

# A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos<sup>1</sup>

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UNICAMP, Campinas, SP)  
c2sprf@udesc.br

**Resumo:** A *síncope* é um *tema privilegiado* nos estudos da música popular que reaparece aqui em um conjunto de considerações que, marcado pelo viés dos saberes das velhas disciplinas de Contraponto e Harmonia, sublinham a interação e, principalmente, a inseparabilidade entre métrica (divisão, ritmo, acentuação, prosódia, etc.) e altura (notas, intervalos, relação dissonância-consonância, acordes, notas auxiliares, etc.) na apreciação crítica das figurações sincopadas. Na primeira parte percorre-se uma mínima *memória* da arte e da teoria da *síncope* na tradição ocidental culta para, na segunda parte, observar-se que, em medida tácita e sutil, *resíduos* dessa tradição afetam juízos de valor em alguns dos sincopados cenários da música popular atual.

**Palavras-chave:** síncope; análise musical; teoria e crítica da música popular.

## Memory and value of syncopation: on the difference between what the old and the modern teach

**Abstract:** Syncopation is a privileged issue in popular music studies that reappears here in a number of considerations that, marked by the bias of knowledge of the old disciplines of Counterpoint and Harmony, underline the interaction and, especially, the inseparability between metric (division, rhythm, accentuation, prosody, etc.) and pitches (notes, intervals, dissonance-consonance relationship, chords, auxiliary notes, etc.) in a critical analysis of the figures of syncopation. The first part covers up a minimum memory of the art and theory of syncopation in the Western erudite tradition, so that, in the second part, it can be noted that, in tacit and subtle manner, residues of this tradition can affect the value judgment in some of the syncopated worlds of popular music today.

**Keywords:** syncopation; musical analysis; theory and criticism of popular music.

*"Mas, porque omitiste a ligadura? Já disse que não devemos perder  
qualquer ocasião para usar uma síncope."  
Johann Joseph Fux, 1725 (FUX, 1971, p. 60).*

### 1 - Introdução: da síncope letrada e sua coexistência em cenários conflituosos

A *síncope* é assunto que se destaca nos "múltiplos discursos" que, como mapeou TRAVASSOS (2005), confirmam a condição da "música popular como tema privilegiado da cultura brasileira".<sup>2</sup> Procurando conversa com tais discursos o presente texto argumenta: *a síncope é uma questão de rítmica, mas é também, inseparavelmente, uma questão de alturas*. Tal "ponto de escuta", característico dos antigos, especializados e consideravelmente privilegiados textos e cursos formais do Contraponto e da Harmonia, será reouvindo aqui num percurso que delinea marcos da *síncope letrada* desde os finais do século XV até os inícios do XIX. Sem deixar de valorizar a sempre lembrada

presença da *síncope* na música urbana da viragem para o século XX até nossos dias, a intenção de uma *re-escuta* assim é sublinhar que tais *artesanidades* cultas, instiladas em cenários embaralhados, conflituosos, plenos de interações negociadas e imprevisíveis, também se misturaram nesse "um bocadinho de cada coisa" que compõem a *sincopada* música popular que podemos escutar hoje.<sup>3</sup>

Nos centros musicais cultos da velha Europa, um *lugar* capital de onde partiu ainda jovem (em formação) para conquistar *novos mundos*, a *síncope* veio se consolidando como uma figuração de alto valor artístico na música contrapontística culta da renascença. Quando madura, essa será a *síncope canônica*, a *síncope de catequização*

(cristã, ocidentalizante): a *síncope de escola* que no geral se aprende, desde o iluminismo, através da codificação fuxiana inspirada no modelo quinhentista observado na música de Palestrina. Por conta de sua primeira datação (séculos XIV ao XVI), a *síncope* já possui vasta cultura artística e teórica quando a incipiente tonalidade harmônica ensaia seus primeiros passos. Assim, se sabe, a *síncope* do *stile antico* antecede a sistematização moderno-contemporânea dos compassos. Sem as barras do compasso, mas não sem métrica, o *deslocamento rítmico* – que faz a fama das figuras de *síncope* – se observa nessa música pré-tonal, basicamente, nos deslocamentos dos acentos do texto cantado (prosódia) e nos desvios da *pulsção pendular* (cujo padrão se constitui da alternância periódica da *consonância no tempo forte* contra a *dissonância no tempo fraco*), respeitando-se as convenções do *andamento* e das *subdivisões rítmicas* impostas pelos estilos eruditos da polifonia vocal europeia.<sup>4</sup>

Se, no nível da *artesanidade*, a noção *pré-tonal* de *síncope* pertence a uma concepção de música que não pôde imaginar o divórcio das alturas (notas e intervalos) de seus *desenhos* rítmicos, em outro nível, tal música também não pôde existir fora de um cenário ele próprio *sincopado*. O mundo onde essa *síncope modal*, vocal e contrapontística convive, interage e abre espaço para a *síncope tonal*, instrumental e harmônica é o mundo onde a Europa de um *Tinctoris*, passando por um Palestrina, se transforma na Europa de um Rameau, de um J. S. Bach e de um Beethoven. É também o mundo onde se *descobre* que é possível *forjar* o Novo Mundo (*Novi Orbis*). Um cenário vivo, amplo, intenso, que sofre *ligaduras* de toda ordem: musicais, sociais, culturais, linguísticas, econômicas, científicas, mitológicas, filosóficas, etc.

Parte desse mundo que assiste o florescimento da *síncope pós-modal* na Europa cosmopolita assiste também "a revolução mais radical da história da música ocidental" (HARNONCOURT, 1993, p.27): a conversão da música determinada pelos cânones do *Stylus gravis* (*primeira prática* ou *stile antigo*) para a música do *Stylus luxurians* (*segunda prática* ou *stile moderno*). Re-sinalizar as célebres tensões entre *as duas práticas* é necessário numa revisão que deseje destacar a presença da *síncope colonizadora* que se fez ouvir nas circunvizinhanças das *missões cristãs* interferindo *massivamente* na primeira idade da *música popular* que veio se inventando em paragens do Caribe, Cuba, México, EUA, Jamaica, Haiti, Bolívia, Colômbia, Paraguai, Uruguai, Venezuela, Chile, Argentina, Brasil, etc. Territórios protetorados que se fazem reconhecer hoje por sua *típica* (*enraizada, nativa, natural, pura, peculiar, característica, exótica* ou *estereotipada*) maneira *sincopada* de fazer música.<sup>5</sup>

Em tais "regiões periféricas à Europa ocidental – ideal de civilização e fonte de modelos culturais para as sociedades em sua órbita" (TRAVASSOS, 2000, p.24), a exuberante *síncope popular contemporânea* (*pós-segunda prática, pós-barroca, pós-clássica, pós-romântica, pós-colonial*,

etc.) possui qualidades que superam em muito tanto a *gravidade das sínopes do contraponto* quanto os *preceitos modernos da bela ciência da harmonia* (dita hoje *tradicional*). Com isso, mesmo desconsiderando fatores históricos e sócio-culturais, tal exuberância "puramente musical" já é capaz de *invisibilizar* o fato de que a *síncope* pré-século XIX também compõe aquilo que somos hoje. A tal ponto que, para um "ponto de escuta" musicológico mais incisivo: a *síncope* é "uma das mais importantes fórmulas rítmicas surgidas nas Américas no século dezanove" e "pode-se afirmar que a síncope característica desenvolvida nas Américas não tem relação nenhuma com a antiga síncope europeia" (CANÇADO, 2000, p.6).

Tal *invisibilidade* pode tornar-se um *vício de método*, cercear consideravelmente nosso alcance crítico e comprometer nossas estimativas da profundidade, duração e repercussão dos processos de *síncresismo* que o nosso velho Novo Mundo atravessa nas diferentes fases da sua interminável *descoberta*. Não valorizar a presença do *stile di Palestrina* – considerando que "a música de Palestrina, devido ao seu caráter estritamente religioso e seu conservadorismo, tornou-se o modelo ideal para a Contra-Reforma" (CARVALHO, 2000, p.49-50) – pode nos levar a *não ouvir* a presença da *música da Igreja*, essa *superestrutura* distribuidora de *sínopes* que, naqueles anos da idade moderna (antecedendo e depois convivendo com as menos lembradas *músicas da ópera* e das *corporações militares* e com a, sempre citada, *sincopada* "música das danças europeias de salão") foi uma personagem institucional com grande poder de barganha na *mixagem* negociada que veio formando o *ouvido musical* destes *lugares ditos novos e populares*.<sup>6</sup>

Nas disputas do *moderno* contra o *antigo*, a *síncope* é um dispositivo caro aos *antigos* que os modernos vão desapropriar e os contemporâneos vão transformar. São muitos os registros para a apreciação desses *apreços, apropriações* e *reinvenções* e, considerando que *síncope* "designa um conceito criado pelos teóricos da música erudita ocidental [...], talvez não seja inútil examinar como tal conceito foi formulado por estes" (SANDRONI, 2001, p.20).

Mesmo que, no presente artigo, o entendimento de quem são esses "teóricos da música erudita ocidental" difira do elenco já referenciado por Sandroni, e mesmo que a diacronia da *síncope*, com saltos e lacunas, seja re-delineada a seguir de maneira muito geral, defende-se aqui a *divulgação* de um patrimônio conceitual e artístico (da humanidade) que, *grosso modo*, ainda se encontra formalmente alienado dos limites condicionados (usualmente *síncronicos* e *paramétricos*) que vamos impondo ao campo da música popular no âmbito acadêmico.

Alguns apossamento desse legado *histórico, teórico, técnico* e *culto* (e por isso supostamente "desinteressante" para alguns dos "múltiplos discursos" que cuidam do "nosso popular") oportuniza também observar uma espécie de *tra-*

*jetória por inflação* (aumento excessivo, superabundância com desvalorização, banalização, etc.). Notar tal *inflação* – ou “diluição” no sentido de Pound (1986, p.42-43), ou ainda “falsificação” no sentido de Adorno (2004, p.36-38) – em dispositivos musicais como a *síncope* é tarefa meandrosa e imprecisa, mas pode ser útil nos estudos que abordam as interações contínuas e prolongadas que, praticadas por muita gente e em vários lugares ao mesmo tempo, contribuíram com a formação e consolidação dessa música que aprendemos a chamar de *popular*.

## 2 – Sobre a síncope do estilo antigo: quando o muito longe se mostra muito perto<sup>7</sup>

Em seu *Kontrapunkt*, LA MOTTE prefere eleger Josquin des Prés (c.1440-1521) como o “capítulo fundamental do contraponto” (e não Palestrina como, desde Fux, se tornou o mais usual). Considerando os méritos musicais de Josquin (e de outros compositores nascidos no século XV, tais como Ockeghem e Isaak) e as diversas motivações de La Motte, esta re-datação da disciplina permite observar algo da arte e normalização da *síncope europeia* em fases ainda anteriores aos anos de 1500. Anteriores assim aos tantos efeitos das *misturas* e *contra-misturas* cada vez mais inevitáveis e densas resultantes das tensões provocadas por ocorrências coexistentes e incisivas como a Reforma Protestante, o Atlântico Negro e as conquistas do Novo Mundo que – em enredos traumáticos, difíceis de descrever ou mesmo de imaginar – vão desterritorializar e re-significar a *síncope* para sempre.

Ratificando a convicção de que na teoria culta europeia, desde a mais elementar definição, na *síncope* as alturas não se separam da métrica, La Motte (1998, p.76-89) argumenta: “a *síncope* (ou *retardo*) é uma *dissonância* que conquista o tempo forte”. Assim, acompanhar a trajetória da *síncope* é também “contemplar a emancipação da dissonância”:

Em Perotin [c.1160-1236] eram as consonâncias perfeitas [unísono, 8ª, 5ª e 4ªs] as que regiam os tempos fortes. Com os neerlandeses, foram as consonâncias imperfeitas [3ªs e 6ªs], as tríades maior e menor e o acorde de sexta [primeira inversão], as que conquistaram para si esta posição. A dissonância também vai abrindo caminho em direção aos tempos acentuados e, nesta posição, a dissonância é percebida como um acontecimento sonoro, da mesma maneira que a dissonância de passagem [colocada no tempo fraco] que se utiliza como uma via para ir de uma consonância a outra. Contudo, a dissonância se adentra nos tempos fortes com extremada precaução. Em Josquin, as regras para o tratamento das dissonâncias do tempo forte são extremamente rígidas [...]. Salvando-se umas poucas exceções, só existem três formas [Ex.1], cada uma delas com duas variantes (LA MOTTE, 1998, p.76).

Observa-se ainda que na música de Josquin e seus contemporâneos a *síncope* não se emprega em qualquer lugar nem o tempo todo. Essa estimada “dissonância acentuada” tinha um uso mais reservado, uma função específica de “*figura construtora de forma*”.

Se quisermos nos aproximar da música de Josquin temos que estudar o papel de construtoras de forma que desempenham as dissonâncias acentuadas. A saber: essa forma de dissonância aparece em meio do contexto musical de modo manifestadamente singular. Na maior parte dos casos se assinala com ela o final de uma frase ou de uma passagem (LA MOTTE, 1998, p.78).

Culto e comedido esse uso da *dissonância sincopada* como *figura cadencial* já está normalizado em 1477 no *Liber de arte contrapuncti* de Johannes Tinctoris (c.1435-1511): essa é “a suspensão sincopada”, “a sincopação descendente para uma cadência que é usualmente encontrada na polifonia da metade e final do século XV” (TOMLINSON, 1998, p.403).<sup>8</sup> La Motte (1998, p.78) ilustra essa função de “fixação quase tonal”, esse papel de “conferir estabilidade momentânea”, com uma bela seleção de fragmentos onde as figuras de *síncope* ornamentam finalizações sobre diferentes graus dos modos. O Ex.2 reproduz algumas dessas pontuações.

a) retardos de sétima:  $\overset{\frown}{7-6}$       b) retardos de quarta:  $\overset{\frown}{4-3}$

c) retardos de segunda:  $\overset{\frown}{2-3}$

Ex.1 – Tipificação das formas básicas das *figuras de síncope* em Josquin.<sup>9</sup>

a) *Domine, exaudi* c - d - c  
3 6 7 6

b) *Ecce tu pulchra es* c - d - c  
1 2 3

c) *Pange lingua* c - d - c c - d - c  
3 2 3 6 7 6

d) *O bone et dulcissime Jesu* c - d - c  
6 7 6

e) *Domine, exaudi* c - d - c  
8 7 6

Ex.2 - A síncope como figura de dissonância em cláusulas escolhidas nas obras de Josquin.<sup>10</sup>

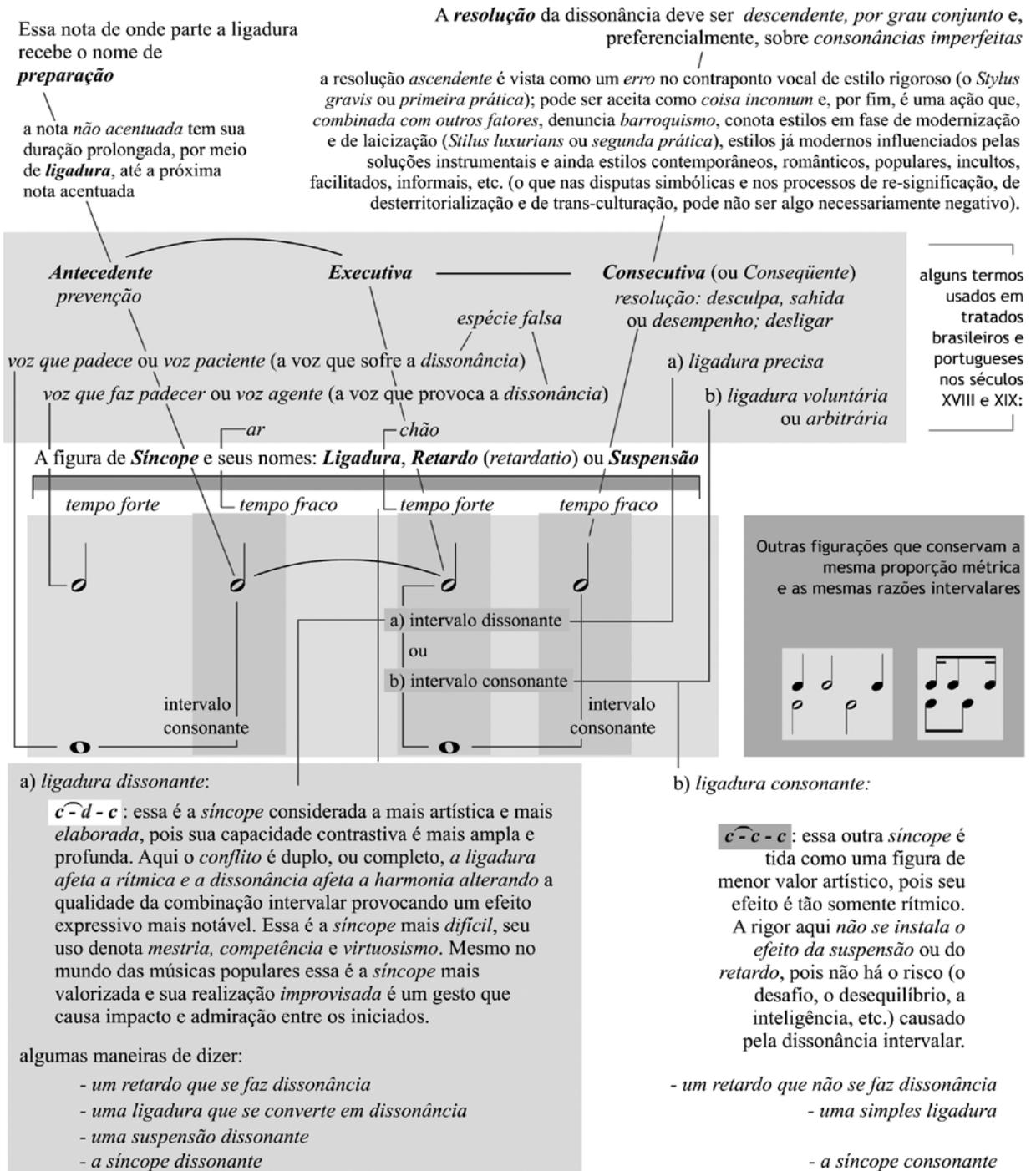
A partir desse marco renascentista – que nos ensina que “a força expressiva e a beleza da dissonância acentuada [retardo ou suspensão] se baseiam em parte em sua qualidade de síncope” (FORNER e WILBRANDT, 1993, p.128) – essa *conjunção melos-rythmos* vai conhecer um vasto percurso artístico e teórico. Mas no essencial estará sempre distendendo (*inflacionando*) o limite mecânico-expressivo que podemos apreender aqui. O Ex.3 traz uma síntese da fortuna crítico-teórica da síncope. Um concentrado de *termos*, *conceitos* e *entendimentos* considerados importantes nas definições que, salvo diferenças pontuais, encontramos em diversos tratados e manuais. Grosso modo, esta normalização serve como referência preliminar para a observação geral das síncofes na música culta europeia dos séculos XVI ao XIX e também das síncofes das músicas populares do século XX.

Entre a geração de Tinctoris (+1511) e Josquin (+1521) e a de Palestrina (+1594), surge um dos grandes referenciais do antigo: o *Istitutioni harmoniche* (1558 e 1573) do teórico, compositor e clérigo franciscano Gioseffe Zarlino (1517-1590). Zarlino cuida da síncope em várias passagens do *Istitutioni...* mostrando que o dispositivo possui notável papel na música de seu tempo. O Ex.4, extraído da terceira parte do *Istitutioni...*, discute três diferentes casos de síncope. No primeiro temos a sincopação  $\sim 9-8$ , i.e., a *modernizadora* resolução da dis-

sonância acentuada em consonância justa. No segundo a *ligadura*  $\sim 9-8$  vem seguida da tradicional  $\sim 7-6$ , uma espécie de *síncope de compensação* que atenua o grau de perfeição da oitava. E o terceiro apresenta uma sequência de síncofes onde a sonoridade  $\sim 9-8$  se encadeia por elisão (*inflação* por justaposição) com a síncope  $\sim 7-6$ .

Dando um passo na história o Ex.5 traz uma mínima amostragem da síncope na engenharia contrapontística de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Conforme os estudos sobre o uso da dissonância em Palestrina publicados por JEPPESEN em 1946, a síncope (a *dissonância acentuada*) ocupa importância evidente no tecido palestriniano. Jeppesen demonstra tal qualidade quantitativamente: em 1489, 5 compassos examinados nos *Cruxifixus* de 15 *Missarum liber* (livros de Missas) de Palestrina, são encontrados 1163 síncofes dissonantes, 1006 notas de passagem e 315 bordaduras, perfazendo um total de 20,85% de dissonâncias. Examinando o mesma quantidade de compassos nos *Benedictus* desses 15 livros, Jeppesen encontrou 955 síncofes dissonantes, 1469 notas de passagem e 445 bordaduras, num total de 24,08% de dissonâncias (JEPPESEN, 1992, p.284-285).

O Ex.5b mostra uma *resolução ornamentada*, indício de que, por *inflação*, os *embelezamentos da desculpa* (re-



Ex.3 - Uma síntese da normalização tradicional da figura de *síncope*.<sup>11</sup>

*solução*) vão se tornar cada vez mais sofisticados. Para comentar essa *intensificação da ornamentação* na parte final da *síncope* OWEN prepara dois grupos de figurações hipotéticas. No primeiro (Ex.6 a, b, c, d, e) aparecem ornamentações da resolução típicas da *suspensão* pré-século XVII (OWEN, 1992, p.47). E o segundo (Ex.6 f, g, h, i) adianta ornamentações que se consolidaram a partir do século XVIII (OWEN, 1992, p.178).

Contudo, antes de adentrarmos de vez no período da *síncope tonal*, importa notar que estes poucos fragmentos

da *síncope renascentista* já são suficientes para que a lição da "potência dos contrários" (ARISTÓTELES, 1998, p.144) – lição de fundo da música (e da cultura) ocidental – se reafirme: "A beleza é múltipla" escreveu Giordano Bruno (1548-1600), o famoso teólogo, filósofo, escritor, frade italiano e contemporâneo de Palestrina:

Entre coisas completamente similares, não existe beleza. [...] A beleza se revela no engate das partes distintas: a beleza de tudo consiste na própria variedade. [...] O princípio, o meio e o fim, o nascimento, o aumento e a perfeição de tudo o quanto vemos resulta de contrários, por contrários, em contrários e para os contrários (BRUNO apud TATARKIEWICZ, 1991, p.374 e 377).

The image shows a musical score for Ex. 4, consisting of two staves (treble and bass). The treble staff contains three measures of music. The first measure has notes with stems up, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução' (c). The second measure has notes with stems up, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução' (c). The third measure has notes with stems up, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução/preparação' (c). The bass staff contains three measures of music. The first measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (5), 'suspensão' (9), and 'resolução' (8). The second measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (5), 'suspensão' (9), and 'resolução' (8). The third measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (5), 'suspensão' (7), and 'resolução' (6). The notes in the bass staff are beamed together in pairs.

Ex.4 - Figuras de síncope da p.198 do *Istitutioni harmoniche* de Zarlino: *Síncope ottimamente risolte*.

a) *Tu nobis dona fontem lacrymarum*

The image shows a musical score for Ex. 5a, consisting of two staves (treble and bass). The treble staff contains three measures of music. The first measure has notes with stems up, labeled 'preparação' (8), 'suspensão' (7), and 'resolução' (6). The second measure has notes with stems up, labeled 'preparação' (5), 'suspensão' (3), and 'resolução/preparação' (6). The third measure has notes with stems up, labeled 'suspensão' (5), 'resolução/preparação' (4), and 'resolução' (3). The bass staff contains three measures of music. The first measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (c), and 'resolução' (c). The second measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução' (c). The third measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução' (c). The notes in the bass staff are beamed together in pairs. The lyrics in Portuguese are: 'fon - tem la - cry - ma - rum'.

b) *Sicut cervus*

The image shows a musical score for Ex. 5b, consisting of two staves (treble and bass). The treble staff contains three measures of music. The first measure has notes with stems up, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução' (c). The second measure has notes with stems up, labeled 'preparação' (d), 'suspensão' (c), and 'resolução' (c). The third measure has notes with stems up, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução' (c). The bass staff contains three measures of music. The first measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução' (c). The second measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (d), 'suspensão' (c), and 'resolução' (c). The third measure has notes with stems down, labeled 'preparação' (c), 'suspensão' (d), and 'resolução' (c). The notes in the bass staff are beamed together in pairs. The lyrics in Portuguese are: 'cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes'.

Ex.5 - Amostragem de *figuras de síncope* em dois fragmentos de obras de Palestrina.<sup>12</sup>

The image displays musical notation for six variations (a-i) of a resolution and suspension. Variations a-e show a resolution from a suspended note (c) to a final note (d) with various rhythmic and melodic ornaments. Variations f-i show a suspension of a note (c) over a final note (d) with various harmonic and melodic treatments. Annotations include 'escapada', 'consonância interpolada', 'resolução adiada', 'bordadura inferior', and 'intenção de nota harmônica (consonância)'.

Ex.6 - Ornamentação da resolução (*desculpa*) da suspensão segundo Owen.

Na teoria de Zarlino – comenta ABDOUNUR (1999, p.43) – a música, como a pintura, torna-se mais *arreatadora* "se for pintada com várias cores". A arte dos sons "proporcionará maior prazer aos sentidos se proceder como a própria natureza, que gera seres semelhantes de uma mesma espécie, mas contrapõe essa semelhança introduzindo diferenças e traços variantes infinitos". Mestre do *Stylus gravis*, Zarlino defende que a perfeição resulta do confronto de elementos distintos, discordantes e contrários, possuindo em suas partes, proporções, movimentos e tessituras variadas. Entende que a consonância precisa ser contraposta, valorizada pela oposição da dissonância: a harmonia não se dá entre coisas completamente semelhantes, "isso precisa até ser evitado" (i.e., proibido por regras) "em nome de poupar o ouvido da insistência dessa perfeição". Mais tarde vamos ouvir SCHOENBERG (2001b, p.58) redizer: "as expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas". E DAHLHAUS (1990, p.21) reiterar: "o pré-requisito de uma harmonia é a *varietà* ou a *diversità*"

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*. O fato do *acento dissonante* ser fruto de uma *relação* (e não algo *em si*) não se confunde com "cacofonia" ou "anormalidade". *Dissonância* e *consonância*,

*metro* e *contra-metro*, se pertencem: um não se realiza plenamente sem o outro. Entre o dito e o não dito, os "gê-nios" da música culta europeia são justamente aqueles que dominam a arte da "conjunção dos opostos" (TOMÁS, 2002, p.97). Arte que se realiza no manejo das *síncopes* e de tantos outros truques de *deslocamento*, *distorção*, *desencaixamento* e *contra-norma*. A norma (o *Canon*, a *Lei*), como afirmava Tinctoris em 1477 em sua famosa oitava (e última) "regra de uma condução de vozes ideal" é: "que em todas as vozes contrapontísticas reine a diversidade melódica, rítmica e de qualquer tipo", "a variedade é exigência urgentíssima em todo contraponto" (TINCTORIS apud FORNER e WILBRANDT, 1993, p.25).

### 3 - Normalização da *síncope* no estilo moderno

Um belo registro dos inícios da era tonal, mostrando que 150 anos depois de Tinctoris a *síncope* era tema de conversas cultas (e não um pormenor de técnica restrito aos especializados), se lê no *Compendium musicae* de 1618 escrito ainda em Latim por um jovem, educado entre *jesuítas*, que se tornou conhecido como o filósofo René Descartes (1596-1650).

A *síncope* se produz quando, em uma voz, o final de uma nota se ouve ao mesmo tempo em que o começo de uma outra nota da parte contrária [outra voz]. Como se pode ver no exemplo exposto [Ex.7], onde o último tempo da nota B está em dissonância com o início da nota C; contudo, isto se tolera porque a lembrança da nota A se conserva nos ouvidos. E, assim, a B com respeito à C, é só uma voz relativa na qual se suportam as dissonâncias. Mais ainda, a variedade destas faz que as consonâncias, entre as quais estão situadas, se ouçam melhor e inclusive provoquem a atenção, pois, quando se ouve a dissonância BC, aumenta a expectativa e, em certa medida, se suspende o juízo sobre a doçura da sinfonia até que se chegue à nota D, na qual se satisfaz mais ao ouvido e, todavia se lhe dá maior satisfação na nota E. Com esta, depois

de que o final da nota D manteve a atenção, a nota F, que vem imediatamente após, forma uma perfeita consonância, pois é uma oitava. Estas *síncope*s são utilizadas nas cadências, porque agrada mais o que finalmente chega após ter sido esperado durante muito tempo; e por isso, depois de ter ouvido uma dissonância, o ouvido descansa melhor em uma consonância perfeita ou no unísono (DESCARTES, 1992, p.108-109).

O Ex.8 ilustra a *sincopação* idealizada por Johann Joseph Fux (1660-1741) cento e poucos anos depois do *Compendium* de Descartes. Nesta espécie de escritura – que passou a ser a *norma escolar* do que é a *síncope* no *contraponto modal renascentista* – o tal *processo de inflação* se evidencia. A função cadencial da *síncope* se diluiu e, seja por razões de eficiência didática ou pelo distanciamento histórico e geográfico, o *aprendiz*, afastando-se da arte dos antigos mestres da *síncope*, deve se preocupar menos com as funções *construtoras de forma* e se esforçar ao máximo para encontrar o *maior número possível de ligaduras*.<sup>14</sup>

Em 1725, nos diálogos do *Gradus ad Parnassum*, Fux cuida da *síncope* na "*Lectio quarta*": "a quarta espécie do contraponto"

é chamada *ligadura* ou *síncope*, e pode ser consonante ou dissonante. A ligadura consonante resulta quando as duas mínimas, a no *arsis* [tempo fraco] e a no *thesis* [tempo forte] são consonantes. [...] A ligadura dissonante resulta quando a mínima no *arsis* é consonante (que deve sempre ser o caso), a mínima no *thesis*, contudo, é dissonante (FUX, 1971, p.55).

Pouco antes, em 1722, Jean-Philippe Rameau (1682-1764) também destacou a *síncope* em seu *Traité de l'harmonie*. No *Livro 3* ("princípios de composição"), a *síncope* dá título ao *Artigo 7*, para o qual RAMEAU (1986, p.296-299) escreve um hipotético trecho musical (Ex.9) ilustrando várias situações de *síncope*.<sup>15</sup> Esse trecho tem interesse teórico, pois, mesmo se mantendo fiel aos números do *contraponto* e do *baixo cifrado*, concentra potencialidades bastante avançadas (*inflacionadas*) em relação ao que foi a antiga *síncope* de linhagem franco-flamenga. Pelos números podemos ver que algumas *ligaduras* são efeitos rítmicos (cifradas com 3, 6, 5 e 8, ou seja, *são consonâncias*) enquanto que outras mostram *tensões* notáveis: a ligadura já parte de intervalo dissonante (o trítone, 4# ocupando posição de preparação!); a resolução do intervalo dissonante (4#) se dá na outra voz (baixo); o intervalo dissonante (2) se intromete na posição métrica de resolução; a voz que provocou a dissonância se movimenta por grau ascendente (4# 6) ou mesmo salta (2 6); o último 7, ao se resolver em um 5, ilustra também a ousada possibilidade de uma *desculpa* (resolução) cair sobre uma *consonância perfeita*, o que seria *proibido* no estilo polifônico rigoroso (CARVALHO, 2000, p.90; LA MOTTE, 1998, p.76-77). Definitivamente o moderno Rameau não é mais um *professor de contraponto modal* do século XVI, e muitas das *licenças* sugeridas nesse trecho só se tornaram arte na música dos finais do século XVIII e ao longo do século XIX.

*Síncope*

Ex.7 - A *síncope* segundo Descartes no *Compendium musicae* de 1618.

c - c - d - c - d - c - c - c - d - c - c - c - d - c - d - c - d - c

Ex.8 - *Síncope*s no *Gradus ad Parnassum* de Johann Fux (1971, p.61).

Implicado com Rameau (e com a "Harmonia", *emblem*as de um *estado social* causador dos *males da condição humana*) o *philosophe-musicien* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) não deixou faltar um verbete para a "Syncope" no *Dictionnaire de musique* que publicou em 1768:

*Síncope* é a prolongação sobre o tempo forte de um som começado em tempo fraco; assim toda nota *síncopada* está em contratempo, e toda sucessão de notas *síncopadas* é uma marcha em contratempo. [...] A *síncope* tem seus usos na melodia para a expressão e o *goût du chant*; contudo sua principal utilidade está na harmonia para a prática das dissonâncias. A primeira parte da *síncope* serve como preparação: a dissonância se ataca na segunda; e numa sucessão de dissonâncias, a primeira parte da *síncopa* seguinte serve, ao mesmo tempo, para salvar a dissonância que precede e para preparar a que segue. [...] O senhor Rameau pretende que esta palavra derive do conflito dos sons que se entrecrocavam de alguma maneira na dissonância; porém as *síncopas* são anteriores à nossa harmonia, e muitos casos existem de síncopes sem dissonância (ROUSSEAU, 2007, p.368-369).<sup>16</sup>

Outro letrado que marcou a teoria musical na segunda metade do século XVIII foi Johann Philipp Kirnberger (1721-1783). Como uma espécie de prenúncio da era clássica seu trabalho é considerado uma síntese que reúne e reavalia a antiga tradição contrapontística, a arte do *baixo contínuo* de viés bachiano e as modernas ideias do *baixo fundamental* de Rameau (KIRNBERGER, 1979; LESTER, 2006, p.773; WASON, 2006, p.57). Em 1773, ocupado com *os verdadeiros princípios para a prática da harmonia*, Kirnberger enfrentou sistematicamente as *suspensões dissonantes* deixando um registro detalhado (minimamente referenciado no Ex.10) de como músicos de então poderiam entender, explicar e cifrar (numa dis-

pendiosa *inflação de números*) o fenômeno inflacionado das *ligaduras* em uma, duas, três ou mesmo quatro vezes.

Nesse mesmo período (séculos XVII e XVIII), no vasto campo das *figuras retóricas da música barroca alemã* – a cultura musical matizada pelo viés reformista luterano –, a *síncope* tem lugar assegurado no conjunto das "figuras de dissonância e deslocamento" (BARTEL, 1997, p.446), ou "figuras de dissonância que afetam a harmonia e a condução de vozes" (LÓPEZ-CANO, 2000, p.167-168). Vale notar que Josquin também é referência para o mundo luterano, pois, por sua mestria, controle e ordenação dos recursos musicais "esse primeiro músico de expressão moderna" (LA MOTTE, 1998, p.xi) personifica uma aspiração nascida já

nos primórdios da época burguesa, de "compreender" com critério de ordem tudo o que constitui o fenômeno musical e de resolver a essência mágica da música na racionalidade humana. Lutero chama Josquin [...] "o mestre das notas que devem ter feito o que ele queria, enquanto os outros mestres da música devem fazer o que as notas queriam". Dispor conscientemente de um material natural significa a emancipação do homem com respeito à coação natural da música e a submissão da natureza aos fins humanos (ADORNO, 2004, p.57).

Segundo BARTEL (1997, p.396-405), a *síncope* (*syncopatio* ou *ligatura*), uma *suspensão* com ou sem uma dissonância resultante, é um dos *mais antigos dispositivos descritos pelos teóricos como um dos principais meios de formar e embelezar uma composição*.<sup>19</sup> Esse "ponto de escuta" da *síncope* foi registrado por diversos tratadistas e professores, dentre os quais Bartel compila as passagens onde Susenbrotus,<sup>20</sup> Burmeister, Nucius, Thuringus, Kircher, Bernhard, Janovka, Walter e Sheibe definem e exemplificam a figura da *síncope*.<sup>21</sup>

The image contains two musical staves, each with a treble and bass clef. The first staff shows a melodic line with notes and figured bass below it. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The figured bass is: 3 6 5 6 4# 6 6 3 6 8 7. Labels 'preparação', 'suspensão', and 'resolução' point to specific notes. The second staff shows a similar melodic line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The figured bass is: c 8 d 2 c. Labels 'preparação', 'suspensão', and 'resolução' point to specific notes.

Ex.9 - Demonstrações de *síncopes* modernas conforme Rameau em 1722.<sup>17</sup>

Esse percurso de mais de três séculos – que separa (e une) as *cláusulas sincopadas* de Tinctoris, as *cadeias de suspensões* de Fux e as *sincopações* normalizadas por teóricos da *harmonia moderna* e pelos cultores da *retórica musical* – dá pistas das transformações que a *síncope* sofre no âmbito da própria música e teoria culta europeia. Esse tipo de processo de re-funcionalização, diluição ou deslocamento (onde um dispositivo anteriormente *reservado* para um determinado papel se vê *expandido* para papéis diferentes), ora desqualificando e ora qualificando, também se faz notar na formação disso que agora chamamos de *música popular urbana*. Música onde a *transformação* modernizadora, afirmadora, re-significadora ou trans-cultural surge em meio a *percursos* assim, de *inflação*, e não propriamente, ou exclusivamente, da *invenção* de algo que jamais se fez antes.<sup>22</sup>

Tal processo de adesão excessiva a um determinado dispositivo pode carregar o valor negativo de *maneirismo* (*afetação, excesso, banalização, etc.*). Estigma que contribui na desvalorização de uma *artesanalidade* que pode, por isso, ser vista como um *stilus luxurians* demais, um *estilo imoderado, misturado, popularesco, de mau gosto, desinteligente, indiscreto, pobre e inculto* justamente porque deseja *imitar* o culto (o *rico, o inteligente, o original, etc.*), e tal *imitação* se mostra, ou é percebida como, *ilegítima, exagerada e indecorosa*.<sup>23</sup>

#### 4 – Retransformação: da *síncope moderna* para a *síncope do estilo livre*

Toda essa *polifonia* – as músicas e teorias que perpassam os séculos XV ao XVIII – assiste o surgimento de uma *síncope sincrética*, um dispositivo novo (moderno) que se consolidou no estoque das *dissonância da tonalidade harmônica* (*notas de passagem, bordaduras, cambiatas, escapadas, apojeturas, antecipações, etc.*). Uma *síncope expandida* que, em boa parte da narrativa contemporânea (séculos XIX e XX) da história da *música universal* (i.e., da *música culta da Europa na Europa e nas suas colônias*), vai se fazer representar por aquilo que a *síncope* (*ligadura, retardo ou suspensão*) se tornou na emblemática música de J. S. Bach.

O que deu cunho específico à música do Barroco foi a experiência conjunta de toda a Europa que teve [...] na obra de Bach seu ponto culminante. 'E como toda a música alemã posterior remonta a Bach, o gênio musical alemão, dominaria de futuro no mundo ocidental' [...]. A obra de Bach é simultaneamente ponto de confluência e ponto de partida. Ponto de confluência da música europeia e ponto de partida da música futura das nações. (NEUNZIG, 1985, p.9).<sup>24</sup>

Barroca, clássica e romântica, a *síncope* dessa universal "música futura das nações" se faz representar minimamente nos fragmentos reunidos nos Ex.11 e 12. Nesses fragmentos as três etapas da antiga *síncope* – *preparação, ligadura e resolução* – vão sofrendo *inflações* de todo tipo: *mutações, implantes, variações, ornamentações e combinações* com outras diferentes espécies de *dissonâncias*. A *rítmica da síncope* é usada em *texturas homorítmicas* sugerindo o caminho para a *sincopação* das figuras de acompanhamento (Ex.11a). Entre a *dissonância* e sua *resolução* surgem *permeios* bastante sofisticados (Ex.11b). *Cadeias de sínopes* agora já ocupam papéis *motivicos temáticos* (Ex.11c). E *certos mestres* nos surpreendem com *resoluções ascendentes* (Ex.11d).

No correr dos séculos XVIII e XIX a teoria se vê obrigada a distinguir coisas que estão se tornando independentes na *síncope*: de um lado o *deslocamento métrico* e de outro as *espécies de dissonâncias*. A *dissonância* ocupa a *preparação* (Ex.12a). O *desenho rítmico* agora pode estar carregando *dissonância de antecipação* (Ex.12b) e não mais exclusivamente de *suspensão* ou *retardo*. Surgem novos usos para a *síncope* da *antiga prática* (Ex.12c). As *suspensões* não são explicitamente resolvidas (Ex.12d). Agora, rompendo a *sisudez do estilo estrito*, já estamos ouvindo o *galante estilo livre*. E, como dizia o teórico musical alemão Heinrich Christoph Koch (1749-1816) em 1782: "no estilo livre, *dissonância* não precisa ser preparada" (KOCH apud RATNER, 1980, p.23). Agora, contando com esse "poderoso recurso para a produção de *tensão expressiva, personificando em si o princípio estético essencial da tensão e relaxamento*" (BENJAMIN, 1986, p.69), a *música burguesa europeia, caucasóide e culta*, alcança a *textura legítima e recorrente da síncope plena* (Ex.12e).



Ex.10 - O acorde perfeito maior e suas *suspensões dissonantes* segundo Kirnberger em 1773. <sup>18</sup>

a) Johann Gottfried Walther (1684-1748), *Musicalisches Lexicon*, 1732.



b) Johann Sebastian Bach (1685-1750), *Concerto Italiano*

*c d - c - c - 7 - 4 - 3 - d - c - d - c - d - d - c - c*

E: I E7/G# (V7/IV) A IV E I B7 V7 E I

c) Johann Sebastian Bach, *Inventio 6 (BWV 777)*

*c d - c - c - 7 - 4 - 3 - d - c - d - c - d - d - c - c*

E: I E7/G# (V7/IV) A IV E I B7 V7 E I

d) Johann Sebastian Bach, *um caso de resolução ascendente*

*preparação suspensão resolução suspensão resolução*

*preparação suspensão resolução suspensão resolução*

*suspensão resolução ascendente*

*preparação suspensão resolução*

*preparação suspensão resolução*

G: B7 (V7/vi) B/A Em Am D7 G

vi ii V I

Ex.11 - Mostuário de síncopes europeias emblemáticas da música culta moderna.<sup>25</sup>

Com esses poucos fragmentos vamos percebendo que, com *acentos* vários, a figura de *síncope* é uma filha *natural* dessa "música das nações", dessa *babel* pós-bachiana, desta hegemônica tonalidade harmônica que nos cerca. Vamos apreendendo que o "conflito com a métrica preva- lecente" (SALZER e SHACHTER, 1999, p.67) e o *atrimento* com a *consonância predominante* que se dão numa *síncope* não são *defeitos* (arritmia, deformidade, imperfeição, fra- queza moral, funcionamento irregular ou falho, carência de linhagem, ou coisas do tipo). E que, embora seja uma tarefa um tanto dispendiosa, é possível notar que os tra- ços de *síncope* estão mesmo certificados em tanta *arte* e registrados em tanta *teoria*.

## 5 - Valoração: algumas *síncofes* são mais do que outras

Um registro da *síncope* feito pelas elites letradas no Bra- sil nos inícios do século XIX foi deixado pelo mestre ca- pela da Sé de São Paulo, o tenente coronel André da Silva Gomes (1752-1844). No seu tratado *A arte explicada de contraponto*, SILVA GOMES cuida da *Ligadura* nas lições 9ª a 13ª (LANDI, 2006, p.184-200). O zeloso espaço re- servado ao assunto evidencia que, mesmo aqui – num Brasil dos idos anos de 1800 quando uma *música popular* vem se formando ao redor das igrejas, das corporações militares e das aglomerações urbanas – o efeito retórico expressivo da *síncope* é algo de grande valor a ser aprendi- do com cuidado e diligência pelo músico que está so- frendo a sua devida catequese ocidentalizante.

Conhecedor dos *segredos* da arte que explica, Silva Gomes sabe dos efeitos da *síncope*. Sabe que se trata de um *con- trário* ao que é o *regular*, sabe do seu real deslocamento. Mas sabe também que esses efeitos não são *impróprios*, antes são valores artísticos altamente positivos na arte *católica, conservadora e ocidental*. Como todo músico mi- nimamente treinado nos cânones da arte europeia, sabe que não se trata de tomar um único partido: tempo e con- tra-tempo, acordo e tensão, não são valores excludentes, são forças constituintes da música que interagem numa negociada síntese de opostos. "Essa ação e reação que da luta recíproca de forças discordantes extrai a harmonia do universo" (BURKE apud TOCH, 2001, p.146).

Ao final da 9ª lição, Silva Gomes faz um precioso co- mentário, "Preceitos concernentes aos Usos e Modos de Formar a Ligadura", que antecede as lições especí- ficas sobre a *Ligadura*:

Tendo estabelecido os Sábios a variedade de Espécies com que se propuseram a organizar o corpo da Composição, admitidas e orde- nadas as Agradáveis Consonâncias e aspirando a tornar aprazível o som das mesmas Dissonantes fazendo que elas fossem índices sensíveis da bela Harmonia, querendo, parece de propósito, chocar primeiro o ouvido com a Dissonância, para que depois ficasse mais susceptível e recebesse com maior recreio a Consonância que se seguisse; nestes termos, proporcionando os Meios para que isso se conseguisse, eles estabeleceram experimentados preceitos en- tre os quais um deles muito especial e capaz de modificar a dura aspereza da Dissonância foi o uso e modo de unir estas Espécies com Ligaduras, chegando por esta descoberta a ponto de intro- duzir felizmente e com estimável apreço, as Falsas e Dissonantes

nas Composições, prescrevendo as partes que a Ligadura se deve dividir, não menos do que muitas inerentes circunstâncias, todas importantes e precisas para o feliz êxito de uma bem ajustada Composição (SILVA GOMES in LANDI, 2006, p.184).

Assim, Silva Gomes re-ensina a *grande regra*: tratar da *síncope* é tratar da *variedade* como valor estético, pois "*In omni contrapuncto varietas accuratissime exquien- da est*" – "a variedade é exigência urgentíssima em todo contraponto" (TINCTORIS apud FORNER e WILBRANDT, 1993, p.25). Conforme o musicólogo alemão Heinrich Besseler (1900-1960), no século XV

entendia-se por *varietas* uma modificação da técnica musical de qualquer tipo que se pudesse pensar, tendo essa modificação o va- lor de preceito principal. Quer dizer que a repetição de grupos ou desenhos de notas, a repetição do mesmo e de coisas similares ou a reaparição de um determinado ritmo no compasso seguinte era mal vista. A ideia melódica deve apresentar a cada momento algo novo, inesperado, surpreendente. Não se busca a regularidade, mas sim a irregularidade (BESSELER apud LA MOTTE, 1998, p.18).

Como os demais tratadistas, Silva Gomes distingue duas qualidades principais de *ligadura*: A *ligadura pre- cisa* (a *síncope necessária*, i.e., a *dissonante*) "refere-se ao tratamento da suspensão, onde a nota ligada deve ser preparada e seguida de sua resolução, ordinaria- mente, por grau conjunto descendente" (LANDI, 2006, p.41). A *ligadura voluntária* "refere-se ao tratamento da síncope, pela qual ocorre apenas um jogo alternan- te de consonâncias podendo a nota ligada ser tratada livremente, isto é, alcançada e/ou deixada por grau conjunto ou salto" (idem).

Como o Ex.3 já pré-anunciou, tal distinção específica é téc- nica, mas é também uma *distinção* de valor: agrega *capital artístico, social, cultural, simbólico, linguístico, escolar*. Con- solidada no ambiente sacro erudito pré-moderno, tal dis- tinção técnico-valorativa sofreu seus sincretismos e numa espécie de repercussão impremeditada se fez qualidade de grande apreço nos mundos contemporâneos das músicas populares sincopadas. A distinção se fundamenta na con- cepção artística de que, embora não seja possível nem dese- jável desenvolver tramas musicais só com a *ligadura precisa* (a *síncope dissonante*), seu uso implica habilidade, beleza, esmero e maestria, implica em *agudeza e engenho*.

Não se trata, é claro, de excluir totalmente o uso da *li- gadura voluntária* (a *síncope consonante*). Trata-se de colocá-la em seu devido lugar e proporção. Entre as duas se estabelece uma relação intencionalmente assimétri- ca: uma *variedade equilibrada por uma desigualdade*. O conhecedor do ofício, o "gênio", se faz reconhecer pelo uso da *síncope* mais *difícil, expressiva, complexa, varia- da, inteligente e criativa*, ou seja: a *síncope* de *tipo* dis- sonante e/ou ornamentada. De maneira relativa, geral, e combinada com uma série de fatores diversos (musicais e extra-musicais), vamos notar que estilos, gêneros, músicas e músicos que invertem tal assimetria – i.e., usam *mais* ou usam *demais* as *síncofes* consonantes – são julgados como algo de qualidade *menos artística, mais pobre, infe- rior, monótona, vulgar ou menor*.

a) Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), fragmento do Quarteto, K. 387, Molto Allegro, 1782.

1 - 2 - 3      4 - 7 - 8      4 - 2 - 3      #4 - 5 - 6

b) Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), *Kurze und leichte Klavierstücke*, n. 12.

antecipação      apojatura      apojatura      preparação      suspensão      resolução ornamentada

*d - c d c*      *d c*      *d c*      *d c*      *d c*      *d c*      *d c*

F: I      C/G V      F/A I      B<sup>b</sup> IV      C<sup>4-3</sup> V<sup>4-3</sup>      C<sup>7</sup> V<sup>7</sup>      F<sup>4-3</sup> I

antecipação      antecipação      antecipação      apojatura

*d c d c*      *d c d c*      *d c d c*      *d c*

F: I      C<sup>7</sup>/E V<sup>7</sup>      F I      A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup> (V<sup>7</sup>/vi)      D<sup>9</sup> vi      G<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/V)      C<sup>4</sup> - 3 V

C:                IV      (V<sup>7</sup>/ii)      ii      V<sup>7</sup>      I

c) Franz Joseph Haydn (1732-1809), *Sonata n. 12*.

*c d - c*      *c d - c*      *c d - c*

E<sup>b</sup>      B<sup>b</sup>/D      A<sup>b</sup>/C      E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>      A<sup>b</sup>      E<sup>b</sup>/G      B<sup>b</sup>/F      B<sup>b</sup>/D      E<sup>b</sup>      B<sup>b</sup>

E<sup>b</sup>: I      V      IV      I      IV<sup>6</sup>      I      V      I      I      V

Ex. 12 - Mostuário de síncopes europeias emblemáticas da música culta moderno-contemporânea.<sup>26</sup>

d) Ludwig van Beethoven (1770-1827), Sonata, op.1, (Pathétique), Rondo, 1798-99.

e) Robert Schumann (1810-1856), Kinderscenen, op. 15, n. 10 (Fast zu ernst), 1838.

(Cont.) Ex. 12 - Mostuário de síncopes europeias emblemáticas da música culta moderno-contemporânea.<sup>26</sup>

## 6 - Síncopes características: os garfinhos na música popular brasileira

Não raro tal *distinção* – que, vale insistir, *não é auto-suficiente*, pois é apenas uma das tantas especificidades que atuam nos domínios de um *campo* – realça matizes xenofóbicas e nacionalistas: a "melhor síncope" (a "boa", a "característica") é a "mais brasileira" (ou, para outras pessoas, em outros lugares, será a "melhor" ou a "mais" *caribenha, cubana, negra, portenha, jazzista*, etc.). O critério está sutilmente presente na distinção entre o que é *música sincopada* mais ou menos "comercial" (*síncopes difíceis vendem menos, são menos dançáveis*, e são percebidas como *tristes, problemáticas*, etc.) e entre o que é mais ou menos "tradicional" (*síncopes difíceis são mais legítimas, antigas, originais, verdadeiras, de raiz*, etc.). Não formalmente expressa – e sempre entre aspas, pois

tudo isso tem validade delimitada –, tal *distinção* atua no nível do conhecimento tácito, subentendida, é uma espécie de *segredo recôndito* que contribui para alimentar a crença estereotipada de que "algumas síncopes são superiores" e por isso devem ser "separadas e conservadas" como cultura *autêntica e pura*. Com isso, dentro deste *campo da música popular*, algumas músicas, seus músicos e simpatizantes, podem perfeitamente não reconhecer ou validar esse tipo de critério, enquanto que outros vão se identificar totalmente com ele.

O Ex.13 reúne algumas *síncopes brasileiras* intencionalmente escolhidas em obras emblemáticas produzidas por mestres da "nossa" artesanidade sincopada recente. Antes, uma observação deve ser feita. Esses fragmentos são grafados aqui de maneira simplificada, sugestiva e

provisória e visam ilustrar o argumento (de que *as combinações das qualidades das alturas nos desenhos rítmicos das síncofes influem numa distinção valorativa*). Como se sabe, nas *músicas populares* uma *composição* não se fixa com demasiada rigidez, já que na *escrita, leitura, interpretação, arranjo* ou *improvisação* que se pratica nesse campo tudo isso (notas, tessituras, divisões rítmicas, articulações, quantidades e qualidades dos acordes, tonalidades, instrumentação, andamentos, etc.) vai mesmo se modificando a cada singular *recriação*. Certamente tais *impermanências* implicam em medidas analíticas objetivas (quais intervalos são consonantes ou dissonantes, quais figurações são *síncofes* ou não, etc.) que vão diferir substancialmente das medidas aferidas aqui.

A intenção do Ex.13 é estimular *associações* entre, por um lado, o que conhecemos destas obras e autores, o lugar e o valor que estes "nomes" – o "feitiço do nome do mestre" como dizia Walter Benjamin (apud BOURDIEU, 2007, p.287) –, ocupam na música, na cultura, na economia, no mundo social em que vivemos. E, por outro lado, a ocorrência objetiva de letras "d" (*dissonâncias*) contrapostas às letras "c" (*consonâncias*). Importa notar a relação de proporção/desproporção entre "d" e "c", a *variedade* (*riqueza, complexidade, originalidade*) das combinações sequenciadas e a qualidade das posições ocupadas. Por ex., "d" em *preparações* ou *resoluções* pode ser sinal de *engenho, criatividade, modernização, virtuosismo, impureza*, etc.; "c" em lugar de *suspensão* pode ser sinal de *imperícia, menor qualidade artística, humor, ironia*, etc. Importa notar que o valor tradicional (tonal, ocidental) não está na opção por "d" ou por "c", e sim no *equilíbrio* ou *desequilíbrio* conseguido entre elas. Combinações "d" e "c" também dão indícios do desenvolvimento causa-efeito da trama. Por ex., *estereotipadamente*, "c" pode indicar *repouso* ou *distensão*, enquanto que "d" implica em *tensão* e *movimento*, etc.

Contudo, é preciso frisar com clareza que tais *associações* ou *referências* não são suficientemente alimentadas exclusivamente pelo *puro* isolamento técnico-objetivo das combinações entre "d" e "c". Como se sabe, o *valor* em música popular é uma grandeza *relacional*, depende de *efeitos combinados* onde aspectos incontáveis e diversos interagem. Assim, os parâmetros de *ritmo* e *altura* jamais estão sozinhos na tarefa de *julgar* qual é ou não a boa *síncope*. O ritual leva em conta *quem* está fazendo música *para quem, aonde e por que*, o texto *das canções*, as qualidades da *harmonia*, o *timbre*, a *tessitura*, o *vibrato*, o *andamento*, a *instrumentação*, o *volume*, os *processamentos* de *mixagem*, a *mise-en-scène*, a *expressão corporal*,

a *iluminação*, os *olhares*, todo o ambiente que um fato musical evoca incluindo o tamanho, o comportamento e a adesão de algum público aficionado, etc. Enviesadamente os fragmentos amostrados no Ex. 13 realçam tão somente os aspectos do controle das alturas que compõem a melodia (intervalos consonantes ou dissonantes, notas do acorde ou notas auxiliares, tensões disponíveis, preparação, suspensão, resolução, etc.), mas o horizonte de compreensão da questão das *síncofes características* (*brasileiras* ou outras) é, como se sabe, bem mais *amplo* e *miscigenado*. A *síncope* é também (ou muito mais) uma questão de *elocução*, um modo de expressar, assim, não é propriamente uma questão exclusiva da composição (notação, etc.), é um componente de interpretação e *performance*, um tipo de *pronúncia* ou *sotaque* que atua também (ou muito mais) no tecido rítmico dos "acompanhamentos" destas melodias.

## 7- Em conclusão

A visita a esta memória da *síncope* oportuniza notar que, na *arte* e na *teoria*, a *síncope* não é uma noção unívoca que se acha homogeneamente pré-estabelecida e paralisada em algum lugar. Como tantos dispositivos musicais que vão atravessando o processo da colonização ocidental, a *síncope da tradição erudita* não é um patrimônio *privativo* e *anistórico* que, puro, ileso e autônomo, vai percorrendo épocas e lugares sem sofrer redefinições e experimentar novos usos e pronúncias. Arguta, prestigiosa, institucional, dominadora e milenar, essa *síncope* letrada toma parte das "mestiçagens que nos constituem" (BARBERO, 2008, p.262), é uma das muitas "falas" – das muitas maneiras de pensar, de ver, ouvir, fazer e julgar – que discursam nas longas e tortuosas conversas que estão na linha do telefone-sem-fio das transformações do mundo.

Mesmo correndo o risco de reelaborar o que já está dito em alguns dos "múltiplos discursos sobre música popular", vale concluir notando que observações desta natureza – a busca de uma historicidade formativa do que seria a *síncope* brasileira, a busca do que e em que medida compõe uma espécie de DNA, ou de "alma" da musicalidade brasileira, etc. – dependem do cruzamento de um espesso caldo de considerações. E nesta densa trama de "impossível pureza" (BARBERO, 2008, p.263), de inúmeras e inacabadas interações transformativas, as qualidades e posicionamentos das alturas no interior do desenho rítmico da *síncope* são apenas mais alguns dos mínimos detalhes, frações pequeninas de artesanidade sutil e subliminar, que se misturam nos nossos julgamentos de valor.

a) Ernesto Nazareth (1863-1934), *Brejeiro, maxixe*.

Chord progression for *Brejeiro, maxixe*:  
 E: I G#7 (V<sup>7</sup>/vi) C#<sub>M</sub> vi A<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> E I B<sup>7</sup> V<sup>7</sup> E I

b) Pixinguinha (1897-1973), *Carinhoso, choro-canção*.

Chord progression for *Carinhoso, choro-canção*:  
 F: vi D<sub>m</sub> G<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/V<sup>7</sup>) C<sup>7</sup> V<sup>7</sup> F<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/IV) IV B<sup>b</sup> A<sup>0</sup> (V<sup>7</sup>/ii) G<sub>m</sub> ii G<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/V<sup>7</sup>) D<sup>b0</sup> V<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F I

c) Pixinguinha, *Lamentos, choro*.

Chord progression for *Lamentos, choro*:  
 D: (V<sup>7</sup>/ii) B<sup>7</sup> ii E<sub>m</sub> C#<sub>M</sub>7(b<sup>9</sup>) F#<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/vi) vi B<sub>m</sub> G#<sub>M</sub>7(b<sup>9</sup>) C#<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/iii) F# (F#: V<sup>7</sup>/vi) D#<sub>M</sub> (F#: V<sup>7</sup>/ii) G#<sup>7</sup> (F#: V<sup>7</sup>/V<sup>7</sup>) C#<sup>7</sup> (F#: V<sup>7</sup>/IV) F#<sup>7</sup> (F#: V<sup>7</sup>/vi) B<sup>7</sup> (F#: V<sup>7</sup>/ii) E<sup>7</sup> (F#: V<sup>7</sup>/V<sup>7</sup>) A<sup>7</sup> (F#: V<sup>7</sup>) D (F#: I)

Ex.13 - Mostruário mínimo do valor da síncopa em desenhos melódicos da MPB.<sup>31</sup>

d) Tom Jobim (1927-1993), *Chega de Saudade*.

7 4 3  
d c

suspensão resolução antecipação

13 9 7M 9 7

d d c c d d c c

F#7 B<sub>M</sub>7 B<sup>b</sup>7(#11) A<sub>M</sub>7 D7 G<sup>7</sup>M G<sub>M</sub>7

7 13 b13 9 7 13 4 9

c d c c d d c d d d c d d d d d d c

F#<sub>M</sub>7 B<sup>13</sup> B<sup>7</sup>(#5) E<sup>9</sup> A<sup>7</sup>sus4 F#<sub>M</sub>7(b5)

e) Hermeto Pascoal (1936-), *Surpresa*.

c c c c c c

9 (#11) 11 9

d d d d d d c c d d d d

A<sup>b</sup><sub>M</sub>7(b5) G<sub>M</sub>7(b5) G<sup>b</sup>7M F<sub>M</sub>7 B<sup>b</sup><sub>M</sub>7 D<sup>b</sup>7M

11 (#11) 9 7M 11

d d d d d d c c c c c c c

D<sub>M</sub>7 B<sup>b</sup>7M A<sub>M</sub>7 F<sup>7</sup>M E/D D/C D<sup>b</sup>7M F<sup>7</sup>(#5)

(Cont.) Ex.13 - Mostruário mínimo do valor da síncope em desenhos melódicos da MPB.

f) Edu Lobo (1943-) e Vinícius de Moraes (1913-1980), *Só me fez bem*.

Musical score for "Só me fez bem" by Edu Lobo and Vinícius de Moraes. The score consists of a melody line and a harmonic accompaniment. The melody line features notes labeled 'd' and 'c' above it. The harmonic accompaniment includes chords: Am7, F7M(♯11), E7, Am7, C7sus4, and C7(♯11). The bass line provides a steady accompaniment.

Musical score for "Só me fez bem" showing harmonic analysis. The score includes annotations for "preparação", "suspensão", and "resolução" pointing to specific notes in the melody. The harmonic accompaniment includes chords: F7M(♯5), F7M, E7(♯9), and Am7. The bass line provides a steady accompaniment.

g) Gilberto Gil (1942-) e Capinam (1941-), *Soy loco por ti América*.

Musical score for "Soy loco por ti América" by Gilberto Gil and Capinam. The score consists of a melody line with notes labeled 'c', 'd', and 'c' above it. The harmonic accompaniment includes chords: Eb, Eb, F7M, Bb7, Ab, Bb7, Eb. Annotations include "6ª acrescentada (sexta de Rameau)", "arpejo", and "antecipação". The bass line provides a steady accompaniment.

(Cont.) Ex.13 - Mostruário mínimo do valor da síncope em desenhos melódicos da MPB.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ABDOUNUR, Oscar João. *Matemática e música*. São Paulo: Escrituras, 1999.
- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.
- BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures em german baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BENÉVOLO, Caio. A polêmica Forkel-Rousseau. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, n. 7, p.57-97, 2004.
- BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the style of J. S. Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.
- BENJAMIN, Thomas. *The craft of modal counterpoint: a practical approach*. New York: Schirmer Books, 1979.
- BERRY, Wallace. Metric and rhythmic articulation in music. *Music Theory Spectrum*, v. 7, Time and Rhythm in Music, Spring, 1985. p.7-33.
- BESSA, Virgínia de Almeida. "Um bocadinho de cada coisa": trajetória e obra de Pixinguinha. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2005. (Dissertação de Mestrado em História).
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latin*. Coimbra, 1712 – 1728. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/>>. Acesso em: 01 ago. 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRENET, Michel. *Diccionario de la música*. Barcelona: Editorial Ibéria, 1962.
- CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O "fator atrasado" na música brasileira: evolução, características e interpretação. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.2, 2000. p.5-14.
- CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto modal*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto; Novak Multimedia, 2000.
- CAVALCANTI, Alberto Roseiro. *Música popular: janela espelho entre o Brasil e o mundo*. Programa de Pós- Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, UNB, 2007. (Tese de Doutorado).
- COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- DESCARTES, René. *Compendio de música*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.
- FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo Contínuo no Brasil: a contribuição dos tratados em língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2002. (Tese de Doutorado em Música).
- FORNER, Johannes; WILBRANDT, Jurgen. *Contrapunto creativo*. Barcelona: Labor, 1993.
- FORTE, Allen e GILBERT, Steven E. *Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Idea Books, 2003.
- FUX, Johann Joseph. *The study of counterpoint*. New York: Norton, 1971.
- GAINES, James R. *Uma noite no palácio da razão*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Versão 1.0: Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.
- HUANG, Cheng Zhi Anna e CHEW, Elaine. Palestrina Pal: a grammar checker for music compositions in the style of Palestrina. In: CONFERENCE UNDERSTANDING AND CREATING MUSIC – UCM, 5<sup>th</sup>, 2005 Caserta, *Anais...* Caserta, 2005. Não paginado.
- IKEDA, Alberto T. Escolas de samba ou de marcha? *O Estado de São Paulo*. São Paulo, ano 7, n. 500, 24 fev. 1990.
- JEPPESEN, Knud. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. New York: Dover, 1992.
- JEPPESEN, Knud. *The style of Palestrina and the dissonance*. Mineola, New York: Dover Publications, 2005.
- KENNAN, Kent W. *Counterpoint: based on eighteenth-century practice*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1987.
- KIRNBERGER Johann Philipp. The true principles for the practice of harmony. *Journal of Music Theory*, Autumn, 1979. v. 23, n. 2, p.163-225
- KOMAR, Arthur J. *Theory of suspensions: a study of metrical pitch relations in tonal music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- KRAMER, Jonathan D. Studies of time and music: A Bibliography. *Music Theory Spectrum*, v. 7, Time and Rhythm in Music, p.72-106. Spring, 1985.

- LA MOTTE, Diether de. *Contrapunto*. Barcelona: Idea Books, 1998.
- LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- LANDI, Marcio Spartaco. *Lições de contraponto segundo a arte explicada de André da S. Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2006.
- LESTER, Joel. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p.753-777.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Música, experiência e memória: o desenvolvimento da partitura e as margens do processo. *Revista Resgate* n. 18, p.83-98, 2009.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM. 2000.
- LUCAS, Mônica. Aspectos decorosos e cômicos em minuetos de Haydn. *Musica Hodie*, Goiânia, Volume III, n. 1/2, 2003, p.105-16.
- LUCAS, Mônica. Uma visão retórica da agudeza no Quarteto de Cordas Op.33, N.5 de Franz Joseph Haydn. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007. p.21-32
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).
- NEUNZIG, Hans A. *Uma nova música europeia*. Bonn: Inter Nationes, 1985.
- NEVES, Paulo. *Mixagem: o ouvido musical do Brasil*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.
- ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983.
- OWEN, Harold. *Modal and tonal counterpoint: from Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer Books, 1992.
- PALISCA, Claude V. (Ed.). *Norton anthology of western music: ancient to baroque*. New York: Norton, 1996.
- PISTON, Walter. *Contrapunto*. Cooper City: SpanPress, 1998.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PRANDINI, José Carlos. *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrições e análises de solos improvisados*. Instituto de Artes, Unicamp, 1996. (Dissertação de Mestrado).
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on harmony*. New York: Dover Publications, 1971.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traite de L'harmonie réduite ci son principe naturel*. Paris: Klincksieck. 1986.
- RATNER, Leonard G. *Classic music: expression form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RIEMANN, Hugo. *History of music theory*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de O sobrinho de Rameau. *Artefilosofia*, Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p.36-55, jan. 2007.
- SALZER, Felix; SHACHTER, Carl. *El contrapunto en la composición*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; UFRJ, 2001.
- SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint (1)*. New York: Schirmer Books, 1987.
- SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*. São Paulo: Via Lettera, 2001a.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001b.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. Volume 3 (1400-1700). Madrid: Akal, 1991.
- TOCH, Ernst. *Elementos constitutivos de la música*. Barcelona: Idea Books, 2001.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo, Editora UNESP, 2002.
- TOMLINSON, Gary (Ed.). The Renaissance. In: STRUNK, W. Oliver e TREITLER, Leo (Ed.). *Source Readings in Music History*. New York: Norton, 1998. p.281-508.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p.94-111.
- VALLE, Ione Ribeiro. Pierre Bourdieu: a pesquisa e o pesquisador. In: BIANCHETTI, Lucídio e MEKSENAS, Paulo (Orgs.). *A trama do conhecimento: teoria, método e escrita em ciência e pesquisa*. Campinas: Papyrus, 2008. p.95-117.
- WASON, Robert W. *Musica practica: music theory as pedagogy*. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p.46-77.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 4/5, p.13-79, 2003.

## Notas

- 1 A expressão "da diferença do que ensinam os antigos e os modernos" foi tomada de LANDI (2006, p.122).
- 2 Considerando que "a música popular atrai os eruditos" e "pesquisadores vinculados às universidades", TRAVASSOS (2005) mapeia a produção acadêmica que trata da música popular nos campos da etnomusicologia, antropologia, estudos literários, semiótica da canção, sociologia e historiografias. Para SANDRONI, que tratando da "síncope brasileira" relê diversos estudiosos (tais como Edison Carneiro, Mario de Andrade, Andrade Muricy, Oneyda Alvarenga, Nogueira França, etc.), "de fato, alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral" (SANDRONI, 2001, p.19). Sobre a *síncope* como um *tema privilegiado* nos estudos da música brasileira ver ANDRADE (1989; 2006), CANÇADO (2000), MACHADO (2007), NAPOLITANO (2007), SANDRONI (2001), SODRÉ (1979) e WISNIK (2003).
- 3 A expressão "um bocadinho de cada coisa" foi tomada de BESSA (2005).
- 4 Sobre as normas de adequação música e texto (Latim) na polifonia ver Benjamin (1979, p.9-10), Carvalho (2000, p.105-107), Forner e Wilbrandt (1993, p.103-105), Jeppesen (2005, p.38-47) e La Motte (1998, p.174-181). Tratando da "inclusão do ritmo" no estilo palestrino Forner e Wilbrandt (1993, p.96-103) sugerem a unidade de tempo de 70 pulsações por minuto, nesse andamento a figura de síncope ocupa duas unidades de tempo. O andamento é um fator a ser considerado na re-significação da síncope. Para uma comparação acentuada com um caso atual de "síncope brasileira" onde a figura de síncope ocupa uma unidade de tempo, temos que, "enquanto no Rio [de Janeiro] a pulsação média dos sambas[-de-enredo], nos desfiles [de carnaval], tem sido de 132 a 138 [pulsações por minuto], ela é de 138 a 144 em São Paulo, pela marcação de 1989" (IKEDA, 1990). Assim, no andamento, é vertiginosa a diferença que se observa entre uma suposta síncope palestriniana e uma estereotipada síncope de *samba-de-enredo*.
 

*síncope palestriniana*



*síncope de samba-de-enredo*


- 5 O uso do termo *massivo* em contexto anterior aos meios de comunicação de massa foi sugerido por GARCÍA CANCLINI (2003, p.255-256): "A rigor o processo de homogeneização das culturas autóctones da América começou muito antes do rádio e da televisão, nas operações etnográficas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas, – durante a formação dos estados nacionais – na escolarização monolíngue e na organização colonial ou moderna do espaço urbano. [...] A noção de cultura massiva surge quando as sociedades já estavam massificadas".
- 6 Uma alusão ao título de NEVES (1985). O próprio termo "católico" – do Latim *catholice* (universalmente), *catholicus* (universal, geral, regular), *catholicum* (regra geral), *catholica* (propriedades gerais, o universo), (TORRINHA, 1942, p.130) – é útil para pensarmos a memória da *síncope*. No cadinho que nos coube nesse Novo Mundo, aprendemos a falar da "*síncope brasileira*" (ou, conforme o narrador, da "*síncope cubana*", da "*síncope jamaicana*", da "*síncope do Ragtime norte-americano*", etc.) da mesma maneira que aprendemos a falar de um *catolicismo* "brasileiro". Um sutil contra-senso, já que o termo "católico" pretendeu dizer justamente aquilo "que é universal". Mas esse contra-senso (esse *universal* vertido em *particular*) deslocou-se frente ao fato de que, apesar das origens (já sincréticas) do termo e da própria religião, o Brasil, como outras paragens do Novo Mundo, acabou negociando seu jeito particular de ser "católico". E esse "jeito de ser", esse "modo próprio de perceber e narrar, contar e dar conta" (BARBERO, 2008, p.261) acaba sendo reconhecido como tal.
- 7 A expressão "muito longe, muito perto" foi tomada de SAFATLE (2007).
- 8 Datado de 1477 o *Liber de arte...* de Johannes Tinctoris (c.1435-1511) é um marco renascentista do registro teórico da *síncope*. Tal registro foi precedido – informa RIEMANN (1962, p.249-250) – por normalizações da *síncope* encontradas em tratados franceses cem anos mais antigos. Tratados como o célebre *Ars nova* (c.1322), o *Ars perfecta in musica* e o *Liber musicalium* atribuídos a Philippe de Vitry (1291-1361), e também em trabalhos atribuídos a Johannes de Muris (c.1290-c.1351) como o *Libellus cantus mensurabilis* (c.1340). No repertório as *dissonâncias sincopadas* também estão presentes nessa música do século XIV, p.ex., em obras de Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut (c.1300-1377) e Francesco Landini (c.1327-1397). Cf. GROUT e PALISCA (1994) e PALISCA (1996). Observa-se com essas tão *antigas figuras novas* que, desde cedo, no "canto polifônico racional", a *síncope* é um pormenor *sui generis* dentre os "meios técnicos de expressão" que, "com a finalidade de moldar a paixão", decorrem daquilo que o sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) chamou de "notação racional" (cf. LIMA REZENDE, 2009). Por volta de 1911, em seu "fundamentos racionais e sociológicos da música", WEBER (1995) destacou correlações entre a "notação" e o "papel fundamental que a Igreja desempenhou em todo o processo de racionalização" que culminou na moderna música ocidental – a música "condicionada" pela "*Akkordhamonik*" (*harmonia de acordes*). E que isto tenha sido possível teve seu fundamento [...] nas soluções precedentes de problemas tecnicamente racionais. Assim particularmente na criação da notação racional (sem a qual nenhuma composição moderna seria sequer concebível) e, já antes, na criação de instrumentos determinados que impeliem à interpretação harmônica dos intervalos musicais, e sobretudo na criação do canto polifônico racional. Teve papel nessas realizações na Alta Idade Média o monacato dos territórios missionários do Norte-Ocidente, que sem suspeitar o alcance posterior de seus atos racionalizou para seus fins a polifonia popular [...]. Foram particularidades absolutamente concretas – condicionadas sociologicamente e pela história da religião – da situação externa e interna da igreja cristã no Ocidente que originaram ali, a partir de um racionalismo próprio apenas ao monacato do Ocidente, esta problemática musical, que na sua essência era de tipo "técnico" (WEBER, 1995, p.50-51).
- 9 Adaptado de LA MOTTE (1998, p.76). No exemplo a letra "c" corresponde a um intervalo consonante e a letra "d" a um dissonante. Por conseguinte, *suspensões* como "9-8, "2-1,"4-5, "7-8, bem como as eventuais *resoluções ascendentes* (que aparecem mais tarde na música culta europeia), não estariam ainda em uso na época de Josquin (LA MOTTE, 1998, p.77). Note-se ainda que *o desenho de síncope não é puramente melódico*, já que depende de no mínimo duas vozes.
- 10 Conforme LA MOTTE (1998, p.78-81). Para estimular comparação com uma grafia da *síncope* que aparece na música popular atual, as *cláusulas* dos Ex. 2a e 2b foram reescritas (no destaque) em compasso dois por quatro.
- 11 O Ex.3 procura resumir diversas referências. Em um primeiro grupo – reunindo autores que seguem a normalização proposta por Fux, onde a *síncope* ocupa a destacada posição de *quarta espécie de contraponto* – estão: CARVALHO (2000), FORNER e WILBRANDT (1993), FORTE e GILBERT (2003), FUX (1971), JEPPESEN (1992; 2005), KENNAN (1987), OWEN (1992), SALZER e SHACHTER (1999), SCHENKER (1987) e SCHOENBERG (2001a). Dentre os que não seguem as espécies fuxianas estão: BENJAMIN (1979), LA MOTTE (1998) e PISTON (1998). Os termos usados em tratados brasileiros e portugueses nos séculos XVIII e XIX foram recolhidos em FAGERLANDE (2002) e LANDI (2006). Para estudos que abordam as relações entre *métrica* e altura na tonalidade harmônica ver BERRY (1985), COOPER e MEYER (2000), KOMAR (1971), KRAMER (1985) e LA RUE (1989).

- 12 Conforme BENJAMIN (1979, p.150 e 173). Esses fragmentos não trazem todas as informações que constam na partitura e os comentários analíticos são parciais.
- 13 O uso da dissonância é assim um critério de valor altamente positivo no julgamento artístico ocidental. Seu emprego denota *risca*, *virtuosismo*, *habilidade* e *maestria* composicional. Com isso, Palestrina pôde ser considerado um dos grandes do seu tempo porque, entre outras coisas, conseguiu usar mais *dissonâncias* do que outros maestros da época. No *ranking* demonstrando estatisticamente a capacidade de uso de diversas dissonâncias (notas de passagem, suspensões, bordaduras e antecipações) compilado por HUANG e CHEW (2005) com o auxílio de um software para análise musical, vemos que Palestrina aparece em primeiro lugar com 18,37% de dissonâncias, em segundo vem Tomás Luis de Victoria (1548-1611) com 14,8%, depois William Byrd (1540-1623) com 10,57% e por fim Orlando di Lasso (c.1530-1594), com 7,84%.
- 14 Não se trata, é claro, de uma não percepção do ideal de *diversidade* defendido pelos grandes teóricos do renascimento como Tinctoris e Zarlino. Fux conhece a importância artística da *variedade*, basta ir até à sua 5ª espécie, por isso mesmo chamada de "contraponto florido" (FUX, 1971, p.64-67). Mas é que o diligente Fux é um personagem do Iluminismo exercendo o poder de abstração e o melhor da concepção pedagógica de seu tempo: "a maneira do Iluminismo conhecer [e logo ensinar] uma coisa era: identificar, separar e classificá-la" (GAINES, 2007, p.190). Fux trata do uso da *síncope* em *cláusulas* (cadências) em diversas passagens ao longo do *Gradus...*, p.ex., no "Exercitii V. Lectio III. De trium partium Fugis".
- 15 Ver ainda *Livro 2* (da natureza e propriedade dos acordes) *Artigo 1 e Artigo 4* (RAMEAU, 1986). Para Rameau o efeito de *síncope* é algo comparável a uma *colisão*, daí a origem do termo. *Síncope* seria composta por duas palavras gregas: *syn* e *copto* (RAMEAU, 1971, p.78; ROUSSEAU, 2007, p.368). *Syn* é um prepositivo que implica em *juntamente* (ao mesmo tempo, associação, etc.) que aparece em palavras como *sincronia*, *sinergia*, *sinfonia*, *sinônimo*, *síntese*, *simetria*, *simbiose*, *símbolo*, etc. Já *copto* (-cope) significa bater, colidir ou cortar e é usado como pospositivo no eruditismo latino do renascimento em palavras como *apócopes* (mudança fonética que consiste na supressão de um ou vários fonemas no final de uma palavra, por exemplo: *cine*, por *cinema*, *bel* por *belo*), *perícopes* (trecho da Bíblia ou de um livro) e *síncope* (HOUAISS).
- 16 O texto "*Syncope, en Musique*" de Rousseau foi publicado primeiramente em 1765, no XV volume (p.747) da célebre *Encyclopédie...* editada por Diderot e D'Alembert entre 1751 e 1772.
- 17 A partir de RAMEAU (1986, p.298; 1971, p.316).
- 18 A partir de KIRNBERGER (1979, p.172).
- 19 Adotando o termo "suspensão", BARTEL (1997, p.396) não deixa de avisar que, em inglês, *suspention* é normalmente usado como tradução de *syncopatio* ou *syncopa*. No entanto, *suspention* tem conotação de *harmonic syncopation* e, em inglês, este termo ficou mais reservado para os aspectos da *síncope* que implicam no controle das questões de altura. Por outro lado, o termo inglês *syncopation* é normalmente entendido como uma alteração de ordem rítmica (não necessariamente implicando em dissonâncias no campo das alturas). Tal separação se mostrou necessária na contemporaneidade, pois desde a *síncope do estilo livre* (ver itens 4 e 5), nem todas as dissonâncias acomodadas no desenho rítmico da *síncope* são *suspensões* (ou *retardos*). A advertência de Bartel – igualmente lembrada nas notas do tradutor in FORTE e GILBERT (2003, p.60) – é determinante para os estudos da *síncope* no Brasil referenciados em publicações de língua inglesa. Nos *dicionários*, *enciclopédias* ou outros textos em inglês, possivelmente, as informações sobre a *síncope* estarão compartimentadas. Em parte as informações estarão no verbete *síncope*, onde, no geral, a ênfase recairá nos aspectos de deslocamento métrico, pulso, rítmica, prosódia, etc. Mas serão os verbetes "suspensão" (Francês e inglês: *suspension*; Alemão: *vorhalt*; Italiano: *sospensione*; Espanhol: *suspensión*) e "*retardation*" (retardo) que, provavelmente, trarão informações sobre a questão das alturas da *síncope* tradicional (aquela que antecede o estilo livre). Na cultura viva das *síncofes*, parece *inadequado*, para dizer assim, especializar ou compartimentar de maneira muito rígida as diferentes propriedades que compõem o denso entendimento das *dissonâncias acentuadas*. Mas, dependendo de tendências e intenções, teóricos, críticos, professores, e artistas podem mesmo escolher o caminho da *compartimentação paramétrica*. E isso pode ser positivo ou não dependendo de inúmeras outras variáveis. Em qualquer caso o alerta de Bartel continua válido. Como leitores e/ou pesquisadores vamos exercer nossas escolhas informados e informando sobre os riscos e benefícios desta compartimentação específica que carrega sequelas das estereotipadas compartimentações de fundo e mais gerais da *nossa* cultura atual (i.e. da *musicologia de viés eurocêntrico* ou *anglo-americano*) que prefere realmente distinguir *suspensão* de *síncope*. *Suspensão* implica no reino das alturas, termo mais reservado à *síncope apolínea*, a *síncope caucasiana*, pensante, letrada, europeia, ocidental, tradicional, histórica e de formação cristã, é a erudita *síncope* do Velho Mundo, etc. *Síncope* implica no reino das rítmicas (a *síncopada*, a *síncopação*), termo mais reservado à *síncope dionisíaca*, a *síncope* rebolada, negra, afro-miscigenada ou afro-latina, ocidentalizada, sincrética, oral, corporal e sem história – é a *síncope* de transe que encanta os corpos e as palmas das mãos que se confundem nesse nosso Novo Mundo, todo ele tão *quente* e *síncopado*, etc. E assim vamos reafirmando nossas crenças e preconceitos inabaláveis: a música que *penso* não é *síncopada* e a música *síncopada* não pode *pensar*.
- 20 Em torno de 1540 o professor e humanista alemão Joannes Susenbrot (c.1484-1543) dizia que "a *syncopie* ocorre quando uma letra ou sílaba é removida do meio de uma palavra" (BARTEL, 1997, p.396). Aceção idêntica se encontra no *Vocabulário Portuguez & Latino* de Raphael BLUTEAU, publicado entre 1712 e 1728 e tido como "o mais antigo dicionário da língua portuguesa". Segundo Bluteau a "*Syncopa*" é termo gramatical e ocorre "quando se tira uma letra, ou sílaba do meio de uma palavra, dizendo *duum* em lugar de *duorum*, *composius* em lugar de *compositus*". Já "Syncopie" é termo médico, "deriva-se do grego *Syncoptein*, cortar, porque corta o coração, e todas as facultades vitais [...]" (BLUTEAU, 1712-1728, p.818). Assim, instituída pelos eruditos da história literária, poética e linguística, essa noção de *síncope* interatua com a noção de *síncope* instituída para a observação da música. A *síncope* da gramática é um recurso culto aceito na avaliação dos desvios, transformações e reinvenções que ocorrem com as palavras em situações coloquiais e nas variações mais populares da cultura oral, como, por ex., nas célebres variações *síncopadas* que transformaram "vossa mercê" em "vossemecê" em "vosmecê" e chegaram até o "você", que por *aférese* (supressão de fonema no princípio da palavra) já se reinventou como "ocê" ou "cê" e, que por *apócopes* (supressão no final da palavra), já tornou possível até o uso escrito do solitário "c" como um pronome de tratamento. Tal maneira de entender o percurso das palavras em direção aos usos de caráter mais atual e popular (que notamos nos estudos dos colegas que se ocupam da *síncope fonética*), em alguma medida, parece influir naquelas soluções do campo acadêmico musical que, numa espécie de *simplificação metodológica* conveniente, pondo em plano bem mais secundário o aspecto das alturas, escolhe focar o aspecto rítmico da *síncope* como um parâmetro essencial na apreciação das músicas de registro híbrido, oral e popular. Músicas historicamente recentes (dos finais do século XIX para cá) que se desenvolveram no entorno dos centros urbanos do Novo Mundo passando por transformações análogas aos desvios que, por *síncope*, se dão na língua falada.
- 21 Conforme BARTEL (1997, p.402), alguns desses autores preocupam-se com a etimologia da palavra. Para o *musico poeticus* tcheco Tomáš Baltazar Janovka (1669-1741), *syncopatio* ou *syncopsis*, vem do grego *Syncopo*. Para o teórico e compositor alemão Johann Gottfried Walther (1684-1748) a palavra grega é *synkopto*. E, para ambos, o termo grego foi traduzido para o Latim como *ferio* (ferir, golpear, lograr, enganar) ou *verbero* (atacar, fustigar, deitar por terra, esmagar com palavras em um discurso). No Latim, conforme TORRINHA (1942, p.852), a palavra *syncopa* (ou *syncopie*) significa *desmaio*; *syncopo* implica em cair com uma *síncope*; *syncopatus*: que tem uma *síncope*. A palavra *suspensus* pode significar algo preso em cima, algo que se sustém nos ares, que está na expectativa, na incerteza, incerto, que depende, submisso, parado, retido, etc. (TORRINHA, 1942, p.850).
- 22 Em certa medida, esse fenômeno de *inflação* acompanha componentes diversos da tonalidade harmônica. Outros dispositivos moderno-contemporâneos que poderiam, rapidamente, ilustrar o argumento seriam, por ex.: A propagação da *dominante* (o V<sup>7</sup> principal) para a ideia de *dominante secundária* que *inflaciona* a tonalidade com diversos outros V<sup>7</sup>. O *acorde diminuto* que se transfere do *locus* específico do VII grau do modo menor (escala harmônica) para diversos outros locais do sistema (inclusive da tonalidade maior). O *acorde de sexta aumentada* (SubV<sup>7</sup>), a princípio reservado para a função *dominante da dominante* no modo menor que se expande, generalizando o recurso para incontáveis pontos de preparação. O *acorde de sexta napolitana* (bII), *original* de uma *mudança* da tonalidade menor que empresta seu efeito diferenciado à tonalidade maior (como

- bII<sup>M</sup> ou como bVII<sup>M</sup>). As vizinhanças de terceira (*mediantes, submediantes*) raras e especiais (i.e. inexplicáveis) nos séculos XVII e XVIII que se tornaram estereótipos até banais ao longo dos séculos XIX e XX. Dispositivos da época da "saturação da tonalidade" ou "pós-tonais" (tais como o "acorde de Tristão", o "acorde de Scriabin", o "modo de Liszt", a "escala de tons inteiros", a "escala octatônica", os acordes por superposição de quartas, etc.), também passam por esse tipo de processo e crítica quando ganham uso na música popular urbana.
- 23 Sobre a noção de *decoro* como um princípio básico não só da música, mas de toda a conduta humana no século XVIII ver o estudo de LUCAS (2003).
- 24 A arguta tese de que a música alemã solidifica a "experiência conjunta de toda a Europa" foi enunciada pelo compositor e flautista alemão Johann Joaquim Quantz (1697-1773) em 1752: "Num estilo que, como o da Alemanha atual, consiste numa mistura dos estilos dos diferentes povos, cada nação encontra alguma coisa com que tem afinidades". Para Quantz, a música da Alemanha é "mais universal e mais agradável", pois conjuga e mistura os bons elementos da "pura música italiana", que já não se assenta "sobre fundamentos tão sólidos como outrora", e do "puro estilo francês" que "permaneceu excessivamente simples" (QUANTZ apud GROUT e PALISCA, 1994, p.477). O *bordão* que apregoa J. S. Bach como uma espécie de "ponto de partida" da música moderno-contemporânea, possui inúmeros registros. Conforme BENÉVOLO (2004, p.61-62), para o teórico e historiador Johann Nikolaus Forkel (1741-1818), primeiro biógrafo de Bach e o primeiro a lutar pelo reconhecimento da sua genialidade postumamente, Bach é o "príncipe dos clássicos passados e futuros". Em um contexto de soerguimento *nacionalista*, Forkel declara a arte de Bach como um "tesouro inigualável exclusivamente alemão" e dedica a sua biografia aos "admiradores patrióticos da verdadeira arte musical". Conforme KATER, Beethoven teria dito: "Bach não é um riacho, é um oceano!" Um jogo com a palavra "bach" que em alemão significa *riacho* (In: WEBERN, 1984, p.89). Para Debussy, Bach é o "ancestral de qualquer música" (DEBUSSY, 1989, p.194). Para Anton Webern (1883-1945) "tudo acontece em Bach", "tudo o que veio após Bach já estava em preparação [...]". "Aliás, Bach compôs de todas as maneiras possíveis, ocupou-se de tudo que pode ser pensado!" (WEBERN, 1984, p.82, 66 e 84). Sobre a invenção de J. S. Bach como um dos pilares supremos do *reino do espírito* alemão, uma espécie de "essência hereditária de um grande passado", ver o estudo de DAHLHAUS (1999, p.116-125). No momento de *nacionalização* da música brasileira, ecos desse culto ao nome de Bach (um mestre das *sincopas*) vão repercutir em nosso entorno. No seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, Mário de Andrade (1893-1945) vê Bach (e também Haydn e Mozart) como um "espírito totalmente universal" (ANDRADE, 2006, p.14), e no capítulo intitulado "Polifonia" declara: "a harmonização europeia é vaga e desraçada". Nos anos de 1930 a 1945, nesse mesmo contexto de invenção de um *nacionalismo brasileiro e moderno*, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compõe as célebres *Bacchianas Brasileiras* expondo artisticamente sua percepção de possíveis afinidades entre a música popular (*sincopada*) que se fazia no Brasil e a música de Bach.
- 25 O Ex.11a é citado em BARTEL (1997, p.404), o Ex.11b em PISTON (1998, p.54) e o Ex.11d em LA MOTTE (1988, p.58). Tais autores trazem uma vasta coleção de exemplos minimamente referenciada aqui.
- 26 O Ex.12a é citado em PISTON (1998, p.85); o Ex.12b em KENNAN (1978, p.71-72); o Ex.12c em PISTON (1998, p.64); o Ex.12d em KENNAN (1978, p.66) e PISTON (1998, p.74).
- 27 Sobre o sentido dos termos "distinção" e "capital" (*artístico, social, cultural, simbólico, linguístico, escolar, etc.*) no vocabulário teórico colocado pelo sociólogo Pierre Bourdieu, ver BOURDIEU (2007), SHUKER (1999) e VALLE (2008). Sobre o sentido dos termos *agudeza* e *engenho* na crítica musical setecentista, ver LUCAS (2007).
- 28 Leia-se, como documento datado, um trecho escolhido no verbete *Síncope* do *Dicionário da Música* do "musicólogo" francês Michel Brenet (pseudônimo de *mademoiselle* Marie Bobillier, 1858-1918):  
Modernamente, graças à música chamada negra e o sucesso alcançado pelas pequenas orquestras de jazz, convertidas em veículos de transmissão da música dançante procedente da América do Norte, a *síncope* é algo consubstancial dessa música. A origem das complicadas combinações de ritmos onde a forma sincopada adquire extraordinária preponderância, se encontra nas formas primárias da música própria dos povos africanos que há alguns séculos foram levados à América. Em todos os povos de civilização rudimentar, um dos valores substantivos da música é o ritmo. Os cantos, como as danças populares, oferecem sucessões e combinações de ritmos diversos nos quais reside o grande interesse que aos indígenas naturais despertam suas músicas. Daí, pois, que os negros, hoje completamente aclimatados e naturalizados em terras americanas, e particularmente na América do Norte, por lei inevitável de atavismo racial, cantem e produzam sua música conservando em sua lírica a modalidade das escalas pentatônicas africanas e a tendência a fazer do ritmo um meio expressivo. Na música popular e nas danças americanas, as fórmulas sincopadas adquiriram um grau insuspeitável de riqueza desde há pouco mais de meio século. A *síncope* se transformou em elemento essencial da música de dança. Os *cake-walks* e os *foxtrot*s não são outra coisa que combinações de ritmos nas quais se faz todas as formas de *síncope* imagináveis que por superposição ou por cruzamento umas com as outras, produzem aspectos dinâmicos de irresistível efeito (BRENET, 1962, p.478).
- 29 Com o termo "campo", Bordieu se refere a espaços específicos de posições sociais nos quais um determinado bem é produzido, consumido e classificado. O campo se particulariza [...] como um espaço onde se manifestam relações de poder, o que implica afirmar que ele se estrutura a partir da distribuição desigual de um *quantum* social [capital social] que determina a posição que um agente específico ocupa em seu seio. [...] A estrutura do campo pode ser apreendida tomando-se por referência dois pólos opostos: o dos dominantes e os dos dominados. Os *agentes* que ocupam o primeiro pólo são justamente aqueles que possuem um máximo de capital social; em contrapartida, aqueles que se situam no pólo dominado se definem pela ausência ou pela raridade do capital social específico que determina o espaço em questão (ORTIZ, 1983, p.21). No "campo", os *agentes* (indivíduos ou instituições) que ocupam a *posição dominante* tendem a adotar estratégias *conservadoras* ou *ortodoxas* que visam manter (*canonizar*) os *valores* que lhes são favoráveis. Os *agentes* que ocupam *posições inferiores* no interior do campo (i.e., aceitam a hierarquia do campo) tendem a adotar *estratégias* que objetivam alcançar os padrões de excelência dominantes ou a adotar *estratégias heterodoxas* ou *heréticas* que visam a contestação e a subversão das estruturas hierárquicas vigentes. "A estratégia dos agentes se orienta, portanto, em função da posição [atual e potencial] que eles detêm no interior do campo, a ação se realizando sempre no sentido da 'maximização' dos capitais (ORTIZ, 1983, p.22). Basicamente, o que está em jogo nesse "campo" da música popular são relações de poder entre o que é a "boa" e a "má" música, "quem é" o "grande músico" e "quem não é", e "quem são" os "autorizados" a julgar (classificar, hierarquizar) os bens da *música popular*. Cf. BOURDIEU (2007), CAVALCANTI (2007, p.19) e VALLE (2008, p.105).
- 30 Sobre esta temática ver o estudo de CAVALCANTI (2007).
- 31 As harmonias do Ex. 13b e 13c baseiam-se nas cifras de Edmilson Capelupi. O fragmento 13e foi retirado das transcrições de PRANDINI (1996, p.72).

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis) atuando nas áreas de teoria da música, harmonia tonal, contraponto e análise musical. Atualmente é aluno do Doutorado em Música da UNICAMP onde desenvolve pesquisa na área de Fundamentos Teóricos da Música Popular.