



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS

MÁRIO SÈVE

**CONCEITOS PARA ANÁLISES RÍTMICAS EM DOIS GÊNEROS  
DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: o samba e o choro.**

RIO DE JANEIRO  
2024





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS

MÁRIO SÈVE

CONCEITOS PARA ANÁLISES RÍTMICAS EM DOIS GÊNEROS  
DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: o samba e o choro.

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação,  
apresentado ao Instituto Villa-Lobos, da  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro, como requisito parcial para a obtenção  
do grau de Licenciado em Música.

Orientadora: Professora Dra. Sílvia Sobreira

Rio de Janeiro  
2024



*aos meus manos*

S497c Sève, Mário  
Conceitos para análises rítmicas em dois gêneros da  
música popular brasileira: o samba e o choro. / Mário  
Sève. -- Rio de Janeiro, 2024.  
32 pgs

Orientadora: Silvia Sobreira.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação  
em Música - Licenciatura, 2024.

1. Análise rítmica. 2. Gêneros brasileiros. 3. Padrões  
contramétricos. I. Sobreira, Silvia , orient. II. Título.



**UNIRIO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**

**Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL**

**Curso de Licenciatura em Música**

**CONCEITOS PARA ANÁLISES RÍTMICAS EM DOIS GÊNEROS DA MÚSICA  
POPULAR BRASILEIRA: o samba e o choro**

por

**MÁRIO SÈVE**

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente

**gov.br**

**SILVIA GARCIA SOBREIRA**

Data: 20/09/2024 16:05:19-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Professora (orientadora)**

Documento assinado digitalmente

**gov.br**

**MARTHA TUPINAMBA DE ULHOA**

Data: 20/09/2024 16:30:47-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Professor**

Documento assinado digitalmente

**gov.br**

**Marco Túlio de Paula Pinto**

Data: 22/09/2024 07:03:39-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Professor**

Aprovado em:

Nota: 10,0 (dez)

SETEMBRO DE 2024

## AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, Julia e Pedro, e a meus irmãos, Vania e Klerman, por sempre me ampararem estruturalmente.

À minha orientadora Silvia Sobreira e aos professores e professoras Alexandre Fenerich, Almir Côrtes, Avelino Romero, Clara Sandroni, Daniel Quaranta, Eduardo Lakschevitz, Gabriel Improta, Guilherme Bernstein, Joana Azevedo, José Nunes, Josimar Carneiro, Julio Morertzsohn, Laura Rónai, Lilia Justi, Luiz Eduardo, Marcelo Carneiro, Marco Túlio, Martha Ulhôa, Mônica Duarte, Sergio Barrenechea e Vincenzo Cambria, por compartilharem comigo sua sabedoria.

À UNIRIO, sua estrutura e sua amável equipe, em especial a Ana Paula, Denise Santiago e Sueli Oliveira, por me acolherem.



SÈVE, Mário. *Conceitos para análises rítmicas em dois gêneros da música popular brasileira: o samba e o choro*. 27 fl. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música. Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, 2024.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como principal objetivo contribuir para a sistematização de análises rítmicas em dois gêneros da música popular brasileira: o samba e o choro — este, em seus estilos maxixado e sambado. O presente texto baseia-se no capítulo introdutório “Premissas musicais” do livro “Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)”, do etnomusicólogo brasileiro Carlos Sandroni. De uma maneira pioneira, Sandroni (2012) traz à luz conceitos que possibilitam explicar teoricamente — através de partituras, gravações e outras abordagens musicológicas — as transformações rítmicas ocorridas no samba a partir do aparecimento de um novo estilo fixado em registros fonográficos entre finais dos anos 20 e início dos anos 30. Os chorões tiveram um importante papel mediador já nas primeiras gravações desse novo estilo de samba e tal aspecto foi marcante nas criações de choros no estilo sambado. Este texto é também um recorte da dissertação “Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência”, de 2015 — que gerou o livro homônimo lançado pela Editora Irmãos Vitale, em 2021 —, e do artigo “O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical”, de 2016. Para atingir os objetivos propostos, recorreu-se a um quadro teórico apoiado em estudos de musicólogos e etnomusicólogos como Baptista Siqueira, Carlos Sandroni, Gerhard Kubik, Kazadi wa Mukuna e Mário de Andrade, entre outros — estudos, estes, ilustrados com fragmentos de partituras e figuras musicais. Foi possível concluir que os conceitos de ritmo, síncope, contrametricidade, imparidade rítmica, *time-lines* e os padrões contramétricos de oito e 16 pulsos elementares permitem que se estabeleça fundamentos para as análises rítmicas dos gêneros musicais brasileiros acima mencionados.

Palavras-chave: Análise rítmica; Gêneros brasileiros; Padrões contramétricos

## LISTA DE FIGURAS

figura 1 — perspectiva em diferentes níveis de subdivisão da “teoria dos acentos”, segundo Riemann .....	13
figura 2 — fórmulas cométricas e contramétricas .....	14
figura 3 — rítmica divisiva e rítmica aditiva em um compasso $\frac{2}{4}$ .....	15
figura 4 — clave “3 & 2”, clave “2 & 3” e “clave da rumba” ou “clave africana” .....	16
figura 5 — clave do cabila (ou cabula) .....	17
figura 6 — padrão contramétrico de oito pulsos elementares .....	21
figura 7 — ciclos de 16 pulsos .....	22
figura 8 — ciclo de 16-pulsos encontrado por Kubik .....	23
figura 9 — padrão de 16 pulsos nas versões de Kubik, Mukuna e Araújo .....	23
figura 10 — padrão de 16 pulsos elementares como ritmo circular .....	24
figura 11 — padrão de 16 pulsos elementares em imparidade rítmica 7+9 e 9+7 comparado ao desenho rítmico do surdo e à métrica do compasso .....	25
figura 12 — padrão contramétrico de 16 pulsos elementares , em imparidade rítmica 7+9 .....	28
figura 13 — padrão contramétrico de 16 pulsos elementares, em imparidade rítmica 9+7 .....	28

## LISTA DE EXEMPLOS

exemplo 1 — modelo de síncopes do método de flauta de Charles De Lusse .....	13
exemplo 2 — fragmento do tango <i>Floraux</i> , para piano .....	19
exemplo 3 — fragmento do choro <i>Os Oito Batutas</i> , para flauta e sax tenor .....	19
exemplo 4 — fragmento de <i>Dança do urso</i> .....	20
exemplo 5 — fragmento da polca-lundu <i>Você bem sabe</i> , para piano .....	20
exemplo 6 — fragmento do choro <i>Proezas de Solon</i> em padrão maxixado .....	21
exemplo 7 — fragmento inicial do samba <i>Se você jurar</i> , em padrão 9+7 .....	25
exemplo 8 — fragmento inicial da bossa-nova <i>Samba de uma nota só</i> , em padrão 7+9 .....	26
exemplo 9 — fragmento do samba-choro <i>Conversa de botequim</i> , em imparidade rítmica 7+9 .....	26
exemplo 10 — fragmento do choro <i>Passatempo</i> .....	26
exemplo 11 — fragmento do choro <i>Proezas de Solon</i> em padrão sambado .....	27
exemplo 12 — fragmento de <i>Noites cariocas</i> , no padrão sambado em 9+7.....	27
exemplo 13 — fragmento de <i>Bole-bole</i> , no padrão sambado em 9+7 .....	27

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	9
2 RITMO.....	10
3 SÍNCOPE .....	11
4 COMETRICIDADE E CONTRAMETRICIDADE .....	12
5 RÍTMICAS DIVISIVA E ADITIVA .....	14
6 IMPARIDADE RÍTMICA .....	15
7 <i>TIME-LINES</i> (LINHAS GUIAS) OU CLAVES .....	16
8 DOIS PADRÕES CONTRAMÉTRICOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ...	17
8.1 Padrão contramétrico de oito pulsos elementares .....	18
8.2 Padrão contramétrico de 16 pulsos elementares .....	22
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	29
REFERÊNCIAS .....	31



## 1 INTRODUÇÃO

Há gêneros da música popular brasileira que têm seus códigos musicais transmitidos apenas pela oralidade. Há também aqueles que podem articular a oralidade com o uso da notação musical, como muitas vezes é o caso do choro e do samba. Geralmente, as partituras dos repertórios do choro e do samba não apresentam indicações precisas sobre suas estruturas rítmicas — que, via de regra, são marcas singulares das classificações genéricas. Essas indicações costumam estar ocultas por trás das estruturas métricas da notação. Mas é possível desvendá-las através de um trabalho de interpretação da escrita musical. Este trabalho de interpretação tem como finalidade a criação de leituras subjacentes às partituras. Em boa parte, essas leituras subjacentes às partituras são alcançadas quando finalmente deciframos quais são os padrões rítmicos associados aos seus gêneros ou subgêneros musicais. Uma série de conceitos que dizem respeito ao conhecimento das estruturas rítmicas contramétricas aplicáveis a gêneros musicais que tem referências à cultura africana — como os nossos, brasileiros —, podem ser úteis nessa situação. A proposta deste texto é introduzir essas ideias aos leitores.

Esta pesquisa tem o objetivo de contribuir para a sistematização de análises rítmicas em dois gêneros da música popular brasileira: o samba e o choro, este em seus estilos maxixado e sambado. O alcance de tal objetivo parece ser relevante na pedagogia da música brasileira, especialmente em relação à escrita musical de arranjadores e compositores e à leitura musical de intérpretes, maestros e instrumentistas.

O desenvolvimento deste trabalho fundamenta-se no capítulo introdutório “Premissas musicais” do livro “Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)”, do etnomusicólogo brasileiro Carlos Sandroni. De uma maneira pioneira, Sandroni (2012) traz à luz conceitos que possibilitam explicar teoricamente — através de partituras, gravações e outras abordagens musicológicas — as transformações rítmicas ocorridas no samba a partir do aparecimento de um novo estilo fixado em registros fonográficos entre finais dos anos 20 e início dos anos 30.

Os chorões tiveram um importante papel mediador já nas primeiras gravações desse novo estilo de samba e tal aspecto foi marcante nas criações de choros no estilo sambado. Este texto é também um recorte da dissertação “Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência”, de 2015 — que gerou o livro homônimo lançado

pela Editora Irmãos Vitale, em 2021 — , e do artigo “O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical”, de 2016, ambos de minha autoria.

Para atingir os objetivos propostos por esta pesquisa, recorreu-se a um quadro teórico apoiado em estudos de musicólogos e etnomusicólogos como Baptista Siqueira, Carlos Sandroni, Gerhard Kubik, Kazadi wa Mukuna e Mário de Andrade, entre outros a serem citados nas linhas a seguir. Ilustrados aqui com fragmentos de partituras e com células musicais, tais estudos tratam dos conceitos de “ritmo”, “síncope”, “cometricidade e contrametricidade”, “imparidade rítmica”, “*time-lines* (linhas-guia) ou claves” e “padrões contramétricos de oito e 16 pulsos elementares”.

## 2 RITMO

O ritmo organiza uma sequência de notas em uma melodia, gerando um movimento — “sem movimento não há ritmo, sem ritmo não há música” (MARSALIS, 1995, p. 21). Necessitamos usar diferentes acentos e pausas, ou durações de notas, ou sincopações, para estabelecermos um ritmo. O ritmo acontece dentro de uma pulsação — esta é responsável pela métrica e disposição dos compassos em uma composição musical. A pulsação musical é determinada por acentos que se repetem dentro de um grupo de pulsos. Assim, um pulso contínuo (como o da batida do coração), dificilmente poderia ser considerado música. Em música, o pulso<sup>1</sup> define um tempo e a frequência de pulsos o andamento.

Os estudos relacionados à música brasileira passam, em grande parte, pela análise de sua organização rítmica. A depender do estilo ou gênero, ela está sujeita a construções rítmicas que não seguem obrigatoriamente o padrão da escola clássica ocidental. Mário de Andrade (1962) comenta que a música popular brasileira dos três séculos coloniais vinha de um povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, que misturavam suas falas às cantigas e danças que a Colônia escutava — “foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional.” (ANDRADE, 1942, p. 144). Baptista Siqueira (1969, p. 16) observa que no início do século XIX, por influência portuguesa, houve uma penetração da forma “redondilha maior” (versos de sete sílabas, ou oito

---


<sup>1</sup> Segundo o teórico canadense Wallace Berry (1976), os pulsos costumam repetir-se regularmente na maioria das músicas; algumas, como os cantos litúrgicos da Idade Média, não obedecem uma pulsação regular.

acentuados na penúltima) na organização de nossos versos, chegando mesmo a atingir títulos de poesias líricas<sup>2</sup> como *Minha Marília não vive* (1837) *Quando sereno e vivido* (1857).<sup>3</sup> Mas foram os ritmos dos negros, quase sempre veiculados por seus instrumentos de percussão, que tiveram papel decisivo na nossa organização musical.

O africano também tomou parte na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu de uma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram necessariamente a formação da linha melódica. (ANDRADE, 1942, p. 149).

### 3 SÍNCOPE

O *Dicionário Grove de Música* define “síncope” como o deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso (SADIE, 1994, p. 868), ou seja, um desvio do pulso ou da acentuação métrica normal. Ao mencionar que na música brasileira, em relação ao ritmo, o principal problema ser a “síncopa”,<sup>4</sup> Mário de Andrade (1962) sugere que seu conceito muitas vezes não se adéqua a nossos movimentos rítmicos. Baptista Siqueira (1969) diz que a música brasileira se caracterizou, inicialmente, pela substituição dos “acentos métricos” — de caráter universal — por “acentos rítmicos” — de caráter local. Deixar de acentuar uma nota sincopada era considerado um erro grave para músicos eruditos do século XIX. Transgredindo essa regra, os músicos populares escreviam síncopes sem a exigência do acento obrigatório — “o acento brasileiro era diferente porque sua língua também o era.” (SIQUEIRA, 1969, p. 76).

Andrade (1962, p. 32) atribui à síncopa a formação do que chama de “fantasia rítmica do brasileiro”, e afirma que a síncopa no primeiro tempo do compasso  $\frac{2}{4}$  é a característica mais positiva da rítmica brasileira. A figura rítmica representada por  é tão presente entre nós que ele chegou a cunhar a expressão “síncopa característica” para defini-la. Contudo, o mesmo Andrade (1962, p. 33–34) não deixou de questionar o conceito de síncope em nosso caso, afirmando que nele “muitos

<sup>2</sup> Era comum o uso do primeiro verso de uma cantiga como identificador (título) da mesma.

<sup>3</sup> Os grifos sinalizam acentos tônicos.

<sup>4</sup> Os termos síncopa e síncope tem significados idênticos. Mário de Andrade preferia usar síncopa.


movimentos chamados de sincopados não são síncopa”, “são polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de arsis e tesis, porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso.” Não se pode dizer que a síncopa, na música brasileira, está simplesmente associada a um recurso interpretativo, como costuma acontecer na música clássica ocidental. Ela normalmente representa o que há de africano na nossa cultura — do lundu ao samba, o “irregular” da síncopa muitas vezes significa a regra, o mais comum, o “característico.”<sup>5</sup> (SANDRONI, 2012, p. 23).

#### 4 COMETRICIDADE E A CONTRAMETRICIDADE

Carlos Sandroni (2012) realiza, no livro *Feitiço decente*, um minucioso estudo sobre padrões rítmicos usados na música brasileira para explicar as transformações ocorridas no samba entre 1917 e 1933. Para tal, entre outras coisas, lança mão de conceitos gerados por alguns estudiosos da rítmica africana. Como outros autores — inclusive Baptista Siqueira —, o etnomusicólogo polonês Mieczyslaw Kolinski vê dois níveis na estruturação do ritmo musical: “o da métrica e o do ritmo propriamente dito”, onde a métrica está na infra-estrutura permanente e o ritmo nas diferentes articulações temporais da música real (SANDRONI, 2012, p. 23).

A “teoria dos acentos”, usada desde o período barroco, postulava uma organização métrica da música através de indicações fixas (acentos) aplicadas tanto à estrutura do compasso quanto às subdivisões de cada unidade de tempo, a partir da aplicação do padrão forte-fraco (apoio-impulso, ou *thesis-arsis*). Hugo Riemann a ilustra na figura 1:

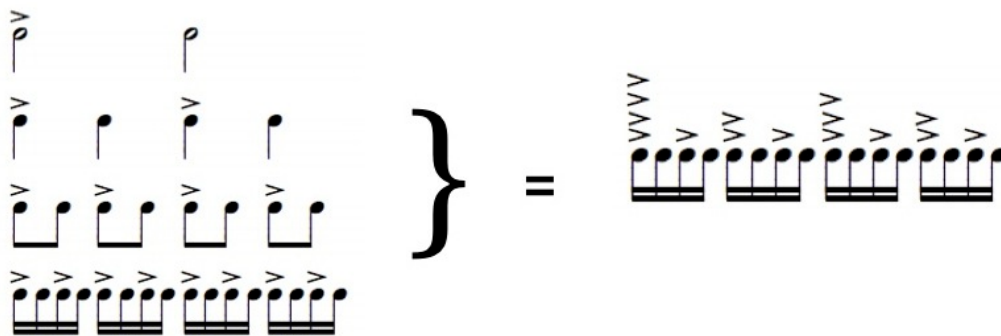
---

<sup>5</sup> O emprego da palavra “síncopa” (ou síncopa) para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que entrou no vocabulário do leigo e dos músicos populares, conheçam eles ou não a leitura. (SANDRONI, 2012, p. 29). A expressão “samba sincopado” é naturalmente usada por não-músicos para definir sambas como *Falsa Baiana*, de Geraldo Pereira (aonde, na melodia, é recorrente a figura rítmica .



**figura 1** — perspectiva em diferentes níveis de subdivisão da “teoria dos acentos”, segundo Riemann

fonte: *Interpretação e fraseado no “Mosaico nº1” de José Vieira Brandão* (NOVAIS, 2014, p. 59)



A música barroca foi desenvolvida, composta e interpretada de acordo com essa lógica: “de acordo com os autores musicais dos séculos XVII e XVIII, temos, em um compasso 4/4 notas boas ou ruins, *nobiles* ou *viles*: assim o primeiro tempo é nobre, o segundo ruim, o terceiro não tão nobre e o quarto tempo é miserável.” (HARNONCOURT, 1988, p. 50). As síncopes neste caso, quando acontecem, aparecem como um desvio e com o caráter “pontual” de contradizer o fundo métrico — talvez, por isso, recomenda-se que sejam acentuadas. O método de flauta de Charles De Lusse, de 1761, orienta que as síncopes sejam articuladas com a sílaba T-HÉ.

**exemplo 1** — modelo de síncopes do método de flauta de Charles De Lusse

fonte: *Em busca de um mundo perdido* (RÓNAI, 2008, p. 180)



O ritmo de uma melodia pode confirmar ou contradizer o fundo métrico (que é constante). Ao considerar “metricidade” de um ritmo a medida em que este se aproxima ou se afasta da métrica subjacente, Kolinski criou os termos “cometricidade” e “contrametricidade” para descrever as duas situações. Sandroni ilustra, sob o ponto de vista da posição rítmica ou da acentuação dos sons musicais, o que seriam fórmulas totalmente cométricas e totalmente contramétricas em um compasso  $\frac{3}{4}$  (figura 2).

**figura 2** — fórmulas cométricas e contramétricas

fonte: *Feitiço decente* (SANDRONI, 2012, p. 29-30)



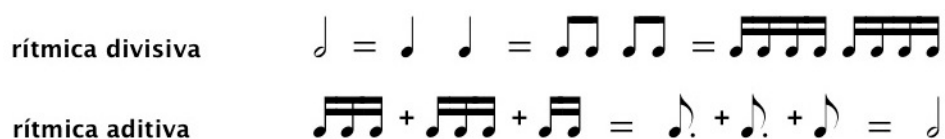
Muitas músicas relacionadas a danças europeias chegaram ao Brasil construídas sobre melodias cométricas — como é caso da polca —, mas sob influência da música negra se transformaram e passaram a assumir características contramétricas. Síncope e contratempo são situações de contrametricidade. Mas a síncope, assim como o compasso — só sistematizado no período barroco —, não é um conceito universal na música. Na organização da música africana — submetida à liberdade de acentuações e articulações —, a contrametricidade não é exceção e seus estudiosos costumam desconsiderar os conceitos de compasso e síncope como instrumentos de análise.

## 5 RÍTMICAS DIVISIVA E ADITIVA

Em seus estudos sobre a música da África, o etnomusicólogo inglês Arthur Morris Jones realizou a seguinte comparação:

A rítmica ocidental é ‘divisiva’, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é ‘aditiva’, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3). (JONES, apud SANDRONI, 2012, p. 26).

Um mesmo ciclo rítmico — dentro de um compasso  $\frac{2}{4}$  (em notação clássica) —, na “rítmica divisiva” pode ser preenchido por uma mínima (ou duas semínimas, ou quatro colcheias, ou oito semicolcheias etc.), enquanto que na “rítmica aditiva” completa-se pela soma de dois grupos (menores) de três semicolcheias e um grupo de duas semicolcheias, como ilustra a figura 3:

**figura 3** — rítmica divisiva e rítmica aditiva em um compasso  $\frac{2}{4}$ 

A pulsação musical é determinada por acentos que se repetem dentro de um grupo de pulsos — cada pulso define um tempo e sua frequência um andamento. Na figura 3 é possível observar que há duas diferentes leituras: enquanto na rítmica divisiva visualizamos uma pulsação binária, em dois pulsos — formando um ciclo de duas semínimas —, na rítmica aditiva visualizamos uma pulsação 3+3+2, em oito “pulsos elementares” — formando um ciclo (ou período) de oito semicolcheias (oito  $\text{♩}$ ). Em variados gêneros da música popular brasileira, como o samba e o choro, leituras como essas se complementam.

## 6 IMPARIDADE RÍTMICA

O etnomusicólogo francês Simha Arom percebeu, na música da África, um fenômeno que chamou de “imparidade rítmica.” Ou seja, em um padrão rítmico africano, a mistura de agrupamentos binários e ternários dá origem a um período par (de pulsos) que, dividido por dois, resulta em segmentos ímpares e desiguais. Por exemplo, um padrão contramétrico de oito pulsos 3+3+2 ( $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ),<sup>6</sup> quando dividido por dois, resulta em 3+5 ( $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ) — e não em 4+4 ( $\text{♩} \text{ ♩}$ ). Padrões contramétricos de “oito pulsos elementares” (em ciclos de oito semicolcheias) e de “16 pulsos elementares” (ciclos de 16 semicolcheias) permeiam diversos gêneros musicais brasileiros relacionados ao samba e ao choro, constituindo-se em elementos importantes para entendermos seus fraseados melódicos e suas fórmulas rítmicas de acompanhamento.

<sup>6</sup> Na escrita da música popular brasileira, é usual considerarmos um pulso elementar igual à uma semicolcheia ( $\text{♩}$ ).

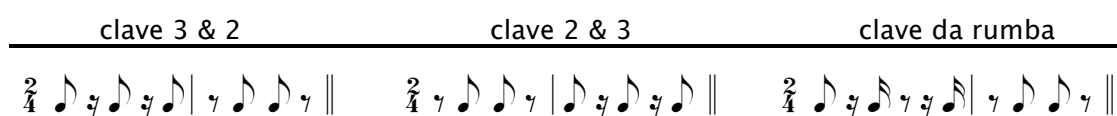
## 7 *TIME-LINES* (LINHAS-GUIA) OU CLAVES

O etnomusicólogo africano J. H. Kwabena Nketia diz que tais padrões são organizados, na música da África, por “*time-lines*” (linhas-guia). Estas aparecem representadas por palmas ou instrumentos de percussão agudos de som penetrante (como, na música brasileira, o agogô, o tamborim e o cavaquinho) — na função de metrônomo, no meio das polirritmias — e executadas em desenhos assimétricos repetidos em *ostinato* do início ao fim da música. Em muitos casos, esse *ostinato* pode ser variado, sujeito a improvisações do músico responsável pela *time-line*.

O músico americano Mark Levine (1995) fala, de forma análoga, de um padrão para tocar-se ritmos afro-cubanos em temas de *jazz*. Em um grupo de salsa, os instrumentos de acompanhamento — como o piano, o baixo, as congas e outras percussões — tocam ritmos diferentes que se juntam em uma espécie de “quebra-cabeça.” O elemento que organiza o fraseado musical e une todas as peças desse quebra-cabeça chama-se “clave” — um padrão rítmico de dois compassos, que costuma ser tocado por um par de pequenos bastões cilíndricos de madeira maciça e som agudo (denominados claves). A clave pode apresentar-se em “3 & 2”, invertida em “2 & 3” ou como “clave da rumba” ou “clave africana” (figura 4).

**figura 4** — clave “3 & 2”, clave “2 & 3” e “clave da rumba” ou “clave africana”

fonte: *The jazz theory book* (LEVINE, 1995, p. 462)



O compositor e arranjador baiano Letieres Leite aplica esse conceito para entender a estruturação de ritmos afro-brasileiros. Ao afirmar que “a clave é o segredo”, ele ressalta “a importância de todos os músicos, não só os percussionistas, aprenderem os ritmos afro-brasileiros a partir do conceito de clave para poderem tocar em ‘clave consciente’.” (SANTOS, 2018, p. 66).

Percebi que nossa música era constituída e estruturada da mesma forma que a música cubana, inclusive pelas influências comuns de matrizes africanas, e que as claves se mantinham, mas mudavam apenas seus acompanhamentos, os ritmos secundários e as variações nos tambores, observações fundamentais para desvendar a estrutura da música oriunda da diáspora negra nas Américas. (LEITE, 2017a, p.22).





O maestro classifica a clave usada no cabila (ou cabula),<sup>7</sup> da figura 5, como “a matriz cultural africana nas tradições afro-brasileiras” (SANTOS, 2018, p. 81) — a “clave matricial” do samba — uma espécie de DNA, uma menor porção musical que representa o ritmo e que insere em si uma informação étnica e histórica.

**figura 5** — clave do cabila (ou cabula)

fonte: *Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo* (SANTOS, 2018)



## 8 DOIS PADRÕES CONTRAMÉTRICOS

O etnomusicólogo africano Kazadi wa Mukuna (2010) relata que, ao estudar a contribuição da cultura Bantu<sup>8</sup> na nossa música, encontrou elementos associados a *time-lines* como  e . São padrões de oito e 16 pulsos, os quais opto por exemplificar com unidades mínimas (ou elementares) representadas por semicolcheias (como em nossas práticas musicais) — portanto, oito e 16 semicolcheias. Escrevo as *time-lines* sob a organização métrica da notação clássica (por exemplo, como  e ) com o objetivo de facilitar sua visualização, mesmo sabendo de que esta forma possa não traduzir, em sua totalidade, o que ouvimos da música africana.



<sup>7</sup> Santos (2018, p.49) comenta que, em São Paulo, “aquela expressão musical idiomática dos candomblés Angola, candomblés de caboclo e umbandas que nitidamente reconhecemos como samba, é denominada principalmente cabula [ou samba-cabula ou monjolo].”



<sup>8</sup> Bantu é o conjunto das tribos que ocupavam o antigo Reino do Kongo no início das atividades escravagistas do século XVI. Isto é, as tribos que ocupavam o vale do Rio do Congo que se estende pelos dois lados da fronteira Congo-Angola, excluindo-se o Gabão e Mayombe, que nesse período estavam organizados em nações autônomas. (MUKUNA, 2010, p. 19).


Mukuna afirma que esses padrões rítmicos pertencem à cultura musical de uma tribo no Congo que ocupa uma área no interior, longe de onde a coroa portuguesa exerceu atividades escravagistas — período que foi da segunda metade do século XVI a quase fins do século XIX. Contudo, supõe-se que esses elementos musicais entraram no Brasil não só através dos escravizados traficados, como também pelos próprios portugueses. De qualquer forma, lembra o etnomusicólogo, a organização rítmica da música brasileira parece ter origem africana, aqui chegando via África ou Portugal (onde também havia negros escravos).

Como frequentemente é o caso nos sincretismos musicais resultantes da reunião de elementos africanos e europeus, há uma predominância do conceito rítmico africano de organização, que fornece um pano de fundo sobre o qual as influências europeias, manifestas em implicações harmônicas e melódicas, encontram suporte. (MUKUNA, 2010, p. 75).

## 8.1 PADRÃO CONTRAMÉTRICO DE OITO PULSOS ELEMENTARES

O “padrão contramétrico de oito pulsos elementares”, recorrente na melodia e no acompanhamento de diversos gêneros musicais brasileiros, é o que musicólogos cubanos chamam de *tresillo* — um ritmo assimétrico de oito pulsos e três articulações (3+3+2), que poderia ser representado (em notação clássica) por ♩. ♩. ♩ em compasso  $\frac{4}{4}$  ou por  em compasso  $\frac{2}{4}$ . O *tresillo* e suas variações aparecem em muitos lugares da América onde houve influência de povos escravizados — está, por exemplo, presente na *habanera* e no tango argentino, e aqui, no lundu, na polca-lundu, no cateretê, no fado, no coco, na chula, no tango brasileiro, no maxixe, no samba primitivo etc. Dentre todas suas variações, é especialmente importante na música brasileira aquela chamada por Mário de Andrade de “síncopa característica” () — curiosamente, a mesma célula rítmica ouvida, no Brasil, no caxixi da música de capoeira e, no Congo, no *dikàsà* (chocalho de cesto) da cerimônia de *bampamba* das tribos lubas, segundo Mukuna.

A “síncopa característica”, observa Carlos Sandroni (2012), pode ser vista como uma variante do *tresillo* se dividirmos os agrupamentos ternários em 1+2. Separa-se 3+3+2 em (1+2)+(1+2)+(2), ou ♩. ♩. ♩ em  (o mesmo que ). Diferentes classificações genéricas de peças para piano de Ernesto Nazareth usam a célula rítmica

 — uma das mais presentes em sua obra —, como a que está na escrita da mão esquerda do tango *Flouraux*, do exemplo 2.

**exemplo 2** — fragmento do tango *Flouraux*, para piano

fonte: *Todo Nazareth – obras completas • tangos • v.2* (CURY; MACHADO, 2007, p. 32)






A mesma célula rítmica encontra-se presente em gravações realizadas pelo grupo *Os Oito Batutas*, conhecido grupo de Pixinguinha, por exemplo, e também nas melodias principais e nos contrapontos dos chorões, como no c. 3 da primeira parte do choro *Os oito batutas*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (do exemplo 3, gravado pela dupla).

**exemplo 3** — fragmento do choro *Os Oito Batutas*, para flauta e sax tenor

fonte: *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010, p. 26–7)

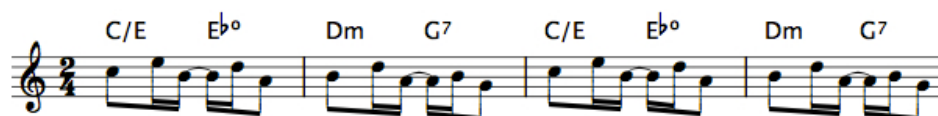


Da mesma forma, a divisão de agrupamentos ternários em 2+1 resulta em uma célula rítmica também recorrente na música brasileira (em acompanhamentos de cavaquinho em choros e maxixes, em determinados toques de agogô e tamborim em sambas) — um padrão com cinco articulações chamado por musicólogos cubanos de *cinquillo*. Separa-se 3+3+2 em (2+1)+(2+1)+(2), ou  em  (o mesmo que ). Esta figura rítmica aparece inclusive em melodias, como é o caso da polca *Dança do urso*, do trombonista Candinho (1879–1960), do exemplo 4, cuja construção

melódica se faz praticamente toda com o mesmo padrão.

**exemplo 4** — fragmento de *Dança do urso*

fonte: *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 32)



Continuando, a divisão do segundo agrupamento ternário em 1+2, mas não o primeiro, resulta em outra figura rítmica presente na música brasileira da segunda metade do século XIX e início do século XX (em obras de Henrique Alves Mesquita e Ernesto Nazareth, por exemplo) — fórmula conhecida como “ritmo da *habanera*” ou “ritmo do tango”. Separa-se 3+3+2 em (3)+(1+2)+(2), ou  $\text{♪ ♪ ♪}$  em  $\text{♪ ♪♪ ♪}$  (o mesmo que  $\text{♪♪♪}$ ). A primeira composição de Ernesto Nazareth, *Você bem sabe* (exemplo 5), para piano, foi editada como polca-lundu mixando figuras cométricas ( $\text{♪♪ ♪♪ | ♪♪♪♪}$ ) na mão direita com o ritmo da *habanera* ( $\text{♪♪♪♪}$ ) na mão esquerda.

**exemplo 5** — fragmento da polca-lundu *Você bem sabe*, para piano

fonte: *Todo Nazareth – obras completas* • polcas (CURY; MACHADO, 2007, p. 88)



Sandroni chama o conjunto desse tipo de variações do “paradigma do *tresillo*”, todas elas com a característica comum da marca contramétrica no quarto pulso elementar (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, dividido em duas partes desiguais (3+5) — ou seja, em uma imparidade rítmica 3+5. Tais variações<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Na opinião de Sandroni, parte significativa da cultura brasileira compreende a “síncope característica”, assim como o “ritmo da *habanera*”, como variantes do *tresillo* (SANDRONI, 2012, p. 33). Mesmo que tais variações (muitas delas, intercambiáveis dentro de um mesmo gênero) não apresentem figuras sincopadas, a contrametricidade se apresenta na acentuação da posição da quarta semicolcheia do grupo de oito.



rítmicas são usadas nas *time-lines* do paradigma, como em palmas do coco nordestino, do samba de roda e do partido alto, em agogôs e gonguês da chula, do maracatu, do samba, em cavaquinhos do maxixe etc.

Muitos choros compostos por Pixinguinha foram originalmente compostos e interpretados no padrão contramétrico de 8 pulsos elementares, em imparidade rítmica 3+5, como o choro maxixado *Proezas de Solon*, parceria com Benedito Lacerda. O segundo sistema do exemplo 6 apresenta um modelo rítmico associado a uma variante do paradigma do *tresillo*.

**exemplo 6** — fragmento do choro *Proezas de Solon* em padrão maxixado

fonte: *O melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, p. 115)

O padrão contramétrico de oito pulsos elementares presente na música brasileira (em diversos choros do fim do século XIX e início do século XX e, também, em gravações de sambas no estilo antigo) tem dois agrupamentos ternários e um agrupamento binário — 3+3+2 (♩ ♩ ♩) — e imparidade rítmica 3+5 (♩ ♩ ♩). O esquema da figura 6 ilustra esse aspecto.

**figura 6** — padrão contramétrico de oito pulsos elementares

grupos binários e ternários	nº de pulsos	imparidade rítmica
[3]+[3+2]	8	3+5 (♩ ♩ ♩ : )

## 8.2 PADRÃO CONTRAMÉTRICO DE 16 PULSOS ELEMENTARES

Mukuna menciona a presença de um ciclo rítmico de “16-pulsos” na cultura Bantu e na música brasileira — nesta, identificado no tamborim ou no cavaquinho do samba. Usando colcheias como unidade mínima (ou “referente de densidade”, segundo sua nomenclatura), anota-o como  $\text{♪♪♪♪♪♪♪♪}$  (e sua variação como  $\text{♪♪♪♪♪♪♪♪}$ ). O etnomusicólogo separa o ciclo na sua batida acentuada (na variação, a divisão está marcada por pausa), resultando em dois segmentos principais de 7 e 9 colcheias — o que caracteriza um caso de imparidade rítmica 7+9. Ele ilustra sua exposição nos modelos da figura 7:

figura 7— ciclos de 16 pulsos



Esse ciclo, ou padrão, é, então, composto pelos agrupamentos de pulsos  $[2+2+(1+2)]+[2+2+2+(1+2)]^{10}$  e está muito próximo do que identificamos como samba atualmente, na mesma forma que surgiu por volta dos anos 30 junto a compositores e ritmistas do bairro do Estácio de Sá e da escola de samba *Deixa falar*. Ao notá-lo em  $\frac{2}{4}$ , com unidades mínimas em semicolcheias, surge a célula rítmica  $\text{♪♪♪♪♪♪♪♪}$ , denominada pelo etnomusicólogo Samuel Araújo de “ciclo do tamborim” ou “padrão do tamborim”. Esse “padrão contramétrico de 16 pulsos elementares”, que compõe uma das fórmulas do conjunto chamado por Carlos Sandroni de “paradigma do Estácio”, é um dos principais pontos que diferenciam o samba de outros gêneros brasileiros.

Usando a notação  $\boxed{x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x}$ ,<sup>11</sup> o etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik (1979, p. 17) transcreve o samba em uma outra “versão em nove-batidas” (*nine-stroken version*), segundo sua nomenclatura, do padrão contramétrico de 16 pulsos elementares (que diz estar também em certas regiões do Zaire e Angola), esta composta de dois segmentos desiguais constituídos de nove colcheias  $[2+2+2+(1+2)]$  e sete colcheias  $[2+2+(1+2)]$ . O ciclo é resultado da inversão das posições dos segmentos com

<sup>10</sup> Os agrupamentos 1+2 no primeiro e segundo segmento são divisões de agrupamentos ternários.

<sup>11</sup> Esta notação mostra uma figura de 16 pulsos (nove x + sete .), com x nos lugares onde há “batidas”.

7 e 9 pulsos do padrão anterior, resultando em imparidade rítmica 9+7 (ao invés de 7+9). A figura 8 ilustra o ciclo.

**figura 8** — ciclo de 16-pulsos encontrado por Kubik

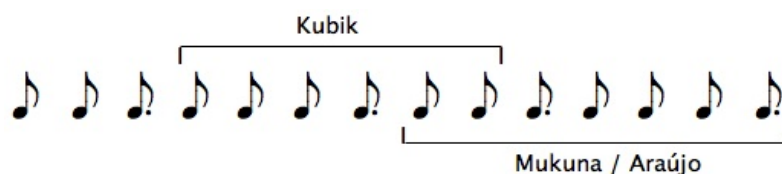
fonte: *Contribuição Bantu na música popular brasileira* (MUKUNA, 2010, p. 129)



Escrito em  $\frac{2}{4}$ , com unidades mínimas em semicolcheias, ele pode resultar na célula rítmica — uma inversão do dito “padrão do tamborim”, em imparidade rítmica 9+7. A transcrição de Kubik diferencia-se da transcrição de Mukuna e Araújo na divisão do padrão de 16 pulsos (figura 9). Mas as duas versões — em imparidade 9+7 ou 7+9 — poderiam ser simplesmente maneiras inversas de escrever um mesmo ritmo circular.

**figura 9** — padrão de 16 pulsos nas versões de Kubik, Mukuna e Araújo

fonte: *La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio* (SANDRONI, 1997, p. 5)

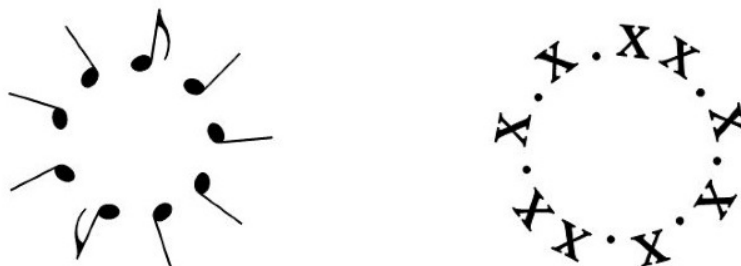



Nas práticas do samba, as perguntas são:

- Como começar, quando entrar com determinado padrão?
- Se o ritmo é circular (representado na figura 10), por que devemos escrever em 7+9 ou 9+7? (SANDRONI, 1997, p. 5).

**figura 10** — padrão de 16 pulsos elementares como ritmo circular

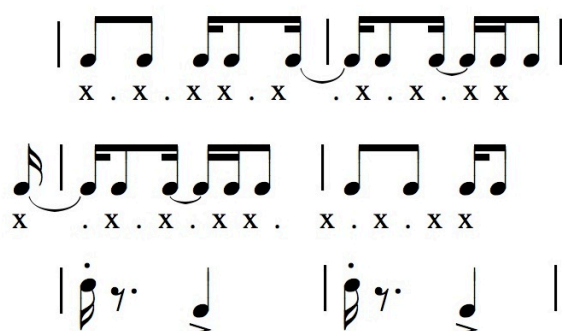
fonte: *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda* (GRAEFF, 2014, p. 4)



Não se pode dizer que existe uma absoluta circularidade no ritmo do tamborim. As partes desiguais das versões do padrão de 16 pulsos elementares no samba podem possuir começo cométrico ou contramétrico — ou seja, um 7 cométrico ou um 9 contramétrico — em relação ao surdo (instrumento de som grave), que marca os tempos do  $\frac{2}{4}$  (abafando o tempo 1, alongando e acentuando o tempo 2). A figura 11 ilustra esse aspecto, mostrando a versão em 7+9 no primeiro sistema, a versão em 9+7 no segundo sistema e o desenho rítmico do surdo no terceiro sistema. Escolhe-se uma ou outra versão dependendo do ritmo harmônico do acompanhamento e do fraseado da melodia principal, ambos dispostos de maneira linear. A escolha da célula  para representar o “padrão do tamborim” corresponde, supostamente, observa Sandroni (1997, p. 6), a uma propensão cométrica do ouvido e da escrita ocidental, mas não necessariamente a uma realidade.

**figura 11** — padrão de 16 pulsos elementares em imparidade rítmica 7+9 e 9+7 comparado ao desenho rítmico do surdo e à métrica do compasso

fonte: *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda* (GRAEFF, 2014, p. 5)



Os dois ciclos, em 9+7 ou 7+9, são verdadeiras “figuras fáceis” nas gravações dos sambas cariocas dos anos 1930 (SANDRONI, 2012, p. 37). Contudo, o padrão contramétrico em imparidade rítmica 9+7 se estabilizou em grande parte dos sambas que ouvimos hoje, presentes nas gravações de Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho, nas escolas de samba (inclusive em sambas de compositores do Estácio, como *Se você jurar*, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, escrito em  $\frac{2}{4}$  no exemplo 7), enquanto o padrão contramétrico em imparidade rítmica 7+9 encontra-se em algumas bossas-novas como *Samba de uma nota só* (de Tom Jobim e Newton Mendonça), do exemplo 8, e em alguns sambas-choros como *Conversa de botequim* (de Noel Rosa e Vadico), do exemplo 9.

**exemplo 7** — fragmento inicial do samba *Se você jurar*, em padrão 9+7

fonte: *Songbook As 101 melhores canções do século XX • v.2* (CHEDIAK, 2010, p. 151)

The image shows a musical score for the samba 'Se você jurar'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a staff with lyrics below it. Chords are indicated above the staff: D, A7, A#º, Bm7, and F#7. The lyrics are: 'se vo - cê ju - rar que me tem a - mor eu pos - so me re - ge - ne - rar ...'. The rhythm is indicated by numbers below the staff: 9, 7, 9, 7, 9, 7.

**exemplo 8** — fragmento inicial da bossa-nova *Samba de uma nota só*, em padrão 7+9  
 fonte: *Songbook Tom Jobim* • v.2 (CHEDIAK, 1994, p. 91)

Chords: Bm7, B $\flat$ 7(9), Am7(11), A $\flat$ 7M(#11), A $\flat$ 7(#11), Bm7, B $\flat$ 7(13)

Lyrics: eis a qui es-te sam-bin - ha fei - to de\_u - ma no - ta só ou - tras no - tas vão en - trar ...

Rhythmic pattern: 7 9 7 9 7 ...

**exemplo 9** — fragmento do samba-choro *Conversa de botequim*, em imparidade rítmica 7+9  
 fonte: *Songbook Choro* • v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007, p. 112)

Chords: E7, A7, D, Bm7, E7, A7, Am7, D7, G

O exemplo acima e os demais, a seguir, estão apoiados por padrões rítmicos em um segundo sistema. Pixinguinha compôs choros no estilo sambado no padrão 7+9 (como *Passatempo*, do exemplo 10), mas também adaptou a esse mesmo padrão outros choros que havia composto a partir de estruturas anteriormente relacionadas a polcas e maxixes, como foi o caso de vários que gravou com Benedito Lacerda — entre eles, *Proezas de Solon*, já apresentado em padrão maxixado 3+5, no exemplo 6, e agora apresentado em padrão sambado 7+9, no exemplo 11 (com o contraponto executado pelo seu sax tenor, escrito na clave de Fá).

**exemplo 10** — fragmento do choro *Passatempo*  
 fonte: *O melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, p. 76)

Chords: C, Dm7, G7, C, G

**exemplo 11** — fragmento do choro *Proezas de Solon* em padrão sambadofonte: *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010, p. 28–9)

Musical score for 'Proezas de Solon' in 2/4 time. The melody is in the treble clef, marked with a '8va' (octave) sign. The bass line is in the bass clef. The score includes chords: F, D7, G7, C7, F, and C.

Boa parte dos choros no estilo sambado compostos por Jacob do Bandolim estão no padrão 9+7, como *Noites cariocas*, do exemplo 12. Eventualmente, por sua baixa densidade melódica e pelo uso mais intenso de figuras contramétricas, alguns desses choros chegam a ser classificados como músicas do gênero samba, como é o caso de *Bole-bole*, do exemplo 13.

**exemplo 12** — fragmento de *Noites cariocas*, no padrão sambado em 9+7fonte: *Songbook Choro • v.2* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 150)

Musical score for 'Noites cariocas' in 2/4 time. The melody is in the treble clef. The bass line is in the bass clef. The score includes chords: G, B<sup>b</sup>°, D7, and G.

**exemplo 13** — fragmento de *Bole-bole*, no padrão sambado em 9+7fonte: *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007, p. 84)

Musical score for 'Bole-bole' in 2/4 time. The melody is in the treble clef. The bass line is in the bass clef. The score includes chords: G<sup>6</sup>, A<sup>7</sup>, and D<sup>7</sup>.

Sandroni fala ainda de outra versão originada da troca de lado de um dos agrupamentos binários, o que resulta em um agrupamento binário de um lado e quatro do outro, ou seja  $(2+3)+(2+2+2+2+3)$  ou — constituindo-se, para ele, em imparidade rítmica 5+11. Por possibilitar variantes mais cométricas e melhor assimilação por intérpretes e público do novo estilo de samba, o musicólogo chama essa fórmula de “versão de transição”. Ela se assemelha às *time-lines* tocadas pela cuíca que encontrou nas gravações de samba, como e — esta última, um conhecido padrão rítmico do pandeiro do samba de partido alto. Neste texto, classifico a chamada versão de transição como um caso de imparidade rítmica 9+7, por entender que as diferenças rítmicas fundamentais nos fraseados do samba e do choro recaem sobre as organizações dos ciclos em imparidades rítmicas 9+7 e 7+9, que implicam no “adiantamento” de uma semicolcheia no primeiro ou no segundo compasso  $\frac{2}{4}$  do padrão (considerando a escrita usual da música popular brasileira), respectivamente. Os exemplos anteriores 10, 11, 12 e 13 usam padrões rítmicos mais próximos da chamada versão de transição. As figuras 12 e 13 apresentam esquemas descritivos para as versões em imparidade rítmica 7+9 e em imparidade rítmica 9+7.

**figura 12** — padrão contramétrico de 16 pulsos elementares, em imparidade rítmica 7+9


grupos binários e ternários	nº de pulsos	imparidade rítmica
$[2+2+(1+2)]+[2+2+2+(1+2)]$	16	7+9 ( $\frac{2}{4}$ : )

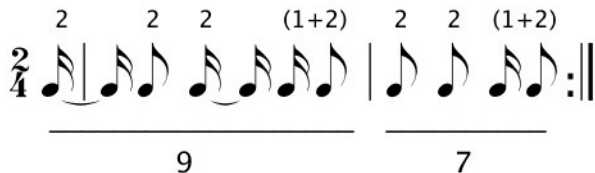
  

2	2	(1+2)	2	2	2	(1+2)
$\frac{2}{4}$						
7			9			



**figura 13** — padrão contramétrico de 16 pulsos elementares, em imparidade rítmica 9+7





grupos binários e ternários	nº de pulsos	imparidade rítmica
$[2+2+2+(1+2)]+[2+2+(1+2)]$	16	9+7 ( $\frac{2}{4}$  )

## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As organizações rítmicas de sambas e choros podem ser decifradas à medida que entendemos alguns conceitos relacionados a estudos da música africana. Representado pela fórmula do *tresillo* e suas variações, em imparidade rítmica 3+5, presente tanto no lundu, quanto no tango e na *habanera*, ou outros ritmos como o *ragtime*, o padrão contramétrico de oito pulsos elementares constitui-se, inicialmente, em um dos mais importantes elementos rítmicos na construção tanto do fraseado quanto nas fórmulas de acompanhamento dos choros. Esse ritmo, de origem africana, teria chegado a zonas portuárias onde houve intenso tráfico de escravizados. O padrão é responsável por organizar diversos gêneros musicais brasileiros, entre eles a polca-lundu, o tango brasileiro — ambos também considerados subgêneros do choro —, o maxixe, o samba primitivo, o coco etc., além do lundu.

Também de origem africana, inserido nas práticas do candomblé de Angola — no ritmo do cabula ou cabila —, no Rio de Janeiro, mas surgido na música popular brasileira a partir de um novo estilo de se tocar o samba nos anos 1930 no bairro carioca do Estácio, e com *time-lines* representadas por células rítmicas do tamborim, o padrão contramétrico de 16 pulsos elementares estabeleceu uma nova organização rítmica para o choro também. Denominado de choro no padrão sambado, choro no estilo sambado, choro-sambado ou até mesmo samba-choro, essa nova maneira de se tocar o choro provavelmente derivou do fato de alguns chorões terem se tornado importantes mediadores em gravações ou acompanhamentos do novo estilo de samba, realizando uma espécie de “elo de ligação” entre cantores, arranjadores, ritmistas e orquestras de sopros e de cordas.

O padrão contramétrico de 16 pulsos elementares (completando dois compassos ou 16 semicolcheias), em imparidades rítmicas 7+9 ou 9+7, apresenta como marca principal, dentro do próprio padrão, uma síncope entre o primeiro e o segundo compasso (em 7+9) ou a antecipação de uma semicolcheia no primeiro compasso (em 9+7). Pelas semelhanças fraseológicas com a maior parte dos choros construídos sobre padrões de oito pulsos elementares, aquele em imparidade rítmica 7+9, aqui representado pelos paradigmas rítmicos  ou , adaptou-se bem a sambas e choros antes “maxixados”. O padrão em imparidade rítmica 9+7, representado pelos paradigmas rítmicos  ou , mais próximo do samba como hoje conhecemos, passou a ser comum na composição de novos choros no estilo sambado — como alguns dos mais conhecidos de Jacob do Bandolim. Nos fraseados de sambas e de choros em padrões sambados há recorrência de figuras que apresentam síncope entre compassos.

Esta pesquisa aponta para a importância de entendermos que determinados gêneros da música popular brasileira, como o samba e o choro, apresentam estruturas rítmicas “contramétricas” subjacentes às partituras de seus repertórios. O samba e o choro usam “métricas” binárias nas pautas musicais, mas são notados com recorrências sistemáticas de síncope — que acarretam adiantamentos de semicolcheias entre tempos e/ou entre compassos. A notação sincopada das melodias podem ser a chave para montarmos os “quebra-cabeças” que os ritmos estruturais organizam. Os conceitos aqui apresentados — de ritmo, síncope, metricidade e contrametricidade, imparidade rítmica, *time-lines* (linhas-guia) ou claves, padrões contramétricos de oito e 16 pulsos elementares — oferecem fundamentos teóricos para termos consciência das estruturas rítmicas que existem “por trás” desses gêneros musicais brasileiros — para nos tornarmos “clave-conscientes”, segundo o maestro Letieres Leite.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Toronto, Canadá: General Publishing Company LTDA, 1976.
- CARRASQUEIRA, Maria José. *O melhor de Pixinguinha – melodias e cifras*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook As 101 melhores canções do século XX*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1010, v. 2.
- \_\_\_\_\_. *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991, v. 2.
- GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura*, 2014. Disponível em [musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/download/286/194](http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/download/286/194) Acesso em: 15 jul.2016.
- CURY, Thiago, MACHADO, Cacá. *Todo Nazareth – obras completas*. São Paulo: Água Forte Edições Musicais, 2011.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1998.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa. Junta de Investigações Científicas do Ultramar. 1979.
- LEITE, L. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produções Artísticas, 2017.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, USA: Sher Music CO, 1995.
- MARSALIS, Winton. *Marsalis on Music*. New York, USA: W. W. Norton & Company, 1995.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Imagem Editora, 2010.
- NOVAIS, Daniel Aguiar. *Interpretação e fraseado no “Mosaico nº1” de José Vieira Brandão*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido – métodos de flauta do barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2008.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música – edição concisa*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2001.
- \_\_\_\_\_. Mudanças de padrão rítmico no samba carioca. *Trans — revista transcultural de música* (publicação virtual), 2, 1995, [www2.uji.es/trans/trans2](http://www2.uji.es/trans/trans2)
- \_\_\_\_\_. La samba à Rio de Janeiro et le paragigme de l’Estácio. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 10,1997, p. 153-68.

SANTOS, Arildo Colares dos. *Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. Rio de Janeiro: Editora Irmãos Vitale, 2021.

\_\_\_\_\_. *O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical*. DEBATES | UNIRIO, n. 17, p. 219-249, nov. 2016.

SÈVE, Mário; GANC, David. *Choro duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda.*, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 2010. v.1.

\_\_\_\_\_. *Choro duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 2011. v.2.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2007, v.1.

\_\_\_\_\_. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011. v.2.

\_\_\_\_\_. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011. v.3.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.