

**O TEMPO E A MÚSICA:  
observações sobre a sua abordagem teórica pela  
etnomusicologia. Aspectos temporais, formais  
e rítmicos no batuque de Cabo Verde**

por

**Jorge Castro Ribeiro\***



**Fig. 1** – Mulheres do Grupo de Batuque da Cidade Velha durante um Festival naquela localidade, Ilha de Santiago, Cabo Verde. Agosto de 1992 (foto J.C.R.)

---

\* Licenciado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Mestrando em Ciências Musicais na área de Etnomusicologia. Membro do Conselho Científico do INET (Instituto de Etnomusicologia) da FCSH da UNL. Assistente Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

## INTRODUÇÃO

A acepção mais comum do termo “tempo”<sup>1</sup> referindo-se a uma obra musical, quando utilizado em português significa, genericamente, a velocidade a que é executada a música. Todavia este conceito de “tempo”, no domínio da música, alarga-se em significações que vão muito para além daquela acepção.

O conceito de “música”, por seu lado, na medida em que está profundamente ligado à cultura é também limitativo já que tende a definir todo um leque de acontecimentos que são determinados como “música” ou não em função da perspectiva cultural. Enunciando de uma forma culturalmente mais abrangente podemos discutir o domínio dos comportamentos expressivos envolvendo o som organizado, em lugar de “música”, simplesmente.

Algumas destas acepções são observadas e discutidas neste texto, sem pretensões filosóficas, em que a investigação original se refere à segunda parte e tendo sempre como perspectivas referenciais na sua abordagem a etnomusicologia, o pensamento antropológico e também em boa parte o pensamento histórico e sociológico.

A abordagem conceptual teórica inicial desenrola-se numa segunda parte mais concreta e analítica a partir de uma parte da pesquisa pessoal que tenho vindo a desenvolver de alguns aspectos etnográficos do batuque (género musical e coreográfico cabo verdiano) e da sua estrutura formal e rítmica, visto serem estas que lhe dão parcialmente a forma temporal.

Porém, convém começar por estabelecer um ponto de situação no que respeita aos estudos teóricos sobre “o tempo e a música”.

### Estudos sobre tempo e música

O tópico “tempo”, no domínio dos estudos teóricos sobre música, não tem – tradicionalmente – uma abordagem profunda e autónoma. As questões “ritmo” e “métrica” sobrepõe-se àquela por hábito e constituem a maior fatia das problemáticas abordadas.

As grandes enciclopédias e obras de referência bibliográfica do âmbito da música, como por exemplo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ou o *Répertoire Internationale de Littérature Musicale (RILM)*, para referir apenas dois dos mais importantes, não incluíam qualquer entrada sobre “tempo” ou “time” até

---

<sup>1</sup> É equivalente ao italiano “tempo” (de onde provém, aliás), ao inglês “beat”, ao francês “temps” e ao alemão “Zählzeit” ou “Taktteil”. Em algumas línguas, como por exemplo o francês, o mesmo termo também pode referir-se ao compasso da composição musical. Nessa acepção, usa-se em inglês o termo “time”. Numa terceira acepção o termo “tempo” pode designar um andamento ou parte de uma obra musical.

uma época recente. Esta lacuna traduz bem falta de atenção por parte da investigação musicológica e etnomusicológica pelo estudo do “tempo”.

O próprio campo de estudos sobre “tempo e música” não conhece ainda uma definição clara e objectiva, sobretudo porque a reflexão teórica sobre o tempo é interdisciplinar e, por vezes, abrange várias áreas do saber. O professor Jonathan Kramer, falecido recentemente que foi responsável por estudos em “tempo e música” na Columbia University e noutras universidades<sup>2</sup>, numa tentativa de sistematizar o conhecimento escrito nesta área, elaborou bibliografias que incluíam itens das seguintes áreas:

Análise, Ciência e Tecnologia, Estética, Etnomusicologia, Fenomenologia, História, Outras Artes, Percepção, Proporção, Psicologia, Ritmo Harmónico, Ritmo e Métrica, Teoria da Informação, Teoria Musical, Técnicas Contemporâneas, Tempo, Bibliografia e Literatura. Algumas das áreas que não foram consideradas mas que incluíam boas contribuições são a musicoterapia, a notação musical, o desenvolvimento infantil, a apreciação musical e a educação musical.

O panorama europeu, no domínio da abordagem do campo de estudos “música e tempo” parece ter contornos bastante mais centrados em tradições próprias de investigação europeia como a filosofia, a estética ou o ritmo e a métrica. Alessandro Bertinotti e Augusta Larosa, por exemplo, abordam a questão “tempo e música” num interessante texto<sup>3</sup> pela perspectiva da filosofia e da sua história, tendo em conta os contributos da psicologia na desconstrução do sentimento da passagem do tempo: passado – presente – futuro. Já por seu turno o professor Rob van Gerwen que dirige uma cadeira de “conversas filosóficas” no âmbito das quais aborda o “tempo e a música” no Conservatório de Koninklijt, se centra, em boa parte, na perspectiva estética sobre a música e nos valores de Theodor Adorno no que respeita à arte e aos artistas. A hermenêutica constitui ainda outra proposta de abordagem<sup>4</sup>.

## **O panorama português**

O campo de estudos “tempo e música”, aparentemente, não recebeu até ao presente qualquer contributo específico e directo por parte de académicos ou investigadores portugueses. A produção portuguesa da literatura musicológica, etnomusicológica, sobre teoria da música e acústica contudo não deixa de trazer interessantes contributos à reflexão sobre estes tópicos. A título de exemplo, e colhidas um pouco

<sup>2</sup> Ver <http://www.music.indiana.edu/som/courses/rhythm/annotations/kramer88.html>

<sup>3</sup> Disponível em <http://www.ilgiardinodeipensieri.com/storiafil/bertinotti-1.htm>

<sup>4</sup> Ver <http://www.phil.uu.nl/staff/rob/200304koncon/spring/c2.shtml>

ao acaso entre as disponíveis, deixamos referências a estudos que acabam por ser enformados por perspectivas relacionadas com os tópicos em análise.

A música **no** tempo – ou seja a sua dimensão histórica – de que é exemplo a monografia de Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal* (Lisboa: Estampa, 1989);

A música **como** fenómeno temporal – na sua dimensão puramente física, estudada pela acústica – de que é exemplo a excelente monografia de Luís Henrique, *Acústica Musical* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003);

O tempo **na** música – na dimensão rítmica e/ou métrica, tal como é visto na teoria musical – de que é exemplo o pequeno ensaio de Vasco Negreiros, *Explorando a Motívica Rítmica Europeia* (Aveiro: Universidade, 2001) – ou na etnomusicologia – de que é exemplo o capítulo “As estruturas do Batuque” da tese de mestrado que tenho em elaboração (Jorge Castro Ribeiro), *Batuque nossa alma e nossa terra: abordagem etnomusicológica a uma tradição das mulheres caboverdianas imigradas no concelho da Amadora* (Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, não publicada, 2004).

É precisamente na perspectiva desta última disciplina que pretendo aqui dar um contributo, porventura original, para a reflexão sobre o “tempo e a música”. E, desde já, interrogando estes dois conceitos, ainda que parcialmente e numa óptica etnomusicológica.

### A perspectiva etnomusicológica sobre “tempo” e “música”

Se bem que o tópico “tempo” não seja central *per se* na investigação etnomusicológica (como é o caso do tópico “música”) a sua abordagem é inevitável e extremamente importante nesta disciplina.

Bruno Nettl, um dos mais importantes teóricos da moderna etnomusicologia, propõe uma dicotomia na perspectiva da investigação sobre a música que hoje em dia é já clássica. Trata-se, por um lado, do estudo do “produto musical” enquanto fenómeno acústico, objectivo, mensurável (as frequências, as escalas, os ritmos, os espectros tímbricos, etc.) e, por outro lado, o estudo da música no seu contexto cultural e humano, enquanto comportamento expressivo, subjectivo e apenas descritível (os aspectos funcionais, as dimensões simbólica e social, o conteúdo patrimonial e histórico, etc.).

No âmbito dos estudos da música como “produto sonoro”, o tópico tempo pode referir-se a qualquer uma das seguintes interpretações:

- a) a duração total ou parcial das obras ou peças musicais;
- b) a sua organização rítmica e métrica (ou, se quisermos, numa combinação e simplificação destes dois parâmetros, na acentuação temporal);
- c) a configuração dos seus parâmetros acústicos, nomeadamente a sua altura ou frequência que é por definição uma variação em função do tempo.

A organização rítmica e métrica é, talvez, o aspecto que tem recebido maior atenção no âmbito da etnomusicologia e recebe uma abordagem concreta na segunda parte deste mesmo trabalho.

No que se refere à abordagem etnomusicológica do contexto cultural da música, o tópico “tempo” é objecto de atenção sobretudo pela ritualização ou sacralização de que esse mesmo tempo é alvo. É a atribuição cultural de um carácter excepcional a determinados momentos em que sucedem acontecimentos de importância extraordinária – envolvendo frequentemente a música – que realiza o devir cultural e histórico das sociedades e grupos humanos.

Um outro aspecto não negligenciável no contexto cultural da música, e que é igualmente abordado pelos etnomusicólogos, é o tempo histórico e aquilo que ele encerra quer do ponto de vista simbólico enquanto “invólucro” do passado, quer como factor de clarificação e confrontação do indivíduo com a vida, a própria música, o presente e o passado.

Quanto ao tópico “música” ele é precisamente uma das mais importantes recorrências de todo o pensamento etnomusicológico moderno. O paradigma da “música” tem sido permanentemente questionado pelos etnomusicólogos tendo sido algumas das contribuições mais interessantes formuladas pelo já referido Bruno Nettl a propósito dos “universalismos na música” em “On the Questions of Universals” publicado na revista *World of Music* (Vol. XIX, nº 1-2, 1977), e por John Blacking, nomeadamente no seu importantíssimo ensaio *How Musical is Man?* (Washington: Washington University Press, 1973)<sup>5</sup>.

A relativização cultural dos fenómenos acústicos enquanto música ou não foi já posta em evidência inúmeras vezes, bem assim como os próprios limites culturais do conceito “música” que, em contextos extra-europeus não tem, por vezes, um equivalente directo, nem sequer admite limites parecidos com os que a cultura ocidental tende a colocar-lhe. É por exemplo o caso dos conceitos japoneses de *gagaku*, ou *shomio*, dois dos mais próximos do conceito ocidental de “música”. Na acepção japonesa “ouvido” e “prazer” estão por vezes associados e as várias categorias de música tradicional estabelecem fronteiras entre si que podem ser exclusivistas. Os universos musicais podem em última instância eventualmente incluir fenómenos sonoros das áreas da poesia ou da oralidade devocional ou ainda sons da natureza. Simultaneamente estas categorias excluem, obviamente, diversos fenómenos sonoros humanos que, numa acepção ocidental estariam dentro da categoria genérica “música”.

---

<sup>5</sup> Ainda sem tradução consagrada em português, mas com uma felicíssima tradução francesa que incorpora no próprio título uma excelente síntese: *Le Sens Musical!*

Jean-Jacques Nattiez, discutindo a oposição “som/ruído” no volume 3 da *Enciclopédia Einaudi: Artes – Tonal/Atonal*, propõe a observação do fenômeno acústico através do prisma da semiologia musical. Um esquema de análise muito interessante e enriquecedor estruturado em três níveis de apreciação. Entendo útil transportar e modificar ligeiramente este modelo de análise a fim de observar o tempo e o “produto musical” numa perspectiva o mais desculturalizada possível<sup>6</sup>.

Os três níveis de apreciação são, então: poiético, estésico e neutro. O primeiro é o da perspectiva do criador, do compositor ou, se preferirmos segundo a teoria simples da comunicação, do **emissor** (que inclui o papel do intérprete quando a cadeia de comunicação o envolve também). O segundo nível, estésico, corresponde à percepção daquele que frui, o público, o ouvinte, ou o **receptor**. Finalmente o terceiro nível, neutro, corresponde à constatação do produto sonoro independentemente da sua significação. É a **mensagem**, pura e simples, reduzida apenas à sua definição física. A mensagem ainda sem o seu significado. Obviamente que entrando em linha de conta com a dimensão comunicacional da música, como acabamos de fazer, estamos a tocar tangencialmente num território extremamente vasto, complexo e fascinante que é o da significação musical, mas cuja discussão não tem lugar aqui e agora.

Faz sentido no âmbito desta discussão sobre o conceito “música”, trazer agora a perspectiva de ordem cultural e que, em última análise procura uma abordagem etnomusicológica complementar para a música, por exemplo, na significação simbólica, ou na capacidade organizacional dos níveis sociais.

Foi nesta perspectiva que o já referido etnomusicólogo John Blacking proporcionou um dos melhores contributos à discussão do conceito “música”, descrevendo-a a partir da sua própria experiência como músico da tradição erudita europeia e de diversos estudos e trabalhos de campo – porventura os mais importantes junto do povo Venda, na África do Sul – e equacionando-a ao longo da obra. A comparação da experiência de fazer música na Europa e em África, entre os Venda, levou Blacking à conclusão de que a música africana não é menos complexa nas suas estruturas do que a música europeia. O desenvolvimento tecnológico e literário pode gerar estruturas musicais de grande escala, mas estas apenas expressam diferenças de escala e não diferenças de complexidade, como habitualmente se associam à distinção música “erudita”/música “popular”. Blacking evidenciou também que muitos dos processos musicais elementares e essenciais se podem encontrar na constituição do corpo e do comportamento humano e nos padrões de interacção dos humanos em sociedade. Ou seja, por consequência e em conclusão, a transmissão da música tanto

---

<sup>6</sup> Se bem que esta tentativa contenha em si mesma o paradoxo da sua própria perspectiva cultural – académica – o que, obviamente, assumo.

do ponto de vista estrutural, como do ponto de vista funcional, depende do sentido social que ela faz e das relações que promove entre os indivíduos de um grupo social.

Há assim uma demonstração de uma dimensão não sonora da música, paradigmática, que proporciona um enorme contributo à maneira de ser pensada e confrontada com o tempo.

É esta perspectiva cultural da música que nos leva à descrição de alguns aspectos de uma tradição musical das mulheres cabo-verdianas da ilha de Santiago e que ilustra algumas das abordagens quer do tempo e da rítmica, quer da música atrás referidas e propostas pela moderna etnomusicologia.

### **A cultura cabo verdiana e o batuque**

Duas grandes áreas culturais estão na génese da cultura caboverdiana: por um lado a cultura europeia, transmitida pelos portugueses que descobriram e colonizaram o arquipélago a partir do século XV, e, por outro, a cultura africana, recebida através dos inúmeros escravos que para lá foram levados. Desde o seu povoamento, no entanto, uma e outra influência se fizeram sentir mais fortemente nesta ou naquela ilha, em particular nas duas principais, Santiago e S. Vicente, onde é nítida a diferença das influências culturais marcantes. S. Vicente com os seus géneros musicais característicos e internacionalmente divulgados, a morna e a coladeira, denuncia uma maior influência europeia (ou mesmo brasileira) por efeito dos contactos de tráfego marítimo. Santiago, com o seu interior acidentado, remoto e profundamente agrícola, guarda marcas de uma muito mais forte influência africana, bem reflectida, por exemplo, nos seus géneros musicais característicos – batuque e funaná – e também no dialecto crioulo, este muito mais fechado do que nas outras ilhas.

O batuque é, pois, um dos géneros mais representativos do património musical da ilha de Santiago, e conseqüentemente da sua História. A sua existência temporal, quer no presente, quer no passado concorre para a definição de uma singularidade cultural própria e tem sido marca identitária por excelência das comunidades migrantes Santiaguenses, nomeadamente as que se encontram em Portugal. É, pois, também a sua dimensão histórica e temporal que lhe confere a propriedade tradicional com que contribui para a organização social e humana deste grupo.

Os contextos tradicionais do batuque, em Cabo Verde, são momentos rituais e de convívio das comunidades sobretudo rurais: festas religiosas, vésperas de casamentos ou baptizados e a recepção de personalidades importantes, por exemplo.



**Fig. 2** – Mulheres e o Homem do Grupo de Batuque da Achada Grande, Cidade da Praia, durante um Festival na Cidade Velha, Ilha de Santiago, Cabo Verde. Agosto de 1992 (foto J.C.R.)

O batuque configura-se num evento de participação colectiva feminina (embora haja participações ocasionais de homens) que inclui o canto, a dança e a percussão, realizados em intervenções ou peças independentes designadas “cantigas”. Através dos textos cantados as mulheres exprimem admiração e louvor ou crítica e sátira sobre as pessoas e os acontecimentos que marcam o seu dia a dia, através da percussão organizam e materializam a cooperação que têm noutros aspectos da vida e através da dança exteriorizam a sua individualidade que estimulam e provocam o próximo.

O espaço tradicional do batuque é o terreiro, o pátio interior ou nas traseiras da casa onde, pela noite fora, as mulheres se sentam em círculo, com a(s) dançarina(s) no centro, tocando a ‘tchabeta’ – o pano que enrolado se percute pousado entre as pernas – cantando e dançando durante um tempo que só termina com a aurora. O espírito e a animação que são criados durante tais acontecimentos vivem de grande alegria e de grande envolvimento colectivo. Normalmente uma cantadeira solista improvisa longas melodias que falam da vida, das alegrias e das tristezas, louvando ou criticando alguém ou alguma figura conhecida; e o coro das outras mulheres repete as frases cantadas pela solista, numa alternância contínua, que ajuda a subir gradualmente a emoção. O clímax do batuque atinge-se quando a frase entoada pela solista se reduz a uma palavra e o coro responde energicamente, batendo com força nas tchabetas.



É nessa altura – chamada ‘rabira’ – que a(s) dançarina(s) faz(em) a ‘dança do torno’, exibindo a sua habilidade coreográfica.

A assistência que rodeia as batucadeiras e dançarinas presta atenção a tudo – os versos cantados e as danças – e aplaude entusiasticamente as melhores interagindo com o grupo. As actuações coreográficas que mais impressionam são mesmo premiadas com dinheiro dado pela assistência. O tempo de duração de cada cantiga é indeterminado à partida e depende inteiramente do grau de envolvimento dos participantes. Quando há um grande envolvimento a cantiga pode durar até mais de dez minutos.

### A forma musical do batuque

Do ponto de vista da forma há a considerar no batuque duas partes: uma que surge em primeiro lugar, emicamente designada *cantiga*, e outra que aparece em seguida, a *rabira*. Esta forma, do tipo AB, corresponde a duas secções em que a melodia, letras e coreografia são distintas. O ritmo percutado, embora com intensidade e pulsação diferentes, obedece ao mesmo padrão global nas duas partes.

Analisemos então os elementos presentes em cada parte:

Na *cantiga* o texto corresponde à entoação de várias linhas de letra, organizadas em estrofes, eventualmente com paralelismo semântico, alternadas com um refrão. As estrofes da letra são cantadas por uma solista (S) (chamada por vezes *cantadeira*) e o refrão que alterna com as estrofes é cantado pelo câro (C).

Em seguida dá-se como exemplo a transcrição das primeiras estrofes e o refrão de uma *cantiga* de Batuque do repertório do Grupo de Batuque Finka-Pé.

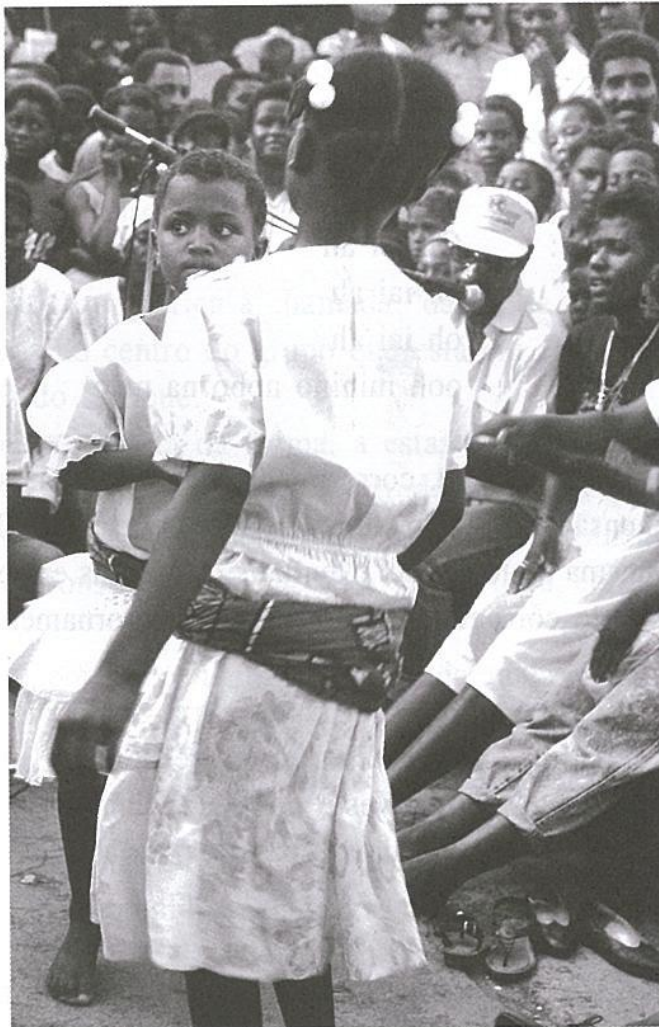


Fig. 3 – Dança do Torno por duas meninas do Grupo de Batuque da Achada Grande, Cidade da Praia, durante um Festival na Cidade Velha, Ilha de Santiago, Cabo Verde. Agosto de 1992 (foto J.C.R.)

### MININO NOBO NA MÃO (“Menino novo na mão”)

S: Oh iai ah  
oh iai ah  
oh iai ah  
ooh minino nobo na mão

C: Oh iai ah  
oh iai ah  
oh iai ah  
ooh minino nobo na mão

S: Oh iai ah  
oh iai ah  
oh iai ah  
ooh minino nobo na mão

C: Oh iai ah  
oh iai ah  
oh iai ah  
ooh minino nobo na mão

À *cantiga*, corresponde a melodia da estrofe, exactamente com a mesma dimensão do refrão, repetida sucessivamente. Tanto a solista como o coro fazem a mesma melodia. As eventuais diferenças entre a frase melódica cantada pela solista e pelo côro encontram-se apenas na ornamentação que por vezes a solista faz.

Do ponto de vista da coreografia, no caso de estar alguma dançarina no centro do grupo, a *cantiga* corresponde a uma fase de preparação da secção seguinte, a *rabira*. Neste caso a(s) dançarina(s) colocada(s) no espaço central do grupo apenas vai dando passos para a frente e para trás, em gestos relativamente estáveis e simples.

A segunda parte do batuque, a *rabira*, por seu turno apresenta estes mesmos elementos modificados. A letra reduz-se apenas a uma linha formada por uma frase de duas ou três palavras dividida entre a solista (S) e o coro (C) em alternância muito rápida. As palavras dessa frase são retiradas da letra da *cantiga*, tratando-se de uma redução daquela frase apenas a duas ou três palavras. O exemplo seguinte é transcrição da letra da *rabira* da *cantiga* transcrita anteriormente. A

organização em grupos de quatro linhas reflete a unidade melódica correspondente.

S: Ta'm fica	C: Obrigado
S: Ta'm fica	C: Obrigado
S: Ta'm fica	C: Obrigado
S: Ta'm fica	C: Obrigado
S: Ta'm fica	C: Obrigado
S: Ta'm fica	C: Obrigado
S: Ta'm fica	C: Obrigado
S: Ta'm fica	C: Obrigado

No respeitante à melodia da *rabira*, apresenta-se uma frase que se encontra dividida entre a solista e o côro que a cantam alternadamente. Para estar completa a frase é necessário quatro intervenções da solista e do coro, pois a sua dimensão é correspondente a quatro ou oito vezes a frase da letra.

A *rabira* tem por correspondência coreográfica a chamada “dança de torno”, que é feita por uma ou mais dançarinas no centro do grupo que está em círculo e que é dos elementos mais importantes do batuque.

Pode dizer-se ainda que, do ponto de vista da forma, a estas duas secções, *cantiga* e *rabira*, correspondem durante a performance, duas atitudes distintas quer das componentes do grupo, quer do público. Correspondem também a dois momentos em que a importância dos elementos constitutivos – melodia, ritmo, letra, coreografia – é nitidamente diferente.

Numa possível hierarquização do elemento constitutivo preponderante em cada uma das secções, à *cantiga* corresponderia uma maior ênfase na letra e na sua mensagem; por oposição, à *rabira* corresponderia uma maior ênfase na coreografia e no seu virtuosismo.

É na *cantiga* que a cantadeira solista dá largas a sua imaginação poética e intervém de maneira actuante com o grupo e o público, improvisando, muitas vezes, a letra que canta. As referências que são integradas na letra dependem normalmente do momento e das pessoas presentes. Estas intervenções provocam sempre impressões fortes nos presentes que são mencionados nas letras e que se sentem eventualmente lisonjeados ou criticados. Na *cantiga* a solista é o centro das atenções quer do grupo, quer do público.

Na secção designada por *rabira* a atenção volta-se para a(s) dançarina(s). A letra deixou de ser inovada, já que a cantadeira e o côro se concentram, fundamen-

talmente, numa pequena frase ou conjunto de palavras. A coreografia é agora o centro das atenções e torna-se a linguagem oportuna para transmitir virtuosismo, concentração e envolvimento profundo de quem dança. É a secção, por excelência, da exibição.

Só dança quem não tem vergonha e põe empenho na exibição das suas capacidades coreográficas e da sua alegria. Embora não seja uma regra absoluta, a dança é fundamentalmente executada por mulheres solteiras e descomprometidas. É às dançarinas que o público, satisfeito e impressionado, muitas vezes recompensa com dinheiro. O acompanhamento melódico, rítmico e textual é fundamental para a execução da “dança do torno”. A envolvimento sonora e rítmica providencia o indispensável estímulo sonoro para a realização da dança.

A passagem de uma secção para a outra é feita pela(o) solista que, a dada altura da *cantiga* entende que chegou o momento certo para passar à *rabira* e, conseqüentemente, à exibição da dança do torno. Esta secção de passagem é claramente anunciada por pequenos pormenores da execução da cantadeira. As correspondentes estruturas melódica e textual são a redução para metade das mesmas estruturas na *cantiga*.



Fig. 4 – Mulheres do Grupo de Batuque da Cidade Velha percutindo a Tchabéta – o instrumento feito de panos enrolados, sacos de plástico ou almofadas revestidas de napa ou tecido – colocada entre as pernas. Cidade Velha, Ilha de Santiago, Cabo Verde. Agosto de 1992 (foto J.C.R.)

Quanto ao acompanhamento rítmico não se altera na sua constituição básica, alterando-se apenas a velocidade e a intensidade em função de diferentes factores.

### Rítmica do batuque

Do ponto de vista rítmico e métrico a percussão que acompanha o canto e a dança do batuque organiza-se segundo os princípios métricos da música africana, que são, simplificadaamente, circulares e repetitivos. Ao invés da rítmica ocidental, não há uma estruturação da acentuação através de compassos ou da hierarquização dos tempos dentro destes. Há sim a noção interior de uma pulsação que é marcada ou acentuada segundo padrões periódicos e repetitivos.

O acompanhamento rítmico do batuque é o resultado da combinação de vários padrões rítmicos diferentes, repetitivos, executados em simultâneo, e que se interregulam e entre os quais dois se destacam. Cada pessoa executa um só tipo de padrão de cada vez. Os dois padrões principais têm o nome de *ban-ban* e *rapica*. Esquemáticamente poderão representar-se assim:

Legenda da representação esquemática dos componentes rítmicos do batuque:

- cada traço (—) representa uma unidade de pulsação
- o representa mão direita
- x representa mão esquerda
- + representa uma pancada de percussão

*Ban-ban:*

o x o x o x o x o x o x o x o x o x o  
-----

*Rapica:*

ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox o  
-----

o ritmo resultante da sobreposição destes dois padrões é o seguinte:

	(unidades de pulsação)
ban-ban	----- o x o x o x o x o x o x o x o x o x o x
rapica	ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox ox
resultante	----- +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++

O tempo das unidades de pulsação varia relativamente pouco (entre c. 180 e 200/min) e embora dependa de vários factores é normalmente durante a rabira que tem maior velocidade. A transcrição, feita a partir de imagens em movimento congelado, permite constatar que as mãos das executantes se cruzam no momento de percutir a *tchabeta*. Esse cruzamento é feito em alternância: mão direita/mão direita; mão direita/mão esquerda; mão esquerda/mão direita e mão esquerda/mão esquerda.

Como afirmámos cada mulher faz apenas um dos padrões de cada vez mas, durante uma cantiga pode alterar o seu padrão. Em qualquer grupo de batuque muitas das mulheres fazem sempre apenas um dos padrões, mas algumas delas alternam durante a execução afim de melhorarem a sonoridade global resultante. Esta mudança instantânea de padrão rítmico é feita automaticamente em função da sensação auditiva e da necessidade de reforçar um ou outro padrão para que se equilibrem.

Quando o acompanhamento é feito em palmas a resultante do ponto de vista rítmico é diferente já que não é reproduzido o padrão *rapica* tal e qual. Esta diferença manifesta-se também ao nível sonoro visto que o reforço produzido pela simultaneidade de duas batidas acontece num tempo diferente do anterior:

	(unidades de pulsação)
ban-ban	----- o o o o o o o o o o o o o o
rapica	x x x x x x x x x x x x x x x x x x
resultante	----- + +++ + +++ + +++ + +++ + +++ + +++ +

## CONCLUSÃO

A música, enquanto produto sonoro depende inteiramente do tempo. O tempo é a dimensão mais importante e essencial do fenómeno musical. É sobre o tempo que a música se desenrola e é a passagem do tempo que suscita a existência de acontecimentos musicais sucessivos.

A modulação do tempo, em música, subordina e/ou é subordinada à evolução das várias componentes da própria música: a variação das alturas, enquanto vibrações, por definição elas próprias função do tempo; a progressão rítmica que na sua eventual acentuação arrasta em si a pulsação métrica; o timbre, na medida em que é configuração de um quadro espectral com potencial caracteristicamente dinâmico ao longo do tempo.

Do ponto de vista cultural, o tempo histórico acaba por dar significado patrimonial e identitário à música. O “tempo fora do tempo” dos rituais que incluem o comportamento expressivo – onde se conta a poesia, a dança, a música, os trajes e tantos outros aspectos – sublinha o próprio ritual e confere-lhe um estatuto extraordinário, porventura mágico, porventura humano.

A combinação e complementaridade dos dois tópicos acaba, em última instância por fazer com que a existência humana faça sentido perante o homem e perante o divino.

*Miramar, Julho de 2004.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACKING, JOHN (1973). *How Musical is Man?*, Washington: Washington University Press.
- BRITO, MANUEL CARLOS (1989). *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa.
- DONINGTON, ROBERT (1980). “Tempo” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18. Londres: Macmillan.
- EPSTEIN, DAVID (1995). *Shaping Time*. New York: Schirmer.
- HASTY, CHRISTOPHER (1997). *Meter as Rhythm*. Oxford: Oxford University Press.
- HENRIQUE, LUÍS (2003). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARQUES, HENRIQUE DE OLIVEIRA (1985). *Dicionário de Termos Musicais*, Lisboa: Estampa.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES (1984). “Som/Ruído” e “Rítmica/Métrica”, *Enciclopédia Einaudi, Vol. 3: Artes – Tonal/Atonal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- NEGREIROS, VASCO TRIGO (2001). *Explorando a Motívica Rítmica Europei*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- NETTL, BRUNO (1977). “On the Questions of Universals”, *World of Music*, Vol. XIX, nº 1-2.
- RIBEIRO, JORGE CASTRO (2004). *Batuque nossa alma e nossa terra: abordagem etnomusicológica a uma tradição das mulheres caboverdianas imigradas no concelho da Amadora*. Tese de Mestrado em preparação. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- TAMBA, AKIRA (1995). *Musiques Traditionnelles di Japon: Des Origines au XVI siècle*. [Paris]: Cité de la Musique/Actes Sud.