

“O QUE AS MÃOS NÃO OUSAM TOCAR”: REVISÃO CRÍTICA DAS “PREMISSAS MUSICAIS” DO LIVRO FEITIÇO DECENTE DE CARLOS SANDRONI

WHAT THE HANDS DONT DARE TO TOUCH: CRITICAL REVIEW OF THE ‘MUSICAL PREMISES’ FROM THE BOOK ‘FEITIÇO DECENTE’ BY CARLOS SANDRONI

Ricardo Augusto de Lima Brandão
Universidade Estadual de Campinas
ricardobaterabr@gmail.com

Resumo

Este trabalho propõe uma análise crítica de conceitos e ideias presente no livro de Carlos Sandroni: *Feitiço Decente* de 2001, sobretudo do capítulo intitulado *premissas musicais*. A partir de uma postura polemística, procura-se aprofundar a discussão sobre certos equívocos metodológicos na forma como o autor utiliza conceitos musicais, especialmente rítmicos, presentes na música popular brasileira e de matriz africana: como a síncope, as claves e linhas guias, e as métricas aditivas e divisivas. Através da revisão de certa bibliografia, é possível observar autores que se aproximam das visões de Sandroni sobre o tema, e deixam transparecer o caráter ideológico por trás de tal postura analítica: como a supervalorização da percepção individual; do apelo às diferenças e à alteridade; e a recusa em usar o ferramental analítico tradicional nas pesquisas sobre a música popular e de matriz africana. O que se pretende demonstrar é como algumas premissas ideológicas de uma certa musicologia “nova” podem turvar e limitar a visão sobre expressões musicais não hegemônicas.

Palavras-chave: Música popular; Samba; Síncope; Claves; Linha Guia.

Abstract

This article proposes a critical analysis of some concepts and ideas presented by Carlos Sandroni in his book: *Feitiço Decente* (2001), mainly in the chapter: *musical premises*. From a polemic posture it is intended to deepen in the discussion about some musicological misunderstandings in the conceptualisation and observations of musical elements, in especial the rhythmic aspects, used in Brazilian and African popular music: such as syncopation, *claves* and timelines, and additive and divisive metrics, brought by the author. Through a chosen bibliography, it is possible to observe that some authors, which have similar views about this subject as Sandroni, let it show the ideological premises in their analytical posture, such as: overvaluation of individual perception; appeal to difference and alterity; and the refusal to use traditional analytic tools in their research about popular music. The intention of this work is to demonstrate how some ideological premises of certain *new* musicology can blur the vision of some non hegemonic music expressions.

Keywords: Popular Music; Samba; Syncopation; Claves; Timelines.

O livro de Carlos Sandroni, *Feitiço decente*, lançado em 2001, é sem dúvidas um trabalho de grande pertinência no estudo da música brasileira, sobretudo em relação ao samba e suas raízes, estando presente tanto nas discussões acadêmicas sobre o assunto, quanto nos meios práticos, menos institucionalizados¹, sendo, em alguns casos, uma forma de mediação entre estes dois espaços, dois níveis de discussão sobre o mesmo tema. Neste sentido há uma série de questões trazidas por este livro que são uma grande contribuição ao tema, entre eles a reflexão sobre o uso do conceito *clave*, ou como alguns autores preferem: *linha guia*, aplicado ao samba, assunto cada vez mais abordado por acadêmicos e músicos práticos.

Dito isso, o presente artigo tem como destino trazer alguns pontos que parecem ter sido mal elaborados pelo autor no capítulo *premissas*

1 Exemplo disso é que o livro constava na bibliografia obrigatória na prova para o ingresso na pós-graduação da UNICAMP em 2019, e ao mesmo tempo fez parte do material usado na oficina *Música brasileira na linguagem das bandas de gafeira*, ministrada em Florianópolis por Nailor Proveta em 2014.

musicais, no qual ele justamente busca pontuar algumas questões técnicas e da teoria musical que permeiam o contexto do samba, em especial na discussão relacionada ao verbete *síncopa*. Este artigo não pretende propriamente uma resenha crítica da obra e, por isso, muitas das questões abordadas no capítulo em questão poderão ser omitidas ou pouco comentadas. O objetivo é, através da polêmica² e do questionamento de conceitos e argumentos trabalhados pelo autor, repensar algumas das premissas que circulam no interior da teorização do samba, da música de matriz africana, e da música popular em geral.

Em muitos casos, é possível que este artigo traga menos resposta do que novas perguntas, mas através das obras de autores que pensam a música popular brasileira, de matriz africana, e outras manifestações musicais, espera-se trazer novo oxigênio para esta trama, propondo uma visão mais rigorosa sobre os métodos utilizados na descrição desta música e buscando entender os aspectos ideológicos que permeiam e turvam esta questão como um todo.

1. Os problemas de conceituação

Como já mencionado, muitas das discussões levantadas neste artigo surgem a partir do capítulo “premissas musicais” na obra de Sandroni (2001 p. 20), e principalmente giram em torno da ideia de síncope, do modo como o autor a conceitua e suas concepções musicais, musicológicas e sociais que apresenta sobre ela.

O autor abre seu texto revelando aos leitores a grande centralidade que o termo síncope tem na construção do imaginário sobre a música brasileira, sobretudo do samba, ao citar a *carta do samba* redigida por Edison Carneiro em 1962, a propósito do I congresso nacional do samba, em que define que “o samba caracteriza-se pelo emprego da síncope” e que preservar o samba é valorizar a síncope (SANDRONI, 2001 p. 20). Demonstra também como a síncope é assunto privilegiado por musicólogos e estudiosos da música brasileira, criando, ao mesmo tempo, um ponto de convergência entre os músicos práticos

2 Em larga medida o termo “polêmica” parece ter tomado um caráter depreciativo, uma espécie de rebaixamento das discussões. Vale lembrar entretanto, que a polêmica tem uma larga tradição literária e filosófica, por exemplo, em autores como Marx (obras como: *A Sagrada Família e Miséria da Filosofia*), ou mesmo em Schoenberg (em algumas passagens do *Style and Idea* ou no último capítulo do *Funções estruturais da harmonia*).

e acadêmicos e um lugar comum ao discutir o samba. Já num segundo passo, Sandroni passa a questionar estes usos do termo síncope, como uma espécie de conceito fora de lugar, um termo da música de concerto europeia mal aplicado a uma música que não corresponderia a suas premissas e seus mecanismos, servindo mais como um artifício, na busca por dar um caráter técnico e musicológico aos debates entre praticantes e entusiastas desta música.

Há neste sentido um equívoco duplo, primeiramente por desconsiderar que, por mais incorreto seu uso, e ainda que pouco guardasse do seu sentido original e histórico, o termo síncope tem uma história na prática e no estudo da música brasileira. Sendo assim, por mais que este conceito seja uma imposição da musicologia eurocêntrica sobre a música das colônias, ou seja, por outro lado, uma imprópria apropriação deste termo pelos músicos populares, ainda assim ele corresponde a uma realidade objetiva, representa uma gestualidade da música brasileira, tem função prática e pedagógica. Negar isto, seria negar aos músicos práticos, os ditos “doutores em sambisse”, um elemento linguístico fundamental na manutenção e na reprodução de sua música e seria apagar um conceito que se consolidou historicamente no seio desta prática musical. Dito isso, seria uma inocência acreditar que tal uso do termo pudesse ser mudado simplesmente em face de um melhor argumento: o fato é que Sandroni reconhece a dimensão de “discurso nativo” que este termo tem dentro do samba (2001, p. 26), mas o problema é tais considerações reforçam os estereótipos de inaptidão e amadorismo em relação aos músicos populares.

O segundo equívoco na desconfiança de Sandroni sobre o uso do conceito de síncope na música brasileira é de fundo musical. Como dito, este é um termo da musicologia europeia, e pode ser descrito a grosso modo como a suspensão de uma nota em tempo fraco sobre um tempo forte, instaurando assim uma instabilidade momentânea em relação a métrica subjacente. A partir deste desalinhamento entre a síncope e a “normalidade” da métrica, o autor apresenta a síncope como uma quebra da norma, uma fuga da regra, uma transgressão, uma exceção, e lembrando do seu uso na medicina: representa um grave problema cardíaco. Em contrapartida, ao observar a “síncope característica” brasileira, como diria Mário de Andrade, e seu grande uso no samba, conclui que ela é regra, ao invés de uma exceção como é a síncope europeia, por isso não podem ser a mesma coisa.

O fato de preferir focar na aparente diferença de uso entre as duas expressões (síncope “característica” e síncope europeia) ao invés de focar nas similaridades formais e estruturais delas, será melhor observado mais a frente, porém para um melhor entendimento sobre a síncope vale observar alguns pontos levantados por Sergio Freitas (2010) em seu artigo *Valor e memória da síncope*. Um primeiro ponto importante é o fato de que no uso tradicional europeu o caráter rítmico da síncope é indissociável do caráter harmônico. Tal premissa precisa ser analisada com cuidado ao ser transposta para outros contextos musicais. É preciso, por exemplo, levar em conta o acompanhamento percussivo, ou mesmo a música instrumental de tambores, questionando até que ponto é ou deixaria de ser música sincopada a partir deste ponto de vista. Ainda assim, não faz sentido uma crítica ao conceito de síncope no samba, como no caso, sem uma análise concreta das questões harmônicas, de condução de vozes e de contorno melódico antes de tirar uma conclusão sobre sua pertinência. Um segundo dado apresentado por Freitas é justamente a contestação da ideia de síncope como transgressão da norma. Pelo contrário, mostra o grande valor enquanto elemento de contraste na obra dos grandes mestres da música europeia e como elemento fundamental na emancipação da dissonância nesta tradição³

Assim — artisticamente, tradicionalmente, eurocentricamente —, é um equívoco supor que “dissonâncias sincopadas” são aquilo “que não se pode fazer”. 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, p. 133).

3 Vale ter em mente que, ainda que a síncope no repertório de concerto tenha se estabelecido em um período pré tonal, o sistema tonal que está por vir, e que terá grande importância na supremacia eurocêntrica em relação ao resto do mundo, é uma instituição fundada na instabilidade e na contradição. Descrever a síncope como um mero desvio, uma exceção, seria a grosso modo semelhante a um analista que ao se deparar com um si natural em uma peça na tonalidade de dó menor, julgar-lhe como uma anomalia, como negação da tonalidade, ao passo que é, na verdade, a nota que a afirma.

Como observado anteriormente, a suposta inadequação do termo síncope para descrever os eventos rítmicos da música brasileira, se sustenta mais no diferente uso, em sua incidência, e nas suas características superficiais que diferem entre a música europeia e a música brasileira, do que na sua estrutura, que é semelhante nos dois casos. Tal constatação levanta algumas questões a serem debatidas: primeiramente, a pouca importância dada a dimensão estrutural da música em detrimento de uma concepção estética⁴. Também um apelo a diferença, a busca por uma autenticidade, ser um outro em relação a música europeia, e, por fim, uma recusa em usar certos termos e ferramentas da musicologia tradicional.

Com relação a esta última, vale observar que este é um procedimento recorrente no estudo de músicas populares e folclóricas, isto se dá baseada na premissa de que estas ferramentas, termos, formas, estruturas e conceitos não são universais, como bem nos lembra Sandroni em relação a síncope, e que por isso precisam ser usadas com cuidado e parcimônia, com o risco de incorrer em uma postura eurocêntrica em relação a outros povos e expressão musicais *não ocidentais*. Neste sentido, não há dúvida quanto à importância de tal premissa, e a necessidade de ser um imperativo em qualquer pesquisa em música, sobretudo quando lida com expressões artísticas não hegemônicas. A grande questão que fica é, até onde essa recusa realmente serve como prevenção a uma análise eurocêntrica ou acaba criando suas próprias imposições epistemológicas? Neste sentido, a recusa de Sandroni em relação ao termo síncope mais esconde os mecanismos de dominação da música europeia sobre a brasileira, do que responde a qualquer uma destas questões.

A noção de *apelo à diferença*, por sua vez, é desenvolvida de forma muito contundente pelo musicólogo Kofi Agawu, especificamente no contexto da música em África e suas representações no ocidente. O que Agawu tenta mostrar, é como a cultura africana é sempre vista como o outro, como radicalmente diferente, como inconciliável em relação à cultura ocidental. Tal ideologia, uma espécie de fantasmagoria hegeliana (AGAWU, 2003, p. 228), permeia muito dos estudos etnomusicológicos

4 Neste artigo, os termos, 'estrutural', 'estético' e 'poético' são emprestados da concepção da semiologia tripartite de Jean Molino, como descrita por Jean-Jacques Nattiez (2005, p. 30). Há, portanto três níveis de análise: o 'neuro' que descreve as estruturas imanentes, o 'poiético' que corresponde às estratégias para criação destas estruturas, e o nível 'estético' que descreve os processos de recepção e percepção desencadeados por elas.

sobre África, sobretudo no tocante ao estudo do ritmo (AGAWU 1995). Parece lugar comum descrever o ritmo como principal característica da música africana, como é rica e complexa a rítmica africana em relação a música europeia, e ao mesmo tempo como ela é completamente estranha ao ocidente, como não se conforma a nenhuma regra. Agawu denuncia tal narrativa como, primeiramente uma essencialização do africano, como se fosse rítmico por natureza, ao mesmo tempo argumenta como tal ideia de África, e de música africana, é uma invenção do ocidente, uma forma de afastamento, uma alteridade que tem como função alienar os artistas africanos da discussão global sobre música, mantendo o monopólio sobre a narrativa e a representação da música africana. Dito isso, embora não se deva acusar de má fé, é impossível não observar que em muitos momentos da discussão Sandroni cai em argumentos essencialistas para descrever a rítmica africana.

A ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a essa música {africana}. Uma das fontes de sua inesgotável riqueza rítmica é a liberdade das articulações e das acentuações, que não se submetem a esquemas gerais. Por isso, os etnomusicólogos acabaram percebendo que escrever as polirritmias africanas usando compassos era o mesmo que enquadrá-las em leitos de Procusto. (SANDRONI, 2001, p. 22)

Vemos, no comentário acima, como uma descrição aparentemente musicológica se confunde e é atravessada por generalizações e essencialismos, que pouco demonstra de maneira material como se constitui e se articula a rítmica africana.

Como se pode imaginar, estes três elementos descritos acima: supervalorização da dimensão estética, apelo a diferença, e recusa do uso do ferramental musicologia ocidental, não são características só do trabalho de Sandroni, mas permeia o campo e as pesquisas musicológicas e etnomusicológicas, sobretudo em relação a música africana e afro diaspórica. A crítica a estes elementos não é simplesmente em relação à dimensão moral ou ética, embora não possa deixar de sê-lo, mas sobretudo, o que é importante ter em vista é o quão incipiente, enviesadas e pouco realistas são as análises que se constroem sob estas premissas.

Sendo assim, observando pontualmente alguns trabalhos de autores que estudam a música africana e afro diaspórica é possível encontrar exemplos claros de metodologias atravessadas por estes elementos ideológicos. No trabalho “Linguagens dos tambores” de Ângelo Cardoso (2006), que trata da música do candomblé, o autor se propõe a descrever o conceito de métrica e sua aplicação dentro do contexto das músicas de terreiro. Com apoio de outros autores ele conclui que a métrica é uma sequência de pulsações recorrentes no tempo, com uma relação de hierarquia entre elas, ou seja, periodicamente mais ou menos acentuadas. O problema que ele encontra, então, é que tal estrutura nem sempre está explícita nas práticas musicais e que diferentes figurações rítmicas, acentuações e articulações, que fogem do padrão métrico, podem tornar a percepção da métrica ambígua e pouco identificável, gerando possíveis interpretações métricas diferentes de um mesmo exemplo. Esta ambiguidade em abstrato leva o autor a concluir: “Visto que toda *manifestação musical* é fonte de interpretações métricas variadas, pode-se chegar a conclusão de que toda a música [...] é polimétrica” (CARDOSO, 2006, p. 124) e também que: “quem elege qual apoio deve ser o referencial é o indivíduo” (CARDOSO, 2006, p. 125). Tais afirmações expressam uma alteridade radical, pois há sempre um *outro* possível, alguém com uma percepção radicalmente diferente. Verdadeiro ou falso, é curioso que esta preocupação não seja suficiente para tentar responder sobre a existência ou não deste *outro*, quem é, como pensa a métrica e porque isso se dá. Por outro lado, é possível ver como o medo de ser etnocêntrico se soma ao fetichismo pela dimensão estética e individualista. Vale ponderar que, apesar de as manifestações musicais e de dança não poderem ser descritas como experiências universais, elas só existem e têm sentido enquanto experiências comuns.

Curiosamente, vale destacar que apesar da ideia de que toda a música pode ser vista como polimétrica, o autor cita Agawu para argumentar que a música africana e a do candomblé não são *especialmente* polimétricas como muitos autores as descrevem. Os argumentos de Agawu citados giram em torno de não haver nenhum dado que indique um pensamento polimétrico nas práticas didáticas destas músicas, também no fato da dança impor uma métrica bastante perceptível nesse repertório e que no fundo a ânsia de alguns autores em descrever a música africana como polimétrica é, mais uma vez, uma ânsia por representar esse *outro* diferente. Ainda assim, pelo ponto de vista da discussão sobre sincopa, é preciso estar atento ao pensamento apresentado por Cardoso (2006), pois se o conceito de métrica, que

é base para o conceito de síncope, pode ser tão relativizado a esse ponto, qualquer discussão sobre sincopação estará interdita.

Sandroni apresenta, entre suas referências, o etnomusicólogo Simha Arom, autor do livro *African Polyphony and Polyrhythm* (1991). Nesse livro, Arom faz uma revisão sobre os conceitos ligados aos estudos sobre ritmos no repertório ocidental, como métrica, ritmo, pulsação, polimetria, síncope etc e, ao mesmo tempo, avalia quais destes podem ou não ser aplicados ao contexto da música africana. Embora seja possível encontrar nesta revisão uma série de conceitos questionáveis — como, por exemplo, a ideia de que a métrica seja uma consequência e, de certa forma, uma imposição da fundação da escrita em música, pensamento que reverbera em alguns argumentos do próprio Sandroni — não cabe neste trabalho aprofundar essa longa revisão.

Vale observar pontualmente como Arom trabalha o conceito de síncope na música africana, ou melhor, como rejeita a possibilidade do seu uso. Sua principal resistência ao uso do termo síncope, na verdade, reside em sua resistência à ideia de métrica aplicada a essa música. Como visto na definição de Cardoso (2006), métrica pressupõe regularidade de pulsações e hierarquia entre elas. Um exemplo clássico para melhor explicar a questão é pensar em um compasso de 4/4 (quatro pulsos em um compasso), o primeiro tempo é forte, maior grau de hierarquia, o terceiro tempo, por ser o meio do compasso é meio forte (segundo nível hierárquico), e o segundo e quarto são fracos (menor grau de hierarquia). É sob esse aspecto que o argumento de Arom se dá. Para o autor não há tal esquema de hierarquias nas músicas africanas, logo não há como uma nota de tempo fraco se prolongar sobre um tempo forte que não existe. Para além do fato de que, esperar que todas as manifestações métricas se dem sob este mesmo esquema de hierarquizações, e negar categoricamente que uma música que não opere sob estes moldes estritos não possa ser considerada métrica, seja no fundo não mais que uma mera visão mecanicista do tema (além de um exemplo flagrante de alteridade radical) e ao mesmo tempo seja pouco crível que os pontos onde começam a música, os em que ela termina, os pontos da melodia em que há repouso e os passos de dança, não ofereçam nenhuma pista sobre pontos de maior ou menor gravitação dentro dos ciclos que formam esta música.

Ainda assim, se levado a cabo o raciocínio de Arom, ele propõe que, embora não haja hierarquia entre as pulsações, existe a ideia de

tempo e contratempo (*beat* e *offbeat*) nesse repertório, ou seja há notas que caem na pulsação e notas que caem fora das pulsações (ou entre as pulsações). Por isso Arom lança mão dos termos cunhados por Kolinski *cometricidade* e *contrametricidade*, sendo, assim, as notas que caem junto com a pulsação são cométricas e as que caem nos *offbeats* são contramétricas⁵. O fato de utilizar um termo como *cometricidade* para descrever uma música a que se tenta atribuir a ausência de métrica já é bastante irônico, mas para além da superficialidade do nome, é preciso reconhecer que a ideia de tempo e contratempo já carrega em si uma noção de hierarquia entre as duas e que o fato de os padrões cométricos serem mais estáveis que os contramétricos também. Ainda assim, por algum motivo, Arom rejeita o termo métrica aplicado a esta música, e aponta que não se pode aplicar o termo síncope a uma nota no contratempo que se estenda até um tempo (AROM, 1991, p. 207), embora em nenhum momento ele aponte uma razão para tal impossibilidade.

Estes conceitos, de *cometricidade* e *contrametricidade*, estão ligados a uma série de mal entendidos, tanto no pensamento de Arom, quanto no de Sandroni e alguns deles poderão ser vistos à frente. O que vale ressaltar é que estes conceitos não são em si mal elaborados. A questão é que a proposta de tentar substituir o termo síncope pela ideia de cometricidade faz pouco sentido. Na verdade, não são termos intercambiáveis e nem excludentes, estas operam em dois níveis diferentes, a síncope é um gesto musical bastante específico e característico, enquanto a cometricidade aborda um campo muito mais amplo. A síncope é um gesto fortemente contramétrico, mas a contrametricidade não pressupõe síncofes.

2. Síncope e Sistema de Clave

Como mencionado previamente, uma das grades contribuições, do ponto de vista teórico, sobre a rítmica da música brasileira trazida por Sandroni, é justamente a discussão sobre o sistema de claves, que embora não seja um conceito original seu, o autor teve papel importante em sua divulgação, tanto nos meios acadêmicos, quanto no meio dos músicos práticos. Tal questão pode ser encontrada em maior ou menor profundidade em diversos autores que discutem a música africana com:

5 A explicação feita por Sandroni a esse respeito em seu livro é bastante didática (p. 27).

Nketia, Arom, A. M. Jones, Kubik, Agawu, entre outros, e também sob diversos nomes: *Clave*, *Standard Pattern*, *timeline*, *bell pattern*, linhas guias, ritmos guia. Apesar de certo pensamento propor que cada um destes termos diz respeito a um contexto musical específico (*clave* na música cubana, *timelines* no contexto africano, e etc), e justamente por isso, não se deva usá-los de modo genérico, a premissa proposta neste trabalho, e que é o argumento de tantos outros autores, como o próprio Sandroni, é que esta prática é uma mesma em todos estes repertórios, que embora possa assumir características próprias no tempo e na geografia, é uma estratégia comum, vinda com a diáspora negra. Por isso, a opção pelo termo *clave* neste trabalho, que para além de um termo que descreve a música afro-cubana, parece ser o mais próximo de um *discurso nativo*, não meramente acadêmico, sobre o tema.

Tais *claves* podem ser descritas como gestos rítmicos circulares, padrões tocados em geral por instrumentos agudos como *bells*, agogô, gonguê, palma, as *claves* propriamente ditas da música cubana e o tamborim do samba. O que é importante ter em mente é como tais padrões rítmicos não estão meramente na dimensão superficial da prática musical, mas na verdade tem uma função “infraestrutural” (CARVALHO, 2016, p. 357). É a partir dele que todos os outros elementos, desde a melodia, o acompanhamento, até a improvisação dos tambores e a própria dança, se constituem. Nesse sentido, ainda que a *clave* não esteja explícita, ela permeia toda a prática e pode ser ouvida nos outros elementos. Há uma discrepância entre os relatos de Arom, citados por Sandroni (2001, p. 25), de que as linhas guias tendem a ter variações e pequenas improvisações ao longo da performance, e a visão de Agawu (2006, p. 7) que comenta que a *clave* é constante e sem variações. É possível que tal diferença se dê pela região estudada por cada autor, Agawu foca sua análise no povo *Ewe* do oeste africano, enquanto Arom analisa especificamente os povos que vivem na República Centro-Africana (AROM, 1991, p. 3-4). Seja como for, não parece promissor entrar no meio de um possível debate entre dois pesquisadores com vastas pesquisas de campo, vale apenas observar que na música diaspórica é possível encontrar casos como a música afro-cubana em que a *clave* tem um papel bastante estrito, e com quase nenhuma variação possível, e ao mesmo tempo o tamborim no samba, que tende a ter uma liberdade um pouco maior. Tal leitura das *claves* como esta figura primeira e primordial, demonstra mais uma vez o quão apriorísticas, organizadas e estruturadas são as práticas musicais de matriz africana (BRANDÃO, 2021, p. 4-5) e o quão insipientes tendem

a ser as análises que negligenciam a dimensão estrutural em prol da dimensão estética.

Em face do reconhecimento das estruturas a partir do sistema de claves, alguns autores parecem encarar esta forma de organizar o tempo da performance musical como uma forma de negar o conceito de síncope dentro do contexto afro diaspórico. Como se o nível infraestrutural da clave negasse a presença de outros níveis de organização, como a métrica, que dão origem à figura da síncope, e ao mesmo tempo, como se, ao reconhecer esse elemento estruturante, vindo da tradição africana, presente na música brasileira, negasse a gramática também europeia que permeia este tipo de música. Tal questão é uma falsa dicotomia, primeiro porque considera que a clave é um dado sem contexto, como se ela não respeitasse outros níveis estruturais como métrica ou pulso, como se não tivesse se desenvolvido a partir de outros elementos. A segunda questão, mais voltada à música afro-brasileira, é que tal oposição não leva em conta, como abordado anteriormente, a questão colonial que permeia estas práticas musicais. Há uma espécie de dupla identidade na formação desta música, pois se levamos em conta que a síncope é constituída a partir de uma estrutura rítmica (métrica), mas também harmônica (consonâncias e dissonâncias), seu conceito será importante para descrever as músicas que são baseadas no sistema harmônico vindo da Europa, mas isso não nega de forma alguma o sistema de clave que serve de base para a construção melódica e rítmica desta mesma música. O que de fato pode ocorrer é que, a partir do reconhecimento do papel que o sistema de clave tem na construção da música de matriz africana, as narrativas, até então únicas, vindas da musicologia europeia, percam sua hegemonia na explicação e descrição desta música. Reconhecer o papel estruturante da clave pode atenuar e por, sob outra perspectiva, as sínopes dentro do repertório, mas não negar sua existência.

É possível observar na obra de Cardoso (2006), por exemplo, o tipo de confusão analítica que surge ao considerar que o conceito de sistema de clave possa negar, ou substituir, as premissas ditas ocidentais pura e simplesmente. Ao tratar do conceito de pulsação, o autor propõe que, uma vez que a clave é o elemento principal de estruturação e de guia rítmico nas práticas de matriz africana, então a clave seria o equivalente à pulsação na música de matriz europeia, tomando assim um conceito pelo outro, como se fossem o mesmo dentro do contexto da música de terreiro. A questão é que, ainda que de fato nesta música a

figura da clave tenha maior importância do que a figura da pulsação, e ainda que seu uso em uma tradição musical seja semelhante ao uso da pulsação em outra tradição (como bater o pé na clave ao invés de bater no pulso), não faz sentido olhar para esta questão apenas pelo ponto de vista do uso que cada um faz de cada conceito, isto só explicita a supervalorização do campo estético. É preciso levar em conta que do ponto de vista estrutural, pulso e clave têm características particulares, e que, não só não se excluem, como a clave é estruturada a partir de uma pulsação.

3. Rítmica aditiva e divisiva

Imaginado que a clave não é um dado em si, como dito, e é necessário que haja outros níveis estruturais (pulsação, métrica subdivisão), a partir dos quais ela tenha se formado, é preciso propor, ainda que de forma especulativa, possíveis premissas a partir das quais as claves foram geradas. De alguma forma, ainda que não explicita, é isto que Sandroni propõe quando comenta que, diferente da música europeia que se constitui a partir de uma métrica divisiva, a música africana se baseia em uma rítmica aditiva (SANDRONI, 2001, p. 24), característica essa que influenciou as músicas afro-brasileira e em especial o samba. O raciocínio desenvolvido neste capítulo é, como dito, um esforço bastante especulativo, pois se a afirmação categórica de que a música de matriz africana é aditiva é frágil e pouco convincente, como se pretende argumentar a frente, tampouco parece sensato afirmar que é divisiva. Neste sentido, mais do que a resposta, pode-se trazer a dúvida e trazer à tona a importância da investigação das instâncias poéticas, ou seja, da forma como tais elementos foram criados e compostos de forma coletiva. Caso contrário, pode-se cair em argumentos precários como os de Arom, que observa que na educação musical das crianças africanas os padrões rítmicos são aprendidos e, por consequência, percebidos como um todo indivisível, como palavras inteiras e não fragmentadas em sílabas, chegando, assim, a conclusão que esta música não pode ser considerada divisiva e nem aditiva. Ainda que a observação sobre este método pedagógico, se confirmada verdadeira, seja de fato interessante, as conclusões extraídas pelo autor fazem pouco sentido, pois não respondem sobre o aparecimento de tais gestos musicais. É novamente o fetiche pelo campo da percepção e da performance que turvam sua capacidade analítica.

Esta discussão sobre rítmicas aditivas e divisivas é bastante sinuosa e pressupõem o entendimento de certas premissas, algumas possivelmente não verdadeiras, diga-se de passagem, uma vez que este tema está sempre em disputas entre os musicólogos. Primeiramente, pode-se resumir o raciocínio desenvolvido por Sandroni da seguinte forma: na teoria tradicional europeia, baseada na rítmica dita divisiva, é possível encontrar dois tipos de compassos, os simples e os compostos. O compasso simples (por exemplo 4/4, 3/4 etc), é simples pois cada uma das pulsações dentro do compasso é subdividida de forma binária, ou seja, cada semínima, por exemplo, é dividida em duas colcheias. O compasso composto (12/8 9/8 etc), por sua vez, tem cada pulso subdividido de forma ternária, isso significa que o pulso pode ser representado por uma semínima pontuada, e será dividida em três colcheias. O que Sandroni argumenta é que não há nessas teorias compassos em que pulsações binárias e ternárias estejam juntas e agrupadas.⁶ Esta seria a base da rítmica aditiva, a soma entre pulsos binários e ternário. Baseado nessa descrição é possível ver como certos padrões rítmicos da música de matriz africana se encaixam nela. Em claves como o *tresillo* (Figura 1), a clave de *vassi* (figura 2) ou mesmo um padrão de tamborim do samba (figura 3), por exemplo, podemos encontrar tal alternância entre figuras de 2 e 3 subdivisões, demonstrando que, de forma pelo menos aparente, é possível observar uma dimensão aditiva nestes padrões.



Figura 1: Clave do tresillo – paradigma aditivo
Fonte: elaborado pelo autor.



Figura 2: Clave de Vassi – paradigma aditivo
Fonte: Elaborado pelo autor



Figura 3: Padrão do tamborim – paradigma aditivo
Fonte: Elaborado pelo autor

6 Dentro dos estudos mais contemporâneos sobre rítmica pode-se encontrar este tipo de compasso sendo chamado de “compasso alternado”, uma vez que alterna entre subdivisões diferentes. tal discussão sobre conceitos e nomenclaturas dentro da teoria musical precisaria de maior aprofundamento, que infelizmente não cabe ser feito neste trabalho.

Tendo em vista a premissa de que os ritmos aditivos se constituem a partir da soma de subdivisões binárias e ternária, é possível supor que esta música se estruturaria a partir do nível da subdivisão e não a partir do nível das pulsações. De forma menos abstrata, é possível imaginar o seguinte: as formas de entender e sentir os eventos rítmicos podem ser bastante plurais, mas duas delas são mais relevantes nessa questão. A primeira é, a princípio, mais natural à música de tradição ocidentalizada e parte de um ciclo, representado pelo compasso, dividido em pulsações de mesma duração (ou isocrônicas). Por exemplo, um compasso de 4/4 tem quatro pulsações isocrônicas representadas por semínimas. Este ciclo de pulsações estabelece a métrica deste compasso e, a partir da subdivisão destas semínimas, obtém-se as colcheias, semicolcheias, e as células rítmicas que são compostas por estas. A segunda forma de sentir o tempo, parte da menor subdivisão como sua referência principal, ou seja, em uma música em que a semicolcheia é a menor subdivisão, é ela a pulsação isocrônica que serve de referência, ao invés da semínima como no exemplo anterior. Sendo assim, as estruturas métricas e de compassos serão percebidas como uma soma de um determinado número de subdivisões, por exemplo dezesseis semicolcheias em um compasso de 4/4. Esta subdivisão mínima pode ser encontrada por vários nomes na literatura: *cronus protus* (COHEN, 2005, p. 122), por exemplo, parece ser um termo comum ao descrever a música da Grécia Antiga, além de termos como, *pulso elementar* ou *referência de densidade*, conceitos descritos por Koetting (Citado em AGAJU, 2006, p. 21)

A grosso modo, tal diferença de perspectiva pode ser visualizada como uma pirâmide vista de dois ângulos diferentes, a primeira forma descrita parece olhar a pirâmide de cima, de onde o observador vê uma unidade que vai se subdividindo até chegar a base, enquanto a segunda vê a pirâmide por baixo, em que um grande número de células vai se agrupando em direção ao topo até se tornar uma unidade. Esta segunda perspectiva seria, segundo certos autores, a base do pensamento rítmico aditivo (embora isto não seja totalmente indiscutível como se poderá ver à frente). Para autores como Jones, Pantaleoni e Koetting (citados por AGAJU, 2006, p. 21), e Sandroni de forma menos explícita, seria também a base do entendimento rítmico dentro das práticas africanas, algo contestado de forma veemente por Agaju (2006, p. 21-22).

Seja como for, ainda que se considere o *cronus protus* como a referência que estrutura o sentir da música africana, essa distinção

das duas formas de sentir o tempo, descrita acima, não pode ser confundida com a oposição entre a rítmica aditiva e divisiva. Ambos os exemplos citados são, na verdade, formas de ver um mesmo evento divisivo. Sendo assim, qualquer “peça” baseada em rítmica divisiva pode ser lida, interpretada ou sentida a partir do segundo paradigma, seja uma peça de Bach ou uma transcrição de uma levada de samba, não significando que estas passaram a ser exemplos de ritmos aditivos. Isto demonstra que não faz sentido distinguir rítmicas aditivas e divisivas a partir da mera análise ou percepção do ouvinte, nem mesmo do modo como o intérprete e o performer lêem ou entendem certo padrão rítmico (escrito ou não). Se é possível descrever uma música com *sendo* aditiva, ou *sendo* divisiva, é porque no fundo, tal questão não está em uma dimensão da percepção individual, transitória e contextual, neste sentido, uma rítmica é, a partir de suas estruturas que a constituem.

Antes de entrar propriamente nos problemas em aplicar o conceito de rítmica aditiva à música africana e, principalmente, à música afro-brasileira, vale observar outros contextos musicais também descritos como aditivos. A música da Grécia Antiga, por exemplo, é descrita por Cohen (2005, p. 122) como estruturada a partir da menor subdivisão (*cronus protus*), chamada também de *breve*, e o dobro do seu valor: a *longa*. A soma entre valores (tempos) curtos e longos, é que criam os padrões rítmicos nesta música. Outro exemplo é a música presente em parte do leste europeu e parte da Ásia, regiões como os Balcãs e a Anatólia. Nestas regiões pode-se encontrar um conjunto de ritmos chamados *aksak*, cuja tradução literal seria mancar. De forma superficial e abstrata, pode-se dizer que esses ritmos se formam através da justaposição de pulsos longos e curtos, em proporção de 3:2, ou seja, os pulsos longos seriam divididos de forma ternária e os curtos de forma binária, em subdivisões isocrônicas, muito semelhante à descrição usada por Sandroni. Os ritmos *aksak* fazem parte da música popular e folclórica destas regiões e está ligada ao contexto de dança. Os ciclos compostos por essa soma de tempos curtos e longos geram padrões muitas vezes ímpares, como cinco (2+3), nove (2+2+2+3), onze, treze, além de alguns ciclos pares, embora não pareçam ser os mais prevalentes. Compositores da música de concerto, como Béla Bartók e Stravinsky, se basearam nesse tipo de concepção rítmica para desenvolver suas linguagens rítmicas, isto é visível nas *Seis danças em ritmos búlgaros* de Bartok e na *História do Soldado* de Stravinsky, por exemplo.

Tal descrição, apesar de bastante didática e de explicitar o caráter aditivo destas músicas, é apenas parte da explicação. Se observada a música de concerto e sua escrita, como no caso de Bartok, de fato se pode observar que os ritmos se baseiam na soma de subdivisões isocrônicas, porém por outra perspectiva é possível pensar em tais ritmos como a junção de dois tipos de unidades de durações diferentes, ou seja, notas longas e curtas que não estejam propriamente baseadas em um fluxo isocrônico de subdivisões. Logo, ao invés de descrever um dado rítmico com 3+2, por exemplo, pode-se descrevê-lo: Longa + Curta. Esta perspectiva é descrita por alguns autores como *bicronicidade* (CLER 2015, p. 303), ela ressalta a elasticidade e a variedade rítmica que estes ciclos podem apresentar, não presos a uma proporção totalmente clara. Dito isto, a questão que fica é que nem mesmo nesta música mais evidentemente aditiva as descrições e premissas usadas por Sandroni e outros tantos autores não passam sem contradição, e corrobora, ainda que em parte, com o argumento de Agawu quando ele diz que: “o conceito de densidade rítmica (*cronus protus*) nunca foi um guia confiável para o entendimento métrico em nenhum lugar do mundo” (AGAWU, 2006, p. 22).

Novamente, não cabe neste trabalho rejeitar categoricamente o termo rítmica aditiva para descrever a música africana. Ainda assim, com a comparação com o *aksak*, é possível encontrar pontos que enfraquecem esta teoria. Uma primeira questão que chama a atenção é o fato de os ciclos da música africana serem pares, diferente dos ritmos balcânicos que são em sua maioria são ímpares e, mais que isso, estes ciclos na música africana são em geral formados por oito, doze ou dezesseis subdivisões. Esta evidência não tem grande poder de prova nesta questão, mas é possível imaginar que haveria uma maior variedade de fórmulas de compasso na música africana se de fato ela se constituísse por um método aditivo. Ainda que Sandroni aponte que os ritmos africanos possuem uma imparidade rítmica, o que significa que seus ciclos não podem ser divididos em metade iguais, mas sim em dois períodos ímpares (por exemplo 7+5, formando um ciclo de doze subdivisões), é curioso como os ciclos são compostos por padrões numéricos divisíveis por dois, três e quatro. Um segundo ponto a se observar é que, por ser a métrica dos ritmos *aksak* bicrônica, não parece fazer sentido falar em cometricidade e contrametricidade, justamente porque tal concepção pressupõe uma unidade métrica isocrônica de tempos e contratempos. Nesse sentido há uma contradição: se a música africana de fato pode ser descrita pelos termos de cometricidade e

contrametricidade é difícil imaginar que ela se constitua pela lógica aditiva da bicrônicidade.

O terceiro ponto que põe em dúvida a teoria da aditividade da música de matriz africana, é o modo de sentir a métrica a partir da dança. Agawu argumenta, ao analisar o *standard pattern* (clave em 12/8 que corresponde ao vassi no candomblé), que os passos da dança são uma externalização da métrica subjacente. Tendo como referência a dança do povo Ewe, ele observa que a métrica que rege essa dança é quaternária, reafirmando a métrica de 12/8 como um compasso quaternário composto (AGAWU, 2006 p. 19). Este é um forte indício da divisibilidade da métrica africana, que a aproximaria fortemente da rítmica europeia, pois ainda que seja possível imaginar que essa marcação quaternária seja consequência do ciclo de doze subdivisões, e não sua causa, tal possibilidade parece muito menos provável. Levando em conta questões como a dança, é possível entender que muitos dos argumentos que afirmam que a música africana não tem métrica, que não é divisiva, que não pode ser descrita pela notação europeia, entre outros, é negligenciar aspectos importantes e tirar de contexto seus padrões rítmicos.

A tentativa de Sandroni de aplicar esta lógica acontextualista da suposta aditividade rítmica na música brasileira, em especial ao samba, explicita a série de equívocos em suas premissas. É como se cada um dos mal entendidos metodológicos se acumulassem em uma bola de neve que o leva a concluir o seguinte:

Quando, no século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros, o fizeram, é claro, com os meios de que dispunha o sistema em que foram educados. Ora, como ficou dito acima, tal sistema não prevê (entre outras características da música africana) a interpolação de agrupamentos binários e ternários. O resultado é que os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) — em uma palavra, como sínopes (SANDRONI, 2001, p. 26).

Este fragmento ecoa muito da concepção de Arom, que em muitos momentos de seu trabalho dá a entender que a métrica é apenas um recurso artificial da música escrita, como se esta não fosse parte integrante de grande parte das experiências musicais, mesmo as que não se originam a partir da escrita ou que não passam pelo processo de transcrição. No caso do samba, por exemplo, seria acreditar que a marcação do surdo (no primeiro e segundo tempo) é apenas consequência da métrica escrita. O mesmo poderia ser dito dos passos de dança, das palmas e dos sinais de um mestre de bateria. Ainda que o sistema de clave das tradições africanas fossem de fato construídas a partir do método aditivo, o que como visto não parece o caso, acreditar que é a escrita que impõe a métrica, os compassos, a síncopa, e o caráter claramente divisível à música brasileira é pura mistificação. É a busca por uma narrativa fantástica que confirma o caráter único desta música, nem europeia nem africana, mas um outro inconciliável.

Há ainda um último ponto a ser levantado sobre a fragilidade do argumento em relação à aditividade dos ritmos africanos e afro-brasileiros. A pergunta que fica é: o que acontece quando há mais de uma voz? Quando duas linhas simultâneas são aparentemente construídas por somas diferentes? Esta questão levou A.M.Jones (citado por TEMPERLEY 2000, p 70) a transcrever as canções e os acompanhamentos percussivos em fórmulas de compassos diferentes, como se cada músico estivesse tocando em uma métrica totalmente diferente dos demais companheiros — uma espécie de polimetria. Estas mesmas perguntas poderiam ser feitas em relação ao samba. Faria sentido imaginar que cada instrumento de uma roda de samba fosse pensado a partir da soma de notas longas e curtas, sem qualquer relação com a frase dos outros instrumentistas e sem levar em conta a mediação de uma métrica isocrônica subjacente? Seria possível acreditar que o melhor modo de transcrever, por exemplo, o famoso trio de tambores dos mestres Luna, Marçal e Eliseu seria o seguinte?: (Figura 4).

Figura 4: *Trio de tambores escrito de maneira polimétrica*

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do livro *Batuque é um Privilégio* (BOLÃO, 2010, p. 35)

4. Notas Finais

É preciso deixar claro que a crítica desenvolvida até aqui não é feita por mero preciosismo teórico, ou mesquinhas em relação a questões metodológicas. O fato é que tais questionamentos pretendem explicitar certas ideologias que condicionam algumas das imperícias metodológicas aqui apresentadas.

Grosso modo, é possível dizer que a partir da segunda metade do séc. XX viu-se uma onda de crítica a certas crenças da musicologia tradicional. Influenciados pelos ideais pós-modernos, certos grupos que propunham uma *nova musicologia* operaram o que Cook (2013, p. 24) vai chamar de virada performática. Suas premissas se baseiam sobretudo na descrença de uma “verdade” contida na partitura, ou seja, que o objeto, a essência da música, a ser observado e analisado não seria encontrado através do texto mas sim na performance, pois é durante seu momento que este objeto musical se realiza, seu significado se materializa e se manifesta aos ouvintes. Em consequência, os “novos” musicólogos vão, por um lado, questionar a relevância das intenções do autor no momento composição (dimensão poética) e, ao mesmo tempo, as estruturas imanentes da composição, que são, muitas vezes, mais reconhecíveis pela visão da partitura do que pela audição. Sendo assim passa-se a valorizar o ponto de vista do receptor: tanto o ouvinte quanto o performer, que para além de qualquer estrutura ou intertextualidade pensada pelo autor, constrói, a partir de suas capacidades perceptivas e cognitivas, o significado de sua experiência com a música. Ou como diria Barthes: “O nascimento do leitor se dá às custas da morte do autor” (apud, COOK, 2013, p. 24).

Do ponto de vista técnico, deverá estar claro, por tudo que foi discutido até aqui, os tipos de mal entendidos que tal hipervalorização da dimensão estética da música pode acarretar, seja na pouca atenção ao modo como as estruturas rítmicas e métricas se relacionam entre si, na análise superficial dos eventos rítmicos, na postura vacilante em encarar a métrica como estrutura que tem papel regulador nas músicas de matriz africana, ao menos em suas expressões no Brasil, ou, como no caso flagrante de Arom, o desinteresse em buscar os mecanismos que deram origem às claves e ritmos, se contentando com uma explicação que contempla unicamente a prática. Seja, por fim, na incapacidade de entender e analisar os diversos tipos de pactos e conflitos históricos que formaram essa música e que se manifestam através dela.

Porém, há ainda um outro ponto a se levantar sobre a influência ideológica da “nova” musicologia no estudo da música popular. Pois de tal crítica à ideia de *obra de arte*, de *textualidade*, não se traz grande prejuízo à música de concerto, ocidental, e do centro do sistema capitalista, uma vez que esta tradição tem sido analisada em todos os seus aspectos, por diversas correntes de pensamento: estruturais, históricas, sociais, simbólicas etc. Na periferia, entretanto, este pensamento perpetua um apagamento dos elementos estruturais, intertextuais e críticos que constituem sua tradição musical, pois, como diz Small de forma bastante explícita: “[...] como é possível ver em grande número das culturas musicais humanas, nas quais não existe tal coisa como *obra musical*, onde há *apenas* as atividades de cantar, tocar, ouvir – e muito provavelmente – dançar” (SMALL, 1998, p. 11).

O que Small expressa é uma reedição do apelo à diferença, tão criticado por Agawu. Esta mitologia, que cria a imagem de um “outro” absolutamente inconciliável com o “eu” (eurocêntrico), que não tem obra, que não tem conhecimento apriorístico, uma vez que tudo se constrói durante performance, em última medida e desprovido de memória, é o que explica essas fantasmagorias de uma música sobre a qual nada de concreto pode ser dito, que não pode ser descrita pelas ferramentas analíticas ocidentais, que desconhece qualquer tipo de valoração ou crítica (AGAWU, 1995, p. 386), que, por fim, é apenas devir e que, ao se chocar com as estruturas formais, se aprisiona e se corrompe.

Nesse sentido, é preciso perguntar em que tais mistificações, as narrativas sobre a identidade peculiaríssima da música brasileira e as recusas em buscar uma metodologia e um ferramental que permita minimamente olhar para as estruturas desta música e ver aquilo que há de semelhante ao invés de retratar esta música sempre como um *outro*, foram capazes de contribuir para o pensamento acadêmico sobre a música popular brasileira? Vale questionar o quanto tais procedimentos impedem que se observe, se comente, se critique, se estude, se aprenda, se reproduza e se ensinem os elementos que constituem esta música, como se sobre ela nada pudesse ser realmente dito, nada pudesse ser inferido ou aferido, como um objeto vazio ao qual se pode *apenas* cantar, tocar e dançar. Enfim, em última análise, invisibilizando também os processos pelos quais esta música foi forjada, em um sociedade extremamente sincopada, para usar a metáfora de Freitas (2010, p. 128), com suas dissonâncias, contrastes e conflitos, turvando a visão sobre a

história de sujeição, mistura, colonização, escravidão, epstemicídio e genocídio, que está impregnada nela.

É preciso, em última instância, reconhecer o mistério, o segredo, a mandinga, o feitiço, o *não sei que*, o *sei lá, não sei*, como grandes fontes de conhecimento na tradição oral do Brasil. São como instituições que ajudaram a formar muito do que é a cultura e a música nacional. É preciso, de alguma forma, respeitando suas particularidades, sistematizá-las, trazer para dentro do debate acadêmico suas metodologias e seus conhecimentos, de preferência pelas mãos das pessoas que estão envolvidas com as práticas e tradições destas músicas, os doutores em sambisses que, desde de Mário de Andrade sempre são vistos com desconfiança. Para isso, entretanto, é necessário um certo rigor para estabelecer uma robusta base teórica que permita a esta música dialogar com o restante do mundo. Como nos lembra Agawu, demonstrando um grande senso de pragmatismo e realidade:

Uma transcrição pós colonial, então, não é aquela que se aprisiona a um campo de discursividade ostensivamente 'africano' – uma 'transcrição afrocêntrica' se preferir – mas sim uma que insista em jogar na *premier league*, no campo hegemônico, no Norte. A ideologia da diferença deve ser substituída por uma ideologia da semelhança para que, de forma paradoxal, nós possamos ter uma melhor visão sobre as diferenças (AGAWU, 1995, p. 393).

Tal postura, parece, deve ser ampliada para a teoria musical como um todo, na busca por novas narrativas contra hegemônicas.

Referências

AGAWU, Kofi. The Invention of "African Rhythm". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 48, No.3. 380-395. Outono, 1995.

_____. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 59. No. 1. 1-46. 2006.

_____. Contesting Difference. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The cultural studies of music*. Nova Iorque: Routledge, 2003, 227-237.

AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical structure and methodology*. 1.ED. Cambridge, UK: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. 1991

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. 1.ED. São Paulo, SP: Irmãos Vitale, 2010.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima. Dar corpo às idéias: Performance como processo de incorporação. *Orfeu*, Florianópolis, v.6, n.1, 2021.

CARDOSO, Ângelo Nonato. *A linguagem dos tambores. Tese de doutorado em música/etnomusicologia*. Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2006.

CARVALHO, José Alexandre. Infraestrutura e Superestrutura na rítmica da Música Popular. *Anais do SEFIM*. Porto Alegre, RS. Vol. 2, No. 2. 356-358. 2016

CLER, Jérôme. Commentary on "Measuring Aksak Rhythm and Synchronization in Transylvanian Village Music by Using Motion Capture". *Empirical Musicology Review*. Paris. Vol. 10, No. 4. 302-304. 2015.

COHEN, Sara. A hemiolia no estudo n2: Cordes à Vide, de György Liget. *Cadernos do Colóquio 2004-2005*. Rio de Janeiro. Vol.7, No. 1. 118-137. 2005.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: Music as performance*. 1.ED. EUA: OUP, 2013.

FREITAS, Sérgio. *A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos*. *Per musi*. Belo Horizonte, MG. No. 22. 127-142. 2010.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *O combate entre Cronos e Orfeu: Ensaios de semiologia musical aplicada*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. 1.ED. São Paulo, SP: Via lettera Editora e Livraria, 2005

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. 1.ED. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar ED, 2001.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. 1.ED. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1998.

TEMPERLEY, David. *Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory*. *Ethnomusicology*. Vol.44, No.1. 65-96. Inverno, 2000.

Sobre o autor

Mestrando em música pela UNICAMP e bacharel em bateria e percussão pela Universidade do Vale do Itajaí (2017). Em sua carreira artística participou de diversos grupos como, o Ateliê Contemporâneo da Escola Municipal de Música de São Paulo; também do Grupo de Percussão de Itajaí, grupo com o qual circulou por Santa Catarina através do prêmio Elisabete Anderle, e se apresentou no festival Floripa Tep nas Olimpíadas que ocorreu no Rio de Janeiro em 2016. Além disso, participou das gravações do disco *Ainda é Tempo* do pianista catarinense Giovanni Sagaz; e com o Orfeu trio, grupo instrumental que ajudou a formar, gravou o disco *Orfeu!*, que concorreu ao prêmio de melhor álbum instrumental no Prêmio da Música Catarinense de 2017.

Recebido em 18/02/2021

Aprovado em 02/08/2021