

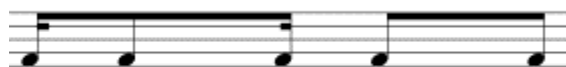
Resumo [1]

Este artigo propõe uma interpretação para tema recorrente na literatura sobre certos gêneros de música dançante impressa sul- e centro-americanos da segunda metade do século XIX: o das relações formais e de sentido entre as fórmulas rítmicas conhecidas como "síncope característica", "ritmo de habanera" e *J*. A relativa equivalência entre estas fórmulas, entre os gêneros nos quais elas aparecem, e a associação de ambos a um complexo de significações extra-musicais, tem sido postuladas implicitamente pela literatura, sem que tais postulações dêem lugar a questionamentos ou tentativas de explicação. A interpretação aqui proposta, apoiada em estudos sobre música africana (em particular os de Simha Arom) e em observações etnográficas, pressupõe uma abordagem integrada das referidas relações entre ritmos, gêneros e significação.

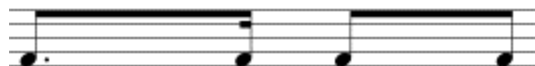
Abstract

This paper purposes an interpretation of a theme that recurs in the literature on printed music when it deals with certain South and Central American dance styles of the second half of the 19th century, namely, the formal and semantic relationships between rhythmic formulae known as "síncope característica", "habanera rhythm" or "*tresillo*". The relative equivalence between these formulae and between the genres in which they appear as well as the linking of formulae and genres to a complex of extra-musical meanings have been stated in the literature. They have not, however, given rise to any questions or tentative explanations. African music studies (particularly those of Simha Arom) and the author's own ethnographic fieldwork are brought together in this interpretation.

Os autores que estudaram os gêneros de música dançante impressa sul- e centro-americanos formados na segunda metade do século XIX, constataram a existência de um grupo de fórmulas rítmicas de grande difusão. São principalmente as seguintes:



A presença desta figura rítmica na música brasileira do século XIX e início do XX é tão marcante que levou Mário de Andrade a cunhar a expressão "síncope característica" para referir-se a ela, termo discutível, mas consagrado pelo uso, que será adotado aqui por comodidade.



Trata-se da fórmula conhecida internacionalmente como "ritmo de habanera". O termo é enganoso por dar a entender que foi a habanera que introduziu este ritmo na música latino-americana. Na verdade, a habanera é apenas uma das manifestações daquele na música em questão (Sandroni 1997:140-62). Mas, ainda uma vez por comodidade, a expressão será utilizada na seqüência deste artigo.



Esta fórmula rítmica, especialmente presente na música cubana, foi batizada de *tresillo* pelos musicólogos deste país, termo que será adotado aqui.

Se tomarmos o conjunto dos autores que escreveram sobre estas fórmulas, veremos que elas são tacitamente consideradas como "equivalentes" entre si, ou como variantes de um mesmo ritmo básico, ora uma ora outra das versões sendo tomada como a típica.

Storm Roberts, por exemplo, diz da "síncope característica" que é extremamente difundida na música Negra das Américas: "É o ritmo básico da habanera cubana, do tango argentino, do merengue dominicano e de vários calipsos de Trinidad. Alvarenga diz que é muito comum no Brasil" (Storm Roberts 1972:52). Também Vega, em texto publicado postumamente em 1967, trata o "tango americano", o "tango gitano", o "tango brasileiro (maxixe)", o samba, a habanera e o próprio tango argentino como espécies de uma mesma "família", cuja fórmula "clássica primitiva" seria o "ritmo de habanera", e a "síncope característica" uma de suas variantes (Vega 1967:49, 64). Já Aharónian fala do "três-três-dois latino-americano [isto é, o *tresillo*] e suas variantes", depois de ter explicado:

"[trata-se de] um conceito segundo o qual oito subdivisões são percebidas simultaneamente como agrupadas em duas metades de quatro subdivisões (digamos, duas semínimas) e em três terços desiguais de três, três e duas subdivisões (duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia). Este conceito é encontrado fundamentalmente no Atlântico (a milonga do Rio da Prata e Rio Grande do Sul, o samba brasileiro, vários gêneros musicais

caribenhos). (...) A vertente atlântica produz ao longo do século XX gêneros mestiços comerciais tão fascinantes como o tango rioplatense (...), como o bolero, como a rumba, como a bossa-nova, como o son cubano e sua filha direta, a salsa" (Aharónian 1993:50-1).

Béhague, ao falar da "figura de 'Habanera' (presente no tango brasileiro, maxixe, samba, choro)", mostra, é claro, o "ritmo de habanera", mas dá entre parênteses o *tresillo* (1979:191). No verbete "tango", escrito pelo mesmo autor para o New Grove, diz-se que o tango brasileiro, a habanera e o maxixe tinham em comum "os padrões de acompanhamento", que, mostrados nos exemplos, são o "ritmo de habanera" e a "síncope característica" (Béhague 1980:563-5). Também a *Enciclopedia storica della musica* dá ambas as figuras como fórmulas de acompanhamento da habanera (Basso 1966:196).

Alvarenga fala, em sua análise da influência negra na música brasileira, do "nosso ritmo sincopado, de admirável variedade e sutileza, cuja figuração mais simples e que mais chama a atenção é a seguinte", mostrando no exemplo a "síncope característica" (Alvarenga 1982:20).

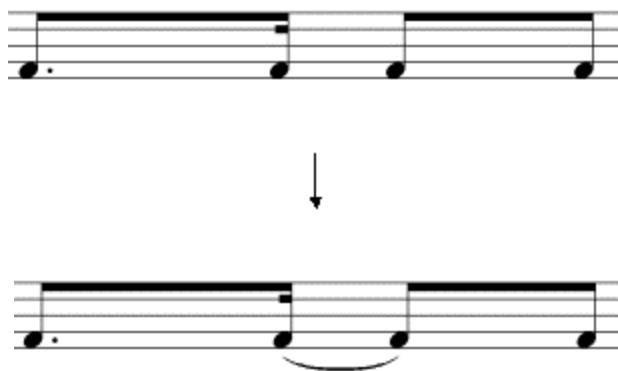
De todas estas citações gostaria de reter três idéias. Em primeiro lugar, a de uma equivalência entre certas fórmulas rítmicas, que são usadas com igual eficácia para caracterizar determinados gêneros musicais. Ora, como este grupo de fórmulas rítmicas é usado para caracterizar não apenas *um* gênero, mas igualmente *um conjunto* de gêneros, deduz-se daí - segunda idéia a reter - uma relativa equivalência também entre os gêneros que compõem este conjunto. Finalmente, deve-se notar que estes gêneros são ligados entre si pela associação a um grupo de idéias extra-musicais, tais como "mestiço", "afro-americano", "popular".

A idéia aqui proposta faz dos "gêneros" musicais, de alguma maneira, o lugar de encontro ente conjuntos de traços musicais formais e conjuntos de associações extra-musicais. Creio que o mesmo tipo de concepção está implícito nas passagens citadas anteriormente. Mas uma vez explicitada, tal concepção impõe as questões seguintes: em que se funda o parentesco entre os traços formais (no caso, rítmicos), entre as associações extra-musicais, e entre estes dois conjuntos heterogêneos? Tais questões não foram levantadas pelos autores citados, com uma única exceção.

A equivalência entre o "ritmo de habanera" e o *tresillo* recebeu de Carpentier e Béhague explicações similares, para o caso de Cuba e do Brasil. Escreve o primeiro:

"Branco e negro executavam as mesmas composições populares. Mas os negros lhes acrescentavam um acento, uma vitalidade, um algo não escrito, que 'levantava' (...) Graças ao negro, começavam a insinuar-se, nos baixos, (...) uma série de acentos deslocados, de graciosas complicações, de 'maneiras de fazer', que criavam um hábito, originando tradição. Observe-se um simples detalhe, mais instrutivo que uma longa explicação. Como se sabe, o ritmo mal chamado 'de habanera' aparece já, sem a menor alteração, nas *contradanzas* cubanas de princípios do século XIX (...) Pois bem: na famosa *contradanza* intitulada *Tu madre es conga* (...) este ritmo

aparece modificado desta singularíssima maneira:



"Até os mais ignorantes em matéria de leitura musical, poderão constatar a identidade de ambas as figuras rítmicas, no que diz respeito a seus elementos constitutivos: colcheia pontuada, semicolcheia, duas colcheias. Mas, no segundo caso, uma simples ligadura transformou completamente o ritmo, sem alterar o compasso, originando um gênero novo: a *conga*" (1979:111-12).

Essas observações de Carpentier farão escola e serão repetidas entre outros por Corrêa de Azevêdo (1961:360): "Este ritmo característico (a 'conga') consiste na síncope acrescentada à fórmula de acompanhamento da *habanera* etc."; e por Nascimento (1990:87-8), que diz que o *tresillo* é caracterizado por alguns como um ritmo que teve sua origem decorrente do "tratamento sincopado aplicado ao ritmo da *habanera*".

Quanto ao Brasil, é Béhague quem escreve, a propósito da polca *Querida por todos*, de Calado, publicada em 1869: "Nela o compositor, com engenhosidade, transforma o ritmo de *habanera* em *tresillo* no baixo, abrindo caminho para ritmos posteriores como samba e choro" (Béhague 1976:15-6).

Todos os estudiosos citados admitem a equivalência, ou em todo caso o estreito parentesco, entre os dois ritmos; mas este parentesco é concebido aqui como se o "ritmo de *habanera*" fosse o antecedente, e o *tresillo* o conseqüente; a engenhosidade de Calado ou a "maneira de fazer" dos negros, aplicadas ao primeiro, inventaram o segundo.

Tenho reparos a fazer aos argumentos empregados por Carpentier e Béhague. O primeiro é que a prioridade do "ritmo de *habanera*" sobre o *tresillo*, assim concebida, é uma armadilha da escritura musical. Isso se percebe no texto de Carpentier, quando

afirma, em apoio a sua tese, que mesmo um ignorante de leitura musical poderá constatar a identidade *visual* dos dois ritmos, e perceber que o que diferencia o segundo do primeiro é a *adição* de uma ligadura. Ora, a ligadura é uma convenção da escrita, devida a concepções especificamente europeias sobre a maneira de representar graficamente os sons [2]. Este argumento "gráfico" não prova nada sobre a etimologia de ritmos que, na América Latina, antes de passar pela escritura, existiram (como existem até hoje) na prática musical popular.

Em segundo lugar, mesmo na música impressa latino-americana a existência do *tresillo* é mais antiga do que deixam supor os autores citados. A *contradanza Tu madre es conga*, que teria, como sugere Carpentier, originado o "novo" ritmo, é de 1856 (1979:112); a polca de Calado citada por Béhague é de 1869. Ora, no caso de Cuba, o *tresillo* já aparece desde pelo menos 1813, como mostra a partitura da *guaracha El sungambelo* reproduzida pelo próprio Carpentier (1979:123); no caso do Brasil, encontramos a mesma figura rítmica 13 anos antes de *Querida por todos*, no lundu *Beijos de frade*, de Henrique A. de Mesquita (Batista Siqueira 1969:39-40). E não se trata de exemplos isolados.

Essas considerações levam a afastar a hipótese proposta por Carpentier e Béhague para explicar a afinidade entre o *tresillo* e o "ritmo de habanera", reconhecendo que eles foram os primeiros, salvo engano, a tentar explicar esta afinidade por uma análise de traços formais.

Como foi dito acima, tais traços representam apenas um lado da questão. Mas é por este mesmo lado que gostaria de tentar a abordagem da equivalência, no quadro da música de dança impressa latino-americana do século XIX, entre os três ritmos em questão.

Façamos um pequeno exercício de análise paradigmática, que nos permitirá verificar o que há de comum entre eles. Entre as oito posições possíveis do 2/4 segmentado em semicolcheias, nossos ritmos se servem de cinco: a primeira, a segunda, a quarta, a quinta e a sétima. Mas as únicas posições comuns aos três são a primeira, a quarta e a sétima, que são também as do *tresillo*.

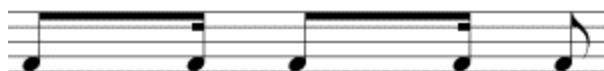
	2/4	1	2	3	4	5	6	7	8
" <i>Síncope característica</i> ":		X	X		X	X		X	
" <i>Ritmo de habanera</i> ":		X			X	X		X	
<i>Tresillo</i> :		X			X			X	
<i>Pontos comuns</i> :		X			X			X	

Em resumo, proponho ver no *tresillo* o mínimo denominador comum, a versão mais simples, ou se quisermos o paradigma dos ritmos em questão. As duas outras fórmulas rítmicas seriam, deste ângulo, versões subdivididas dele.

A grande vantagem desta abordagem é que nos permite considerar o grupo em questão sob um prisma que não é o do compasso e da lógica rítmica binária européia. Com efeito, se se considera a "síncope característica" sob este outro prisma, vemos aparecer uma coerência formal que sua grafia habitual oculta:



Assim, a "síncope característica" aparece como um *tresillo* cujas duas colcheias pontuadas são subdivididas em semicolcheia + colcheia. Se fizermos a experiência oposta, ou seja, se subdividirmos as mesmas colcheias pontuadas em colcheia + semicolcheia, o resultado é uma figura menos mencionada pelos autores que citamos, mas não menos presente na música em questão: o *cinquillo*.



O *cinquillo*, aliás, é filiado expressamente por León ao *tresillo* (1984:283). Frequentíssimo na música cubana, aparece também na música dominicana (Carpentier 1979:198) e é encontrado em muitas gravações de música brasileira do início do século XX [\[3\]](#).

O que se faz aqui é aplicar a lógica dos ritmos ditos "aditivos", detectados por tantos estudiosos nas músicas africanas (Jones 1959; Nketia 1975; Arom 1985), a figuras rítmicas que habitualmente são encaradas pela lógica divisiva e binária do compasso. Assim procedendo, acompanhamos também as intuições dos raros musicólogos que procuraram desfazer-se dos preconceitos do compasso ao estudar a música latino-americana. Argeliers León diz do *tresillo* que "os acentos não foram deslocados, mas a música se libertou de acentos regulares e constantes, e no mesmo espaço acomodou-se um novo sentido rítmico (...). Não um deslocamento, mas uma nova articulação rítmica" (1984:283). E Nogueira França: "Na música afro-brasileira, a polirritmia deriva de unidades métricas menores que as utilizadas na métrica européia. Nossa fórmula típica: semicolcheia, colcheia, semicolcheia, não tem nada a ver, é claro, com a unidade constituída pelas semínimas" (s.d.:79).

A relação do "ritmo de habanera" com o *tresillo*, no entanto, não é tão evidente quanto a dos dois casos já examinados. Ele decompõe somente a segunda colcheia pontuada do *tresillo*, enquanto o caso inverso não aparece na música de que nos ocupamos.



?

Além do mais, o "ritmo de habanera" é totalmente cométrico (em outras palavras, sua versão escrita habitual não apresenta síncope), enquanto os três outros ritmos do grupo apresentam contrametricidade (têm síncopes em suas versões escritas habituais).[\[4\]](#)

Mas a importância especial que adquiriu o "ritmo de habanera" na música latino-americana impressa do século XIX justifica que nos detenhamos um pouco mais nele. Os parágrafos que se seguem apresentarão uma hipótese sobre as razões que levaram o "ritmo de habanera" a se difundir tão amplamente sobre a área cultural íbero-afro-americana. Eles se baseiam na observação etnográfica; seu caráter hipotético reside na extrapolação do contexto contemporâneo onde os fatos foram observados, para a história da América Latina. Mas mesmo se o leitor considerar que tal extrapolação não se justifica, e que com ela saímos do terreno da hipótese bem fundada para entrar no da especulação - que ele nos conceda ao menos que as observações aqui apresentadas nos ajudam a entender o outro lado da questão, ou seja, o das idéias extra-musicais associadas a esta fórmula rítmica; em uma palavra, que elas nos ajudam a entender o sentido que foi atribuído na América Latina ao ritmo em questão.

* * *

A capoeira é uma modalidade de arte marcial afro-brasileira da qual se tem notícia desde o século XIX. Nos últimos anos, ela sofreu um processo de institucionalização que levou à criação de federações de capoeiristas e à multiplicação dos cursos pagos: exatamente como no caso do judô ou do caratê, hoje em dia é possível frequentar aulas de capoeira no Brasil, em Nova Iorque ou em Paris.

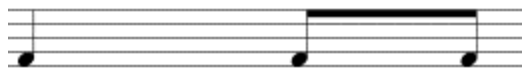
Em 1991, frequentei em Paris duas vezes por semana aulas de capoeira que possibilitaram fazer as observações de que falarei em seguida. O professor era natural do Rio de Janeiro, onde fizera sua formação junto a uma das federações existentes; os alunos (cerca de 20) eram de várias origens, com predominância de brasileiros e franceses.

As aulas sempre terminavam por uma *roda*, isto é, pela formação de um círculo composto por todos os presentes, no centro do qual, dois a dois, os alunos iam "jogar" a capoeira. O jogo era estimulado (e de certa forma conduzido em seu ritmo) pelo professor, através de cantos acompanhados por instrumentos como o berimbau e o pandeiro. Estes cantos se constituíam de pequenas estrofes improvisadas às quais todos os presentes respondiam com um refrão igualmente curto. Mas a participação musical dos presentes não se limitava a este refrão coral; ela se fazia ao mesmo tempo através das palmas cujo padrão rítmico era um caso de *tresillo*:

Palmas:



Ou, pelo menos, era isso que o professor fazia e pedia que fizéssemos. Para a maior parte dos brasileiros presentes, não havia problema. Os franceses, no entanto - e os europeus de modo geral - tinham dificuldade em reproduzir o padrão rítmico em questão. Na sua tentativa de imitar-nos, o que faziam não era um *tresillo*, mas uma semínima seguida de duas colcheias. Ou seja: alongavam a primeira colcheia pontuada do *tresillo*, e encurtavam a segunda. O resultado era um ritmo de segmentação completamente binária, um tipo de ritmo com o qual sem dúvida o (por assim dizer) senso comum musical europeu está perfeitamente familiarizado:



De fato, este ritmo era uma transformação do *tresillo*, na qual a duração global do ciclo era respeitada, a quantidade de articulações era respeitada, e a posição da primeira e da última articulações eram respeitadas. A única coisa que mudava era a posição da segunda articulação, que de contramétrica passava a cométrica. Essa contrametricidade reiterada, ao que tudo indica, incomodava o ouvido de nossos colegas franceses, fazendo com que "corrigissem" o que estavam escutando, traduzindo um padrão desconhecido num padrão conhecido que lhe era semelhante.

Na aula de capoeira, portanto, os dois ritmos passavam a coexistir. E coexistindo, davam origem a um terceiro, que era resultante de sua superposição:



O leitor terá percebido que o novo ritmo cuja gênese acabamos de traçar é exatamente o "ritmo de habanera". Com efeito, ele era ouvido na roda de capoeira não apenas como resultante dos dois primeiros, mas também como ritmo independente executado por outros, que o escutavam primeiro como resultante e em seguida passavam a reproduzi-lo por sua conta e risco.

A distorção do *tresillo* num ritmo "binário" foi constatada em todas as rodas de capoeira em que estive em 1991. Foi constatada também em festas que freqüentei, onde foram cantadas músicas brasileiras acompanhadas pelo mesmo padrão rítmico das palmas. Comentei o assunto com o professor e com outros capoeiristas, que já haviam notado a dificuldade de seus alunos europeus com este padrão rítmico [5] e que consideravam a versão "binária" feita por eles como esteticamente má: "é quadrada", "é horrível", "não tem *swing*", foram alguns dos comentários que recolhi. Esta rejeição verbal pareceu ser a contrapartida da rejeição de fato praticada pelos colegas europeus, que não conseguiam bater palmas no ritmo exigido pela prática da capoeira.

Essa pequena experiência etnográfica mostra que o contato entre culturas musicais diferentes pode levar a certas transformações, quando o ouvido seleciona, entre as características acústicas, as que são coerentes com seus próprios preconceitos culturais. Ela mostra também que estas transformações podem dar lugar a conseqüências inesperadas, isto é, à criação de novas formas sonoras independentes da intenção e da prática isolada de cada um dos grupos.

É possível a partir daí formular a hipótese de que o "ritmo de habanera" surgiu de maneira independente em diferentes pontos da América Latina devido a um fenômeno de síncrese como o que relatamos, que teria ocorrido em larga escala sempre que o *tresillo* africano soava junto com o 2/4 espanhol e português. Não é possível, no entanto, provar esta hipótese no quadro do presente trabalho. Prefiro por isso tomá-la

como um bom símbolo da significação que desde o século passado se tem atribuído ao ritmo em questão. O fato de que este apareça como resultante objetiva da superposição de uma fórmula rítmica afro-brasileira à transformação desta por europeus, resume muito bem tal significação, que é a de "crioulidade", no sentido em que os franceses dizem "créolité" para se referir ao produto americano do encontro entre europeus e africanos. Como escreve Minkowski: "Mesmo sem decidir se a presença do ritmo de habanera (...) foi o resultado de uma influência espanhola ou africana, sua aparição ali traz um sabor claramente *criollo*" (1988:69-70).

A expressão "sabor *criollo*" parece dispensar explicação quando se trata de música latino-americana. Mas se ela é já em si metafórica, aplicada à música ela o é duplamente. Seria necessário perguntar o que há por trás destas metáforas, o que não será possível fazer no presente artigo. Mas lembremos ao menos que elas derivam de atribuições de sentido, que não podem ser explicadas pelos traços formais considerados isoladamente. O trecho de Minkowski que acabo de citar, aliás, aponta na mesma direção: se o "sabor" é "claramente sentido", tal coisa ocorre independentemente de suas supostas fontes? influência africana, espanhola, ou qualquer combinação das duas? Em todo caso, os laços entre "o sabor da música" e as fontes formais das quais ele é em parte o resultado ainda são, neste domínio como em outros, campo pouco explorado. Este artigo quis contribuir para esta exploração.

Bibliografia

AHARONIAN, Coriún (1993) "Factores de identidad musical", Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM, ANPPOM, Rio de Janeiro.

AROM, Simha (1985). Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale, Paris, SELAF
_____ (1988). "Du pied à la main: les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique Centrale", Analyse musicale, 10 (janeiro), pp.16-22.

ALVARENGA, Oneyda (1982) Música popular brasileira, São Paulo, Duas Cidades.

BASSO, Alberto, org. (1966) Enciclopedia storica della musica, Torino, Tipografia Sociale Torinese.

BATISTA SIQUEIRA (1969). Três vultos históricos da música brasileira, Rio de Janeiro, D. Araújo.

BEHAGUE, Gérard (1971) The beginnings of musical nationalism in Brazil, Detroit, Information Coordinators.

_____ (1979) Music in Latin America: an introduction, Prentice Hall History of Music Series.

_____ (1980) "Tango", verbete no The new Grove dictionary of music and musicians, vol.18, pp.563-5.

CARPENTIER, Alejo (1979) La musica en Cuba, La Habana, Letras Cubanas.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor (1961) "Survivance et développement des diverses traditions européennes dans le continent américain", Report of the International Musicological Society Eight Congress, vol.I, 'Papers', Kassel, Bärenreiter.

JONES, A.M. (1959) Studies in African Music, 2 vols., Londres, Oxford University Press.

KOLINSKI, Mieczyslaw (1960) "Review of Studies in African music by A.M. Jones", The Musical Quarterly, XLVI/1 (janeiro), pp.105-110.

_____ (1973) "A cross-cultural approach to rhythmic patterns", Ethnomusicology, XVII/3 (setembro), pp.494-506.

LEON, Argeliers (1984) Del canto y el tiempo, Havana, Letras Cubanas.

MINKOWSKI, Solomon Glades (1988) Ignacio Cervantes y la danza en Cuba, Havana, Letras Cubanas.

NASCIMENTO, A.A. (1990). A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth, tese de mestrado, São Paulo, ECA-USP.

N'KETIA, J.H.K. (1975) The music of Africa, Londres, Victor Gollanz.

NOGUEIRA FRANÇA, Eurico (S/d) "Le Noir dans la Musique Brésilienne", La contribution de l'Afrique à la Civilization Brésilienne, Ministério das Relações Exteriores.

SANDRONI, Carlos (1997) Transformations de la samba à Rio de Janeiro, 1917-1933, tese de doutorado, Tours, Université François Rabelais.

_____ (2000) "Le tresillo", Cahiers de musiques traditionnelles, 13, pp.55-64.

_____ (2001) Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

STORM ROBERTS, John (1972) Black music of two worlds, Tivoli (NY), Original Music.

VEGA, Carlos (1967). "Las especies homónimas y afines de 'Los orígenes del tango argentino'", Revista musical chilena, 101, pp.49-65.

Gravação citada

Na Pavuna (Candoca da Anunciação ? Almirante), com o "Bando de Tangarás". Rio de Janeiro, Odeon, disco 13.089A, 1930.