RESISTÊNCIA EM CANÇÕES DE MATRIZES NEGRAS NO BRASIL: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA E RÍTIMICA

Mariana Jamile Santiago Cruz
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-1113-6118
Endereço eletrônico: 202320401@uesb.edu.br

Marília Flores Seixas de Oliveira
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5298-8271
Endereço eletrônico: mariliaflores@uesb.edu.br

Paulo Cézar Lisboa Cerqueira
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-0981-6266
Endereço eletrônico: cezar.lisboa0305@gmail.com

Palavras-chave: canções negras; resistência cultural; música negra.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa a canção brasileira de um ponto de vista da semiótica, focando no equilíbrio entre fala e melodia, o chamado “cálculo subjetivo”. Discute a categorização das músicas conforme sua expressividade e destaca a síncope e a imparidade rítmica (características da música brasileira) como heranças fundamentais das matrizes africanas (sobretudo Bantu e Iorubá). Analisa, ainda, a emersão do samba como ferramenta de resistência cultural, abrangendo sua evolução desde os batuques até o samba moderno, consolidando a identidade musical e a diversidade artística Brasileira como indissociáveis das matrizes africanas.

METODOLOGIA

Esta pesquisa é de cunho bibliográfico e documental e toma como base textos de referência sobre música brasileira e afro-brasileira, focalizando em aspectos históricos e contemporâneos (cancioneiro brasileiro, batuques do século XIX, evolução do samba).

Analisa aspectos teóricos (conceito de canção, subjetividade, imparidade rítmica, síncope), e questões etnomusicológicas (rítmicas, instrumentais, temáticas, religiosas, influências bantu e iorubá) considerando a música como ferramenta de resistência e reconstrução da identidade para as populações negras.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Entre as manifestações da cultura brasileira, a canção se destaca por sua força estética, sua grande aceitação social e sua capacidade de demonstrar sentimentos, anseios, alegrias, dilemas e contradições. A partir de Tatit (2014), entendemos canção como a junção da letra (fala), com a melodia (estabilização musical). Para o autor, a canção é o resultado de uma equilibração intuitiva da fala cotidiana com recursos musicais (harmonia, ritmo e afinação), forma realizada tradicionalmente por cancionistas brasileiros, num processo de reciclagem de falas, em que se aproveitam direções melódicas da conversa e as estabilizavam com recursos musicais, definindo a altura, a duração e a tonalidade. A melodia na canção é feita por meio de recursos sonoros que têm como objetivo transformar-se em contornos vocais que simulam a fala. Desse modo, a melodia (e tudo o que a compõe para adequar-se à letra/fala) precisa se aproximar da entoação natural das palavras, respeitando seus acentos, pausas e inflexões. Assim, a canção adquire expressividade e naturalidade, permitindo que o sentido do texto seja transmitido de maneira mais clara e coerente. Tatit diz que, partir da combinação letra e melodia, há diferente equilíbrios, o que gera a criação de estilos diversos de canção.

Há canções que surgem de letras e há letras que surgem de canções. O poeta e letrista Antônio Cícero (2001), diferencia poema de canção, afirmando que o poema é um objeto autotélico (possui seu fim em si mesmo), a letra de música é heterotélica (tem finalidade ou propósito fora de si), pois sua finalidade principal é contribuir para a qualidade da canção da qual faz parte. Para ele, a melodia de uma canção acaba funcionando como uma nova forma fixa para os versos, como se fosse um molde.

Questões sobre a subjetividade nas caracterizações da canção envolvem aspectos como velocidade (maior ou menor aceleração da música) e outros artifícios musicais utilizados calculadamente para estarem de acordo com os conteúdos da letra combinados à música, gerando um desenho mental na imaginação de quem ouve. As nuances estruturais de dinâmica vão contribuir para que se estabeleçam caracterizações, que, para Tatit (2014), são de figuratização, de tematização e de passionalização. As de figuratização possuem mais letra

que melodia, utilizando recursos da linguagem para construir imagens e sensações, emoções e ideias. As de tematização normalmente são animadas, com frases musicais curta e velocidade melódica maior, com refrões, tratando de temas eufóricos. Já as de passionalização geralmente falam de amor, da busca pelo outro, de alguma interrupção ou incompletude. Podem ter ar de sofrimento ou romance, com velocidade mais lenta, utilizam grandes saltos melódicos e mudanças bruscas de tom (graves e agudos) para criar efeitos dramáticos e colocar o ouvinte em estado emocional intenso. Em algumas canções, mais de um desses aspectos podem ser percebidos. O conceito de cálculo subjetivo (Tatit, 2014) refere-se à intuição dos artistas para dosar esses elementos musicais. No geral, a música brasileira se caracteriza pelo equilíbrio entre a instabilidade da fala e a precisão da música e artifícios musicais, adaptando ritmo e melodia aos sentimentos. Essa prática de equilíbrio, embora se manifeste na relação entre melodia e letra, encontra seu alicerce técnico e rítmico no que muitos musicólogos definem como a característica definidora da música popular brasileira, a *síncope*, que é uma evidência negra na música brasileira.

A *síncope* é uma ruptura no discurso musical, que acontece quando é deslocado um acento rítmico esperado. Em outras palavras, é quando ocorre uma quebra de expectativa no ritmo da música. Ela representa uma alteração do pulso ou da métrica da música, sendo sentida como uma perturbação ou contradição do ritmo. Na teoria musical clássica ocidental, a síncope é vista como um desvio ou um acidente. Já na música brasileira, é uma regra e possui uma lógica completamente diferente do modelo binário ocidental. Essa irregularidade rítmica, longe de ser um acidente, é uma herança da música negra. Considera-se, assim, que a caracterização da música brasileira não pode ser dissociada da matriz africana, que introduziu uma lógica de ritmos aditivos e de imparidade rítmica. Para Sandroni (2001), enquanto o sistema europeu se baseia na divisão de tempos iguais, a música negra que se estabeleceu no Brasil fundamentou-se na sobreposição de pulsações e em fórmulas rítmicas assíncronas, chamada de imparidade rítmica, que é a organização do tempo musical em partes desiguais e assimétricas. Essa imparidade é o que confere o tempero e o balanço especial a nossa música. Se, na música europeia, um ciclo de 8 batidas seria naturalmente dividido em 4 + 4 (partes iguais), a lógica africana prefere agrupamentos ímpares (diferentes) como 3 + 5 ou o próprio 3 + 3 + 2. Na prática, é o que percebemos quando acompanhamos com as palmas um samba de roda, os acentos não caem de forma fixa, mas sim em lugares que geram uma constante quebra de expectativa.

Foi neste contexto de assimetria e tensão rítmica que surgiu o samba, expressão máxima da *síncope*. Teles (1997) afirma sua origem nos batuques do século XIX, descritos como danças de negros e discriminados pelas elites, sendo alvos de constante repressão policial. Foi na zona portuária do Rio de Janeiro (chamada Pequena África) que, a partir de manifestações musicais das culturas negras, apareceram os primeiros sambas, derivados do lundu, do choro e do maxixe. A partir daí, o samba moderno surgiu e amadureceu. O samba consolidou-se não apenas como música, mas como uma poderosa ferramenta de resistência cultural e reconstrução da identidade para as populações negras, um pacto de sobrevivência e de preservação da memória frente aos processos colonizadores.

Neste cenário, outro lugar de referência no Rio de Janeiro foi a casa de tia Ciata, espaço de resistência cultural e religiosa em que aconteciam noitadas de roda de samba e também de candomblé, no início do sec. XX, onde se reuniam figuras como Pixinguinha, João da Baiana e Donga. Neste âmbito, ocorreu uma transformação técnica crucial (SANDRONI, 2001) no samba, dos modelos mais simples para o chamado Paradigma do Estácio, em que sambistas (p.e. Ismael Silva) introduziram uma polifonia rítmica baseada em um ciclo de 16 pulsações, com uma massa sonora mais densa e complexa, em que instrumentos de percussão (como surdo, cuíca e o tamborim) passaram a atuar como pivô de orientação para os demais músicos, traço de identidade do samba carioca, exportado para todo o país por rádio e discos. Essa nova estrutura permitiu que o samba deixasse de ser visto como uma exceção ou um ritmo deslocado para se tornar um sistema musical completo, onde a *síncope* é tão repetida e presente que passa a ser a própria norma da canção brasileira. Culturalmente, essa riqueza rítmica e estética consolidou-se no Brasil por meio de duas vertentes africanas distintos: a Bantu e a Iorubá, conforme Carvalho (2006). Segundo o autor, a tradição iorubá (Nagô/Keto) preservou rituais religiosos, cantos sagrados, línguas e ritmos de tambor, os acervos rítmicos de liturgia, conjunto de práticas e cerimônias religiosas, especialmente do Candomblé. Já a vertente bantu (Angola / Moçambique / Congo) caracterizou-se por ser mais aberta, flexível e sincrética, com maior capacidade de misturar e incorporar elementos de outras culturas, estando mais voltada para a vida secular e para o cotidiano fora do ambiente religioso. A influência bantu deu origem a diversos gêneros tradicionais, como o samba, o jongo, a capoeira e o samba de roda, impregnando a estética nacional e marcando manifestações culturais e festas populares, enquanto a tradição iorubá permaneceu mais protegida e preservada no âmbito religioso.

CONCLUSÕES

A canção brasileira é definida por uma prática meticulosa de equilibrar a instabilidade da fala com a precisão da música e os artifícios musicais, adaptando o ritmo e a melodia aos sentimentos que se deseja transmitir. Essa prática de equilíbrio, embora se manifeste na relação entre melodia e letra, encontra seu alicerce técnico e rítmico na síncope e a imparidade rítmica, heranças da música negra, das matrizes africanas que redefinem os padrões da música brasileira ao introduzir tensões, deslocamentos e assimetrias. Considera-se, assim, que a caracterização da música brasileira não pode ser dissociada da matriz africana, que introduziu, aqui, uma lógica de ritmos aditivos e de imparidade rítmica na produção cultural musical, evidenciando a resistência cultural afrobrasileira.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Jorge de. A tradição musical Iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 265-296.

CARVALHO, José Jorge de. **Um panorama da música afro-brasileira**. Parte I: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. Brasília: Departamento de Antropologia, 2000. (Série Antropologia, n. 275).

CICERO, Antonio. Letra de música. **Revista Cultura Brasileira Contemporânea: Música Popular Brasileira**, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, ano 1, n. 1, nov. 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (org**.). Ritmos em trânsito:** sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A., 1997.

TATIT, Luiz. O "cálculo" subjetivo dos cancionistas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 59, p. 369-386, dez. 2014.