

## **A marcha e a síncope: dois elementos contrastantes na estrutura do ritmo de samba**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Hélio Cunha*  
*helio\_cunha@hotmail.com*

**Resumo:** Esse artigo propõe refletir sobre dois elementos estruturais do ritmo de samba: a síncope, tida como expressão de autenticidade e a marcialidade, alvo de crescente discussão em função da severa aceleração do andamento nas últimas décadas. Tendo como referencial os trabalhos de Sandroni (2001), Cardoso (2006) e Oliveira Pinto (1999) a respeito da rítmica da música afro-brasileira, conclui-se que tanto síncope como marcha, são elementos que se manifestam claramente e de forma complementar no movimento de “pergunta e resposta” e na “imparidade rítmica”, ambos recorrentes no fraseado musical do samba.

**Palavras-chave:** síncope. Ritmo de samba. Samba-enredo. Samba Carnavalesco.

### **The martial rhythmic and the syncope: two contrasting elements in the structure of the samba rhythm.**

**Abstract:** This paper proposes a reflection on two structural elements of samba rhythm: syncope, taken like an expression of authenticity and the martial rhythm, subject of growing discussion because of the increasing acceleration of the tempo in recent decades. Taken as a reference the work of Sandroni (2001), Cardoso (2006) and Oliveira Pinto (1999) about the rhythmic of the afro-Brazilian music, it's concluded that both syncope and the martial rhythm are elements that manifest themselves clearly and complementary in the “question and answer” movement and in the “rhythmic impairment”, both plaintiffs in musical phrasing of the samba.

**Keywords:** Syncope. Samba rhythm. Samba-enredo. Samba carnival.

### **1. Introdução**

No centro das discussões a respeito da autenticidade do samba estão presentes duas componentes fundamentais: a marcha e a síncope. O primeiro como elemento que descaracteriza essa autenticidade, o segundo como sua mais pura essência. No entanto, esses dois elementos, de certa forma opostos, talvez sejam ambos fundamentais para a estrutura rítmica do que poderíamos chamar de “balanço” ou “swing” desse ritmo. Se levarmos em consideração que o contraste reforça as diferenças, poderíamos entender que qualquer marcialidade presente na estrutura do ritmo seria ao mesmo tempo um elemento potencializador do “balanço”<sup>1</sup> característico da sincopa. Segundo Freitas (2010: 138) “tempo e contra-tempo, acordo e tensão, não são valores excludentes, são forças constituintes da música que interagem numa negociada síntese de opostos”.

A proposta desse artigo não é refletir sobre questões de autenticidade, mas sobre como essas duas componentes – marcha e síncope – se estabelecem dentro da estrutura desse ritmo na forma em que podemos percebê-lo na prática musical contemporânea.

## 2. Sobre os termos síncope e marcha

Cardoso, em seu trabalho sobre a música do candomblé na Bahia, importa da medicina o conceito de síncope e o apresenta no sentido musical como sendo a “interrupção da regularidade” (Cardoso, 2006: 155). Essa é a definição tradicional de síncope também utilizada nos manuais de teoria musical no sentido de que certo padrão de acentuação métrica é quebrado para dar lugar a uma surpresa, ou seja, uma nova acentuação em um lugar que não deveria ser acentuado. Para Sandroni (2001: 27) se o termo síncope for empregado no sentido de quebra de uma regra ele não está completamente apropriado ao caso do samba, uma vez que dentro desse gênero musical essa quebra não é uma surpresa, pelo contrário, é uma norma. Cardoso, assim como Sandroni, pondera que na música nagô observada por ele os toques dos instrumentos não são executados tendo como base um pulso isócrono, mas sim as “realizações sonoras localizadas em espaçamentos não equidistantes”, representadas pelo idiofone chamado *gã*, e essas batidas se tornam a “regra” (Cardoso, 2006: 158). Pela hipótese de Cardoso o sentido de síncope se torna relativo uma vez que é dependente do referencial tomado, ou seja, um toque metricamente irregular pode soar sincopado ou não dependendo se o referencial é uma métrica regular adjacente ou se é o próprio toque.

A marcha se caracteriza pela regularidade métrica, pelo apoio nos acentos fortes do compasso, pela regularidade e simetria das articulações e pela simetria métrica fraseológica que se estabelece pelo emprego de frases claramente conclusivas em dois ou quatro tempos. O *New groove dictionary of music and musicians* (1980) define marcha como: “*Music with strong repetitive rhythms and an uncomplicated style*”. De forma mais detalhada acrescenta: “*march music is essentially an ornamentation of fixed, regular and repeated drum rhythm*”. Em uma definição mais contextualizada com a forma brasileira a Enciclopédia da música brasileira (2000) compreende marcha como: “música de compasso binário, com marcação acentuada do tempo forte, para facilitar a passada dos carnavalescos, que realmente marcham ao acompanharem seu ritmo”. Ambas as definições corroboram a ideia central do termo marcha utilizado nesse artigo como sinônimo de regularidade, simetria e estabilidade.

Se para que haja síncope também é necessária a norma ou a regularidade, tanto pela perspectiva de Sandroni como de Cardoso, poderíamos definir a marcialidade não

simplesmente como um ritmo regular, rígido e normativo, mas também como um local próprio para que se estabeleça a síncope em sua mais tradicional definição.

Se no caso do samba a regularidade e a contradição caminham juntos e criam uma nova norma o que nos interessa nesse artigo é compreender como se dá essa relação. Ainda que o termo síncope, na sua definição formal, não seja a melhor maneira de descrevê-la, tentaremos compreender, no sentido popular do termo, como esses dois elementos se relacionam no samba para que ele receba a referência de “ritmo sincopado”.

*Sincopar* não é algo “do outro”, não é um “não-belo” ou uma “discordância” ingenuamente entendida como uma *escolha* que, jogando contra o patrimônio, seria “indesejável”, “proibida” ou mesmo uma “contravenção ao ocidental”. O conceito é bem mais nuançado e dinâmico. “Dissonâncias sincopadas” são forças de *movimento* e *contraste*, são *estímulos contrários*, medidas de *equilíbrio*, *dinamismo* e *risco* que dotam o discurso de *expressividade*, *agudeza*, *engenho* e *interesse*. (Freitas, 2010: 133)

### 3. A marcialidade do samba

Entre as críticas mais severas a respeito das mudanças do samba-enredo nas últimas décadas está a o processo de marcialização que ocorre em virtude da aceleração do andamento. A intensificação da exploração comercial do carnaval carioca a partir da década de 1970 levou as escolas de samba a crescerem gigantescamente em termos de volume e a atenderem certos pré-requisitos para a difusão televisiva. Com isso, o andamento tem sido acelerado ano a ano levando os mais tradicionalistas a tecerem duras críticas sobre os impactos rítmicos e melódicos sobre o tradicional “samba sincopado”. O fato é que, levando em consideração o que definimos como marcha, uma observação sobre o ritmo de diversos instrumentos do samba nos permite notar a presença de certa marcialidade estrutural, independente da aceleração do andamento. Primeiramente, a própria formação instrumental do samba carnavalesco com surdos (instrumentos que fazem a função dos bumbos), caixas e outros instrumentos dispostos em filas guardam imensa semelhança com uma formação musical marcial. Além disso, o surdo, por exemplo, instrumento que marca o segundo tempo do compasso binário, faz isso de forma absolutamente regular, ainda que a ênfase esteja no tempo fraco do compasso, segundo a tradição musical ocidental. Os instrumentos como repinique, ganzá, agogô e, algumas vezes, as caixas estabelecem suas levadas<sup>2</sup> básicas sobre uma estrutura rítmica bastante regular, conclusivas em um ou dois compassos e com forte ênfase nas cabeças dos tempos. Podemos observar alguns exemplos disso na Figura 1.

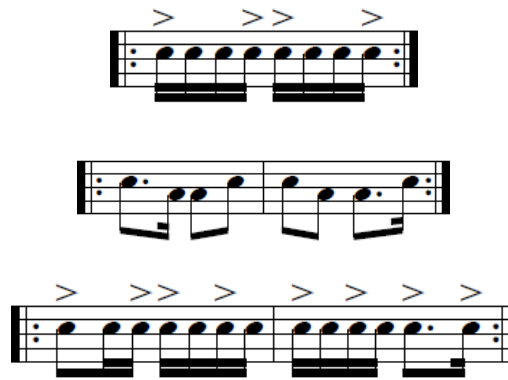


Figura 1: frases executadas pelo ganzá, agogô e tarol, respectivamente.

Do ponto de vista interpretativo há elementos do samba que contradizem enfaticamente a concepção marcial. Observando a maneira como percussionistas de música marcial – por exemplo, percussionistas das *drumlines* norte-americanas – executam seus toques, podemos observar a grande preocupação com a altura exata entre a baqueta e a pele do instrumento durante cada execução; o posicionamento das mãos; a uniformidade da técnica; a regularidade entre os toques acentuados ou não, *legatos* ou *staccato*; a regularidade do timbre, entre outros detalhes. Já a execução tecnicamente desproporcional da força, a irregularidade da produção de acentos e a variação do timbre dos instrumentos no caso do samba são elementos básicos da expressividade do músico. Se a caixa, na música marcial, tem sempre como objetivo a simetria entre as mãos na articulação dos toques, no samba algumas vezes a mão direita executa todos os toques principais enquanto a esquerda realiza apenas toques de apoio ou de preenchimento da levada. Sobre a variação do timbre dos toques no ato da execução, Oliveira Pinto (1999: 91) dá o nome de “melodia tímbrica” e a relaciona como um elemento de grande expressividade, algumas vezes até maior do que a sequência rítmica dos toques. O repinique é um bom exemplo desse tipo de execução no samba.

Passaremos observar como o samba relaciona elementos ritmicamente marciais, ou seja, estruturalmente regulares e rígidos, com uma interpretação mais livre e rica em variações representada pelo que nos referiremos como “pergunta e resposta” e com um tipo de fraseado ao qual nos referiremos como “imparidade rítmica”.

#### 4. A síntese do samba

A imparidade rítmica, termo empregado por Sandroni, anteriormente usado por Simha Aron, se configura nas formas rítmicas das levadas de tamborim, cuíca, agogô e

também na condução rítmica e harmônica do cavaquinho, do banjo e do violão no samba. Essa imparidade se dá pela divisão das 8 semicolcheias de um compasso binário ou das 16 semicolcheias de dois compassos binários divididas em grupos de 2 e 3 que geram células como (3+2+2+3+2+2+2), célula que na escrita tradicional possui a representação da Figura 2, forma que denominamos samba de partido alto. A imparidade acontece porque a tentativa de divisão desse tipo de célula rítmica em duas partes não permite obter uma divisão par de 4+4 ou 8+8, mas 5+3 e 9+7, por exemplo.

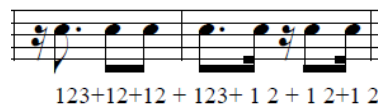


Figura 2: imparidade rítmica na célula do samba de partido alto.

Utilizando os termos empregados por Sandroni (2001: 21), se considerarmos a semínima como pulso básico no compasso binário do samba e as quatro semicolcheias como uma subdivisão básica do pulso, cometricidade é o nome dado aos ritmos que coincidem com a primeira e a terceira subdivisão. Contrametricidade é o nome dado aos ritmos que coincidem com a segunda e quarta subdivisão. Dessa forma, a importância da imparidade rítmica no samba se dá pela alternância entre cometricidade e contrametricidade proporcionada pela sucessão de agrupamentos de 2 e 3 subdivisões, estabelecendo na textura do samba um senso constante de ruptura com outras estruturas mais regulares representadas pelo ritmo dos surdos, das caixas, dos repiniques e dos ganzás. Essa constante alternância entre regularidade e irregularidade no fraseado dos tamborins, cuíca e cavaquinho estruturada sobre a regularidade do surdo e do ganzá talvez seja um fator fundamental para que o termo “samba sincopado” tenha sido difundido popularmente como uma descrição essencial desse gênero.

Sobre a intenção de pergunta e resposta na estrutura do samba, Oliveira Pinto (1999:94) compreende como o movimento dos surdos de primeira (surdos que tocam na cabeça do segundo tempo do compasso binário) e de segunda (surdos que tocam na cabeça do primeiro tempo do compasso binário). Descreve dessa forma também a alternância de um som abafado no primeiro tempo do compasso binário e um som aberto no segundo tempo quando o surdo é executado por um único músico. Portanto, nesse caso o termo é utilizado para descrever a alternância dos diferentes sons de surdo ao longo dos tempos do compasso binário. Mais interessante do que o próprio movimento do surdo ou dos surdos é a maneira

como ele interfere nas demais camadas da textura do samba. Esse movimento constante entre som abafado e som aberto ou som agudo e grave foi relacionado por Stanyek e Oliveira (2011: 124) como um elemento fundamental do fraseado musical dos instrumentos do samba: *“instrumental figures in pagode alternate between different registers, often coalescing around high/low configurations”*.

Há dois sentidos de contraste que se estabelecem em torno da pergunta e resposta que merecem uma consideração especial. No sentido horizontal (Figura 3) o contraste ocorre por duas linhas paralelas, sendo uma mais aguda, basicamente articulada sobre a lógica da imparidade rítmica e outra mais grave, completamente regular com uma articulação na parte forte dos tempos. No sentido vertical (Figura 4) esse contraste ocorre pela constante afirmação e negação do segundo tempo como tempo forte. Essa relação se estabelece quando os elementos agudos da instrumentação enfatizam o primeiro tempo do compasso em oposição aos instrumentos graves, que enfatizam o segundo tempo do compasso.



Figura 3: sentido horizontal de contraste.



Figura 4: sentido vertical de contraste.

Esse aspecto melódico da pergunta e resposta assume diferentes formas em diferentes instrumentos. Nos instrumentos de corda como cavaquinho, banjo, violão e violão de sete cordas há uma clara divisão da condução levada entre dois registros – grave e agudo – que se alternam constantemente. Na percussão há alguns instrumentos que podem ser divididos entre sons mais graves e agudos pelo timbre do toque como é o caso dos atabaques, do pandeiro, do tan tan, do surdo, do repique de mão, entre outros. Há outros como o agô e a cuíca que emitem alturas diferentes de notas. Esses dois instrumentos são peculiares porque algumas vezes tocam melodias invertidas onde o agudo ocorre no segundo tempo e não no primeiro. Mesmo assim estabelecem essa alternância contínua que também configura pergunta e resposta. Alguns instrumentos não utilizam esses recursos tímbricos ou melódicos,

mas diferenciam os tempos do compasso pelo emprego de dinâmicas. O ganzá e algumas vezes a caixa, por exemplo, diferenciam a acentuação entre os dois tempos do compasso binário, na maior parte das vezes dando ênfase ao segundo tempo.

A acentuação de uma frase rítmica segundo a intenção de pergunta e resposta entre os dois tempos do compasso binário muda a característica monótona e rigorosa de um determinado ritmo agregando contraste e interesse. Frases rítmicas absolutamente regulares, como as demonstradas na Figura 1, ganham um novo contorno sonoro quando interpretadas sob a intenção de pergunta e resposta, que dispensa a simetria, a padronização e a regularidade para dar lugar ao movimento proposto pelo contraste entre os dois tempos do compasso.

## **6. Considerações finais**

Observamos que há diversas de questões que colocam o samba numa linha tênue onde de um lado temos a irregularidade, manifestada de diferentes formas, e de outro a regularidade de uma marcha. Observamos que o conceito de síncope se define pela quebra de uma norma, caso aparentemente não aplicável ao samba, e pela referência tomada como pulsação. Dessa forma, notamos que elementos de características sincopadas ou irregulares em paralelo com elementos de estrutura tipicamente marcial ou regular estabelecem-se complementarmente, embora contrastantes, na textura do samba.

Observamos que o contraste pode acontecer primeiramente pela relação de frases irregulares, construídas sob grupos de 2 e 3 notas, com frases completamente regulares como a marcação do surdo e do ganzá. Pode também ocorrer pelo diálogo constante de melodias e timbres agudos, normalmente de caráter rítmico mais irregular, com melodias e timbres graves, normalmente de caráter mais regular na intenção de pergunta e resposta.

Talvez o termo síncope, na sua definição formal e tradicional, não seja corretamente aplicado ao samba. Da mesma forma, a marcialidade do samba não é exatamente a mesma marcialidade da marcha militar. Entretanto, o mais relevante é considerar que síncope, como sinônimo de irregularidade, se manifesta no fraseado segundo a lógica da imparidade rítmica e que a marcha, embora transformada pela intenção de pergunta e resposta, se manifesta em diversas frases regulares de instrumentos do samba e se estabelece como um lugar próprio para que a textura do samba seja rica em contrastes. Talvez até mesmo por esses contrastes é que “sincopado” seja o termo onde tanto “doutos musicólogos” como

“malandros” conseguem encontrar-se em uma definição comum para a musicalidade do samba (Sandroni, 2001:20).

### Referências:

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Salvador, 2006. Dissertação de doutorado em etnomusicologia – Universidade Federal da Bahia.

FREITAS, S. P. R. *A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 127 a 149. Disponível em: <[http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22\\_cap\\_10.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_10.pdf)> Acesso em 21/05/2012.

GOMES, M. S. *O samba na música popular instrumental brasileira de 1978 a 1998*. São Paulo, 2003. 142f. Dissertação (Mestrado Educação, artes e história da cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie.

OLIVEIRA PINTO, T. *As cores do Som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. África: Revista do centro de estudos africanos. Usp. São Paulo, 22-23: 87-109, 1999/2000/2001. Disponível em: <[http://www.filch.usp.br/cea/revista/africa\\_022/af04.pdf](http://www.filch.usp.br/cea/revista/africa_022/af04.pdf)> Acesso em: 20/07/2012.

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

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Mauad, 2ª edição, 1998.

STANYEK, Jason e OLIVEIRA, Fabio. *Nuances of Continual Variation in the Brazilian Pagode Song “Sorriso Aberto”*. TENZER, Michael e ROEDER, John. Analytical and cross-cultural studies in world music. Oxford University Press. Pag. 98-146.

### Notas

---

<sup>1</sup> Ideia apropriada do sentido de movimento proposto pela síncope ao corpo, baseado em Sodré (1998: 11).

<sup>2</sup> O termo levada aqui é empregado no sentido de uma frase musical, ou seja, as articulações rítmicas que formam o tipo de execução de certo instrumento dentro do ritmo de samba.