba maxixado e Samba batucado

Oficialmente, a primeira gravação de um tema registrado como samba foi “Pelo Telefone”, composta em 1916 e gravada em 1917. Embora tenha sido registrado como samba trata-se de um maxixe ou samba maxixado.

Outra polêmica em torno do registro desta composição foi o fato de que Ernesto dos Santos, conhecido como Donga, registrou a música sem mencionar parcerias, fato que foi prontamente reclamado pelos autores Sinhô³ e Tia Ciata⁴, que supostamente participaram de sua autoria. O próprio Donga em entrevista ao jornal “O Globo” para amenizar a confusão, declarou “recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi...”

Embora a música “Pelo Telefone” seja considerada o primeiro registro de samba, no encarte da Caixa Memórias Musicais com uma seleção de fonogramas da Casa Edison⁵ (Biscoito Fino, 2002), a denominação samba aparece desde 1910 com o partido alto “Samba em casa de uma baiana”⁶ e, posteriormente em 1914 com o fonograma “Urubu Malandro”⁷, ambos com acompanhamento rítmico de maxixe e samba de roda baiano, catalogados com autores desconhecidos.

A música era uma prática obrigatória nas festas das casas das tias baianas (Tia Ciata, Tia Amélia, Tia Fé, Tia Sadata, Tia Bebiana, Tia Veridiana, Tia Presiliana de Santo Amaro, Tia Josefa Rica) no Rio de Janeiro, exímias mantenedoras da tradição africana onde a religiosidade, a música e a dança faziam parte de uma mesma amálgama.

Frequentemente músicas eram compostas nas rodas de forma improvisada, com um verso proposto por alguém e respondido pelos outros participantes da festa, no estilo responsorial (como no samba de roda e no partido alto). Deste reduto participavam Donga, filho de Tia Amélia, João da Bahiana e Pixinguinha, integrantes dos Oito Batutas, entre outros. O choro convivia com o samba nas mesmas localidades e os músicos que tocavam choro na sala muitas vezes participavam do samba e da capoeira no terreiro.

A partir da década de 1920 surge uma nova batida sintetizada pelos sambistas do bairro do Estácio de Sá, estabelecendo um novo jeito de se acompanhar, com novas

instrumentações (presença inédita de tambores e percussões como surdo, tamborim e cuíca) e um novo fraseado rítmico. Sandroni definiu esse fraseado como “paradigma do Estácio”.

Dessa forma o gênero é dividido em samba no velho e no novo estilo, ou seja, samba maxixado (frequentadores da casa da Tia Ciata, o compositor Sinhô, entre outros) e samba batucado (Estácio).

Ismael Silva, compositor do Estácio de Sá, explicou que o ritmo do samba antigo era “tan tantan tan tantan”, enquanto o novo era “bum bum paticumbum prugurundum”. Percebe-se que a notação oral do novo estilo apresenta mais irregularidade e sincopação que o primeiro, apontando para uma frase rítmica de 2 compassos distintos em vez de 2 compassos semelhantes como era o samba maxixado.

A instrumentação também é apontada como um diferencial entre os dois estilos como comentam os historiadores Máximo e Didier:

Feitos basicamente por instrumentos de percussão, na maioria fabricados pelos próprios ritmistas ou por eles inventados. Se na Cidade Nova [isto é, no estilo antigo] as festas são animadas por músicos treinados, bons tocadores de piano, flauta, clarineta, cordas e metais, no Estácio de Sá, salvo por um ou outro violão ou cavaquinho em mãos desajeitadas [sic], tudo é tamborim, surdo cuíca e pandeiro. Ou acompanhamento ainda mais rudimentar, palmas cadenciadas ou batidas nas mesas, cadeiras, copos, garrafas (MÁXIMO e DIDIER, Apud SANDRONI, 2001 p.138).

A própria criação do surdo, inicialmente de forma rudimentar, é conferida aos sambistas do Estácio, mais especificamente ao compositor, cantor e percussionista Alcebíades Barcelos, o Bide. O surdo serviria de marcação grave do bloco carnavalesco “Deixa Falar”, antecessor da escola de samba Estácio de Sá. Bide foi percussionista nos grupos dos flautistas Pixinguinha (grupo Velha Guarda) e Benedito Lacerda (grupo Gente do Morro), reafirmando o caráter mediador dos músicos ao transitarem pelos vários ambientes musicais da cidade do Rio de Janeiro.

3. Conceitos para análise rítmica do choro-sambado

A musicalidade africana aportada no Brasil não abriria mão de trazer em sua bagagem o suporte rítmico das *time-lines* e sua polirritmia, muitas vezes negociada, misturada e variada para sobreviver em solo americano.

O termo *time-line* foi cunhado em 1970 pelo pesquisador Joseph Kwabena Nketia, como uma sequência de pulsos sonoros e pausas que compõe uma frase rítmica.

Se as melodias e harmonias europeias são balizadas pelos tempos forte e fraco, na *time-line* africana a trama rítmica obedece à uma regularidade sem a hierarquia europeia

(tempo forte e fraco), compreendendo internamente uma irregularidade proveniente da repetição, variação, acomodação e superposição dos padrões rítmicos.

O estudioso africano Mukuna Kazadi (1978) e o etnomusicólogo austríaco Gehard Kubik (1979) concordam sobre as *time-lines* de dezesseis pulsos, linhas-guia (tradução de Sandroni) importantes e bem frequentes em Angola e no Zaire (atual Congo). Kubik nomeia-as de “*Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern*”, e esclarece que elas são frequentemente batidas no fuste dos tambores, numa garrafa de vidro, cabaça, palmas, e , principalmente nos agogôs e idiofones similares. Estas *time-lines* africanas em solo brasileiro transformaram-se em linhas-guia presentes no samba e no choro-sambado.

Esta *time-line* de 16 pulsos tem duas versões: uma com nove e outra com sete batidas.



Exemplo 1: Transcrição de KUBIK. *Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern*. 1979, p. 17.

O padrão de 9 batidas é bem semelhante à linha-guia do samba.

Para o pesquisador Tiago Oliveira Pinto “as fórmulas *time-lines* sobreviveram em geral na diáspora e também nas migrações no interior do continente africano” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.97) constituindo-se em claves na ilha cubana e em ritmos-guia (Oliveira) ou linhas-guia (Sandroni) no Brasil.

Exemplificando essas *time-lines* nos dois lados do Atlântico Sul, Tiago Oliveira Pinto demonstra como uma *time-line* banto transforma-se em uma das linhas-guia do samba. O ritmo angolano em questão é o Kachacha: (16 pulsos) X.X.X.X.XX.X.X.X

Acima, fórmula do ritmo Kachacha com notação do próprio pesquisador (X para semicolcheia e ponto para pausa de semicolcheia) e abaixo grafia ocidental tradicional:



Exemplo 2: Kachacha

Se representarmos a linha de forma circular e deslocarmos o início 5 pulsos antes, como demonstra a figura abaixo, teremos uma linha-guia de samba.

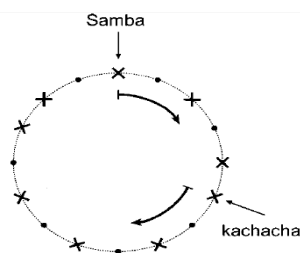
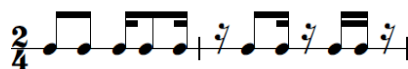


Figura 1: Extraída da Revista do Centro de Estudos Africanos - USP *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. Tiago Oliveira Pinto. 2001, pág.97.

Samba: (16 pulsos) X.X.XX.X.X.XX.



Exemplo 3: Samba – grafia ocidental

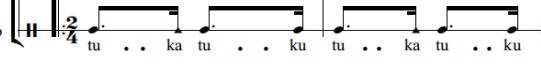
Fica evidente a presença da mesma sequência rítmica com diferentes pontos de partida, característica da lateralidade da *time-line* africana. O padrão rítmico acima é conhecido como o teleco-teco invertido do samba. Nos primeiros choros-sambados de Pixinguinha observamos a predominância desse tipo de padrão rítmico (colcheias no início), já nos choros-sambados de Jacob do Bandolim observamos o padrão rítmico padronizado pelo Estácio, o teleco-teco típico do samba (síncopa no início).

Na dissertação “*Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*” Arildo Colares dos Santos transcreve, em grades estruturais mínimas, o Cabula, o samba de roda e o samba urbano mostrando suas similaridades.

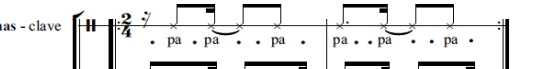
Com relação às claves, a semelhança maior se dá entre o cabula e o samba urbano com o padrão do teleco-teco, padrão este que o autor defende ter sido originado nas práticas afro-brasileiras e padronizado pelos músicos do Estácio, que possivelmente participavam dessas práticas.

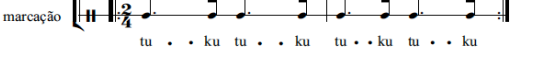
Cabula

Gã - clave 

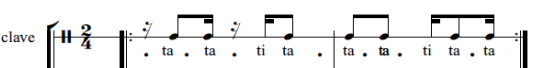
Lé - marcação 

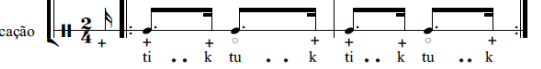
Samba de Roda

Palmas - clave 

Atabaque - marcação 

Samba urbano

Tamborim - clave 

Surdo - marcação 

Exemplo 4: Extraído da dissertação “*Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*” Arildo Colares dos Santos. 2018, p. 104.

A presença de síncopas com ligaduras no samba e consequentemente no choro-sambado, advêm da característica aditiva da música africana com suas imparidades rítmicas, criando contrametricidades. Estes termos, cunhados por estudiosos africanistas europeus ou

africanos, muitas vezes com formação eurocêntrica, apresentam uma análise europeia para a compreensão da música africana.

A polirritmia seria a metricidade natural da música africana, mas na visão/audição europeia configura-se como contrametricidade.

A imparidade rítmica, termo utilizado por Simha Arom⁸, embasado na rítmica aditiva, refere-se a existência de fórmulas rítmicas compostas por misturas de grupos ternários e binários, onde um período de 8 unidades dificilmente seria dividido em partes iguais de 4+4, mas em agrupamentos de 3+3+2 ou ainda, um período de 16 unidades, com agrupamentos de 9+7 (2+2+2+3)+(2+2+3) ou 7+9 (2+2+3) + (2+2+2+3).

Tanto o período de 8 unidades quanto o de 12 ou 16 unidades, todos pares, geralmente não são divididos em partes iguais (4+4, 6+6 ou 8+8). Sua estrutura interna apresenta partes desiguais, ímpares, resultando numa imparidade rítmica.

A métrica de 16 pulsos do “paradigma do Estácio” (SANDRONI, 2001 p.32), teleco-teco ou “padrão ou ciclo do tamborim” (ARAÚJO Apud SANDRONI, 2001 p.34) cria uma linha-guia com duas frases assimétricas, com imparidade rítmica de 9+7 ou 7+9:

Imparidade Rítmica: 7+9 (2+2+3) + (2+2+2+3) Teleco-teco invertido.



Exemplo 5: Imparidade 7+9

Imparidade Rítmica: 9+7 (2+2+2+3)+(2+2+3) Teleco-teco.



Exemplo 6: Imparidade 9+7

A imparidade rítmica, com sua sincopação inerente cria uma contrametricidade. Os termos contrametricidade e cometricidade foram empregados pelos etnomusicólogos Simha Arom e Mieczyslaw Kolinski para expressar a existência ou inexistência da sincopação.

Segundo Sandroni uma frase rítmica será cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4; e será contramétrica quando ocorrer nas posições restantes” (SANDRONI, 2001, p.27).

Totalmente Cométrico (1, 3, 5 e 7) e Totalmente Contramétrico (2, 4, 6 e 8):



Exemplo 7: Extraído do livro *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* Carlos Sandroni, 2001, pags. 27 e 28.

3. Choro-sambado ou choro no padrão sambado

O pesquisador Mário Sève comenta que “Luiz Americano (saxofonista) e Benedito Lacerda (flautista), músicos frequentadores do Estácio, influenciaram o surgimento do choro-sambado, incorporando o paradigma rítmico do Estácio” (SÈVE, 2015, p.64).

O choro-sambado herdou as características da frase rítmica de 16 pulsos do samba (2 compassos de 2/4), advinda dos ritmos do Kachacha e do Cabula, com variações.

Exemplos musicais com padrão Imparidade Rítmica: 7+9 : Teleco-teco invertido.

1ª voz: melodia e 2ª voz: acompanhamento rítmico do cavaquinho e/ou percussão.

“Luis Americano em Cabo Frio” – Francisco Scarambone. Caixa Memórias Musicais da Casa Edison CD 7 - Faixa 16. Gravado em 1937.



Exemplo 8. Transcrição de um trecho da parte C com uma variação do Teleco-teco no acompanhamento. Melodia e acompanhamento rítmico do cavaquinho.

“Choro de Gafieira” - Pixinguinha



Exemplo 9. Extraído de “O melhor de Pixinguinha” melodias e cifras. Trecho da parte A.

Exemplos de mistura de padrões num mesmo fonograma.

“Trombone Atrevido” – Pixinguinha. Cd Só Pixinguinha. Faixa 10. Silvério Pontes e Zé da Velha. Gravado em 2006.



Exemplo 10. Transcrição da introdução de percussão (9+7) e um trecho da parte A (7+9).

“Bola Preta” - Jacob do Bandolim. LP Chorinhos e Chorões – Faixa 12. Gravado em 1961.



Exemplo 11. Transcrição da introdução de tamborim (7+9) e um trecho da parte A (9+7).

Exemplos musicais com padrão Imparidade Rítmica: 9+7 : Teleco-teco.

“Noites Cariocas” – LP Elizeth Cardoso, Zimbo Trio e Jacob do Bandolim – Faixa 1. Gravado em 1968.



Exemplo 12. Transcrição de um trecho da parte A (9+7).

“Um bandolim na escola” - Jacob do Bandolim. LP Primas e bordões – Faixa 7. Gravado em 1962. Neste choro-sambado observamos o padrão 9+7 se aproximar do ritmo do Partido Alto.



Exemplo 13. Transcrição da 2ª metade da parte A.

4. Conclusões

As primeiras gravações do choro-sambado apresentam o padrão rítmico do teleco-teco invertido (7+9), mais próximo do ritmo Kachacha. Pixinguinha compôs vários choros com este padrão rítmico, Displícite, Passatempo, Trombone Atrevido e Choro de Gafieira, entre outros. A partir das gravações de samba com o teleco-teco mais estabelecido, depois de 1930, o choro-sambado assimila o teleco-teco original com a síncopa no início da frase.

As gravações recentes de choro-sambado propõem a mistura de linhas-guia dos padrões 9+7 e 7+9, de acordo com a frase melódica ou como recurso de arranjo (Introdução em um padrão e tema em outro, por exemplo).

A compreensão das imparidades rítmicas com suas contrametricidades, advindas da musicalidade africana, permite uma performance mais idiomática da linguagem.

Referências:

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flavia Camargo Toni 1984-89. São Paulo: Edusp, 1989.
- AROM, Simha. *Polyphonies and Polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale – Structure and Methodologie (vol 1)*. SELAF:Paris, 1985.
- CARRASQUEIRA, Maria José. *O melhor de Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S/A. 1997. Partitura.
- CASCUDO, L Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo:Global. 1999.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí. 2002.
- CHORINHOS E CHORÕES. Jacob do Bandolim (compositor e intérprete, bandolim). Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. Suporte LP.
- ELIZETH CARDOSO, ZIMBO TRIO E JACOB DO BANDOLIM. Jacob do Bandolim (compositor e intérprete, bandolim). Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1968. Suporte LP.
- KUBIK, Gehard. *Educação tradicional e ensino de música e dança em sociedades tradicionais africanas*. Revista de Antropologia. São Paulo, n 22. 1979a.
- _____. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979b.
- LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro:Pallas. 2003
- MEMÓRIAS MUSICAIS DA CASA EDISON.(Caixa com vários compositores e intérpretes). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. Suporte Compact Disc.
- MUKUNA, Kazadi wa. *O contato musical Transatlântico: Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1978.
- NKETIA, J.H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova Iorque: W.W. Norton &Company, 1974.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. São Paulo: África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. 1999, 2000, 2001.
- PRIMAS E BORDÕES. Jacob do Bandolim (compositor e intérprete, bandolim). Rio de Janeiro: RCA Victor, 1962. Suporte LP.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora LTDA, 2001.
- SANTOS, Arildo Colares dos. *Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2018.
- SÈVE, Mário. *O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical*. Debates n.17 UNIRIO: Rio de Janeiro, 2016.
- SÓ PIXINGUINHA. Zé da Velha e Silvério Pontes (compositor e intérprete, trombone e trompete). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. Suporte Compact Disc.

Notas

¹ LAMAN, K. E. *Dictionnaire Kikongo-français*. Brussels, 1936. (Republished in 1964 by The GreggPress incorporated). 3v.

² ALVES, A. *Dicionário etimológico bundo-português*. Lisboa: Silvas. 1951. 2v.

³ Hilário Jovino, mais conhecido como Sinhô era grande nome do samba maxixado.

⁴ Hilária Batista de Almeida, tia baiana muito ativa no reduto baiano do Rio de Janeiro.

⁵ Uma das primeiras gravadoras do Rio de Janeiro no começo do século XX.

⁶ Cd 11. Faixa 15. Samba em casa de uma baiana.

⁷ Cd 11. Faixa 16. Urubu malandro (Pixinguinha na flauta).

⁸ Livro “*Polyphonies et polyrythmies vol II*”, 1985.