

## Música entre materialidade e imaterialidade: os *tons-de-machete* do Recôncavo Baiano

*Music between tangibility and intangibility: the “tons-de-machete” from Recôncavo Baiano*



**Tiago de Oliveira Pinto**

Doutor em Etnomusicologia pela Universidade Livre de Berlim (1989). Professor titular da cátedra “Transcultural Music Studies” do Instituto de Musicologia Weimar-Jena, Universidade de Música Franz Liszt Weimar e Universidade Friedrich Schiller Jena.

[tiago.oliveira@hfm-weimar.de](mailto:tiago.oliveira@hfm-weimar.de)

**Nina Graeff**

Doutoranda e Mestra em Musicologia (Transcultural Music Studies) pelo Instituto de Musicologia Weimar-Jena. Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Assistente de Pesquisa do projeto “Global Music Database” do mesmo instituto.

[nina.graeff@hfm-weimar.de](mailto:nina.graeff@hfm-weimar.de)

Recebido para publicação em março de 2012.  
Aprovado para publicação em abril de 2012.

### Resumo

O artigo apresenta a ampla dimensão imaterial de um objeto material, a viola machete, que transcende sua simbologia e seus valores no samba de roda, revelando como uma cultura de fortes traços africanos se manifesta nas técnicas, sonoridade e concepções musicais dos tons-de-machete. A mesma forma de expressão reduz-se e adapta-se rapidamente ao novo contexto propiciado pela nomeação do samba de roda como patrimônio cultural (UNESCO). Através de exemplos musicológicos, o estudo evidencia a vulnerabilidade de práticas musicais e discute possibilidades de se preservá-las.

**Palavras-chave:** Samba de roda; viola machete; transformações musicais; patrimônio cultural imaterial; políticas culturais.

### Abstract

The paper presents the broad intangible dimension of a tangible object, the machete guitar, which transcends its symbology and cultural values in samba de roda, revealing how a culture with strong African traits is manifested in the techniques, sonority and musical concepts of the tons-de-machete. The same expression form is reduced and adapted according to the new context triggered by the nomination of samba de roda as cultural heritage (UNESCO). With musicological examples, this study shows the vulnerability of musical practices and discusses possibilities of preserving it.

**Keywords:** samba de roda; *machete* guitar; musical change; intangible cultural heritage; cultural policies.

## Introdução: O patrimônio cultural imaterial e a música

A “Convenção pela Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade” (UNESCO 2003) intensificou uma preocupação política e cultural com o patrimônio cultural imaterial que elevou a música, entre outras formas de expressão, ao mesmo patamar dos monumentos do Patrimônio Mundial da UNESCO (1972). Ampliando-se através da “imaterialidade” da cultura, o mapa-múndi do patrimônio cultural da UNESCO ganhou nova aparência: anteriormente dominado por países do hemisfério norte, por fundamentar-se em um conceito eurocêntrico de patrimônio, ele equilibrou-se repentinamente. A ratificação da convenção da UNESCO de 2003 impulsionou uma expansão substancial do conceito de patrimônio cultural mundial, no qual também seu foco se estendeu a outros países, sobretudo os do hemisfério sul.

Com o patrimônio cultural imaterial, a visão limitada do patrimônio mundial como composto exclusivamente por monumentos e sítios foi superada, passando a abranger as culturas expressivas (*performing arts*). Ao lado da música, também a dança, o teatro, rituais,

línguas e mesmo costumes vêm assumir um papel importante nas políticas culturais internacionais. Por seu meio essencial de transmissão e difusão ser a oralidade, os bens culturais imateriais se mostram frágeis, necessitando de meios específicos para sua promoção e preservação.

De acordo com a convenção da UNESCO de 2003, os bens culturais imateriais podem ser divididos em cinco categorias (UNESCO, 2003). Embora a música não seja mencionada explicitamente, ela relaciona-se direta ou indiretamente com todos os elementos ali citados, sendo muitas vezes componente essencial deles:

*a) Tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;*

Além das tradições musicais, lembremos que a maioria das línguas possui diversos repertórios de canções e que o desaparecimento de uma língua implica geralmente no desaparecimento de tais repertórios<sup>1</sup>.

*b) Expressões artísticas;*

Somam-se à própria arte musical outras expressões artísticas como o teatro e a dança que incluem música.

*c) Práticas sociais, rituais e atos*

*festivos;*

Música se faz presente em brincadeiras infantis, em rituais religiosos, em celebrações privadas e públicas.

*d) Conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;*

Música funciona em diversas culturas como meio de comunicação com a natureza e o universo, tendo até mesmo poder terapêutico.

*e) Técnicas artesanais tradicionais;*

A própria confecção de instrumentos musicais inclui-se entre essas técnicas, mas música pode ocupar também papel importante ao ser executada durante a produção artesanal.

A literatura sobre patrimônio cultural se estendeu sobre a questão de sua imaterialidade notavelmente a partir da convenção de 2003. No entanto, ao se discutir a face imaterial da cultura – que sempre estará ligada à sua face material – o foco permanece até hoje em objetos e lugares. O debate se concentra sobre a intangibilidade desses, sobre a memória, valores e sentidos identitários evocados por monumentos (Byrne, 2009) e sítios (Velho, 2006), ou o contrário, sobre a materialização da memória em objetos e lugares (Salaini & L. Graeff, 2011). A musicologia, tendo como objeto de estudo

uma forma cultural essencialmente imaterial – a música –, pode trazer uma perspectiva diferente ao debate.

Por um lado, entendemos a cultura como um sistema simbólico. Ou, mais precisamente, como uma *teia de significados* (Geertz, 1973) indissociável das práticas sociais (Sahlins, 1976). Por outro lado, considerando o ponto de vista dos atores sociais e das organizações nacionais e transnacionais com quem cooperamos, o entendimento das expressões da cultura passa também pelos objetos em suas expressões tangíveis ou materiais (Gonçalves, 2007). Nesse sentido, a cultura como sistema simbólico presume a interação, inextricável do ponto de vista dos atores e organizações, entre materialidade e imaterialidade. Ao mesmo tempo, a “natureza” da cultura – e dos bens culturais que a compõem – depende da maneira pela qual tais objetos são tomados em sua materialidade, o que pode vir a contribuir ou não para sua promoção e preservação.

A música, sendo não apenas parte da cultura, mas a cultura em si (*music as culture*, Merriam, 1977) depende de aspectos materiais muitas vezes fundamentais para a sua transmissão. Enquanto os instrumentos musicais representam o lado material da música,

suas técnicas de execução podem testemunhar o que ela tem de mais intangível: as concepções do fazer musical. Uma prática musical específica do samba de roda do Recôncavo Baiano presta-se especialmente bem para ilustrar essa dualidade interdependente através de um instrumento musical, a viola *machete*, e de suas técnicas de execução, os *tons-de-machete* – tal como documentados na década de 80 (Autor 1, 1991) e em suas recentes reinterpretações. Para tanto, convém esclarecer brevemente as recentes mudanças do samba de roda.

### **Impactos das ações de salvaguarda sobre a prática do samba de roda**

Em novembro de 2005, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi proclamado “Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade” pela UNESCO. A partir desse momento foram adotadas políticas de salvaguarda para seu fortalecimento e difusão, pois a tradição já tinha perdido grandes mestres e vivia o processo de extinção de um de seus mais célebres protagonistas: a viola *machete*. Em função de sua industrialização, o Recôncavo Baiano passa há décadas por grandes mudanças sociais (Araújo, 1986; IPHAN, 2006) que acarretam em transformações das suas práticas culturais.

As pesquisas musicológicas feitas no Recôncavo da Bahia por Ralph Waddey (1981) na década de 70 e por Autor 1 (1991) na década de 80 e, especialmente, a documentação audiovisual do último possibilitaram uma análise comparativa entre a prática do samba de roda da época e a atual (Autor 2, 2012). A hipótese que se coloca é a de que as ações de salvaguarda tenham contribuído para as recentes transformações do gênero musical. Processos semelhantes ocorrem também em outras partes do globo:

Eu não acredito – e pesquisas históricas parecem confirmar isso, assim como as experiências das últimas décadas – que políticas culturais possam exercer uma influência decisiva ou de uma definição essencial do desenvolvimento da música tradicional. O que elas podem fazer, no entanto, é acelerar ou atrasar processos de mudança que já estão acontecendo.<sup>2</sup> (ELSCHEK, 1992, p. 32, trad. nossa).

Se nas décadas de 1970 e 1980 o samba de roda era um evento fundamentalmente espontâneo, um encontro entre amigos, além de ser parte integral de festas e de funções religiosas, nos últimos anos ele foi institucionalizado. Uma das medidas de salvaguarda, com a finalidade de centralizar seus benefícios e beneficiados, foi a criação da ASSEBA – Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, impondo a formação, organização e formalização de grupos de

samba (Sandroni, 2010, p. 378). Desses recém-formados grupos fazem parte músicos que, tendo pouca experiência com a tradição do samba de roda, acabam introduzindo elementos musicais de outras esferas culturais – geralmente da música popular urbana, como o pagode. Esse, no entanto, é rejeitado pelos mestres tradicionais. Fica evidente que a falta de conhecimento dos saberes musicais dos antigos mestres está ocasionando rupturas entre as práticas tradicionais e as atuais.

Os grupos de samba de roda – que antes nem eram concebidos como grupos – estão se profissionalizando: ensaiam e se apresentam regularmente, gravam CDs e usam figurinos padronizados. A sua música é fixada através dos ensaios e gravações, perdendo muito do seu caráter de improviso e reduzindo o repertório. Os sambadores buscam o aperfeiçoamento de suas performances, baseando-se, muitas vezes, não em sua própria percepção de qualidade, mas no julgamento de atores externos, por exemplo, produtores.

As modificações nas práticas do samba de roda são visíveis em um plano superficial: seus figurinos padronizados, disposição no palco, amplificação e multiplicação de instrumentos e vozes, músicas no formato comercial de 3 a 5 minutos de duração, com introduções e

finalizações iguais, adoção de novos instrumentos e de instrumentos industrializados – com implicações sonoras alheias ao universo tradicional do samba de roda –, entre outros. Mas além desses elementos superficiais e meramente sonoros, as próprias estruturas musicais – e performáticas – estão sendo reduzidas e transformadas.

Alguns dos aspectos mais específicos do samba de roda, que o conectavam profundamente as tradições centro-africanas, estão desaparecendo ou sendo readaptados. São ajustados de acordo com a demanda mercadológica e as expectativas de um público de fora, habituado a práticas de espetáculo mais convencionais, o que acarreta no “cerceamento da livre expressão de saberes populares tradicionais” (Pelegri, 2008, p. 159). As recentes tendências no uso dos instrumentos de corda dedilhada no samba de roda, bem como a reinterpretação dos tons-de-machete, ilustram nitidamente esse fato.

O desaparecimento do machete foi um argumento importante para a efetivação do registro do samba de roda como Patrimônio Nacional pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – em 2004 (IPHAN, 2006, p. 75). Pois além de suas particularidades de construção e de

execução, a serem mencionadas mais adiante, o machete é visto até hoje como fundamental para o samba tradicional da região:

Hoje em dia nós não temos a viola principal como era antigamente: era o machete, era a viola pequenininha de pau. Ela era necessária pra esse samba da gente. Hoje em dia tem aquela viola [paulista] que não vai dar a mesma tonalidade que vai dar aquela viola antiga. E se quiser uma daquela tem que encomendar no Maranhão ou em outro lugar. É como o pandeiro de tarraxa: nós toca, mas era [de] couro de cobra, prego, como João ainda tem, Babau tem. O samba nativo é esse, e a viola natural não é essa que nós toca não, é o machete. E essa nós temos que desencavar de onde tiver, pra botar o samba nativo mesmo como era. (Augusto Lopes, São Braz, apud IPHAN, 2006, p. 77).

Não é o objeto em si que faz falta no contexto cultural da região. A sonoridade resultante de seu material e forma de construção, assim como as técnicas específicas nele empregadas, tudo isso contribui para o respeito que se tem pelo instrumento, por vezes até reverenciado como uma entidade pelos sambadores.

### **A viola machete no antigo contexto cultural do Recôncavo Baiano**

Os quatro machetes documentados na década de 80 foram construídos por Clarindo dos Santos, falecido pouco antes do início da documentação minuciosa do repertório e dos tons-de-machete (Autor 1,

1991). Instrumentos feitos por Clarindo eram considerados os melhores e seus machetes acabaram por se tornar os únicos restantes, já que Clarindo foi o último artesão a dominar sua construção. Desde então, todas as violas novas da região são industrializadas, principalmente violas-paulistas. Estas, no entanto, são maiores e seu encordoamento soa “mais duro” que o machete, segundo os sambadores.

Por todo o Brasil existem diferentes tipos de viola que variam regionalmente em tamanho, afinação, encordoamento e mesmo na técnica utilizada para tocá-las. O machete, provavelmente oriundo da Ilha da Madeira, é a menor espécie de viola brasileira, sendo, por isso, indevidamente confundido com o cavaquinho, guitarra típica do samba do Rio de Janeiro. Entretanto, enquanto o cavaquinho pertence à família das guitarras, tendo quatro cordas simples, as violas apresentam cordas duplas ou triplas – chamadas *ordens*. A pequena viola machete, além de ter cinco ordens de cordas duplas – as duas mais graves em oitavas e as três mais agudas em uníssono –, apresenta um detalhe de construção particular e que até o momento só foi encontrado no Recôncavo Baiano: o encordoamento, em vez de fixo no cavalete do instrumento, o ultrapassa, cobrindo todo

o comprimento do tampo para ficar preso na parte extrema lateral da caixa da viola. Esse tipo de encordoamento de cordas é semelhante ao dos cistres – por exemplo, a guitarra portuguesa – que, todavia, possuem formato bem diferente do machete. Essa particularidade chama ainda a atenção por não ser encontrada em outra viola brasileira nem em violas portuguesas. É significativo, porém, que em Angola exista um instrumento de construção e nomes similares, a “viora” ou mesmo “viola” (Redinha, 1984), cuja disposição das cordas é idêntica à do machete.

João da Viola (ou João de Deus), considerado na década de 1980 o melhor tocador de machete na região do Pilar e Ilha do Dendê (município de Santo Amaro), dizia que Clarindo construía seus instrumentos como “os antigos” o faziam. Além disso, Clarindo também construía violas dentro dos padrões da “nova geração” de instrumentos, como as violas paulistas – violas industrializadas –, porém somente sob encomenda (como mostra a foto de Ralph Waddey, 1981, p. 200).

Apesar de masculino, o machete tem uma essência feminina e jovem, recebendo nomes femininos distintos pelos tocadores. João da Viola, por exemplo, batizou seu machete de “Crioulinha”. Nomes como “Princesa Marinalva” e “Moça Branca”

também eram típicos para os machetes do Recôncavo Baiano (Waddey, 1980, p. 204). As conversas com os violeiros da época passavam a nítida impressão de que os machetes ocupavam um imaginário semelhante ao de amantes, já que nunca saíam de mãos de seus tocadores e se “alegravam” ao receberem “um carinho” de seus tocadores. Com frequência João da Viola era “seduzido” por sua Crioulinha, não resistindo a “acariciá-la”. Esse efeito sensual não agia somente sobre o violeiro: o som do machete seduzia, por sua vez, as mulheres presentes em uma roda de samba. O tocador até podia atrair a mulher que lhe interessava à roda através dos seus tons-de-machete. Dona Nicinha de Santo Amaro (ou Eunice Martins) confirma isso no seu relato sobre um samba de Cosme e Damião em Terra Nova: “A violinha chamava e a gente não podia deixar de ir. Ficava lá no meio ‘dormindo’ enquanto ela dava aquela ‘comidinha amarrada’” (Autor 1, 1991, p. 116).

Tocar o machete sempre foi considerado uma tarefa difícil. Por um lado, o tocador precisa saber dominar e tomar o controle do poder de sedução do instrumento; por outro, a tarefa exige muito “juízo”, quer dizer, muita prática e concentração. Segundo João da Viola, não é necessário um professor; ele mesmo teria

aprendido sozinho, graças ao seu “juízo”. Embora outros “repretórios” – repertórios e gêneros musicais geralmente urbanos – fossem executados no machete, sua função mais valorizada era a de acompanhar o samba de roda – ou samba de viola, como subestilo do samba hoje mais conhecido como samba chula – com os *tons-de-machete*.

### **A prática histórica e os *tons-de-machete***

Um dos aspectos mais importantes do machete é, sem dúvida, sua técnica de execução e a concepção musical por trás dela (Autor 1, 1991, p. 117). As cinco ordens de cordas são dedilhadas exclusivamente com os dedos polegar e indicador. O polegar toca geralmente as duas primeiras ordens e o indicador as três seguintes, porém não simultaneamente. A alternância dos dois dedos resulta em sequências de movimento e em padrões rítmico-melódicos, de onde surge o nome “toque” – recorrente em gêneros musicais afro-brasileiros com o significado de “fórmula musical”. A sequência dos movimentos vai determinar como uma nota será executada, se com um movimento ascendente ou descendente do polegar ou do indicador, fato que influencia a

acentuação e o timbre das notas. As cordas podem ser tangidas pelas unhas, ocasionando um som estridente, ou com a ponta dos dedos, resultando em uma sonoridade mais branda.

Os cinco “tons” documentados na década de 1980, chamados também de toques, recebiam respectivamente o nome de uma tonalidade da teoria musical ocidental: toque-em-ré-maior, em sol maior, lá maior, dó maior e mi maior. Ainda que cada um dos toques fosse tocado de fato em diferentes tonalidades maior, a ideia de tonalidade, tal como na teoria musical dominante, não fazia parte da concepção musical nativa. Nesta, o significado de “tom” é muito mais amplo do que na terminologia europeia, referindo-se a uma execução que pode ser chamada de *acústico-mocional*, por integrar produção sonora a uma sequência específica de movimentos (Autor 1, 2001b, p. 246). Cada toque tem a sua tonalidade, mas caracteriza-se principalmente por tais fórmulas e pela sonoridade que produz.

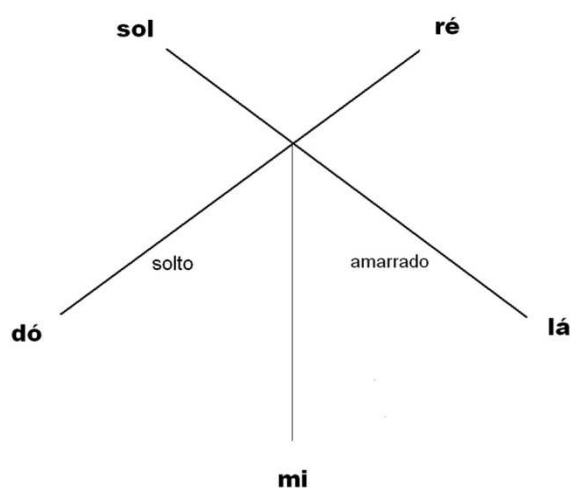
A cada fórmula rítmico-musical – o “tom” de machete – eram atribuídas categorias estéticas. Enquanto Ré-maior era considerado leve, fácil, solto e esparramado, Mi-maior era tido como o mais difícil, pesado e duro, como João da Viola expressava: “não güento muito não, é



duro demais”. Essa caracterização dos tons dizia respeito ao grau de dificuldade de sua execução, mas não unicamente. Se com o tom-em-ré-maior os pés das sambadeiras quase se movimentavam sozinhos, de maneira que dava “*pra ficar descansando na roda*”, segundo Nicinha de Santo Amaro, com Mi-maior se corria o risco até mesmo de tropeçar, principalmente se o violeiro não fosse competente o bastante. No que diz respeito ao canto do samba de viola, Ré-maior era cantado com mais

entusiasmo, motivando todas as mulheres a entrarem na roda. Em contraponto, era possível que em uma festa o anfitrião se desagradasse com a chegada de alguém, pedindo aos músicos para expressar seu desgosto musicalmente. João da Viola dizia que nesses casos ele sempre introduzia o *tom Mi* e assim os puxadores (cantores principais) saberiam como cantar naquele momento.

Os cinco tons-de-machete em sua relação tonal e estética:



Os quatro tons principais Dó, Sol, Ré e La se configuram na teoria nativa do repertório do machete de acordo com as oposições “solto” e “amarrado”, categorias fundamentais do caráter do samba, que se cruzam, alternando assim a sequência dos tons. Dentro desse quadro, o tom Mi figura como um toque que se destaca, que quebra, por assim dizer, a ordem estabelecida. Ele aparece aqui, conseqüentemente, como

oposição máxima ao tom Ré, o mais utilizado no antigo repertório do samba chula com machete.

O machete de Santo Amaro é um bom exemplo de que a origem de um instrumento não corresponde necessariamente à origem da música executada nele (Autor 1, 1991, p. 118). A concepção de fórmulas musicais aliadas a padrões mocionais conforme acima é um

aspecto característico de diversas tradições musicais africanas. Na África central os guitarristas também alternam polegar e indicador, executando padrões musicais no estilo dos tons-de-machete, diferenciando-se assim de guitarristas de tradição espanhola e clássica europeia (Kubik, 1983, p. 341). A técnica polegar-indicador assemelha-se à técnica de execução de lamelofones, instrumentos típicos na África central, gradualmente substituídos por violões e violas através da influência europeia (Kubik 1979, p. 49). Que o machete tenha passado pelo mesmo processo de adaptação de tradições instrumentais africanas seria uma hipótese viável, visto que existem documentos que comprovam o uso de lamelofones africanos no Brasil do século XIX. Entretanto, se a presença de concepções musicais africanas independe do instrumento que as incorpora, uma das seguintes hipóteses poderia explicar a origem dos toques-de-machete e sua relação com a técnica instrumental centro-africana (Autor 1, 1991, p. 118):

- O machete teria incorporado e reinterpretado elementos – fórmulas mocionais, melódicas, rítmicas – de instrumentos africanos (como o lamelofone);

- Os tons-de-machete teriam se

desenvolvido e fixado a partir do uso machete por africanos ou seus descendentes.

Além da técnica de execução e da terminologia relacionadas aos toques, também suas estruturas musicais indicam diferentes influências culturais. Ainda que a presença de funções harmônicas no samba de roda seja contestável, pois os músicos não concebem necessariamente seus toques nesse sentido, as posições de suas mãos formam acordes de tônica e dominante – principais funções da música tonal. Consequentemente, as melodias resultantes dos toques são tonais – ao passo que as melodias cantadas levantam controvérsias a esse respeito (Autor 2, 2012).

### **Princípios rítmicos africanos nos tons-de-machete**

A percussão do samba de roda fundamenta-se nos conceitos rítmicos africanos (Autor 1, 1991) da pulsação elementar (Kubik, 1988), da repetição cíclica de padrões rítmicos (Kubik, 1988; Rycroft, 1954), dos beats (Merriam, 1953; Koetting, 1970) e da linha-rítmica (Autor 1 & T., 1992; *time-line*, Nketia, 1991). A influência de tais concepções no samba de roda transcende os ritmos dos instrumentos

de percussão, abrangendo também seu canto, sua dança e os tons-de-machete (Autor 2, 2011b).

Os pulsos elementares são as menores unidades de tempo presentes na música africana, que formam uma matriz subjetiva para a execução musical, de maneira que todo evento sonoro – e também coreográfico e mocional – coincide com um dos pulsos. Trata-se de uma compreensão diferente da métrica ocidental baseada em compassos e subdivisões do tempo. No caso do samba e de diversas culturas centro-africanas, os padrões rítmicos se repetem a cada 16 pulsos elementares, formando ciclos.

Os Beats, ou pulsos referenciais (ou marcação), ocorrem – sonora, coreográfica ou implicitamente – a cada quatro pulsos elementares, dividindo o ciclo do samba em quatro partes iguais. Nos demais estudos sobre o samba carioca, pautados pela “teoria musical de conservatório” e não em teorias nativas, os beats africanos são interpretados como tempos fortes e fracos, ao contrário de sua percepção africana, que descarta tal hierarquia (Kubik, 2010, p. 32-33).

A linha-rítmica é um padrão rítmico cíclico que, ao contrário dos *beats*, possui configuração assimétrica<sup>3</sup>. Uma música marcada por esse tipo de concepção tenderá a acentuações rítmicas igualmente

assimétricas e não a cada beat como na métrica ocidental baseada em pulsos fortes divididos simetricamente. Daí interpretações convencionais sempre referirem-se a síncopes ou *off-beats* ao tentar descrever os padrões assimétricos do samba.

Os pulsos elementares se expressam nos toques-de-machete tanto acusticamente, em cada nota dedilhada na viola, como mocionalmente, pois coincidem também com os movimentos dos dedos. Já a linha-rítmica se manifesta de maneira latente, podendo ser percebida nos acentos das notas, resultantes do tipo de ataque das cordas. Geralmente trata-se da mesma linha-rítmica característica do samba do Rio de Janeiro, executada pelos tamborins nas escolas de samba e identificada por Kubik (1979) como estruturalmente idêntica à fórmula-rítmica *kachacha*, proveniente de Angola.

Apesar de alguns toques terem três partes, suas terceiras partes eram pouco executadas. Por isso, aparecem transcritas aqui a duas primeiras partes – A e B – do *tom de machete em Lá*. O pentagrama musical ocidental foi utilizado para representar a altura das notas, sendo adaptado ao sistema TUBS – Time Box Units System – (Koetting, 1970), mais adequado para a representação da métrica africana, provendo um quadrado – *box* –



Tom Ré, partes A e B e variações, com linhas-rítmicas inerentes:

Nesse toque a coincidência entre as notas e a linha-rítmica inerente é ainda mais clara do que no *tom Lá*. As cordas são dedilhadas somente nos espaços que equivalem aos pulsos das linhas-rítmicas, deixando muitos beats em branco e evidenciando a inexistência *a priori* de tempos mais fortes que outros. Além disso, nota-se que ambos os toques não iniciam no beat, aspecto comum tanto na percussão como no canto do samba de roda, que recebe o nome de “antecipado” (Autor 1, 1991, p. 124).

A forma como os históricos tons-de-machete incorporaram técnicas de execução e princípios rítmicos africanos é muito significativa. Se existiam toques portugueses em diferentes tonalidades, os africanos e seus descendentes o assimilaram empregando a viola à maneira de um lamelofone, criando melodias

cíclicas e adaptando-as às linhas-rítmicas do samba de roda. O resultado fica evidente: aqui um mesmo instrumento musical, um bem material comum a duas culturas, é reinterpretado na sua dimensão imaterial: as concepções musicais.

Concluindo, pode-se constatar que o universo histórico dos tons-de-machete abrangia, pois, uma ampla teia de conceitos musicais, performáticos e simbólicos, definindo-se

1. por uma concepção acústico-mocional de ordenamento de sequências de som e de movimentos;
2. por uma relação tonal precisa (“ocidental”) entre os diferentes tons sem consideração de uma altura absoluta;

3. por dois padrões de movimentos distintos para cada um dos dois dedos ativos cuja interrelação leva a uma síntese sonora final, o “tom”, propriamente;
4. pela existência inerente (implícita) do time-line do samba;
5. por outros tipos de padrões rítmicos inerentes<sup>5</sup>;
6. por padrões mediadores do “miudinho” e de outros passos de samba;
7. por um caráter definido, de particularidades estéticas distintas para cada tom (amarrado, solto etc.);
8. pela dualidade estilística entre amarrado e solto;
9. pela funcionalidade dos tons em termos hierárquicos;
10. pela existência de uma relação específica de acento e harmonia com toda a performance musical, incluída a dança;
11. pela relação de jogo mimético entre músicos e dançarinos.

### **Novas práticas e reinterpretação dos tons-de-machete**

A comparação entre os tons-de-

machete documentados na década de 80 e as práticas atuais dos violeiros denota claramente as transformações musicais do samba de roda aceleradas nos últimos anos. Elas transcendem meros aspectos sonoros como a amplificação do som, a substituição de instrumentos artesanais por industrializados (feitos com materiais sintéticos e não naturais), a introdução de novos instrumentos como o surdo e o baixo elétrico. As mudanças no contexto do samba de roda implicam em mudanças em suas estruturas musicais (Autor 2, 2011a).

Como vimos, antigamente a viola tinha, além de sua valorizada sonoridade específica, uma simbologia, técnica e estética próprias. Ela era fundamental para o samba de viola. Com a nomeação da UNESCO, a viola e sua técnica foram reconhecidas como essenciais para o samba de roda em geral, de modo que todos os grupos passaram a integrá-las em seu repertório, à sua própria maneira. Engajam-se novos músicos pouco familiarizados com a tradição do samba de roda, ou mesmo com um instrumento de corda dedilhada. Exemplo disso representa seu Galeno Alves do grupo “Samba de Maragogó”, exímio tocador de cavaquinho e bandolim, tendo aprendido cavaquinho em aulas particulares logo após aposentar-se.

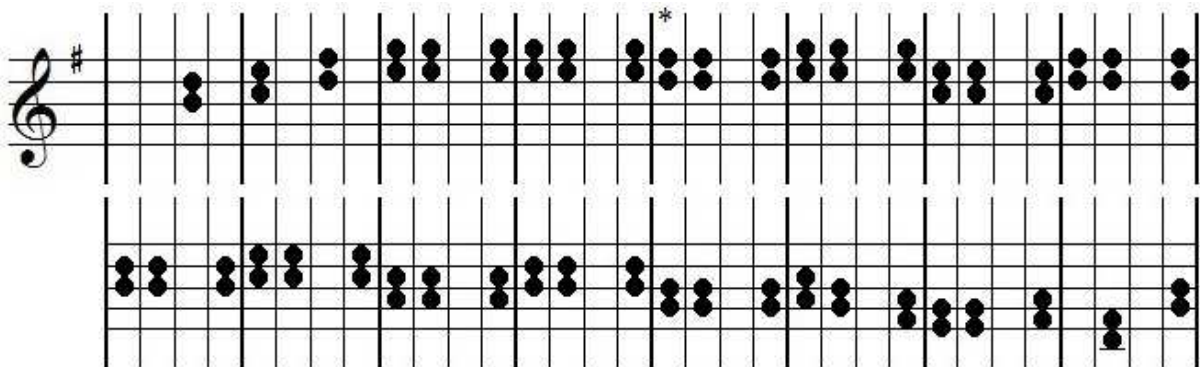
Hoje, empregam-se em todos os

estilos cavaquinhos, violões, violas paulistas, baixos elétricos com várias técnicas, muitas das quais típicas de gênero de música de massa. Essa tendência se percebia nos anos 80, mas somente em Cachoeira, cidade com histórico econômico e social particular em relação aos outros municípios do Recôncavo Baiano. Lá não foi possível documentar os toques de viola; a técnica empregada já mesclava células melódicas, que poderiam ser uma redução dos toques, com a execução de acordes rasgados – quando se tangem várias cordas de uma vez, em contraponto ao dedilhar de cada uma.

Dentro de tal mescla de técnicas destacam-se quatro tendências de consequências significativas no uso dos

instrumentos de corda: a difusão da ponte instrumental *barravento*, as reinterpretações dos toques-de-machete e o emprego do baixo elétrico e do plectro. A primeira refere-se a uma ponte instrumental que era exclusiva do Samba de Barravento da região de Cachoeira. Esta se disseminou recentemente por todo o Recôncavo. Trata-se de uma sequência de terças tocadas por todos os instrumentos de corda, usada como introdução e intervalo entre os versos cantados. Embora existam algumas variações, a sequência mais recorrente e provavelmente mais antiga, pois documentada nas décadas de 80 e 90 (Zamith, 1995) configura-se conforme a transcrição:

Ponte instrumental barravento:



A ponte instrumental característica do Samba de Barravento tornou-se um estereótipo de samba de roda, sendo executada por grupos de diferentes

procedências como referência desse gênero musical.

O mesmo acontece com as fórmulas melódicas que imitam os tons-de-machete.

São raros os mestres que dominam os toques e os jovens que os aprenderam recentemente. Os toques remisscentes, bem como as fórmulas melódicas que os imitam, podem ser considerados reinterpretações do tom-em-ré-maior, preferido pelos violeiros já nos anos 1980,

devido à sua facilidade e por oferecer uma tonalidade mais confortável para os cantores (WADDEY, 1981, p. 207). As semelhanças entre o tom histórico e os toques executados atualmente são visíveis na comparação entre suas transcrições:

Tom Ré Maior histórico e suas reinterpretações<sup>5</sup>:

The image displays a musical score for the Tom Ré Maior. It is organized into two main sections, A and B, each with a standard staff and a 'Var.' (variation) staff. Below these are four numbered staves (1-4) representing different harmonic fields. The harmonic fields are labeled as 'campos harmônicos' and include 'ap.' (apoiatura or passing note), 'C', 'F', 'G', and 'G7'. Asterisks (\*) are placed above the first measure of each numbered staff, indicating specific notes or variations. The notation uses a treble clef and a staff with vertical lines representing fret positions and dots representing notes.

ap. = Apoiatura ou nota de passagem



As cifras dos “campos harmônicos” indicam o campo de variação possível das notas a serem dedilhadas. As notas executadas no campo harmônico “C”, por exemplo, serão aquelas do acorde de dó maior (dó-mi-sol) ou notas de passagem (dó-ré-mi). Assim, percebe-se o parentesco de melodias mesmo quando suas notas não são idênticas, corroborado ainda pela direção melódica e por suas semelhanças rítmicas. Nota-se, pois, que as fórmulas estão dispostas de acordo com seu grau de similitude com o histórico *tom Ré*. A primeira não é por acaso quase idêntica: ela foi executada pelo músico e musicólogo Cássio Nobre, que a aprendeu com o mestre Zé de Lelinha, falecido em 2008. A sua principal diferença se refere ao aspecto que se quer ressaltar aqui: o ritmo.

Ao incorporar as linhas-rítmicas da percussão, os tons-de-machete atestam claramente sua concepção africana. Tendo em vista sua configuração assimétrica, é notório o deslocamento dos acentos rítmicos nas fórmulas atuais. Essas tendem a iniciar no primeiro beat, ao contrário da prática do “antecipado”, e a marcá-lo, denotando a influência de uma percepção

rítmica ocidental. Pode-se dizer que há uma tendência à simetriação das fórmulas, perceptível também no canto do samba de roda (Autor 2, 2012). Kubik (1983) identificou um processo de reinterpretação de ritmos por músicos de treinamento musical ocidental semelhante, denominando-o “inversão métrica”:

Inversão métrica ocorre com uma certeza previsível em indivíduos com educação baseada em música europeia “clássica”, independente de onde eles nasceram. Testes confirmaram que uma educação musical europeia tende a fazer as pessoas inverter as estruturas, já que eles foram condicionados a pensar em música como sendo organizada em partes “fracas” e “fortes” de um compasso, e a reconhecer acentos acústicos como acentos mocionais ou como pontos de apoio métrico. Eles se desorientam inevitavelmente por acentos sincopados, por mudanças harmônicas em pontos inesperados e pela acentuação de notas em posições fora do tempo forte.<sup>6</sup> (KUBIK, 1983, p. 330, trad. nossa).

A mesma “desorientação” métrica ocorre no samba de roda, resultando na acentuação dos tempos fortes da música e na sua adaptação à métrica ocidental. A ênfase dos beats é consequência também da recente introdução do baixo elétrico e do surdo, tambor grave típico das escolas de samba, no samba de roda. Ambos os instrumentos executam padrões rítmicos que ressaltam os beats:

Exemplo de linha de baixo no samba de roda (excerto):

— = Batida longa no meio da pele      □ = Batida abafada no meio da pele  
● = Batida curta (interrompida pela próxima batida) no meio da pele      . = Pulso vazio

O emprego dos dois instrumentos implica na adoção de suas funções musicais: o surdo tem a função exclusiva de marcar os beats, ou os tempos fortes, do samba, enquanto que o baixo elétrico executa uma *linha de baixo*, cuja função é a de sonorizar os baixos, isto é, as notas mais graves da harmonia. Ao lembrarmos que harmonias funcionais, tais como compreendidas na teoria musical ocidental, não faziam parte das concepções nativas do Recôncavo Baiano, reconhecemos no uso do baixo elétrico uma mudança significativa na prática musical.

A última tendência recente no uso dos instrumentos de corda dedilhada do samba de roda diz respeito a sua técnica de execução. Dominar os toques-de-machete significa ao mesmo tempo dominar a técnica polegar-indicador, que desde os anos 80 vem gradativamente sendo

substituída pelo uso do plectro – também conhecido como palheta. Como verificado por Waddey (1981, p. 207) tal substituição reduz a complexidade das fórmulas musicais. Se o polegar e o indicador permitiam a simultaneidade e alternância entre rasgar e dedilhar várias cordas, o plectro pode apenas ou rasgá-las ou pinçar uma corda de cada vez – ou duas cordas próximas uma da outra. O emprego da palheta não apenas simplifica as fórmulas melódicas e produz uma sonoridade mais estridente, como também apaga a referência africana da técnica utilizada nos tons-de-machete.

### Materialização da música como garantia de sua diversidade

Considerando os séculos que as concepções musicais africanas perduraram no samba do Recôncavo Baiano, assim

como a tenacidade, sobretudo de seu ritmo, que parece ter adaptado melodias tonais à sua própria lógica, sua transformação atual ocorre demasiadamente acelerada. O instrumento musical é reprodutível e mesmo substituível – como tem ocorrido na região, embora isso implique em sutis mudanças sonoras –, ao passo que a subjetividade específica dos tons-de-machete é irrecuperável na ausência de seu registro. Nisso consiste a principal diferença entre o patrimônio cultural material e o imaterial: na maior

vulnerabilidade do último, que requer medidas específicas de preservação do que sua simples reprodução, conservação ou restauração (Bouchenaki, 2003, par. IV).

Diante desse fato, é necessário questionar-se que ações podem ser tomadas para assegurar a diversidade de expressões musicais. Cabe aqui primeiramente resumir as mudanças observadas no samba de roda em relação a seus instrumentos de corda, ousando ordená-las em forma crescente de “intangibilidade”:

Mudanças no uso das violas no samba de roda 1980-2012:

|      | <b>instrumento</b>         | <b>corporalidade</b>      | <b>timbre</b>    | <b>estruturas</b>                               | <b>simbologia</b>                        | <b>concepções</b>   |
|------|----------------------------|---------------------------|------------------|---|--|---|
| 1980 | machete artesanal          | técnica polegar-indicador | brando           | dedilhado melódico-harmônico                    | entidade, feminilidade, poder de sedução | africanas: assimetria rítmica de acordo com linhas-rítmicas |
| 2012 | cavaquinho, viola paulista | plectro                   | duro, estridente | acordes rasgados, estereótipos, novas harmonias | -  | ocidentais: simetrização, ênfase em tempos fortes           |

Controlar as “*formas costumeiras de transmissão*” (Arantes, 2004, p. 18) de culturas musicais como a analisada aqui não é sequer possível no atual contexto social do Recôncavo Baiano. As formas costumeiras de transmissão dos tons-de-machete pressupunham um contexto social não mais reprodutível. As condições de vida da região na década de 80 eram precárias e baseadas essencialmente na

própria subsistência. A transmissão cultural se dava através da oralidade, de geração para geração, de modo que suas formas culturais mantinham uma “*relação primária-funcional com a vida cotidiana*”<sup>7</sup> (Baumann, 1976, p. 58), integrando-se aos costumes da comunidade.

Tal relação pragmática reduz-se com a formalização da educação e do trabalho. A sociedade e o indivíduo se fragmentam,

precisando de lugares de memória por não haver mais meios de memória (Nora, 1993, p. 7). Como seria possível aprender os toques-de-machete através do próprio “juízo”, como o fez João da Viola? São necessários novos métodos de transmissão cultural condizentes com a realidade atual. Aprender os tons-de-machete implicava em escutá-los atentamente, observar o mestre executá-los diversas vezes, receber sua avaliação: pressupunha uma relação constante entre aprendiz e mestre. Mas no contexto de hoje, nem mestre nem aprendiz parecem dispor das condições necessárias para tanto.

O plano de salvaguarda do samba de roda elaborado pelo IPHAN (2006) previa ações para o resgate do machete, tanto do “*saber fazê-lo*” quanto do “*saber tocá-lo*” (IPHAN, 2006, p. 87). Reconstruir o machete a partir dos exemplares restantes deveria ser tarefa mais fácil do que reconstituir sua técnica. No entanto, os primeiros experimentos resultaram em instrumentos inadequados para a prática musical. Basta dizer que seu peso é três vezes maior que o do machete antigo. Já para a transmissão do saber musical, foram primeiramente oferecidas oficinas com o mestre Zé de Lelinha, que veio a falecer em 2008. Em janeiro de 2012 retomaram-se as oficinas semanais de machete, que durarão um ano. Seus coordenadores são

dois músicos que tiveram a oportunidade de aprender a técnica do machete com seu Zé de Lelinha.

Mas é possível ir mais além. No caso dos tons-de-machete, a atuação dos musicólogos pode oferecer novos meios de transmissão cultural. As próprias transcrições aqui expostas representam a *materialização* dos toques. Elas só foram possíveis através de sua prévia materialização audiovisual e analítica na década de 80, que já previa seu desaparecimento. A compreensão de seu funcionamento foi proporcionada por pesquisas musicais africanas, materializadas pela escrita. A documentação da música, seja ela sonora, audiovisual ou escrita, apresenta-se como recurso importante para sua transmissão. Sem documentos a seu respeito, culturas musicais não deixam vestígios, sendo passíveis de desaparecer para sempre. Com alguma forma de materialização, a música clássica europeia, indiana, chinesa mantêm-se vivas há séculos.

A Asseba possui um estúdio de gravação à disposição dos grupos, apoiando o registro sonoro em CDs. Atualmente, a maioria dos grupos dispõe de CDs utilizados como material de divulgação, exposto e comercializado principalmente na Casa do Samba. Os registros direcionam-se, pois, à visibilidade

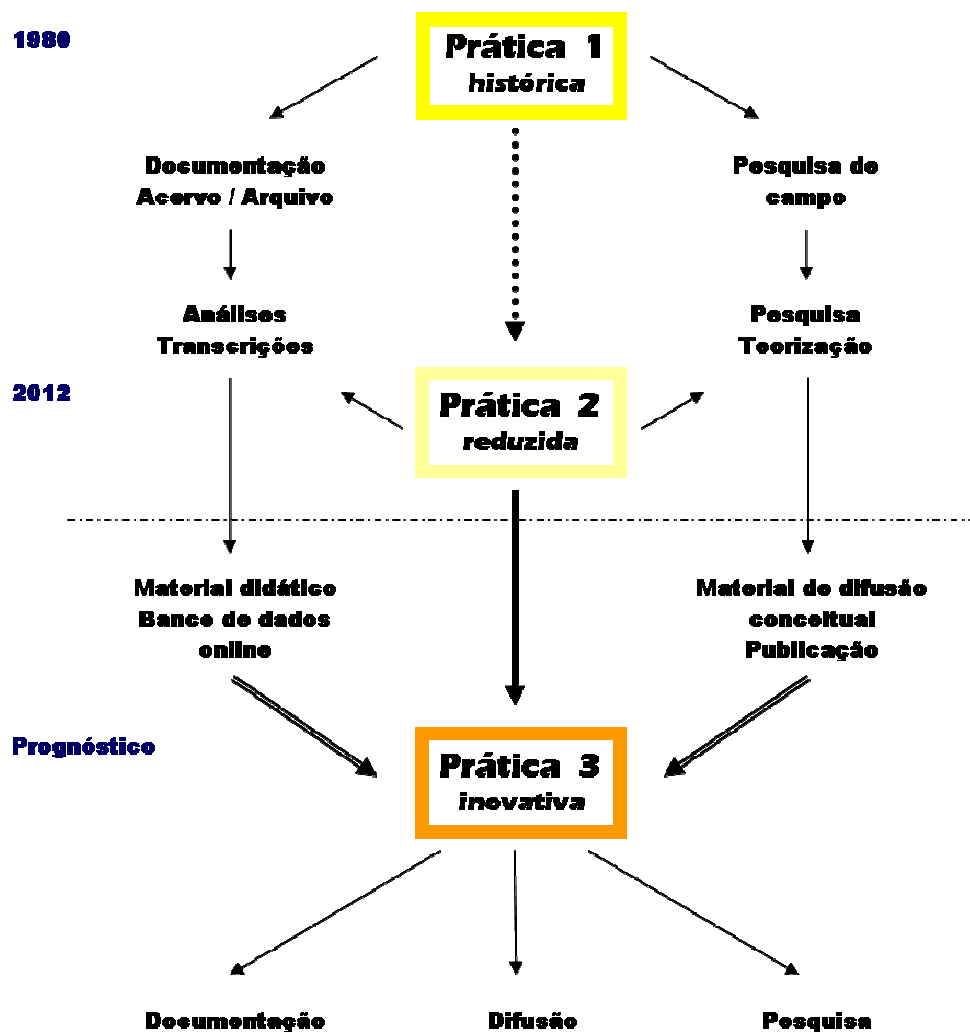
externa dos grupos e à sua comercialização. Mas os próprios sambadores ainda não dispõem do acesso à sua cultura, que pode ser viabilizado através de um arquivo sonoro, dando aos músicos tradicionais o seu “*direito à memória*” (FONSECA, 2003, p. 72), e, ao obterem maior acesso ao passado e ao presente da sua cultura, ampliarão a consciência a seu respeito e sobre si mesmos.

A documentação das práticas musicais pode ser transformada em material didático que sirva como suporte na sua transmissão. Caso contrário, as músicas “materializadas” na mídia, através de sua repetição nos rádios, televisão, de sua massiva publicidade continuarão a suprimir as músicas oralmente transmitidas. É necessário buscar um equilíbrio em sua difusão, para que os músicos e os apreciadores tenham a liberdade de escolher entre elas, se expressando através da linguagem musical com a qual mais se identificam. Assim, os artistas terão a liberdade de interpretá-las, reinterpretá-las, usá-las à sua própria maneira e não à maneira que lhes é

imposta, justamente através de certas medidas – bem-intencionadas – de salvaguarda.

Os resultados das pesquisas sobre a teoria nativa do samba de roda devem manter-se à disposição dos interessados sem, no entanto, levar a uma visão definitiva sobre determinadas particularidades do repertório, evitando fomentar uma visão singular dos tons-de-machete e dar-lhes um aspecto imutável. A vivência do samba de viola, que serviu para a elaboração da etnografia musical e a subsequente formulação de sua teoria aqui esboçada, não representou mais do que um momento especial na história desse gênero musical, o momento da década de 1980. É de se esperar, ao revitalizar os tons-de-machete, que a sua teoria siga o rumo interrompido, iniciando novo diálogo com a prática atual, fazendo reaparecer um estilo musical voltado ao machete, inovativo, imbuído pelo antigo de outros tempos e, simultaneamente, pelo novo de um gênero musical ressignificado e dinâmico: o samba de roda do Recôncavo Baiano.

Desenvolvimento de 1980 a 2012 e prognóstico do samba de roda e sua pesquisa:



Em contraponto ao risco de se “congelar” uma cultura viva, pesquisas evidenciam que a documentação musical tende antes a revigorar a expressão cultural e sua criatividade, “*funcionando como um catalisador para reestimular artistas vivos sem resultar em nenhum tipo de estagnação na tradição*”<sup>8</sup> (Tokumar,

1992, p. 143, trad. nossa). Assim, a documentação e o passado que ela representa devem servir como referências para a prática cultural e, principalmente, como estímulo à sua livre reapropriação pelas próprias comunidades em questão:

Nas políticas para o patrimônio cultural a preservação do passado é tão importante

quanto a preservação do desejo e possibilidade de criação de experiência existencial e coletiva aqui e agora. Salvar o patrimônio imaterial é, no limite, garantir condições de praticar e transmitir com liberdade (liberdade de criação é um direito e, no fundo, o maior patrimônio da humanidade). Os beneficiários das políticas devem ser, então, os agentes-produtores diretos do bem cultural, os performers. E não os produtores culturais – mediadores entre os primeiros e o mercado ou o Estado. E o que se deve preservar são as condições para a performance, e não tanto os produtos da performance. (Vianna & Teixeira, 2008, p. 128).

A materialização da música atua como fonte criativa, tanto para os guardiões da cultura como para o público externo, promovendo assim a diversidade

cultural. Nesse sentido, documentação e difusão, facilitadas por novas tecnologias, podem ser desenvolvidas de modo a serem “*nossas ferramentas, e não nossos mestres*”<sup>9</sup> (Matsuura, 2005, p. 20, trad. nossa). Se a cultura do Recôncavo Baiano é aberta e recebe influências de outras práticas culturais, ela certamente pode ser incentivada também por práticas tradicionais que fazem parte intrínseca da sua própria história. Apoiar esse processo é tarefa grata para toda e qualquer pesquisa séria sobre cultura imaterial.

## Referências Bibliográficas

ARANTES, Antônio A. (2004). “O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda”, In: *Resgate – Revista Interdisciplinar de Cultura* 13. 11–18.

ARAÚJO, Néson de. (1986). *Pequenos Mundos. Um Panorama da Cultura Popular da Bahia. Tomo I. O Recôncavo*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

BAUMANN, Max Peter. (1976). *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus.

BOUCHENAKI, Mounir. (2003). “The Interdependency of the Tangible and Intangible”, In: *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium*. Disponível em: [http://openarchive.icomos.org/468/1/2\\_-\\_Allocution\\_Bouchenaki.pdf](http://openarchive.icomos.org/468/1/2_-_Allocution_Bouchenaki.pdf) [19.03.2012].

BYRNE, David. (2009). “A critique of unfeeling heritage”, In: Agakawa, Natsuko; Smith, Laurajane (orgs.). *Intangible Heritage*. Londres e Nova Iorque: Routledge. 229–252.

ELSCHEK, Oskar. (1992). “Traditional Music and Cultural Politics”, In: Baumann, Max Peter (org.). *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. 32–55.

FONSECA, Maria C. L. (2003). “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”, In: Abreu, Regina; Chagas, Mários (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A. 56–76.

GEERTZ, Clifford. (1973). *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books.

GONÇALVES, José R. S. (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond; MinC/Iphan/Demu.

AUTOR 2. (2011a).

\_\_\_\_\_. (2011b)

\_\_\_\_\_. (2012).

IPHAN. (2006). *Samba de roda do Recôncavo Baiano – Dossiê 4*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723> [19.03.2012].

KOETTING, James. (1970). “Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music”, In: *Selected Reports* 1/3. 115–146.

KUBIK, Gerhard. (1979). *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions*, Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar.

\_\_\_\_\_. (1983). “Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik”, In: Simon, Artur (org.). *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin: Museum für Völkerkunde. 327–400.

\_\_\_\_\_. (1988). *Zum Verstehen afrikanischer Musik: Aufgewählte Aufsätze*. Leipzig: Reclam.

\_\_\_\_\_. (2010). *Theory of African Music*. Volume 2. Chicago: Chicago University Press.

MATSUURA, Koichiro. (2005). “Globalization, Intangible Cultural Heritage and the Role of UNESCO”, In: UNESCO (org.). *International Conference: Globalization and Intangible Cultural Heritage*. 16–21.

MERRIAM, Alan P. (1953). “African Music Re-examined in the Light of New



Materials from the Belgian Congo and Ruanda Urundi”, In: *African Music Society Newsletter* 1/6 (1953). 57–64.

\_\_\_\_\_. (1977). “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and Ethnomusicology’: An Historical-Theoretical Approach”, In: *Ethnomusicology* 21/2. 189–204.

NKETIA, Joseph H. Kwabena. (1991). *Die Musik Afrikas*. 2ª edição. Trad. Claus Raab, Wilhelmshaven: Noetzel.

NORA, Pierre. (1993). “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, In: *Projeto História* 10, (dez. 1993). 7–28.

PELEGRINI, Sandra C. A. (2008). “A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade”, In: *Revista História* 27/2 (2008). 145–173.

AUTOR 1 & T.. (1992).

AUTOR 1. (1991).

\_\_\_\_\_. (2001a).

\_\_\_\_\_. (2001b).

REDINHA, José. (1984). *Instrumentos musicais de Angola: Sua construção e descrição*. Coimbra: Instituto de Antropologia.

RYCROFT, David R. (1954). „Tribal Style and Free Expression”, In: *African Music* 1/1954. 16–27.

SAHLINS, Marshall. (1976). *Culture and Practical Reason*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

SALAINI, Christian J.; Graeff, Lucas. (2011). “A respeito da materialidade do patrimônio imaterial: o caso do INRC Porongos”, In: *Horizontes Antropológicos* 17/36 (jul./dex. 2011). 171-195.

SANDRONI, Carlos. (2010). “Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade”, In: *Estudos Avançados*, 24/69 (2010). 373–388. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200023&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200023&script=sci_arttext) [19.03.2012].

THEIRMANN, David. (1971). “The Mbira in Brazil”, In: *African Music Society Journal* 5 (1). 90–94.

TOKUMARU, Yoshihiko. (1992). “The ATPA Project in Retrospect”, In: Baumann, Max Peter (org.). *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. 136–143.

UNESCO. (2003). Convenção para a salvaguarda da cultura imaterial da humanidade. Paris. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf> [19.03.2012].

VELHO, Gilberto. (2006). “Patrimônio, negociação e conflito”, In: *Revista Mana* 12/1. 237–248.

VIANNA, Letícia C. R.; Teixeira, João G. L. C. (2008). “Patrimônio imaterial, performance e identidade”, In: *Concinnitas* ano 9, vol.1, nº 12 (jul. 2008). 121–129.

WADDEY, Ralph. (1981) “Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil)”, In: *Latin American Music Review*, 1980/81, volume 1/2, p. 196-212. Volume 2/2, p. 252–279.

ZAMITH, Rosa Maria. (1995). “O Samba-de-Roda Baiano em Tempo e Espaço”, In: *Revista Interfaces* 2 (1995). 53–66.

<sup>1</sup> O repertório do Candomblé Kétu, todavia, contraria esse pressuposto: as cantigas são cantadas

---

em iorubá, embora a língua não seja mais falada nem literalmente compreendida no Brasil.

<sup>2</sup> “I do not believe – and historical studies appear to confirm this, as does experience gathered in the course of the last few decades – that cultural policies can exert a decisive or an essentially shaping influence on the development of traditional music. What they can do, however, is to speed up or slow down processes of change which are already taking place”.

<sup>3</sup> A linha-rítmica tem outras características que não cabem aqui, mas essa configuração inerente e subjetiva se apresenta como relevante para as suas reinterpretações dentro do samba no Brasil.

<sup>4</sup> Na gravação transcrita a tonalidade do toque soa entre mi e fá maior.

<sup>5</sup> Os toques foram transcritos em dó maior para facilitar sua comparação e a partir de CDs produzidos, com acompanhamento de diversos instrumentos, por isso se tratam de simplificações. Padrão 1: Grupo Samba Chula de São Braz, “Samba, cachaça e viola” (São Braz, região de Santo Amaro); Padrão 2: Samba de Roda de Suerdieck, “Amor de longe” (Cachoeira); Padrão 3: Filhos da Pitangueira, “Só samba de pé na meia” (São Francisco do Conde); Padrão 4: Samba de Maragogó, “Município da Bahia” (Maragojipe).

<sup>6</sup> “Metrical inversion occurs with predictable certainty in individuals whose dominant educational background is in ‘classical’ European music, wherever they may have been born. The tests have confirmed that a European background in music education tends to make people invert these structures, because they have been conditioned to think of music as organized in ‘strong’ and ‘weak’ parts of a meter, and to identify acoustical accents with motor-accents or metrical inception points. They are inevitably disoriented by offbeat accentuations, unusual inception of harmonic change and pitch prominence in offbeat positions”.

<sup>7</sup> “*Primärfunktionalen Traditionsbezug* (Lebenszusammenhang)”.

<sup>8</sup> “Functioning as a catalyst to activate living artists without resulting in any stagnation to the tradition”.

<sup>9</sup> “The technology should be our tool, not our master”.