

Diálogos entre as propostas de estruturação rítmica de Cooper e Meyer, Lerdahl e Jackendoff, e Gentil-Nunes aplicados ao repertório jongoeiro da Serrinha

Filipe de Matos Rocha (UFRJ)

Resumo: O presente trabalho apresenta uma abordagem analítica de características estruturais do aspecto rítmico-formal do Jongo produzido na Serrinha em suas diferentes formas. Toma-se como principais referenciais teóricos a proposta de análise rítmica de Grosvenor Cooper e Leonard Meyer (1960), o livro seminal de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff sobre a organização da música tonal (1983) e uma atualização do trabalho de Cooper e Meyer apresentada por Pauxy Gentil-Nunes em artigo de 2016. A partir daí, é apresentada uma releitura gráfica para representação dos perfis rítmicos de uma determinada obra desde a superfície até as camadas mais estruturais, denominada Análise dos Perfis Rítmicos (APR).

Palavras-chave: Análise. Perfis Rítmicos. Forma. Jongo da Serrinha.

Title: Dialogues between Cooper & Meyer, Lerdahl & Jackendoff, and Gentil-Nunes proposals for rhythmic structuring applied to *Jongo da Serrinha* repertoire

Abstract: This paper presents an analytical approach of structural characteristics of the rhythmic-formal aspect of Jongo produced in Serrinha in its different forms. The main theoretical references are Grosvenor Cooper and Leonard Meyer's (1960) rhythmic analysis proposal, Fred Lerdahl and Ray Jackendoff's seminal book on the organization of tonal music (1983) and an update of Cooper and Meyer's work by Pauxy Gentil-Nunes (2016). From there, a graphic rereading is presented to represent the rhythmic profiles of a given work from the surface to the most structural layers, called Rhythmic Profile Analysis (APR).

Keywords: Analyze. Rhythmic Profiles. Form. Jongo da Serrinha.

Na dissertação de mestrado intitulada *Estruturas Musicais e Hibridação no Jongo da Serrinha* (ROCHA, 2018) o presente autor propõe dois campos analíticos complementares: a estrutura melódico-harmônica, a partir do trabalho de Heinrich Schenker (1935), lido por Joel Lester (1982) e Allen Forte e Stephen Gilbert (1982); e a estrutura rítmico-formal, a partir dos

trabalhos de Grosvenor Cooper e Leonard Meyer (1960), Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983) e Pauxy Gentil-Nunes (2016). A conexão entre Schenker e Meyer é aventada por alguns teóricos, sendo Nicholas Cook um dos principais:

A redução schenkeriana tende a esclarecer a continuidade harmônica de longo alcance da música, mas suprime os contrastes de primeiro plano. Por outro lado, as técnicas de Meyer são úteis para observar as características da superfície e, em particular, os contrastes rítmicos¹ (COOK, 1987, p. 88,89).

No presente trabalho, serão apresentados alguns resultados dentro do escopo da análise de estrutura rítmico-formal do Jongo da Serrinha.

O Jongo é uma manifestação musical brasileira mestiça, típica da região Sudeste do Brasil e tem origem nas fazendas de café do Vale do Paraíba onde os povos Bantos em diáspora e escravizados o praticavam. Os fluxos migratórios do período pós-abolicionista compreendido entre o final do Séc. XIX e início do Séc. XX, foram responsáveis por transplantar esta manifestação, até então puramente rural, para o meio urbano. Esta mudança foi tão drástica para o Jongo que poucas comunidades foram capazes de mantê-lo vivo. A comunidade da Serrinha, morro localizado em Madureira (subúrbio do Rio de Janeiro), merece destaque, pois através do Mestre Darcy do Jongo, figura essencial para a manutenção desta manifestação, preservou e reinventou o Jongo com os pés fincados na tradição.

São poucos os referenciais bibliográficos que abordam o Jongo, e menores ainda os que o tratam pelo viés musical (GANDRA, 1995; IPHAN, 2005). De modo geral, quando se fala do aspecto rítmico da música afro-brasileiro o princípio da rítmica aditiva (GRAMANI, 1988 e 1996) se apresenta como uma grande eficiência na compreensão das assimetrias e padrões cíclicos típicos dos instrumentos de percussão característicos deste repertório. O foco deste trabalho, entretanto, reside no aspecto rítmico-formal extraído das melodias do Jongo em busca de seus padrões estruturantes. No decorrer da pesquisa observou-se que as melodias jongueiras obedeciam padrões típicos da música europeia, o que talvez se explique pela sua, já mencionada, origem mestiça.

As reflexões sobre o ritmo na música, arte temporal por excelência, ganhou nos séculos XX e XXI abordagens de diversas naturezas: filosóficas,

¹ “A Schenkerian reduction tends to clarify the long-range harmonic continuity of music but suppress foreground contrasts. On the other hand, Meyer’s techniques are useful for observing surface features, and in particular rhythmic contrasts” (COOK, 1987, p. 88-89).

linguísticas, matemáticas, cognitivas, entre outras. Entretanto, segundo Fassler, não há uma definição simples e precisa sobre o termo, além de não haver uma tradição histórica para explicar seu significado (1987, p.166). Quando Sachs foi perguntado sobre “O que é ritmo?”, de maneira bem pessimista ele disse: “receio que a resposta seja, até agora, apenas ‘uma palavra: uma palavra sem nenhum significado aceito.’”² (SACHS, 1953, p. 12, t.n.).

Os trabalhos produzidos sobre esta temática, até o momento, podem ser divididos em duas vertentes principais. A primeira é composta por teorias elaboradas a partir das premissas típicas do século XIX, que abordavam o ritmo a partir dos fundamentos métricos³ (HAUPTMANN, 1853; LUSSY, 1883; RIEMANN, 1903; LERDAHL e JACKENDOFF, 1983).

Sob a influência da organização de frases predominantemente regularizadas que caracterizavam os estilos românticos, os teóricos começaram a conceber esses processos de nível superior mais métricos do que rítmicos (CAPLIN, 2008, p. 675, t.n.)⁴.

A segunda é formada pelas teorias que refletem sobre o ritmo como uma entidade livre da métrica, podendo convergir com a mesma, ou não (PRINTZ, 1696; MATTHESON, 1739; COOPER e MEYER, 1960). Tal pensamento foi bem difundido durante as duas últimas décadas do século XVII e no século XVIII com base no repertório barroco (CAPLIN, 2008, p.658).

(...) O uso barroco de padrões duracionais convencionados (especialmente em gêneros relacionados à dança) motivou alguns teóricos a empreender taxonomias complexas derivadas dos medidores poéticos gregos (CAPLIN, 2018, p. 658, t.n.)⁵.

Esta vertente ganha novo fôlego com a Música Moderna do século XX associada a abrangência democrática da utilização de repertórios não canônicos, como afirma Cook (1999, p. 52), a partir da década de 1980.

² “What is rhythm? The answer, I am afraid, is, so far, just – a word: a word without generally accepted meaning” (SACHS, 1953, p. 12).

³ “*Métrica* é o grupamento de batidas em um padrão recorrente regularmente (indiado por barras e compassos) definido por acentuação” (KERNFELD, 2003, t.n.). / “*Meter is the grouping of beats in a regularly recurring pattern (the bar or measure) defined by accentuation*” (KERNFELD, 2003).

⁴ “*Under the influence of the predominantly regularized phrase organization exhibited by Romantic styles, these theorists began to conceive of such higher-level processes as less properly ‘rhythmical’ than ‘metrical’*” (CAPLIN, 2008, p.675).

⁵ “*(...) the Baroque use of conventionalized durational patterns (especially in dance-related genres) motivated some theorists to undertake complex taxonomies derived from the Greek poetic meters*” (CAPLIN, 2018, p. 658)

Tentando compreender a afirmação de Caplin (2018, p. 658), tais taxonomias complexas nos levarão aos modos rítmicos desenvolvidos a partir dos pés rítmicos gregos pelos compositores da escola de Notre Dame, entre os anos 1170 e 1250. Séculos depois, com os estudos de Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) e Johann Mattheson (1681–1764), conhecidos como *ritmopéia*⁶, novas reflexões sob esta abordagem rítmica foram elaboradas. Enquanto Mattheson (1739) apresentava uma taxonomia exaustiva, Printz (1696) identificava apenas seis padrões básicos: *iambus*, *trochaeus*, *enantius* (or *contrarius*), *dactylus*, *nothrus* (or *spondaeus*), and *syncopaticus*. Embora, segundo Caplin (2008, p.666), Printz tenha tido maior êxito do que Mattheson na explicação de alguns problemas teóricos da ritmopeia, ambas as abordagens apresentavam muitos problemas.

Esses problemas (...) talvez expliquem porque a ritmopéia atingiu um beco sem saída com esses teóricos e o porquê dos teóricos posteriores abandonarem amplamente a tentativa de fornecer uma teoria abrangente do padrão duracional (CAPLIN, 2018, p. 666, t.n.)⁷.

1. Três teorias e suas relações com a estrutura rítmico-formal.

O estruturalismo e o pragmatismo do início do século XX convidaram autores a formular teorias modernas da música, o que estimulou uma retomada da abordagem prosódica, como podemos ver em *The Rhythmic Structure of Music* (COOPER e MEYER, 1960). Outra referência bibliográfica atual muito importante sobre esse assunto é o trabalho de Lerdahl e Jackendoff intitulado *A Generative Theory of Tonal Music* (1983). Este, entretanto, coloca-se a favor de que o ritmo é dependente da métrica.

Para Cooper e Meyer, “ritmo pode ser definido como o modo no qual uma ou mais partes não acentuadas são agrupadas em relação a uma parte acentuada” (1960, p. 6, t.n.)⁸. As possibilidades de agrupamentos levantadas por esses autores são apenas cinco: iâmbico, trocaico, dáctilo, anapesto e anfibráco (**Tab. 1**, p.7). Isso ocorre porque para ele uma premissa básica é que cada inciso contenha apenas uma nota acentuada. Assim...

nem uma série de pulsações fortes indiferenciadas (- -, etc.), o então chamado pé espondeu, nem uma série de pulsações fracas indiferenciadas (˘ ˘, etc.), pé pírrico, podem ser considerados

⁶ Do grego *rhythmopoiia*, que era a parte do estudo musical relativo às leis do ritmo.

⁷ “These problems (...) perhaps explain why rhythmopoeia reached a dead end with these theorists and why later theorists largely abandoned the attempt at providing a comprehensive theory of durational patterning” (CAPLIN, 2018, p. 666).

⁸ “Rhythm may be defined as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one” (COOPER & MEYER, 1960, p. 6).

ritmos verdadeiros. Eles são ritmos incompletos.⁹ (COOPER e MEYER, 1960, p. 6).

Duas razões são dadas também para dissociar o ritmo da métrica. A primeira é que o “ritmo pode existir sem que haja uma métrica regular” e a segunda é que “qualquer um dos agrupamentos mencionados acima pode ocorrer em qualquer tipo de organização métrica” (COOPER e MEYER, 1960, p. 6, t.n.)¹⁰, o que se mostra muito eficiente em uma abordagem rítmica do Jongo.

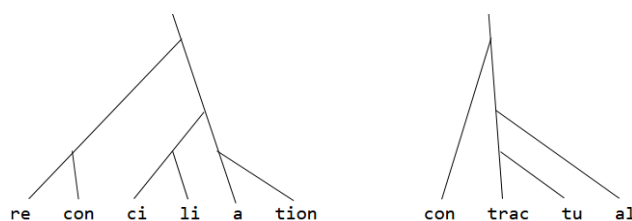


Fig. 1 – Estrutura de árvore aplicada a análise prosódica das palavras *reconciliation* e *contractual* (In: LERDAHL e JACKENDOFF, 1983, p. 316, Exemplo 12.10)

Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 335), por sua vez, propõe um pensamento analítico de maior complexidade, onde o ritmo é estritamente dependente da métrica, mas ao mesmo tempo “é multidimensional e interativo”¹¹ (*Ibidem*, p. 283, t.n.). Contudo, reconhecem a importância do trabalho de Cooper e Meyer. Para estabelecer sua posição eles fazem menção às suas divergências e convergências em diversos pontos. Por exemplo, sobre a parte forte dos grupamentos que atrai para si partes fracas eles indicam que

a visão de Cooper e Meyer (1960) é que o peso métrico (em nossos termos) é uma propriedade de períodos de tempo em que o peso métrico tem duração. (...) argumentamos contra essa visão e a favor de uma em que o peso métrico é uma propriedade de batidas

⁹ “(...) neither a series of undifferentiated Strong beats (- -, etc.), the so-called spondee foot, nor a series of undifferentiated weak beats (∪ ∪, etc.), the pyrrhic foot, can be true rhythms. They are incomplete rhythms (see pp. 85 ff.)” (COOPER & MEYER, 1960, p. 6).

¹⁰ “First, rhythm can exist without there being a regular meter (...). Second, (...) rhythm is independent of meter in the sense that any one of the rhythm can vary within a given metric organization (...)” (COOPER & MEYER, 1960, p. 6).

¹¹ “rhythm is multidimensional and interactive” (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, *Ibidem*, p. 283).

(pontos no tempo), em vez de períodos de tempo¹² (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983, p. 328, t. n.).

As premissas de cada abordagem são completamente opostas porque partem de pontos diferentes, porém, o mais importante para a presente pesquisa são os pontos em que tais teorias podem convergir (**Fig. 1**). Até porque

não é de todo impossível pensar em uma redução prosódica como determinando a maneira como uma sequência fonológica é percebida, digamos, identificando sílabas relativamente fortes primeiro. Também pode afetar o modo como uma sequência é produzida, por exemplo, tratando as sílabas mais fortes como os eixos em torno dos quais outros movimentos de fala são organizados¹³ (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983, p. 329, t. n.).

Ambas têm uma visão estruturalista da música. Enquanto uma caminha numa perspectiva fonológica a outra constrói seu argumento sobre os alicerces métricos. Entretanto, a desvinculação da métrica parece mais apropriada quando pensamos, por exemplo, no Jongo que apresenta uma base rítmica com subdivisão composta servindo de suporte para uma melodia que sistematicamente articula ritmos oriundos de subdivisão simples. Além disso, do ponto de vista da elaboração de repositórios para novas peças cada uma das cinco estruturas rítmicas sugeridas em *The Rhythmic Structure of Music* (COOPER e MEYER, 1960) podem expressar-se, e/ou adaptar-se, livremente em qualquer ambiente métrico. A abordagem potencialmente amétrica de Cooper e Meyer apresenta algumas vantagens prolíficas para a expansão da teoria, o que possibilita a aplicação da mesma, segundo Gentil-Nunes, “a campos musicais mais diversificados e até mesmo a campos extramusicais” (p. 158).

Através da *Análise Particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições* (2009) Gentil-Nunes propõe ferramentas analíticas que abrangem diversos aspectos do fazer musical. A presente pesquisa contribui, portanto, com a elaboração de estudos referentes ao

¹² “One view, that of Cooper and Meyer 1960, is that metrical weight is (in our terms) a property of time-spans that metrical weight has duration. In section 2.3 we argued against such a view and for one in which metrical weight is a property of beats (points in time) rather than time-spans” (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 328).

¹³ “It is not at all impossible to think of a prosodic reduction as determining the way a phonological string is perceived, say by identifying relatively Strong syllables first. It could also affect the way a string is produced, say by treating the stronger syllables as the axes around which other speech movements are marshaled. If this is a plausible view, the parallelism between music and language is still deeper” (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 329).

particionamento linear, voltado para a produção de conhecimento do aspecto melódico. Mais recentemente Gentil-Nunes em seu artigo *Análise Formal de Estruturas Rítmicas de Meyer em Diagrama de Hasse* (2016) propôs uma notação alfanumérica para facilitar o manuseio dos agrupamentos, que ele chama de “perfis rítmicos”, para a criação e análise musical (p.159) em substituição a representação clássica (**Tab. 1**, p.7).

No mesmo artigo (2016), Gentil-Nunes apresenta uma taxonomia exaustiva dos perfis rítmicos¹⁴. Para iniciar a aplicação destes perfis os agrupamentos rítmicos básicos serão chamados de *incisos*¹⁵, que podem ser simples ou compostos, quando contêm *subincisos* (**Error! Reference source not found.Tab. 1 e Fig. 3**, p.9) e têm o limite máximo de sete notas¹⁶. Essa taxonomia foi expressa no que Gentil-Nunes chamou de *ritmograma* (ou *rhythmesh*), que “é uma estrutura similar ao Reticulado de Young Particional (RYP)[¹⁷] (...), mas desta vez aplicada ao sistema de perfis rítmicos de Meyer” (GENTIL-NUNES, 2016, p. 160).

¹⁴ O termo perfil rítmico vem do que Cooper e Meyer (1960) chamam de *profiles*, que é uma classificação genérica aplicada a todos o nível (incisos, grupos, frases, períodos ou Seções). *Basic rhythmic grouping*, entretanto, está associado ao primeiro nível, a superfície, que chamamos de inciso (vide nota 15).

¹⁵ “(...) resolvemos traduzir o que Meyer chama de *basic rhythmic groupings* como o termo mais usado na literatura em português sobre o assunto, incisos, com o sentido de agrupamento básico de algumas notas (normalmente 2 a 7), formando estruturas baseadas na prosódia grega (iâmbico, anapesto, trocaico, dáctilo e anfibráco)” (ROCHA, 2018, p. 95, nota 170).

¹⁶ Para maiores informações sobre o limite máximo de notas para cada inciso recomendam-se os trabalhos: Rocha (2018, p. 99 à 101). Sloboda (1985, p. 190), Miller (1956), Cowan (2010, p. 51), Baddeley (2010, p. 136) e James (1890).

¹⁷ “O Reticulado de Young Particional (RYP) é uma versão enriquecida do Reticulado de Young, projetada para o uso em aplicações derivadas da Análise Particional, como a composição e análise musicais” (GENTIL-NUNES, 2016, p. 155).

Classificação	Cooper e Meyer	Gentil-Nunes ¹⁸	Caráter ¹⁹
<i>iâmbico</i>	υ-	01, I ou i	Estável
<i>anapesto</i>	υυ-	001, A ou a	Estável
<i>trocaico</i>	-υ	10, T ou t	Instável
<i>dáctilo</i>	-υυ	100, D ou d	Instável
<i>anfibraco</i>	υ-υ	010, B ou b	Instável

Tab. 1 – Incisos Simples representados na notação de Cooper e Meyer e Gentil-Nunes, e o caráter de cada perfil (COOPER e MEYER, 1960, p. 6 e GENTIL-NUNES, 2016, p. 157)

No presente trabalho será apresentada uma atualização das operações responsáveis por gerar todos os 295 perfis rítmicos a partir de uma nota²⁰ com a finalidade de criar subsídios preliminares para futuro mapeamento gráfico de todos estes perfis com vista a automação da Análise do Perfil Rítmico.

Para Gentil-Nunes quatro operações resumem todas as relações existentes entre os incisos: *prefixação*, *sufixação*, *prolação* e *rotação* (GENTIL-NUNES, 2016, p. 160 e 161; ROCHA, 2018, p. 98 e 99). Entretanto, o presente trabalho traz uma nova visão com relação as estas operações resumindo-as à apenas duas:

1. Prolação (p): operação responsável por adicionar novas notas aos incisos a partir de divisões binárias. Podem ser classificadas em três categorias e outras quatro subcategorias:
 - a. Inicial (pi) – quando divide a primeira parte, da esquerda para a direita:
 - i. Prefixadora em parte forte (pip_forte): 10→I0 e 100→I00, dentre outros.
 - ii. Prefixadora em parte fraca (pip_fraca): 01→i1, 010→i10 e 010→i01, dentre outros.

¹⁸ As letras são majoritariamente utilizadas para indicar subgrupos (ou subincisos). Quando são maiúsculas indicam subgrupo acentuados e minúsculas subgrupos não acentuados.

¹⁹ “Os perfis estáveis são aqueles que terminam em parte forte (iâmbicos e anapestos) (...) Já os perfis instáveis são os que terminam em parte fraca (trocaicos, dáctilos e anfibracos)” (GENTIL-NUNES, 2016, p. 157).

²⁰ A saber: cinco incisos simples e 290 incisos compostos (ROCHA, 2018, p.97-100; GENTIL-NUNES, 2016, p. 160-164).

Partindo da nota isolada (1) um simples conjunto de cinco equações (**Fig. 2**) é capaz de gerar todos os, já citados, 290 incisos (ROCHA, 2018, p.98). Ao todo essas cinco equações são repetidas 58 vezes. Os incisos simples são os cinco primeiros incisos gerados (**Fig. 3a**) e sua abrangência vai de uma à três notas. A geração dos incisos simples serve de modelo para a geração dos incisos compostos, de três à sete notas (**Fig. 3b e Fig. 3c**).

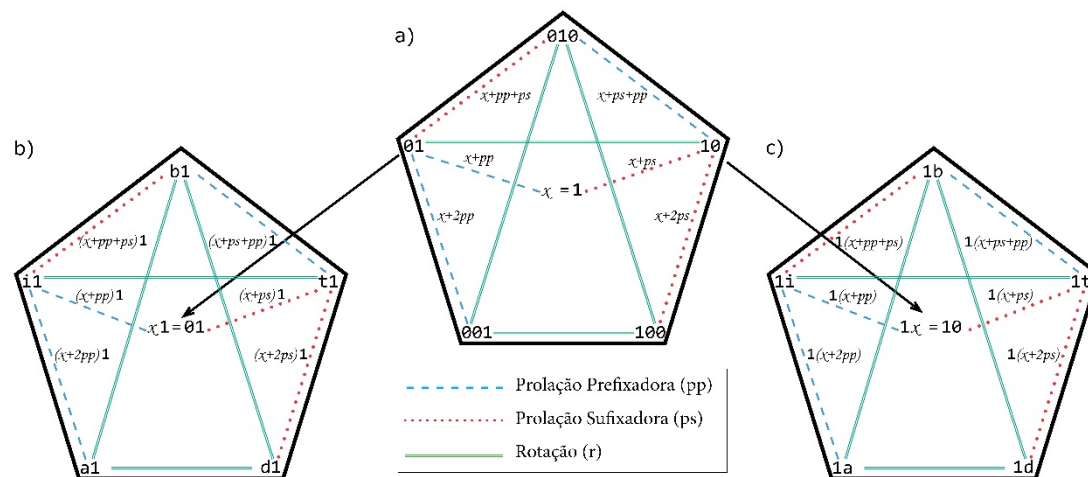


Fig. 3 – Resoluções das equações para a geração dos incisos: a) incisos simples; b) geração de incisos compostos da família iâmbica e c) geração de incisos compostos da família trocaica²¹

O ritmograma geometrizado (**Fig. 3**), que apresenta um estrutura próxima a *Tonnetz*, só que de ritmo, livremente chamado de *Rhythmennetz*, é uma colaboração do presente autor e se mostra relevante para uma maior compreensão das relações fractais estabelecidas. Tais relações apresentadas também possibilitam a geração de coordenadas (x, y, z) que servirão para a automação desta análise a partir da elaboração de programa computacional e/ou aplicativo. Tais gráficos ainda estão em estágio de elaboração e serão apresentadas em publicações futuras.

²¹ Esta resolução das equações serve como modelo a ser aplicado na geração de novos perfis rítmicos a partir de qualquer outro inciso que se configurará como ponto de partida, desde que tenha até cinco notas (nível 4). Por exemplo, pegando-se o inciso d10 pode-se observar como a utilização de prolorações centrais (dx0) será capaz de gerar novos resultados:
 $d(X+pp)\theta = dI\theta$; $d(X+ps)\theta = dT\theta$; $d(X+pp+ps)t$ ou $t(X+ps+pp)t = dB\theta$; $d(X+2pp)\theta = dA\theta$; $d(X+2ps)\theta = dD\theta$.

2. Análise dos perfis rítmicos (APR) e sua aplicação no Jongo da Serrinha.

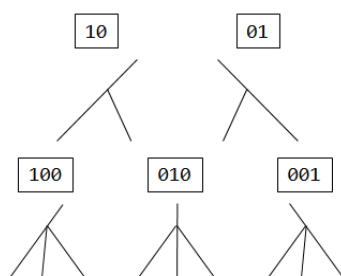


Fig. 4 – Correspondência entre a notação numérica de Gentil-Nunes (2016) e a estrutura arbórea de Lerdahl e Jackendoff (1983) (ROCHA, 2018, p. 134, figura 15).

A partir destes três referenciais teóricos o presente autor elaborou uma proposta analítica, em sua já referida dissertação de mestrado (ROCHA, 2018, p. 26-27; 93-113; 133-153), denominada *Análise de Perfis Rítmicos*, doravante APR. Na APR os agrupamentos propostos por Cooper e Meyer (1960) são notados graficamente a partir da proposta alfanumérica de Gentil-Nunes (2016) e/ou a estrutura arbórea²² de Lerdahl e Jackendoff (1983) (**Fig. 4**). Preferencialmente utiliza-se a notação alfanumérica para explicitar a superfície, nível 1, e a estrutura arbórea para explicitar as camadas mais estruturais, nível 2 em diante (**Fig. 5**, p. 11).

As camadas estruturais são indicadas pela intercessão das linhas da estrutura arbórea. O ramo maior representa uma preponderância hierárquica, ou seja, a parte mais forte de determinado agrupamento. Essas camadas são indicadas por níveis na seguinte ordem: nível 1, superfície (representados por notação alfanumérica – Gentil-Nunes, 2016); nível 2, grupos ou membros de frase (representados por letras x, y, z etc.); nível 3, frases (representadas por letras a, b, c etc.); nível 4, períodos (representados por letras A, B, C etc.); e nível 5, Seções (representadas pela letra S ou combinação S1, S2 etc.) (ROCHA, 2018, p. 144 e 145; **Fig. 5**).

²² Uma das principais bases para *A Generative Theory of Tonal Music* (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983) é a gramática gerativa do linguista Noam Chomsky (1957, 1965, 1968 e 2009). A busca pela hierarquização é forte em ambos os trabalhos. E assim a estrutura arbórea aplicada inicialmente a sintaxe linguística em Chomsky foi trazida para a teoria musical.

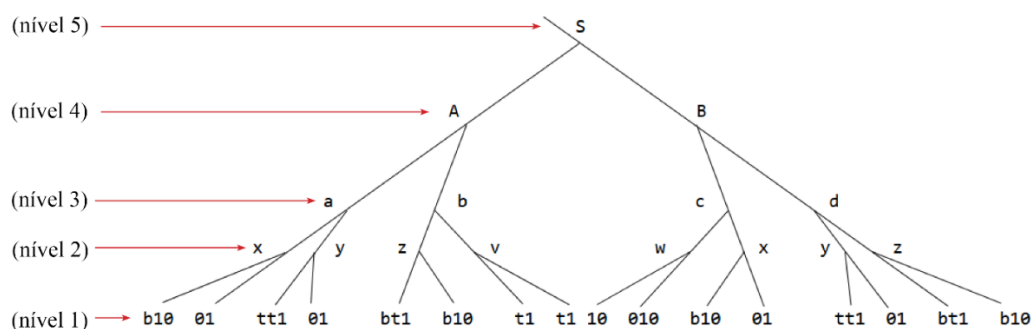


Fig. 5 – Exemplo hipotético para explicitar os cinco níveis de agrupamento (ROCHA, 2018, p. 145, figura 20)

Os exemplos que serão utilizados a seguir foram extraídos do repertório de 56 jongs gravados pelos grupos musicais da Serrinha, entre os anos de 1976 e 2013. Todos eles foram transcritos e analisados pelo presente autor (ROCHA, 2018, APÊNDICES) e a partir disso os jongs foram categorizados em três tipos levando-se em conta suas características musicais²³:

1. *Jongs Tradicionais*, doravante JT, são aqueles que representam a forma mais antiga de se fazer jongo e servem de base para os outros tipos. Apresentam as seguintes características mais comuns: a) Quanto aos versos, apresentam quadras e dísticos; b) Seção única, predominantemente de quatro compassos em forma estrófica; c) Estrutura melódica $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$, porém, com uma linha implícita $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$; d) Morfologicamente, frases binárias (2+2) ou (2+3)²⁴.
2. *Jongs-Canção*, doravante JC, são aqueles desenvolvidos a partir dos JTs. Suas características são: a) Quanto aos versos, apresentam quadras e dísticos, assim como os JTs; b) Duas seções (estrofe e refrão), predominantemente de quatro ou 8 compassos cada em forma ternária (ABA') ou forma canção (AA:B:AA:B); c) Estrutura melódica $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$, mas a opção $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ ainda é bem comum; d) Morfologicamente, períodos binários (2+2; 2+2) ou (2+3; 2+3)²⁵.
3. *Jongs-Enredo*, doravante apenas JE, neste as proporções se expandem bastante em relação aos outros tipos. Apresentam as seguintes características: a) Quantidade de versos mais extensa

²³ A classificação dos jongs até então era apenas de ordem temática e não musical, a saber: *visaria* e *gurumenta* (ROCHA, 2018, p.50-51).

²⁴ Esta indicação numérica diz respeito ao agrupamento de incisos.

²⁵ Idem a nota 24.

que os tipos anteriores; b) Duas ou mais seções fugindo à quadratura, onde a quantidade de compassos amplia-se bastante e a forma é diversificada. Exemplo: A, B, C, D, E; c) Assim como os JCs, apresenta a estrutura melódica $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$, mas a opção $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ ainda é bem comum; d) Morfologicamente, períodos binários como nos JCs, mas com a diferença de alguns deles atingirem o nível 5, Seção – por exemplo: binária (2+2; 2 / 2+2; 2) ou ternária (2+2; 2+2 / 2+2; 1+2 / 2+2; 1+3)²⁶.

O principal objetivo da APR consiste em simplificar a visualização dos perfis rítmicos explicitando possíveis paralelos de similaridades entre eles nas diversas camadas analíticas de uma determinada obra musical. Assim, essas relações podem ser observadas não apenas de maneira horizontal, mas de maneira vertical, ou seja, partindo do inciso à forma macro, e vice-versa. No JT *Pra Que Pente* (Ex. 1 e Fig. 6, p. 13), por exemplo, temos um jongo expresso em uma frases ternárias, que representa uma minoria relevante dos JTs.

The musical score for 'Pra Que Pente' is presented in two systems. The first system includes parts for Solista and Coro. The second system includes parts for S (Soprano) and C (Contralto). Above the notes, rhythmic annotations (APR) are provided for each measure, indicating the number of beats and the structure of the phrase. The lyrics are written below the notes.

Ex. 1 – Transcrição musical do JT *Pra que Pente* com a APR do nível superficial (Domínio Público – DVD Um tributo a mestre Darcy, 2005 – ROCHA, 2018, APENDICE A, p. 202 e 203)

Olhando para a partitura (Ex. 1) e analisando pelo ponto de vista puramente métrico poderíamos dizer que é uma frase ternária com seis compassos (2+2+2)²⁷, ou seja, com os membros de frase ocorrendo de dois

²⁶ Idem a nota 24.

²⁷ Aqui esta indicação diz respeito aos números de compassos, o que expressam uma contagem típica das teorias rítmicas que parte da métrica.

em dois compassos e convergindo nos pulsos métricos. Em seguida toda a frase é repetida juntamente com o coro.

Mas a APR foca no perfil rítmico dos incisos de maneira independente da métrica, e conseqüentemente chega a um resultado diferente. Sendo assim, este mesmo exemplo (**Ex. 1**, p. 12, e **Fig. 6**) é classificado como uma frase ternária 3+3+3, ou seja, composta por três membros de frase (x, x', x). Entre estes membros de frase encontra-se uma similaridade muito grande marcada pelo perfil anfibraco.

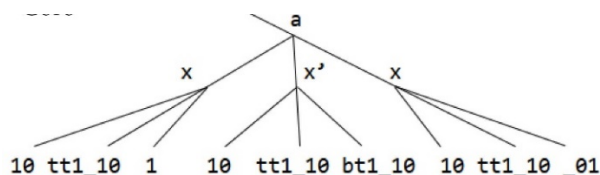


Fig. 6 – APR do JT *Pra que Pente* (ROCHA, 2018, APENDICE D2, p. 439)

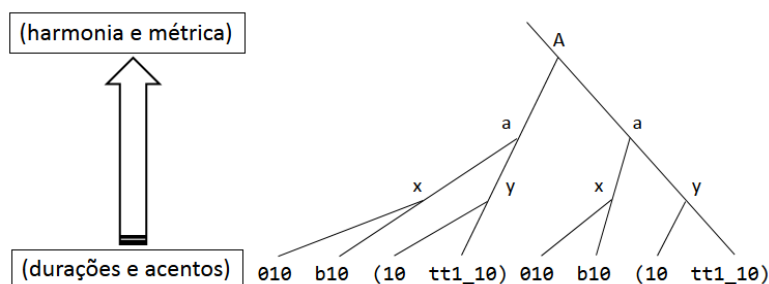


Fig. 7 – Parte A do JE *Bendito* – graduação entre a predominância das durações e acentos na superfície à predominância da harmonia e métrica nos níveis mais estruturais indicados pela estrutura arbórea (ROCHA, 2018, p. 149, Figura 26)

Algumas peculiaridades dessa música são importantes para apresentar outros detalhes sobre a APR (**Fig. 6**):

1. Podemos ver uma elisão no segundo inciso entre tt1 e 10, e no quinto entre bt1 e 10 que é indicada pelo símbolo de *underline*. Neste caso específico eles se unem de modo a se tornarem quase que um inciso único, por isso eles fazem parte do mesmo ramo na estrutura arbórea do nível subsequente. A mesma junção simbiótica não ocorrer, entretanto, nos incisos tt1_10 e o 01 no final da frase;
2. O motivo rítmico principal deste jongo tem em sua superfície os seguintes perfis: 10 tt1_10, que corresponde ao texto “Pra que pente, oh Teresinha?”;
3. Por conta do contexto da peça analisado, o inciso bt1_10, que corresponde a “Se ocê não tem cabelo”, entra de maneira

subordinada ao motivo principal que o precede. Muito embora este inciso apresente um potencial de equivalência ao $tt1_10$, o fato dele não vir precedido de um 10 e temporalmente estar espremido entre o segundo e o terceiro membro de frase o enfraquece de maneira a não fazê-lo chegar ao status de um membro de frase à parte;

Para a APR as durações e acentos são decisivos no nível superficial, enquanto que a partir da segunda camada (nível dos grupos) a harmonia e a métrica vão se tornando cada vez mais proeminentes até governarem totalmente nos níveis mais altos (**Fig. 7**, p. 13).

The image displays a musical score for the song 'Bendito'. It features two main parts: 'solista' (soloist) and 'coro' (chorus). The soloist part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The chorus part is also in treble clef. Above the soloist part, there are harmonic annotations: $\emptyset 10$, $b10$, C, Dm7, $\emptyset 10$, and $b10$. The lyrics for the soloist are 'Ben - di - to lou - va - do se - ja. Ben - di - to lou - va - do'. The lyrics for the chorus are 'É/o ro - sá - rio de Ma - ri - a.'. Below the soloist part, there is a section labeled 'S' (Soprano) and 'C' (Contralto) with lyrics 'se - ja. É/o ro - sá - rio de Ma - ri - a.'. Above this section, there are annotations: $G7$, (10) , and $tt1_10$. The score includes musical notation for notes, rests, and dynamics, as well as the aforementioned harmonic and metric annotations.

Ex. 2 – Transcrição do trecho inicial do JE *Bendito* (ROCHA, 2018, APÊNDICE A, p. 260)

A análise do nível 1 dos quatro primeiros compassos da parte A do JE *Bendito* (**Fig. 7**, p. 13, e **Ex. 2**) nos indica o quanto a acentuação prosódica e as durações são determinantes na definição do perfil rítmico do inciso correspondente ao texto “Bendito”, por exemplo. Pelo ponto de vista métrico o que foi analisado como $\emptyset 10$ (inciso anfibraco) poderia ter sido visto como um $\emptyset \emptyset 1$ (inciso anapesto), o que geraria um erro prosódico em uma interpretação que desconsidere este “swing” típico da música brasileira gerado pelo deslocamento das acentuações rítmicas em relação a métrica. No nível 2 e 3 já temos a métrica governando de maneira mais plena, enquanto no último nível temos um período binário $\emptyset 1$ (iâmbico) onde pode-se observar o critério harmônico tonal em sua cadência conclusiva perfeita.

O fato desta técnica analítica no nível superficial estar na maioria das vezes associada ao texto, não quer dizer que esta análise só se aplique a

canções (ROCHA, 2018, p. 106, nota 191), pelo contrário, sua aplicabilidade a música instrumental já foi amplamente desenvolvida no trabalho de Cooper e Meyer (1960).

Olhando as APRs do JT *Pra que Pente* (Fig. 6, p. 13) e do JE *Bendito* (Fig. 7, p. 13) uma outra característica salta aos olhos, a diferença entre o caráter de estabilidade ou instável dos perfis (Tab. 1, p. 7) entre ambos. No primeiro exemplo todos os membros de frase são instáveis enquanto a frase é estável e no nível superficial os incisos estáveis são utilizados cadencialmente ($\emptyset$ 1). Já no segundo exemplo todos os perfis são estáveis a partir do nível 2, contrapondo-se a superfície que é completamente instável.

3. Conclusões.

Conclui-se, portanto, que tal ferramenta, APR, pode oferecer uma alternativa conciliadora ao acoplar em si elementos de três trabalhos distintos e se apresenta como uma opção intermediária na dicotomia vivenciada, até então, nos estudos sobre o ritmo.

Referências

- BADDELEY, Alan. Working memory. *Current Biology*, vol 20, n.4, p. 136-140, 2010. Disponível em: [https://www.cell.com/current-biology/pdf/S0960-9822\(09\)02133-2.pdf](https://www.cell.com/current-biology/pdf/S0960-9822(09)02133-2.pdf) – Acesso em 02/05/2018.
- CAPLIN, William. E. Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries. In: *Cambridge Histories Online*. Cambridge University Press, 2008, p.657-694.
- CHOMSKY, N. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1965.
- CHOMSKY, N. e HALLE, M. *The sound pattern of english*. New York: Harper and Row, 1968.
- CHOMSKY, N. *Language and mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1968.
- CHOMSKY, N. *Linguagem e Mente*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CHOMSKY, N. *Syntactic structures*. The Hague: Mouton, 1957.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Londres: Oxford University Press, 1987.
- COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago, 1960.
- COWAN, Nelson. The magical mystery four. *Sage Journals*, vol. 19, p. 51-57. Março de 2010. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0963721409359277> – Acesso em 02/05/2018.
- FASSLER, Margot E. 'Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises "Derhythmis"'. *The Journal of Musicology* 5 [p. 164-190], 1987.
- FORTE, Allen e GILBERT, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton, 1982.

- FREITAS, Emilia M.C. de. O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG. Minas Gerais, 2009.
- GANDRA, Edir. Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro: GCE, 1995.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. Análise formal de estruturas rítmicas de Meyer em diagrama de Hasse. In: Anais do XIV Colóquio de Pesquisa. Rio de Janeiro: PPGM-UFRJ, 2016.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. Análise Particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009
- GENTIL-NUNES, Pauxy. Análise Particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- GRAMANI, José Eduardo. Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- GRAMANI, José Eduardo. Rítmica. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HAUPTMANN, M. Die Natur der Harmonik und der Metrik, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1853; trans. W. Heathcote as The Nature of Harmony and Metre, London, S. Sonnenschein, 1888.
- IPHAN. Jongo, patrimônio imaterial brasileiro. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=517> – Acessado em 28/09/2013
- JAMES, William. The principles of psychology, 1890. York University, Toronto, Ontario. Disponível em <http://psychclassics.yorku.ca/James/Principles/index.htm> – Acessado em 15/11/2016.
- KERNFELD, Barry. Beat (jazz). Grove Music Online. Acessado em 24/09/2019.
- LERDAHL, Fred e JACKENDOFF, Ray. A generative theory of tonal music. MIT Press, 1983.
- LESTER, Joel. Harmony in tonal music. New York: Alfred A. Knopf, 1982
- LUSSY, M. Le Rythme musical; son origine, sa fonction et son accentuation, Paris, Heugel, 1883 *Traité de l'expression musicale: accents, nuance et mouvements dans la musique vocale et instrumentale* (1874), 4th edn., Paris, Fischbacher, 1882; trans. M. E. von Glehn as Musical Expression; Accents, Nuances, and Tempo in Vocal and Instrumental Music, London, Novello and Ewer, 1892.
- MATTHESON, J. **Der vollkommene Capellmeister**, Hamburg, C. Herold, 1739; facs. Kassel, Bärenreiter, 1954; trans. and ed. E. C. Harriss as Johann Mattheson's "Der vollkommene Capellmeister", Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- MILLER, George A. The magical number seven, plus or minus two. In: Psychological Review, vol 63(2), Março de 1956 (p. 81-97).
- PRINTZ, W. C. Phrynus Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist. 3 vols., Dresden, J. C. Mieth and J. C. Zimmerman, 1696.
- RIEMANN, H. Ein Kapitel vom Rhythmus. Die Musik, 1903, p.155–62.
- RIEMANN, H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903.
- ROCHA, Filipe de Matos. Estruturas musicais e hibridação no Jongo da Serrinha. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-

Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

SACHS, Curt. *Rhythm and Tempo: a study in music history*. New York: Norton, 1953.

SCHENKER, Heinrich. *Free composition*. (Ernest Oster, trad.). 2 vol. Nova Iorque: Longman, 1935 / 1979.

SLOBODA, John A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press, 1985.

TYMOCZKO, Dmitri. The Generalized Tonnetz. *Journal of Music Theory*. New Haven, [p. 1-52], 2012.

Filipe de Matos Rocha é mestre em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (2018). É também bacharel em Composição pela UFRJ (2014) e licenciado em Educação Musical pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2010). Lecionou em nível superior como professor substituto na UFRJ (2012 e 2013). No CAP-UERJ, também como professor substituto, lecionou em nível fundamental e médio (2013 e 2014). Atualmente é professor efetivo da prefeitura do Rio de Janeiro, desde 2011, onde leciona em nível fundamental e básico. É arranjado, pianista e auxiliar de regência dos seguintes coros de empresas: Confederação Nacional de Seguros – CNSeg (desde 2008), Emissora TV Globo (desde 2009), Companhia Estadual de Águas e Esgotos – CEDAE (desde 2016) e Instituto Nacional de Câncer – INCA (desde 2017).