

O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical

Mário Sève

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo tem por objetivo investigar e explicar as transformações rítmicas no fraseado do choro ocorridas com o aparecimento de um novo estilo do samba fixado em registros fonográficos a partir dos anos 1930. O texto em questão parte de um recorte de minha dissertação *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*, que organizei, expandi e adaptei em função do objetivo do artigo. As seções 1 e 2 apresentam o surgimento e as características desse novo estilo do samba e suas influências nas práticas do choro. A seção 3 aborda conceitos para a análise rítmica de ambos os gêneros. A seção 4 analisa fraseados de choros no estilo sambado, a partir de fragmentos de peças de seu repertório. No quadro teórico encontram-se estudos de musicólogos, etnomusicólogos, historiadores e biógrafos como Carlos Sandroni, Kazadi wa Mukuna, Gerhard Kubik, Pedro Aragão, Baptista Siqueira, Mário de Andrade, Henrique Cazes, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral, entre outros. Supostamente, tais transformações se deram em consequência do papel mediador dos chorões nas gravações do novo estilo de samba.

Palavras-chave: Choro. Samba. Choro-sambado. Padrões rítmicos. Fraseado

Choro in samba style: rhythmic patterns and musical phrasing

Abstract: This article aims to investigate and explain the rhythmic changes in the choro phrasing with the appearance of a new samba style recorded from the years 1930. This text is a little part of my thesis *Choro phrasing: a style analysis by patterns of recurrence*, that I organized, expanded and adapted for the purposes of the article. The sections 1 and 2 show the emergence of this new samba style and their influence on the choro music. The section 3 shows concepts for the rhythm analysis of the both genres. The section 4 analyzes choros in the samba style, from parts of fragments of his repertoire. In the theoretical framework are studies by musicologists, ethnomusicologists, historians and biographers like Carlos Sandroni, Kazadi wa Mukuna, Gerhard Kubik, Pedro Aragon, Baptista Siqueira, Mário de Andrade, Henrique Cazes, José Ramos Tinhorão and Sérgio Cabral, among others. Supposedly, such transformations occurred as a result of the role of choro musicians in the recordings of the new samba style.

Keywords: Choro. Samba. Choro-sambado. Rhythmic patterns. Phrasing.

O samba e seu “estilo novo”

Nos anos 1840, o termo samba definia vários tipos de música e de dança introduzidos por negros escravos no Brasil, incluindo, entre outros, o tambor de crioula do Maranhão, o coco do Nordeste, o samba de roda da Bahia, o jongo de Minas Gerais, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro e o samba rural de São Paulo. Em fins do século XIX, com a decadência da cultura do café, a abolição da escravatura e o fim da Guerra de Canudos, cresceu a população de negros na zona urbana do Rio de Janeiro¹. O samba, antes ausente da Cidade, começou a designar danças de umbigada em regiões como o bairro da Saúde, centro do Rio, onde cresceu uma comunidade de negros baianos. Notabilizaram-se aí as casas das “tias baianas”, que promoviam festas com um autêntico caldeirão de ingredientes musicais vindos do choro e do batuque. O baile, na sala de visita, era conduzido por conjuntos de choros, com polcas, *schottischs*, valsas e gêneros semelhantes. A batucada, uma variante do samba de umbigada, fazia referência, no terreiro, a um jogo de destreza corporal, como a capoeira. E o samba de partido alto, cantado em roda, nos fundos das casas, acontecia em forma de desafio — um solista

¹ A favela nasceu em 1897. Sérgio Cabral (1996) comenta que, no início do século XX, dos 700 mil habitantes cariocas, um quarto, de maioria negra, vivia em casas de cômodos — ou cortiços e cabeças de porco, como, também, eram chamadas.

improvisava versos para respostas do coro, em refrão. Tais festas eram frequentadas por macumbeiros e boêmios, profissionais (como marceneiros e alfaiates), pequenos funcionários públicos, repórteres, baianos bem sucedidos no Rio e representantes da primeira geração de compositores profissionais.

De uma produção coletiva na mítica *Casa da Tia Ciata* nasceu aquele que é tido como o primeiro samba gravado — *Pelo telefone*, registrado como parceria de Donga com o jornalista Mauro de Almeida. A música, sucesso no carnaval de 1917, possui quatro partes com diferentes letras, com estrofes folclóricas e autorais. O etnomusicólogo Carlos Sandroni (2012) define a forma dos primeiros sambas como do tipo “rapsódica” e relaciona o estilo maxixado de suas gravações ao fato deles terem sido contemporâneos ao surgimento do disco e passado pelas mãos de compositores e arranjadores profissionais como Sinhô, Careca, Caninha, Donga, Pixinguinha etc.

No final dos anos 1920, no bairro do Estácio de Sá, surgiu um novo estilo de samba, com outra instrumentação e outro padrão rítmico — o samba como o reconhecemos hoje, relacionado

à batida rydtg|dtg-dgy tamborim.

Um grupo de compositores, ligados à escola de samba *Deixa Falar*, formado por Ismael Silva, Nilton Bastos e Bide, entre outros, destacou-se inicialmente. O jornalista Sérgio Cabral

comenta como o samba passou a buscar tal estilo:

O samba dos pioneiros, incluindo-se o Pelo telefone e os clássicos de Sinhô (Jura e Gosto que me enrosco, entre eles), pouco se diferenciava do maxixe, sendo assim, adequado para a dança de salão, mas pouco indicado para quem quisesse desfilar no carnaval. Não oferecia o que poderíamos chamar de síncopa carnavalesca aos foliões que desejavam andar enquanto brincavam o carnaval. Foi o que perceberam os jovens sambistas do Estácio, interessados na criação de um bloco carnavalesco que sairia pela cidade cantando suas músicas, ao qual dariam o nome de Deixa Falar. “A gente precisava de um samba para movimentar os braços para frente e para trás durante o desfile”, disse-me o compositor Ismael Silva, um dos jovens compositores daquela geração do Estácio. (CABRAL, 1996:34).

Enquanto o estilo antigo, maxixado, caracterizava-se pelo uso de instrumentos europeus (como os tocados pelos músicos de choro da Cidade Nova), o estilo novo passou a estar associado ao uso de instrumentos de origem africana (como a cuíca) ou inventados no Brasil (como o tamborim e o surdo). O estilo novo popularizou-se rapidamente a partir da possibilidade técnica de registrar-se instrumentos da

batucada — através do sistema elétrico de gravações e do uso de microfones — e após o primeiro desfile de escolas de samba, em 1932, na Praça Onze. Ele encontrou nos espaços públicos seu lugar de atuação. Blocos, ranchos e cordões carnavalescos (depois escolas de samba), e botequins eram socialmente mais abertos que as casas das tias baianas. Diferente do estilo antigo, associado, muitas vezes, ao conceito de improvisação — com versos criados no momento da execução depois de um refrão —, o estilo novo estabeleceu nas composições, em geral, uma forma de duas partes — dando-se mais valor à música de autor —, com a segunda cantada, normalmente, só uma vez, após o estribilho. O primeiro samba gravado no estilo novo foi no ano de 1928 — *Na Pavuna*, de Almirante e Homero Dornelas, pelo *Bando do Tangarás* (o qual integrava Noel Rosa, além do primeiro autor), com surdo, pandeiro, tamborim e cuíca, tocados por ritmistas do morro do Salgueiro. A composição foi grande sucesso no Carnaval de 1930.

São exemplos do estilo antigo *Gosto que me enrosco*, de Sinhô, e *Já te digo*, de Pixinguinha e China, e do estilo novo *Se você jurar*, de Ismael Silva e Nilton Bastos, e *Feitiço da Vila*, de Noel Rosa, entre centenas de outras composições. Ilustrando com os sambas *Jura*, de Sinhô, gravado por Mário Reis em 1928, e *Onde está a honestidade*, de Noel Rosa, gravado pelo autor em 1933, Carlos Sandroni (1996:1-2)

aponta diferenças entre os dois estilos:

- a) no estilo antigo a orquestra dialoga com o cantor, pontuando a melodia através de pequenas intervenções; há uso recorrente, nas orquestrações, de certas “frases-clichê” com síncopes internas aos tempos (como dtg) e, mais raramente, síncopes entre tempos do compasso 2/4 (como rgt e dtgtg); e o ritmo é organizado em 8 semicolcheias, em dois tempos;
- b) no estilo novo há presença de um grupo de ritmistas; o tema é reexposto, nas orquestrações, com a mesma melodia cantada pelo intérprete; a pontuação orquestral diminui sua importância e as “frases-clichê” desaparecem; nas introduções instrumentais, as síncopes passeiam também entre compassos; e o ritmo é organizado em 16 semicolcheias, em quatro tempos.

Embora sem registros escritos ou gravados, lembra Sandroni, o novo padrão rítmico do samba provavelmente já estaria sendo praticado na música popular carioca bem antes de *Na Pavuna*, visto que ritmos como o cabula encontravam-se no âmbito do candomblé de Angola no Rio de Janeiro. A inferioridade que se via em seus portadores, estes

ligados à cultura afro-brasileira², talvez explique por que o ritmo tenha demorado tanto em ser registrado. Compositores negros como Ismael Silva e Cartola, para evidenciar suas diferenças, então, passaram a mostrar que faziam samba ao invés de maxixe³.

Os chorões como mediadores

Os músicos de choro, que atuavam nas gravações dos sambas dos anos 1930, acabaram por estar entre os mais importantes mediadores na difusão do novo estilo de samba. Assumiram especial importância, inicialmente, as atuações do regional liderado pelo flautista Benedito Lacerda⁴ (1903–1958) — notável no apoio dos mais famosos intérpretes de seu

² Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela compunham sambas associados ao padrão rítmico — como de *Vou te abandonar*, gravado em 1930.

³ Considerando o fato dos negros percussionistas estarem fora da indústria cultural do período citado, o músico Luiz Otávio Braga atribui a um “equivoco musicológico reducionista” a questão que divide o samba carioca nos estilos “maxixado” e “do Estácio”.

⁴ Sérgio Cabral relata que o flautista Benedito Lacerda chegou a viver ao lado da sede improvisada da dita primeira escola de samba — a *Deixa Falar*, na Rua do Estácio 27, onde morava Ismael Silva. Não parece ter sido por acaso que no conjunto *Gente do Morro*, de Benedito Lacerda, tenha atuado o percussionista Bide (que tocou também cuíca no *Grupo da Velha Guarda*, organizado por Pixinguinha). Tais fatos apontam para evidências de um intercâmbio entre as práticas musicais dos principais protagonistas do choro e do samba da época, gêneros que se influenciaram mutuamente.

tempo, como Francisco Alves e Carmen Miranda —, e as orquestrações de Pixinguinha⁵ (1897–1973) — um dos principais arranjadores do período, cuja escrita contribuiu para sistematizar um novo fraseado rítmico-melódico. Houve, assim, como observa o bandolinista e etnomusicólogo Pedro Aragão:

a) o papel decisivo dos instrumentistas ligados ao choro nas transformações de contrametricidade⁶ surgidas no Estácio através de figuras mediadoras, como Benedito Lacerda (pouco lembrado na bibliografia tradicional sobre o samba, mas que teve, ao meu ver, papel decisivo na configuração deste novo padrão) e Pixinguinha; e b) o fato de que o choro também foi influenciado, de forma paralela e complementar, por essa contrametricidade. (ARAGÃO, 2013:33).

Com o surgimento das gravações no sistema elétrico, do aparecimento do rádio no Brasil e do crescimento dos cassinos, o processo de profissionalização dos instrumentistas de choro caminhou junto com o surgimento do novo padrão de

acompanhamento do samba. Aragão considera essa mudança de paradigma rítmico um marco para os dois gêneros. O choro passou a ser interpretado e composto influenciado pelo samba, resultando no que conhecemos hoje como choro no estilo ou no padrão sambado, ou como choro-sambado⁷. Choros originários de polcas e maxixes foram adaptados ou novos choros passaram a ser compostos no novo padrão.

A primeira gravação de um choro pelo grupo [*Gente do Morro*], a música 'Gorgulho', de autoria do próprio Benedito Lacerda (discos Columbia 22129) já apresenta de forma inconfundível a 'levada' de tamborim que caracterizaria o padrão contramétrico. (ARAGÃO, 2013:148).

Mesmo que essa gravação tenha apresentado a interpretação do choro no padrão sambado, percebe-se nela que nem todos os músicos estão confortáveis no novo estilo. Da mesma forma com que aconteceu no samba, o aprendizado do novo padrão foi gradativo e em velocidades diferentes nas gravações de choros, não só pelo período em que estas foram realizadas, mas também pela "escola" a que cada instrumentista ou intérprete do

⁵ A fixação do choro como gênero ocorreu sobretudo através da música de Pixinguinha, líder do emblemático conjunto *Os Oito Batutas* — este conhecido pelas execuções virtuosas do flautista, pela inserção de instrumentos de percussão como o pandeiro, o ganzá e o reco-reco em sua formação e por uma pioneira turnê a Paris (em 1922).

⁶ O grau de contrametricidade em uma peça é dado pela complexidade e quantidade de figuras sincopadas. O conceito é explicado mais detalhadamente na sessão 3.2.

⁷ "O 'choro-sambado' [ou choro no padrão sambado, ou choro no estilo sambado], surgido a partir da atuação de Benedito Lacerda e, posteriormente, Jacob do Bandolim, seria aquele baseado em padrões de 'batida de tamborim'." (ARAGÃO, 2013:147).

gênero estava associado naquela hora.

Existia nas gravações iniciais de sambas do Estácio, como sugere Sandroni (2012), uma relação entre a capacidade de assimilação de padrões contramétricos e as diferentes “escolas” musicais de instrumentistas envolvidos. Ou seja, em se tratando do ritmo das melodias, os músicos, quanto mais próximos da escola da tradição erudita, como os instrumentistas de orquestra (as cordas, sobretudo), mais distante das “fontes” (das práticas musicais dos sambistas) se encontravam e, portanto, menos capazes eram de se adaptar ao crescimento da contrametricidade. Por outro lado, os músicos, quanto mais próximos da escola da tradição oral, como os compositores e percussionistas (além dos próprios intérpretes), mais próximos das “fontes” estavam e, portanto, mais capazes eram de absorver o novo ritmo em figuras⁸

do tipo $Eedtg_, Srttg_, Edg-dtg_e S$
 $e.ryl$ e e nas melodias (estas últimas presentes em *Arranjei um fraseado*, de Noel Rosa, do exemplo 2).



⁸ Essas figuras, apresentando “sincopações” que extrapolavam barras de compasso, algumas recorrentes nas antigas partituras transcritas do lunducanção, encontram-se associadas à padrões rítmicos tocados pela percussão (como o tamborim e a cuíca) e pelo cavaquinho.

Exemplo musical 1. Figuras contramétricas no samba *Arranjei um fraseado*. Fonte: *Songbook Noel Rosa, v.1* (CHEDIAK, 1991:35)

Os arranjadores (no papel de sistematizadores das novas articulações e figuras rítmicas), ou os cavaquinistas e violonistas (músicos ligados ao choro, às práticas musicais e à tradição oral), funcionavam como mediadores para uma orquestração com naipes de metais (normalmente músicos de banda, acostumados a animar bailes) e de cordas. Entretanto, ouvem-se muitas vezes, nas gravações iniciais do novo padrão, diferentes fraseados.

Inúmeras outras gravações de samba do mesmo período foram realizadas sem orquestrações de metais e cordas, com cantores basicamente acompanhados de conjuntos de choro (regionais), à base de percussões (sobretudo pandeiro), violões, cavaquinho e um solista (um sopro, normalmente). Nessa situação, os arranjos eram menos dependentes de partituras e mais próximos das práticas musicais em ambientes informais — costuma-se ouvir, por exemplo, a flauta de Benedito Lacerda e o clarinete de Luiz Americano⁹ (1900–1960) tocando introduções e improvisando solos e contracantos, adaptados ao fraseado e às articulações requeridas pelo novo padrão rítmico. Por estarem, de alguma

⁹ Ambos instrumentistas eram líderes de famosos grupos regionais que tinham também como ofício de acompanhar, com frequência, os cantores no rádio.

maneira, próximos às “fontes” do novo samba, ambos os instrumentistas tornaram-se compositores e intérpretes de destaque no choro de estilo sambado.

A partir de Benedito Lacerda, diversos outros compositores e intérpretes, ao longo da segunda metade do século XX, iriam consolidar este novo estilo de choro, enquanto o padrão de acompanhamento da polca seria, cada vez mais (...) associado a uma “antiga forma” de se tocar. (ARAGÃO, 2013:148).

Novos motivos rítmico-melódicos foram usados para se adaptar ao novo padrão de acompanhamento, com maior incidência de síncopes entre compassos. Figuras do tipo Edgrdg\le e Srgdtg\le, relacionadas a melodias de polcas e tangos, passaram a ser escritas ou interpretadas como Edgdffg\le e Srgdffg\le, por exemplo.

Conceitos e parâmetros para análises rítmicas de sambas e choros

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, 1994:868), 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 “síncope”¹⁰, Mário de Andrade (1962) sugere que seu conceito muitas vezes não se adéqua a nossos movimentos rítmicos — no nosso caso o que chamamos de “síncope” pode não ser. Ele observa que, no Brasil, existiu um conflito entre a rítmica musical dos portugueses, “afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu”, e a prosódia das músicas ameríndias e africanas, e conclui afirmando que “a rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais a nossa tendência.” (ANDRADE, 1942:31). Para o maestro Baptista Siqueira (1969), a música brasileira caracterizou-se, inicialmente, pela substituição dos “acentos métricos” — de caráter universal — por “acentos rítmicos” — de caráter local. Enquanto que músicos eruditos do século XIX deixavam de acentuar uma nota sincopada por considerar um grave erro, músicos populares, transgredindo essa regra, escreviam síncopes sem a exigência do acento obrigatório — “o acento brasileiro era diferente porque sua língua também o era.” (SIQUEIRA, 1969:76). O maestro sustenta a tese de que o “índice de brasilidade” na nossa música popular tem base na existência real de “síncopes regulares inacentuadas” — empregadas

¹⁰ Os termos síncope e síncope tem significados idênticos. Mário de Andrade preferia usar síncope.

desde, pelo menos, a primeira metade do século XIX.

Andrade (1962:32) atribui à síncopa a formação do que chama de “fantasia rítmica do brasileiro”, e afirma que a síncopa no primeiro tempo do compasso 2/4 é a característica mais positiva da rítmica brasileira. A figura rítmica representada por dtgry tão presente entre nós que ele chegou a cunhar a expressão “síncopa característica” para defini-la. Contudo, o mesmo Andrade (1962:33-34) não deixou de questionar o conceito de síncope em nosso caso, afirmando que nele “muitos 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 síncope, 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 síncope muitas vezes significa a regra, o mais comum, o “característico.”¹¹ (SANDRONI, 2012:23).

¹¹ 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, 2012:29). A expressão “samba

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, 2012:23).

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*). O teórico Hugo Riemann a ilustra na figura 1:

sincopado” é naturalmente usada por não-músicos para definir sambas como *Falsa Baiana*, de Geraldo Pereira (aonde, na melodia, é recorrente a figura rítmica dtg).

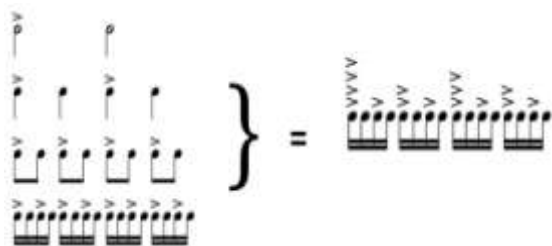


Figura 1. Perspectiva em diferentes níveis de subdivisão da “teoria dos acentos”, segundo modelo de Riemann. Fonte: *Interpretação e fraseado no “Mosaico nº1” de José Vieira Brandão* (NOVAIS, 2014:59)

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, 1988:50). 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 (como demonstrado em a, b, c, d, e, f, g, h, i e j do exemplo 2 extraído do modelo de síncopes de De Lusse).



Exemplo 2. Modelo de síncopes do método de flauta de Charles De Lusse. Fonte: *Em busca de um mundo perdido* (RÓNAI, 2008:180)

O ritmo de uma melodia pode confirmar ou contradizer o fundo

métrico (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 2/4 (figura 2).

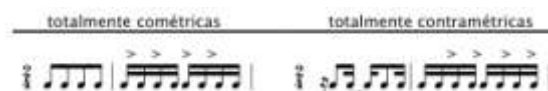


Figura 2. Fórmulas métricas e contramétricas. Fonte: *Feitiço decente* (SANDRONI, 2012:29-30)

Muitas músicas relacionadas a danças européias que chegaram ao Brasil construídas sobre melodias cométricas — como a polca —, 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. A forma de organização da música africana — submetida à liberdade de acentuações e articulações — não parece depender de uma recorrência periódica de tempos fortes, como acontece na música ocidental. Na música dessa cultura, a contrametricidade não é exceção e seus estudiosos costumam desconsiderar os

conceitos de compasso e síncope como instrumentos de análise.

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, 2012:26).

Um mesmo ciclo rítmico — dentro de um compasso 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 2/4

A pulsação musical é determinada por acentos que se

repetem dentro de um grupo de pulsos — cada pulso¹² 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 — formando um ciclo (ou período) de oito semicolcheias. Em variados gêneros da música popular brasileira, como o samba e o choro, leituras como essas se complementam.

Imparidade rítmica

O etnomusicólogo francês Simha Arom percebeu, na música da África, o 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 ((e. e. e)), quando dividido por dois, resulta em 3+5 (e. s-q) — e não em 4+4 (q q). Padrões contramétricos de "oito pulsos" (em ciclos de oito semicolcheias) e de "16 pulsos" (ciclos de 16

¹² 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.

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.

Time-lines (ou linhas guias)

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).

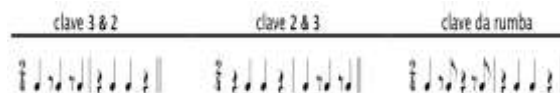


Figura 4. *Clave* “3 & 2”, *clave* “2 & 3” e “*clave da rumba*” ou “*clave africana*”. Fonte: *The jazz theory book* (LEVINE, 1995:462)

Padrão contramétrico de oito pulsos

O etnomusicólogo africano Kazadi wa Mukuna (2010) relata que, ao estudar a contribuição da cultura Bantu¹³ na nossa música, encontrou elementos associados a

time-lines como dtg rye

qqeqqqqeq. São padrões de oito e 16 pulsos, os quais opto por exemplificar com unidades mínimas 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 dtg ry e rydtg-

dtg-dgy) com o objetivo de facilitar sua visualização, mesmo sabendo de que esta forma possa

¹³ 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, 2010:19).

não traduzir, em sua totalidade, o que ouvimos da música africana.

Mukuna diz 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 à quase fins do século XIX. Contudo, supõe-se que esses elementos musicais entraram no Brasil não só através dos escravos 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 européias, manifestas em implicações harmônicas e melódicas, encontram suporte. (MUKUNA, 2010:75).

O “padrão contramétrico de oito pulsos”, 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 q. q. q em compasso 4/4 ou por ng-ry em compasso 2/4. O *tresillo* e suas variações aparecem em muitos lugares da América onde houve importação de escravos — 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” (dtgry) — curiosamente, a mesma célula rítmica ouvida, no Brasil, no caxixi da música de capoeira e, no Congo, no *díkàsà* (chocalho de cesto) da cerimônia de *bampamba* das tribos lubas, segundo Mukuna.

A “síncopa característica”, observa Carlos Sandroni, 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 e. e. e em dydye (o mesmo que dtgry). Da mesma forma, a divisão de agrupamentos ternários em 2+1 resulta em uma figura 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 e. e. e em rgrg e (o mesmo que rdg-dgy). 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 e. e. e em e.

dye(o mesmo que ngry). Sandroni chama o conjunto desse tipo de variações de “paradigma do *tresillo*”, todas elas com a característica comum da marca contramétrica no quarto pulso (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, dividido em duas partes desiguais (3+5). Tais variações¹⁴ 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.

¹⁴ Na opinião de Sandroni, parte significativa da cultura brasileira compreende a “síncope característica”, assim como o “ritmo da *habanera*”, como variantes do *tresillo* (SANDRONI, 2012:33). 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.

O padrão contramétrico de oito pulsos presente na música brasileira (em diversos choros do fim do século XIX e início do século, inclusive nas gravações dos *Os Oito Batutas*, conhecido grupo de Pixinguinha) tem dois agrupamentos ternários e um agrupamento binário — 3+3+2 (e e e) — e imparidade rítmica 3+5 (e s-q). O esquema da figura 5 ilustra:

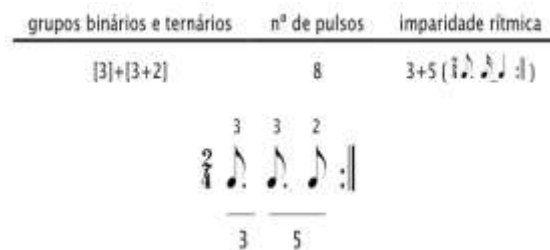


Figura 5. Padrão contramétrico de oito pulsos

Padrão contramétrico de 16 pulsos

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 qqeqqqqqeq (e sua variação como qqe0qqqeq). 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 6:



Figura 6. Ciclos de 16 pulsos. Fonte: *Contribuição Bantu na música popular brasileira* (MUKUNA, 2010:90).

Esse ciclo, ou padrão, é, então, composto pelos agrupamentos de pulsos $[2+2+(1+2)]+[2+2+2+(1+2)]^{15}$ 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 2/4, com unidades mínimas em semicolcheias, surge a célula rítmica rydtg| dtg-dgy, nominada pelo etnomusicólogo Samuel Araújo de “ciclo do tamborim” ou “padrão do tamborim”. Esse “padrão contramétrico de 16 pulsos”, 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 $\boxed{x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot x \cdot}$ ¹⁶, o etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik (1979:17) transcreve o samba em uma outra “versão em nove-batidas”

¹⁵ Os agrupamentos 1+2 no primeiro e segundo segmento são divisões de agrupamentos ternários.

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

(*nine-stroken version*), segundo sua nomenclatura, do padrão contramétrico de 16 pulsos (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 7 e 9 pulsos do padrão anterior, resultando em imparidade rítmica 9+7 (ao invés de 7+9). A figura 7 ilustra o ciclo.



Figura 7. Ciclo de 16-pulsos encontrado por Kubik. Fonte: *Contribuição Bantu na música popular brasileira* (MUKUNA, 2010:129).

Escrito em 2/4, com unidades mínimas em semicolcheias, ele pode resultar na célula rítmica s|dtg-dgy| rydy — 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 8). Mas as duas versões — em imparidade 9+7 ou 7+9 — poderiam ser simplesmente maneiras inversas de escrever um mesmo ritmo circular.

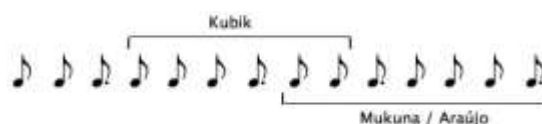


Figura 8. Padrão de 16 pulsos nas versões de Kubik, Mukuna e Araújo. Fonte: *La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio* (SANDRONI, 1997:5)

Nas práticas do samba, as perguntas são:

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

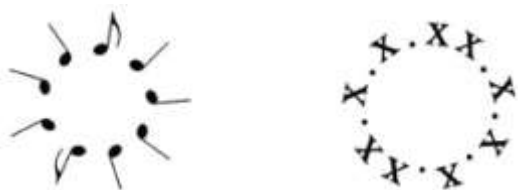


Figura 9. Padrão de 16 pulsos como ritmo circular. Fonte: *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda* (GRAEFF, 2014:4)

Não se pode dizer que existe uma absoluta circularidade no ritmo do tamborim. As partes desiguais das versões do padrão de 16 pulsos 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 2/4 (abafando o tempo 1, alongando e acentuando o tempo 2). A figura 10 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 rydtg|dtg-dgy para representar o “padrão do tamborim” corresponde, supostamente, observa Sandroni (1997:6), à uma propensão cométrica do ouvido e da escrita ocidental, mas não necessariamente à uma realidade.




Figura 10. Padrão de 16 pulsos 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, 2014:4).

Os dois ciclos, em 9+7 ou 7+9, são verdadeiras “figuras fáceis” nas gravações dos sambas cariocas dos anos 1930 (SANDRONI, 2012:37). Contudo, o padrão em 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 do Estácio, como *Se você jurar*, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), em grande parte dos choros-sambados compostos por Jacob do Bandolim (como *Noites cariocas*) etc., enquanto o padrão 7+9 encontra-se em sambas-choros como *Conversa de botequim* (de Noel Rosa e

Vadico), bossas-novas como *Samba de uma nota só* (de Tom Jobim e Newton Mendonça), e diversos choros-sambados adaptados a partir de estruturas relacionadas a polcas e maxixes (como aqueles gravados por Pixinguinha e Benedito Lacerda, como *Proezas de Solon*) etc.

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 $s\grave{d}y.r\grave{y}\backslash r\grave{y}e$ — 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 $s\grave{d}t\ g\ r\grave{y}\backslash r\grave{y}-d\ t\ g\ \grave{s}$, $s\grave{d}\backslash d\ t\ g\ r\grave{y}\backslash r\grave{y}d\ t\ g\ \grave{s}$ e $s\grave{d}\backslash d\ y.r\grave{y}\backslash r\grave{y}-d\ t\ g\ \grave{s}$ — esta última, um conhecido padrão rítmico do pandeiro do samba de partido alto. Neste artigo 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 2/4 do padrão (considerando a escrita usual da música popular brasileira), respectivamente. Seguem modelos para as duas versões nas figuras 11 e 12.

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

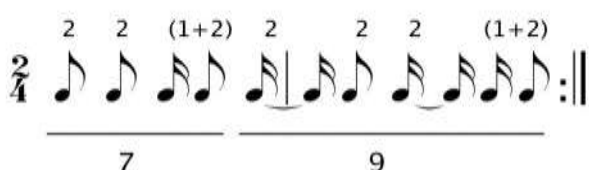



Figura 11. Padrão contramétrico de 16 pulsos, em imparidade rítmica 7+9

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

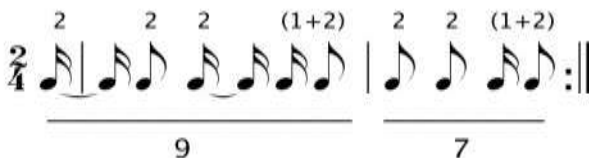


Figura 12. Padrão contramétrico de 16 pulsos, em imparidade rítmica 9+7

O samba-choro, o choro de gafeira, o choro-sambado e seus padrões rítmicos

Por influência do novo padrão rítmico nas interpretações, composições e gravações de sambas na década de 1930 — marcadas pelo uso da cuíca, do surdo e do tamborim — foram sendo criadas novas figuras para acompanhamento dos choros, causando alterações nos seus fraseados. Construído em 16 pulsos, este padrão, que se estabilizou no gênero samba, completa-se de dois em dois compassos (ou em 16 semicolcheias em dois compassos 2/4) .

O surdo — instrumento de percussão de som grave, com pele (de couro ou *nylon*) sobre os dois lados de uma grande estrutura cilíndrica — tem a função de para marcar os tempos da métrica binária do samba. Seu ritmo basicamente consiste na acentuação do grave no segundo tempo (com uso de baqueta macia) que dura até ser abafado no primeiro tempo (com uso da mão do instrumentista).

A cuíca — formada por um cilindro com pele em um dos lados — extrai sons em alturas diferentes pela fricção de uma vareta fina de bambu presa internamente à pele. Separando-se sons graves de agudos, ela pode apresentar figuras rítmicas como as da figura 13:

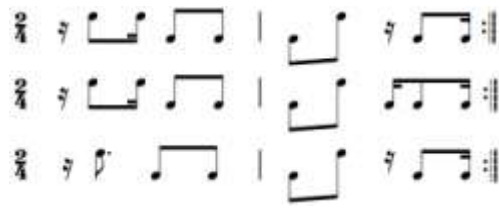


Figura 13. Variações para acompanhamento do samba na cuíca.
Fonte: *Feitiço decente* (SANDRONI, 2012:37)

O tamborim — instrumento de percussão de som agudo, com pele sobre um dos lados de um pequeno aro de madeira — exerce uma espécie de função de *time-line* no samba, sendo importante indicador para entendimento da organização rítmica do fraseado do gênero. Uma baqueta de madeira percute o couro gerando figuras rítmicas como $Srg-dy\lrydtg$ e $Srg-dy\lryrdg$.

O violonista Luiz Otávio Braga ilustra no exemplo 3 o padrão de acompanhamento desse samba no violão, chamando a atenção para a síncope que ocorre na oitava semicolcheia do segundo compasso (uma espécie de antecipação rítmica da primeira nota do compasso seguinte). Tal fenômeno, também presente nas células apresentadas pela cuíca e pelo tamborim é a marca do padrão contramétrico de 16 pulsos. Nota-se, no exemplo de Braga, que os baixos marcam o primeiro e o segundo tempo do 2/4 (como faz o surdo) e os acordes marcam o ritmo $SrgSdy\lrdgSrg\l-$, de maneira semelhante à célula rítmica $Srg-$

dgylrydtg\ - do tamborim, sugerindo uma adaptação ao violão da linguagem dos instrumentos de percussão.



Exemplo 3. Acompanhamento do samba tradicional. Fonte: *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:18)

O também violonista Marco Pereira apresenta a fórmula rítmica para acompanhamento do samba de partido-alto no violão (exemplo 4). Ela assemelha-se às células da cuíca já apresentadas, com a mesma síncope na oitava semicolcheia do segundo compasso (neste caso, ela ocorre também no baixo do violão).



Exemplo 4. Acompanhamento do samba de partido-alto. Fonte: *Ritmos brasileiros* (PEREIRA, 2007:15)

O cavaquinista Henrique Cazes, em seu método, apresenta a fórmula rítmica rydtg\dtg-dgy-dgypara o acompanhamento de seu instrumento no samba. Ele escreve no padrão contramétrico de 16 pulsos em imparidade rítmica 7+9 — com a síncope na oitava semicolcheia do primeiro compasso, e não do segundo como os exemplos até agora mencionados em imparidade rítmica 9+7. Se invertermos os compassos (colocando-se o segundo no lugar do primeiro) chegaremos à \dtg-dgy\rydtg\,

fórmula similar a anteriormente apresentada para o tamborim. A não compreensão da diferença entre essas imparidades rítmicas — que acarretam antecipações (ou síncope) em diferentes compassos — tem, por vezes, gerado equívocos em definições fraseológicas na escrita musical do samba. Dois fragmentos de sambas de Noel Rosa em imparidades rítmicas 9+7 (a introdução de *Até amanhã*, do exemplo 5) e 7+9 (fragmento da parte A de *Conversa de botequim*, samba-choro em parceria com Vadico, do exemplo 6), ilustrados com as respectivas *time-lines* abaixo (escritas a partir das fórmulas do tamborim ou do cavaquinho), podem ajudar a esclarecer tal confusão. Ambas as composições encaixam seus fraseados sobre duas fórmulas rítmicas similares, mas dispostas de forma invertida.



Exemplo 5. Introdução do samba *Até amanhã*, em imparidade rítmica 9+7. Fonte: *Songbook Noel Rosa • v.2* (CHEDIAK, 1991:29)



Exemplo 6. Fragmento do samba-choro *Conversa de botequim*, em imparidade rítmica 7+9. Fonte: *Songbook Choro, v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:112)

Para o ritmo do cavaquinho no samba, há também fórmulas

como $Srgry\lrdg\text{-}dtg\text{:}\lfloor$, esta recorrente em gravações de intérpretes como Paulinho da Viola, por exemplo. A figura rítmica do primeiro compasso poderia ser entendida como uma variação da “síncopa característica” e a figura do segundo compasso costuma ser um ritmo utilizado em uma infinidade de melodias de sambas (como em *Até amanhã* — c. 2, c. 4 e c. 6, do Exemplo 5).

Cazes, em $rydtg\lfloor dtg\text{-}dgy\text{:}\lfloor$, assinala movimentos de palheta descendentes (mais fortes, acentuadas) na primeira, segunda, terceira, quinta, sexta, sétima e nona notas da fórmula, e movimentos ascendentes (mais leves) na quarta e oitava. Se considerarmos somente as notas acentuadas, chegamos à fórmula $ryng\lfloor dtg\text{-}ry\text{:}\lfloor$, em imparidade rítmica 7+9. Esta fórmula invertida para imparidade rítmica 9+7 ($s\lfloor\text{-}dtgry\lfloor ryng\text{:}\lfloor$) assemelha-se à fórmula $s\lfloor\text{-}dyry\lfloor ryng\text{:}\lfloor$, nominada por Sandroni de “versão de transição” do padrão rítmico nas gravações do samba do Estácio entre 1928 e 1933, no período de nascimento e consolidação desse estilo.

Ao adaptar para seus instrumentos as estruturas rítmicas das percussões e dos fraseados dos cantores, os músicos de choro fizeram aparecer um novo modelo para suas execuções ou composições, causando modificações nos ritmos

do acompanhamento (violões e cavaquinhos) e da melodia (flautas, clarinetes, bandolins etc.).

Mais do que simplesmente fornecer acompanhamento para as gravações de samba, os músicos de choro passaram a incorporar o caráter contramétrico (típico do que no senso comum e em categorias nativas de músicos populares da atualidade é identificado como a figuração rítmica do tamborim do samba) às próprias composições de choro. (ARAGÃO, 2013:459).

Apresento dois paradigmas rítmicos — em imparidades rítmicas 7+9 e 9+7 — que parecem organizar fraseados do novo padrão sambado adaptado ao choro. Começo pelo padrão sambado em 7+9, da figura 14:



Figura 14. Paradigma rítmico do choro-sambado em imparidade 7+9

O padrão em imparidade rítmica 7+9 tem como marca a síncopa na oitava semicolcheia do primeiro compasso, ligada à primeira nota do segundo compasso do padrão. Pixinguinha, um dos “responsáveis pelo estabelecimento dos primeiros arranjos do ‘novo samba’” (ARAGÃO, 2013:459), apresenta no fraseado de algumas composições recorrência de tal característica (como nos choros *Passatempo*, do exemplo 7, e *Devagar e Sempre*, do exemplo

8). Os exemplos a seguir, apresentam, abaixo do pentagrama, uma linha com o paradigma rítmico.



Exemplo 7. Fragmento do choro *Passatempo*. Fonte: *O melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, 1997:76)

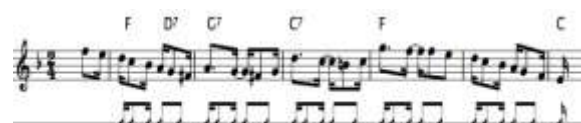


Exemplo 8. Fragmento do choro *Devagar e sempre*. Fonte: *O melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, 1997:43)

Pedro Aragão lembra que as polcas dos “velhos chorões” foram, ao longo das décadas de 1930 e 1950, transformadas por novos intérpretes, que passaram a gravá-las modificando aspectos rítmicos das melodias originais. Ou seja, as melodias passaram a ser reinterpretadas ritmicamente para tornarem-se compatíveis com o novo padrão “sambado” de acompanhamento. Portanto, choros escritos em padrões “polcados” ou “maxixados” (como mostra a edição original de 1938 de *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 9) puderam ser gravados em padrões sambados (como mostra a transcrição da gravação de 1947 do mesmo choro realizada pela dupla de compositores, do exemplo 10). No exemplo 9 é notável a recorrência de síncopes entre tempos a partir da quarta semicolcheia do compasso (c. 2,

3 e 4), próprio do modelo maxixado — este organizado em oito pulsos, como uma variação do *tresillo*. No exemplo 10 preservam-se as síncopes entre tempos, mas acrescentam-se síncopes entre compassos que não existiam na edição original. Estas síncopes aparecem tanto executadas pela flauta de Benedito Lacerda (primeiro sistema), na melodia, quanto pelo sax tenor de Pixinguinha no contraponto, procurando colocar-se de acordo com o desenho rítmico do modelo sambado, organizado em 16 pulsos.

Muitas das gravações de choros realizadas pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda nos anos 1940 e 1950 usaram o padrão sambado em imparidade rítmica 7+9, como ilustra a parte A de *Displícite*, de autoria de ambos, no exemplo 11. Em alguns choros, embora o ritmo da melodia¹⁷ de Benedito Lacerda não explicita o padrão, o sax de Pixinguinha evidencia figuras rítmicas do samba, como acontece na parte B de *Um a zero*, da dupla (exemplo 12).



Exemplo 9. Fragmento do choro *Proezas de Solon* em padrão maxixado. Fonte: *O melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, 1997:115)

¹⁷ Há casos onde a melodia sugere o padrão sambado nas acentuações, não necessariamente no ritmo.

8^{va} F D7 G7 C7 F C

Exemplo 10. Fragmento do choro *Proezas de Solon* em padrão sambado.
Fonte: *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010:28-9)

8^{va} F B° F D7/F# Gm

Exemplo 11. Fragmento de *Displícite*, para flauta e sax tenor.
Fonte: *Choro duetos v.2* (SÈVE; GANC, 2011:24-5)

8^{va} G B^b° G G E/G# Am

D7 G

Exemplo 12. Fragmento de *Um a zero*, para flauta e sax tenor. Fonte: *Choro duetos v.1*
(SÈVE; GANC, 2011, 2010:40 e 42)

Outros autores compuseram já no padrão sambado, como é o caso do clarinetista Luiz Americano, que além de ser líder de regional, participou de diversas gravações

de cantores do novo estilo de samba. Seu choro *Numa seresta*, regravado por Jacob do Bandolim (exemplo 13) é um choro no padrão sambado em 7+9.

Exemplo 13. Fragmento de *Numa seresta*, no padrão sambado em 7+9. Fonte: *Songbook Choro, v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:150)

Curiosamente, polcas, tangos e choros, a grande maioria com partes de 16 compassos com cadências conclusivas do penúltimo para o último compasso, tiveram tendência a adaptar-se ao padrão sambado em imparidade rítmica 7+9.

regravada por Jacob do Bandolim em 1950. A peça, cuja melodia apresenta a sincopação do maxixe na figura rítmica Srgdtg, tem partes A e C com 32 compassos e parte B com 16 compassos, todas com cadência conclusiva do antepenúltimo para o penúltimo compasso. Esta polca pôde ser adaptada ao padrão sambado em imparidade rítmica 9+7, como mostra o exemplo 14, que ilustra a transformação mostrando os diferentes ritmos melódicos e paradigmas rítmicos do fragmento inicial da composição em cada gravação.

Aragão mostra, no artigo *A polca é como o samba: uma tradição brasileira*, como a polca *Saudações*, do trombonista Otávio Dias Moreno, gravada pelo *Grupo Carioca* em 1915 — com características formais e fraseológicas diferentes das acima mencionadas —, foi

Exemplo 14. Fragmento inicial de *Saudações*, em padrão maxixado e padrão sambado em 9+7. Fonte: *A polca é como o samba: uma tradição brasileira* (ARAGÃO, 2013:462)

Supostamente, por apresentar forma e estrutura fraseológica semelhante a *Saudações* (com o mesmo número de compassos por partes e organização similar de frases, períodos e cadências), o choro *Saxofone por que choras*, do saxofonista Ratinho, gravado pelo autor em 1930 no padrão de oito pulsos, pôde também ser relido no padrão sambado de 16 pulsos em 9+7 (como mostra o

exemplo 15), mesmo sem alterações rítmicas na melodia. Neste exemplo, transcrito da gravação de Jacob do Bandolim, a melodia de seu bandolim está na clave de sol e os contrapontos do violão na clave de fá, apoiando final das baixarias nas cabeças do segundo compasso do padrão, onde o ritmo coincide com a métrica.

Exemplo 15. Fragmento de *Saxofone por que choras?*, gravado no padrão sambado em 9+7. Fonte: *Songbook Choro*, v.3 (SÊVE; SOUZA; DININHO, 2011:178)

O padrão contramétrico de 16 pulsos em imparidade rítmica 9+7, mais próximo ao dos sambas das escolas e do ritmo que estabilizou-se no gênero, na verdade, pode ser entendido fundamentalmente como uma espécie de inversão do padrão em imparidade rítmica 7+9. O padrão sambado em 9+7 é marcado pela antecipação, em uma semicolcheia, da primeira nota do primeiro compasso do padrão (ou pela síncope na última nota do segundo compasso), e pela incidência da primeira nota do segundo compasso na *thesis*. Pode ser representado pela figura 15:

Figura 15. Paradigma rítmico do choro-sambado em imparidade 9+7

Jacob do Bandolim, um dos mais importantes compositores e intérpretes de choros relacionados ao padrão sambado, deixou inúmeras peças construídas sobre a estrutura rítmica da figura 15. Muitas dessas composições apresentam 32 compassos por parte e cadências finais do antepenúltimo para o penúltimo compasso em cada parte. Assim acontece com seu conhecido choro *Noites Cariocas* (no exemplo 16, que mostra compassos iniciais da parte A).

Exemplo 16. Fragmento de *Noites Cariocas*, no padrão sambado em 9+7. Fonte: *Songbook Choro*, v.2 (SÊVE; SOUZA; DININHO, 2011:150)

Determinadas composições de Jacob do Bandolim costumam, até mesmo, não serem classificadas como choro, dada a economia de notas, acordes e recorrência das mesmas figurações rítmicas usadas em melodias de sambas. É o caso de *Bole-bole* (exemplo 17) e *Assanhado* (primeiro sistema do

exemplo 18), que podem receber a classificação de samba ou samba-choro. *Assanhado* chega a apresentar na parte B (terceiro sistema do exemplo 18) seqüências de semicolcheias próprias dos choros, mas articuladas ritmicamente no padrão sambado em 9+7.

Exemplo 17. Fragmento de *Bole-bole*, no padrão sambado em 9+7
 Fonte: *Songbook Choro*, v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:84)

Exemplo 18. Fragmentos das partes A e B de *Assanhado*, no padrão sambado em 9+7
 Fonte: *Songbook Choro*, v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:74-5)

Outros compositores também utilizaram o padrão sambado em imparidade rítmica 9+7, como é o caso do clarinetista Luiz

Americano, em *Assim mesmo* (do exemplo 19, extraído da gravação Jacob do Bandolim).

Exemplo 19. Fragmento de *Assim mesmo*, no padrão sambado em 9+7
 Fonte: *Songbook Choro*, v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:30)

Nos choros-sambados, pode-se observar que os intérpretes não realizam sistematicamente as antecipações rítmicas nas melodias a cada dois compassos. É mesmo comum que grandes trechos melódicos possam estar desenhados de forma absolutamente cométrica (como é o caso do final da parte A, de

Proezas de Solon, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, nos c. 4 a c. 8 do exemplo 20) ou apresentar síncofes entre compassos em lugares diferentes dos paradigmas rítmicos (como é possível perceber no c. 2 para c. 3 do mesmo exemplo), sem que isso altere o padrão.

Exemplo 20. Fragmento do final da parte A de *Proezas de Solon*, no padrão sambado em 7+9. Fonte: *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010:28)

O cavaquinho, em um choro-sambado tocado por uma formação de conjunto regional, fica basicamente na função de *time-line* do padrão, podendo ainda executar células rítmicas variadas como dtg, dtg, Sdfg e rTy. O pandeiro costuma manter o ritmo das oito semicolcheias do 2/4 (dando ênfase na marcação do segundo tempo do binário) mas, por vezes, acentua em concordância com figuras rítmicas sambadas ou figurações das melodias. O violão, em uma espécie de dupla função, costuma tocar os acordes no ritmo do padrão sambado — próximo aos

paradigmas rítmicos apresentados, em 7+9 ou 9+7 —, e marcar os baixos nos tempos do 2/4 (como mostram os baixos do violão de sete cordas, transcritos por Luiz Otávio Braga, da segunda parte de *Receita de samba*, de Jacob do Bandolim, no exemplo 21). Os baixos podem, eventualmente, realizar as síncofes entre compassos. Exceto por situações de convenções rítmicas ou antecipações solicitadas por padrões contramétricos, os desenhos dos contrapontos do violão de sete cordas costumam concluir em tempos fortes e em momentos de troca de acordes.

The image shows three systems of musical notation for a 9+7 samba piece. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a 9+7 rhythmic pattern. Chords are indicated above the treble staff.

System 1 chords: B7/D# Am/E B7/F# Em/G B7/A Em/B

System 2 chords: E7/G# F#°/A E7/B Am/C E/D Am Am F#m7(♭5)

System 3 chords: Em Em Em/D F#7/C# F#7 F#/E B7/D# Am/C B7

Exemplo 21. Fragmento de *Receita de samba*, no padrão sambado em 9+7. Fonte: *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:79) e *Songbook Choro, v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:202-3)

O padrão sambado pode se manifestar também em convenções rítmicas realizadas pelos instrumentos de acompanhamento (como acontece no c. 2 da parte C de *Numa seresta*, de Luiz Americano, no exemplo 22).

The image shows a musical score for a 7+9 samba piece. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a 7+9 rhythmic pattern. Chords are indicated above the treble staff.

Chords: C G7 C7 B7 B♭7 A7 Dm

Exemplo 22. Convenção rítmica em fragmento de *Numa seresta*, no padrão sambado em 7+9. Fonte: *Songbook Choro, v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:151)

O choro no padrão sambado tornou-se também um estilo bastante presente nas danças de salão a partir dos anos 1940, quando bailes (ou gafieiras¹⁸) passaram a ser animados por orquestras com baixo, piano, bateria e naipes de instrumentos de palhetas e metais — intercalando canções (com cantor) e temas instrumentais, como sambas, sambas-canções, boleros, fox-trotes e outros gêneros, a maioria para serem dançados em par enlaçados. Orquestras como as dos maestros Romeu Silva, Cipó, Carioca, e, especialmente, Severino Araújo (compositor e líder da Orquestra Tabajara, esta ainda em atividade), tinham em seus repertórios choros (ou sambachoros) com figurações rítmico-melódicas típicas do samba (como aparecem nas partes A de *Paraquedista*, de José Leocádio, do exemplo 23, e *Chorinho na gafieira*, de Astor Silva, do exemplo 24). Tal estilo está associado aos nomes genéricos “samba de gafieira” ou “choro de gafieira”.

¹⁸ Inicialmente, denominaram-se gafieiras os locais onde, a partir de fins do século XIX, classes mais humildes podiam praticar danças de salão. Depois, passaram a designar também os próprios bailes. Na primeira metade do século XX, os bailes de gafieiras, com música ao vivo, foram aos poucos substituindo o som dos conjuntos de choro (à base de sopros, violão, cavaquinho e pandeiro) pelo estilo das *big bands* americanas, com trombones, trompetes, saxofones, piano, baixo e bateria.



Exemplo 23. Figurações rítmico-melódicas do samba em fragmento de *Paraquedista*, no padrão sambado em 7+9. Fonte: *Songbook Choro*, v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:186)



Exemplo 24. Figurações rítmico-melódicas do samba em fragmento de *Chorinho na gafieira*, no padrão sambado em 9+7. Fonte: *Songbook Choro*, v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO:106)

O entendimento dos padrões, ou paradigmas, rítmicos relacionados à polca, ao lundu, ao tango, ao maxixe, ao samba são a base para a execução do choro e seus estilos (ou subgêneros) — seja no fraseado ou no acompanhamento. O violonista e compositor Mauricio Carrilho revela suas escolhas para o que chama “concepção de acompanhamento desse pessoal da velha guarda e do pessoal da geração pós-Pixinguinha”: “a gente usa elementos rítmicos de acordo com a figuração da melodia ou com a intenção que a gente tem de levar [os acompanhamentos] mais para um lado ou para o outro.” (ARAGÃO, 2013: 232).

Considerações finais

Diversas construções historiográficas atribuem à origem do choro uma fusão de formas e melodias europeias com ritmos negros, mediadas por um estilo brasileiro de interpretar e compor. A polca, entre outras danças europeias que aqui aportaram no século XIX, possuía a organização formal do rondó, o sistema tonal e alguns dos contornos melódicos que nos habituamos a ouvir. O lundu, presente no Brasil ao menos desde o século XVIII, além de traços melódicos e harmônicos europeus, possuía um tipo de organização rítmica dos batuques africanos, que veio a ser traduzida em síncopes na nossa notação musical. A mescla da polca com o lundu teria sido realizada por mãos de músicos brasileiros, em um estilo musical que estabeleceu uma espécie de matriz do choro e de outros gêneros musicais a ele relacionados.

As organizações rítmicas nos fraseados dos choros podem ser decifradas à medida que entendemos alguns conceitos relacionados a estudos da música africana — rítmica aditiva, metricidade, *time-lines*, imparidade rítmica etc. — e a diferentes fórmulas de acompanhamento associadas a danças, gêneros e estilos que aqui se formaram. 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 constitui-se, inicialmente, em um dos mais importantes elementos rítmicos na construção tanto do fraseado quanto nas fórmulas de acompanhamento dos choros. Esse ritmo, supostamente de origem africana, teria chegado a zonas portuárias onde houve intenso tráfico de escravos. 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 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 estabeleceu uma nova organização rítmica para o choro. 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 de 16 pulsos (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). Essas duas fórmulas chegam a estabelecer organizações fraseológicas diferentes nos choros, podendo modificar números de compassos e posições de cadências nas seções. Pelas semelhanças fraseológicas com a maior parte dos choros construídos sobre padrões de oito pulsos, aquele em imparidade rítmica 7+9 adapta-se bem a choros antes “maxixados” ou “polcados”, que têm normalmente 16 compassos por seção. Esse padrão, aqui representado pelo paradigma

rítmico $\text{ryr.g}|\text{dtgry:}|$, passou inclusive a associar-se a diversos sambas-choros letrados. O padrão em imparidade rítmica 9+7, mais próximo do samba como conhecemos, passou a ser comum na composição de novos choros no estilo sambado — como alguns dos mais conhecidos de Jacob do Bandolim —, implicando em organizações fraseológicas normalmente em 32 compassos por seção. No presente artigo, esse padrão está representado pelo paradigma $\text{s}|\text{dtgry}|\text{ryr.g:}|$. Nos fraseados de choros em padrões sambados há recorrência de figuras que

apresentam síncopes entre compassos.

Este texto, mesclando ferramentas de análise musical oriundas de estudos musicológicos africanos e europeus, procurou simplesmente trazer uma contribuição para entendermos ritmicamente o fraseado do choro no estilo sambado. O samba que emergiu no anos 1930 ainda trouxe para o choro algumas mudanças formais, fraseológicas e, até mesmo, melódicas não aprofundadas aqui pelos limites dessas linhas. Se olharmos por uma espécie de “mão inversa”, não seria difícil percebermos que o choro, em diversos pontos, influenciou o samba nos mesmos aspectos, o que mereceria, sem dúvidas, outra reflexão.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.

ARAGÃO, Pedro. A polca é como o samba: uma tradição brasileira – interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2013, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ABET, 2013. p. 455-462. Disponível em <<http://abetmusica.org.br/dld.ph>

p?dld_id=168>. Acesso em: 7 mai. 2015.

_____. *O baú do Animal – Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Livraria e Edições Folha Seca, 2013.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Toronto, Canadá: General Publishing Company LTDA, 1976.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

BRAGA, Luiz Otávio. *Música Brasileira, Música Americana – o fox-trot nas décadas de 30 e 40*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004. Disponível em < www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/LuizOtavioBraga.pdf >. Acesso em: 9 out 2014.

_____. *Violão de 7 cordas – teoria e prática*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de almirante – uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1990.

_____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

_____. *Pixinguinha – vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CARRASQUEIRA, Maria José. *O melhor de Pixinguinha – melodias e cifras*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Escola moderna do cavaquinho*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d..

CHEDIAK, Almir. *Songbook Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991, v. 1.

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> Acesso em: 15 jul.2016.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1998.

KELLER, Hermann. *Phrasing and articulation – a contribution to a rhetoric of music*. New York, USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1973.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa. Junta de Investigações Científicas do Ultramar. 1979.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, USA: Sher Music CO, 1995.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música brasileira – perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Imagem Editora, 2010.

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights, 2007.

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

_____. La samba à Rio de Janeiro et le paragigme de l'Estácio. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 10, 1997, p. 153-68.

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.

_____. *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.

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

STEIN, Leon. *Structure and style – the study and analysis of musical forms*. USA: Summy-Birchard Inc., 1979.

TAGG, Philip. Melody and accompaniment. *Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*, p. 1-24. Disponível em <<http://tagg.org/articles/xpdfs/melodaccUS.pdf>> Acesso em: 8 mai. 2015.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha a Lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.