



## Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval

Márcio Luiz Gusmão Coelho\*

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo analisar as transformações ocorridas no samba-enredo, nas últimas décadas. O impulso inicial para sua realização foram as críticas do conceituado sambista Paulinho da Viola, que frequentemente acusava as escolas de samba de estarem transformando os sambas-enredos em marcha. Utilizamos elementos da semiótica, da física e da estruturação musical para demonstrar que a aceleração do andamento foi a principal responsável pelas transformações rítmico-melódicas e, consequentemente, literárias, forjadas na linguagem cancional que serve de suporte aos desfiles de escolas de samba. Constatamos que a aceleração extensa da obra provoca a aproximação das balizas de sua estrutura rítmica intensa e, ao aproximá-las, promove a mudança de gênero. Essa alteração repercute na estrutura extensa da obra, que termina por se subdividir em refrães e segundas-partes, levando o samba-enredo a se configurar a partir de duas estruturas e meia de marchinha de carnaval, isto é, a partir de três refrães e duas segundas-partes. Desse modo, os meneios horizontais decorrentes da síncope (micro-estrutura rítmica que caracteriza o samba) deixam de ser pertinentes e cedem seu espaço aos diletantes movimentos verticais passíveis de serem executados por também diletantes passistas. Com isso, os desfiles das escolas de samba são alterados coreograficamente e o samba paulatinamente cede espaço à marchinha de carnaval.

**Palavras-chave:** samba-enredo, canção popular, música popular, samba

**H**Á MUITO PAULINHO DA VIOLA nos chama a atenção para o andamento cada vez mais acelerado dos sambas-enredo, indiciando uma semelhança entre estes e a tradicional marcha. No programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 26/07/1990, o nobilíssimo portelense, juntamente com Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho do Salgueiro (importantes representantes de algumas das principais agremiações cariocas de samba), com certo tom irônico e desolado, comentou as transformações que o samba e as escolas de samba vinham sofrendo. Após Anescarzinho cantar o samba de terreiro “Água do Rio”, de sua autoria e de Noel Rosa de Oliveira, Paulinho da Viola pergunta:

PAULINHO – Você acha que a gente pode, Anescarzinho, cantar um samba desse, hoje, numa quadra de escola de samba e a bateria acompanhar?

ANESCARZINHO – De jeito nenhum.

PAULINHO – Não tem jeito, né?

ANESCARZINHO – O importante é que isso aí era samba de terreiro. Agora é samba de quadra, bem diferente.

PAULINHO – Quanto mais rápido, melhor.  
(Botezelli, 2000, p. 145)

Mais à frente, após cantarem um outro samba de quadra – ou de terreiro – (“Um Barracão de Madeira”, de Antônio Fontes, o Colher), Elton Medeiros e Paulinho da Viola dialogam:

ELTON – Isso é um samba de quadra!

PAULINHO – Eu conhecia esse samba, mas não sabia que era do Aprendizes de Lucas.

ELTON – Era do Colher. Um samba maravilhoso. Hoje não se pode cantar um samba desse, nesse andamento, todo mundo feliz da vida. O samba..., é claro, quem é iniciado

\* Centro Universitário Barão de Mauá. Endereço para correspondência: (tudocenadela@yahoo.com.br).

sabe disso, o samba começava com um regional mesmo, cavaquinho e violão no centro da quadra e dali ele se espalhava. Não tinha aparelhagem eletrônica e ali ele se espalhava, virava uma festa. Um ensaio de escola de samba era uma festa, hoje é um baile.

PAULINHO – O samba era bom, todo mundo aceitava logo e cantava. Era uma maravilha.

ELTON – Hoje não, hoje é um baile de carnaval de má qualidade, porque não tem aquele pistonzinho, aquele trombone. Um baile de carnaval de boa qualidade tem um trombone. Agora é terrível, é uma tristeza.

(Botezelli, 2000, p. 145)

Embora, no referido programa, Paulinho e seus companheiros apenas comentem os chamados sambas de quadra – sambas que se opõem aos produzidos para os desfiles das escolas de samba –, inúmeras vezes ouvimos o autor de “Foi um rio que passou em minha vida”, na qualidade de comentarista das transmissões dos desfiles de escolas de samba da Rede Globo de Televisão, enfatizar a proximidade dos sambas-enredo atuais com as marchinhas de carnaval. Notem que, ironicamente, Elton Medeiros afirma que as quadras das escolas de samba, atualmente, parecem um salão de carnaval de má qualidade. Certamente, tal afirmação já continha a tese defendida por Paulinho.

A plêiade do samba tradicional carioca só não deixa claro (e não é sua obrigação) quais são os mecanismos que a levam a inferir que o samba-enredo está se tornando marcha, não obstante intuir que o andamento seja o principal agente de tal transformação.

No dia 6 de março de 2000, Luiz Tatit, na seção “Tendências e Debates” do jornal *Folha de São Paulo*, fez um belíssimo contraponto entre marchinha e samba-enredo, ressaltando o caráter veloz e concêntrico da marchinha – cujo retorno inevitável e recorrente ao refrão se assemelha à maneira de os foliões dançarem em círculo nos salões – em oposição ao “ritmo cadenciado pelo surdo”, que serve de base a uma construção cancional cujo encontro com o refrão se dá ao final da composição, assim como Darcy Ribeiro pensara o encontro do folião com a Praça da Apoteose, na Passarela do Samba.

Segundo Tatit, o refrão, em uma canção popular, serve para refrear a velocidade imposta pela composição<sup>1</sup> (2000). Certamente, é por esse motivo que, até

hoje, poucas pessoas sabem cantar a segunda-parte (elemento que impõe certo afastamento do centro gravitacional da canção) de “Mamãe eu quero”; e, nos salões de antigamente, os foliões caminhavam durante sua execução para, no momento exato, entregar-se à ofegante epidemia do “Mamãe eu quero/Mamãe eu quero/Mamãe eu quero mamar/Dá a chupeta/Dá a chupeta/Dá a chupeta pro bebê não chorar”. A felicidade da conjunção com o objeto – simbolizada pelo refrão – refutava qualquer possibilidade disfórica de velocidade, que o afastamento de um centro prazeroso pudesse acarretar.

Em relação ao ritmo, a principal característica do samba (e de seus antecessores: o maxixe e o lundu) é a síncope, que consiste na antecipação do acento de um pulso. Os acentos dos pulsos musicais, em geral, são organizados de maneira binária, ou seja, se consideramos um tempo forte, o subsequente será fraco ou pelo menos mais fraco do que seu antecessor: F f F f F f F f F f (F = forte e f = fraco)<sup>2</sup>. A síncope funciona grosso modo como se numa organização de quatro pulsos do tipo “F f F f” deslocássemos o acento do segundo “F” (ou terceiro pulso), e sua respectiva duração, para o primeiro “f” (ou segundo pulso), causando, dessa maneira, uma sensação de vazio de som no lugar do terceiro pulso (ou segundo “F”), já que o ataque naquele ponto foi abolido: F F x f.

Muniz Sodré, no seu antológico livro *Samba, o dono do corpo*, parafraseando Duke Ellington, diz o seguinte:

De fato, tanto no Jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncope, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. O corpo exigido pela síncope do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro (Sodré, 1998, p. 11).

Ao acelerarmos um andamento, é natural que balizas se aproximem, basta pensarmos em postes observados pela janela de um trem em aceleração que teremos uma visão mais concreta desta formulação. Ao acele-

<sup>1</sup> Luiz Tatit tem defendido tal tese, ressaltando que a raiz etimológica do lexema “refrão” não corrobora a ideia de refreamento. Entretanto, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a raiz etimológica de refrão é occitânica antiga, ou seja, pertencente ao conjunto de dialetos românicos do sul da França: *refranh*, ‘estribilho’ < *refránher* ‘reprimir; modular’ < *fránher* ‘romper’ e ao Latim: *fangere* ‘quebrar, fraturar, partir, rasgar, esfarrapar, fender, rachar, mastigar etc.’

Reprimir é, segundo o mesmo dicionário, “conter a ação ou o movimento” e sinônimo de refrear. Portanto, certamente a figurativização da ação de conter (refrear) a velocidade da canção por meio do refrão e do ato de quebrar (fender, fraturar, rasgar) a segunda-parte para o retorno ao refrão é nutrida de maior pertinência do que imaginávamos.

<sup>2</sup> Optamos por essa representação em detrimento das figuras musicais para tornar o artigo acessível a quem não domina a linguagem musical.

rar o andamento de uma música, os pulsos ficam mais próximos e, no limite, tendem a se conjungir, ou se fundir.

Quando antecipamos um acento já estamos imprimindo velocidade a um arranjo rítmico, posto que adiantamos a incidência de um evento que só iria acontecer algum tempo depois. Podemos imaginar, então, a sobredeterminação de um andamento veloz a tal aceleração da estrutura rítmica interna; algo como dar um passo em uma esteira ou escada rolante. Quando damos um passo em uma esteira, que já está deslocando o nosso corpo, é natural que o nosso pé dianteiro repouse à frente do ponto em que repousaria caso tivéssemos dado o mesmo passo em um piso fixo. Tal fenômeno já fora profunda e brilhantemente abordado por Isaac Newton. O físico Stephen W. Hawking, ao parafrasear os estudos de Newton sobre o movimento, afirmara o seguinte:

Se fizermos experimentos com corpos em movimento dentro do trem, todas as leis de Newton serão comprovadas. Por exemplo, ao se jogar pingue-pongue no trem, descobrir-se-á que a bola obedece às leis de Newton, exatamente como qualquer bola sobre uma mesa no chão firme. Assim, não há como se afirmar se é o trem ou a terra que se desloca. A falta de um padrão absoluto de repouso significa que não se pode determinar se dois eventos que ocorrem no mesmo lugar em instantes diferentes, acontecem na mesma posição no espaço. Por exemplo, supondo que a nossa bola de pingue-pongue no trem, ao ser lançada, salte quicando sobre uma mesa duas vezes no mesmo ponto com um segundo de intervalo entre elas, alguém que esteja na estrada vai achar que os dois saltos aconteceram com intervalo de uns cem metros, porque o trem teria se deslocado na estrada esta distância, entre a ocorrência de um e de outro (Hawking, 2000, p. 38-39).

Embora os físicos, ao abordarem esse assunto, estejam apenas preocupados em refutar a noção de repouso absoluto e posição absoluta no espaço, proposta por Aristóteles, não é difícil deduzir que com o ritmo acontece algo semelhante: a síncope acelera a chegada de um acento, que fica “mais próximo” ainda do ponto de partida do arranjo rítmico (F f F f), graças a uma suposta aceleração do andamento, que cumpre a mesma função da esteira – no exemplo por nós citado anteriormente – e do trem, no exemplo citado por Hawking.

Sabemos que a identidade rítmica do samba é a síncope e que o andamento do samba-enredo está cada vez mais acelerado, portanto, é natural que algumas balizas da estrutura rítmica deste tipo de samba estejam “desaparecendo”, devido à assimilação de um pulso pelo outro.

Temos consciência, também, de que, se acelerarmos um toque de percussão de som não definido a uma velocidade acima de quinze batimentos por segundo, o som salta do âmbito da duração para o âmbito das alturas, ou seja, as batidas começam a soar como um som contínuo, passível de classificação dentro de uma escala tonal.

O bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações. Mas se as frequências rítmicas forem tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para outro patamar, o da altura melódica. A partir de um certo limiar de frequência (em torno de quinze ciclos por segundo, mas estabilizando-se só em cem e disparando em direção ao agudo até a faixa audível de 15 mil hertz), o ritmo “vira” melodia (Wisnik, 1989, p. 20).

Se considerarmos que tal síncope apresentada em nossa argumentação anterior (F f F f → F F x f) tem a duração de um tempo, teremos esse tempo dividido em quatro pulsos. Seria pertinente, pois, pensar que, num estado de aceleração, alguns pulsos de tal arranjo possam ser “suprimidos”, ou “assimilados” por seus antecessores. Acreditamos que, dessa maneira, a síncope estabelecerá uma aceleração interna (ou intensa) que funde o terceiro pulso com o segundo (F F x f), e a sobredeterminação da aceleração do andamento (em ordem extensa) se encarrega de deslocar o segundo pulso (já fundido com o terceiro) para o primeiro (a cabeça do arranjo rítmico aqui apresentado) e o quarto para o terceiro (F x f x, ou melhor, simplesmente F f). O tempo que anteriormente fora dividido em quatro pulsos passa a ser dividido, assim, apenas em dois.

Essa transformação rítmica tem por corolário o seguinte: (i) a diminuição de espaço disponível para a letra da canção; (ii) a configuração de um modelo rítmico que, embora não perca seu caráter temático<sup>3</sup> de estímulos somáticos, por sua própria perfeição (um tempo dividido em dois pulsos, sendo um forte e um fraco), desestimula o corpo a buscar na horizontalidade

<sup>3</sup> Este termo se refere à tipologia cancional engendrada por Luiz Tatit, segundo a qual as canções temáticas, grosso modo, são aquelas mais velozes, que privilegiam os ataques consonantais em detrimento dos alongamentos vocálicos, e que persuadem o ouvinte por meio dos estímulos corporais.

um espaço para sua intervenção; (iii) a propiciabilidade à manutenção do andamento acelerado.

Explicamos:

- (i) Ao diminuirmos o número de pulsos que subdividem um tempo, logicamente também diminuimos o número de notas musicais (alturas) que preencheriam seu espaço rítmico. Consequentemente, teremos a diminuição de espaço para o revestimento linguístico de tais canções, o que não significa problema algum para as marchinhas, que não se caracterizam pela necessidade proeminente de discorrer com profundidade sobre determinado assunto, diferentemente dos sambas-enredo.
- (ii) Devido às suas formas perfeitas, o quadrado – figura geométrica com quatro lados e quatro ângulos iguais – tem servido, na linguagem cotidiana, para caracterizar o corpo humano constituído por formas mais retilíneas do que curvas, o pensamento que não se coaduna com a noção de modernidade irreverente da juventude, dentre outras atribuições. Também o jargão musical lançou mão de tal figura para caracterizar o músico que toca os ritmos de maneira precisa ou a melodia constituída por padrões ritmos básicos, sem deslocamento de acentos. Os músicos de jazz chegam ao extremo de escrever as melodias constituídas por duas colcheias em um tempo (F f), mas tocam-nas como se fossem constituintes de quátera de três (tercina), na qual somente o primeiro e o último pulso estão manifestados, ou seja, como se esse mesmo tempo fosse dividido em três partes iguais e somente o primeiro e o terceiro pulso fossem tocados (F x f). Vemos que esse básico arranjo rítmico jazzístico, além de não ser perfeito como o quadrado – um não pode ser dividido em três partes iguais –, simula, como no caso das sínopes, um espaço vazio. A melodia da marchinha ao eleger a forma básica perfeita (e recorrente) das duas colcheias, em que o primeiro tempo é o apoio e o segundo é o impulso (F ↓ f ↑ / F ↓ f ↑), sugere ao corpo do folião movimentos verticais e mais quadrados do que o arranjo rítmico do samba oferece, com seus infinitos deslocamentos de acentos e consequentes espaços para a inserção do corpo do passista. Basta que comparemos os dois dedinhos apontados para cima, que qualquer brasileiro arma ao ouvir uma caixa de guerra e um trompete anunciando uma marchinha de carnaval, com os meneios de um

passista de escola de samba (ou mesmo com o esforço de um turista japonês para imitá-lo) para inferirmos que o deslocamento de acentos e seus decorrentes vazios sonoros são os responsáveis pelos estímulos somáticos horizontais do samba. Por curiosidade, notem que, se considerarmos os dois dedinhos apontados para cima como alongamento dos antebraços, veremos que dois lados paralelos de um quadrado se formam, e esse quadrado pode ser completado por duas linhas retas imaginárias que passam respectivamente sobre o nariz e sobre o umbigo.

- (iii) A diminuição de notas nos pulsos propicia mais tranquilidade ao intérprete para pronunciar as sílabas que as revestem figurativamente, por exemplo: para que alguns vocábulos de quantidade silábica variada sejam manifestados em poucos pulsos, com a garantia de um mínimo de inteligibilidade para quem ouve, é necessário que o andamento seja mais lento, proporcionando, dessa maneira, facilidade para a articulação das sílabas-notas que os compõem. A marchinha, ao acelerar o andamento e ajustar o arranjo de suas células rítmicas para duas notas por tempo, concede mais duração para as sílabas-notas, sem prejuízo para a duração da manifestação daqueles vocábulos, que ocorrem em maior número de pulsos (tempos), entretanto sem expandir consideravelmente a duração da frase melódico-linguística. Tal fato proporciona uma interpretação (vocal ou instrumental) tranquila, mesmo sob um andamento acelerado.

A marchinha, como já vimos, pelo seu caráter acelerado, optou pelo modelo (F f/F f/F f)<sup>4</sup>:

Se	vo	cê	fos	se	sin	ce	ra [...]
F	f	F	f	F	f	F	f

No caso do famoso samba-enredo do G.R.E.S. Império Serrano “Aquarela brasileira” (1975), de Silas de Oliveira, o privilégio é da síncope: “Vejam esta maravilha de cenário/É um episódio relicário/Que o artista num sonho genial/Escolheu para esse carnaval [...]/Passeando pelas cercanias do Amazonas”.

Se experimentarmos cantar uma frase desse samba dentro dos ditames rítmicos da marchinha, no mesmo andamento em que o cantaríamos sob os ditames rítmicos do samba, perceberemos a total inconveniência de tal mudança:

<sup>4</sup> Reparem que, ao cantar a famosa marchinha “Aurora”, de Mário Lago e Roberto Riberti, podemos perceber a incompatibilidade da acentuação musical com a acentuação da palavra “fosse”. Ao privilegiar a melodia em detrimento da letra, Roberto Riberti – o autor do refrão, segundo Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (1997) – faz com que pronunciemos “fossi” em lugar de “fosse”, pois o acento rítmico repousa sobre a sílaba átona da palavra, mas isso é um outro assunto.

“Pas se an do pe las cer ca ni as doA ma zo nas”  
F f F f F f F f F f F f F f

Se repetirmos esse procedimento acelerando muito o andamento, constataremos que a mudança se torna um pouco mais palatável.

Então, se o samba-enredo está cada vez mais acelerado, é natural que as balizas de suas síncopes acomodem-se em uma divisão binária perfeita como as da marchinha<sup>5</sup>. Embora o exemplo abaixo<sup>6</sup> ainda não possa caracterizar um *corpus*, notem que, no es-

paço dos seis primeiros pulsos, há a incidência de apenas uma síncope (a nota revestida pela sílaba “bei” é antecipada para o pulso anterior; esse “x” está servindo somente para indicar onde estaria a sensação de vazio comentada anteriormente) e, mesmo assim, ocorrente no âmbito de dois pulsos, não no de um pulso, característica identitária do samba:

Vem	meu	a-	mor/		vem	me	bei-	jar/	
Ff	Ff	F	f	xx	Ff	F	Fx	f	xx

  

Ho-	jeeu	tô	que	tô/	e	vo-	cê	tá	que	tá		
F	f	Ff	F	f	x	f	F	f	Ff	F	f	xx

  

The musical notation consists of two staves in 2/4 time. The first staff corresponds to the lyrics 'vem meu amor vem me beijar' and the second staff to 'ho-jeeu tô que tô e vo-cê tá que tá'. The notes are written in a simple, rhythmic style, with some notes beamed together to indicate eighth notes. The lyrics are written below the notes.

Necessariamente, também, os compositores de samba-enredo tenderão a lançar mão de outros mecanismos intensos e extensos utilizados pelos compositores de marchinha, sob pena de verem prejudicado seu projeto estético. Por isso, constatamos o aumento da quantidade de estrofes, que podemos considerar como refrães secundários, nos sambas-enredo atuais. Importante ressaltar que o andamento mais veloz do samba-enredo é apontado como decorrência da diminuição do tempo de desfile, isto é, como as escolas deveriam atravessar a Avenida Marquês de Sapucaí em um tempo predeterminado e mais curto do que anteriormente – sob pena de perderem pontos na competição –, o andamento dos sambas, que a rigor rege o deslocamento harmônico das escolas, foi sendo mais acelerado. E como o número de componentes vem

crescendo vertiginosamente, sem que o tempo concedido ao desfile ganhe mais elasticidade, a cada ano, percebemos a aceleração dos sambas-enredo e a consequente constituição de melodias mais “quadradas”, com menos síncopes e com um sintomático aumento do número de refrães.

No CD oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro, do ano de 2005, todas as faixas iniciam por um pequeno exórdio cancional<sup>7</sup> – que caracteriza a apresentação da agremiação e busca a cumplicidade com o auditório –, e, em seguida, o refrão principal é apresentado. Dizemos refrão principal porque todos os sambas-enredo do referido CD, por volta do quadragésimo ou quinquagésimo compasso, após o início de sua letra, apresentam a repetição de frases linguístico-musicais que claramente se caracterizam como um

<sup>5</sup> Para a compreensão da pulsação rítmica do segmento acima, acompanhe a orientação a seguir: Ff = 1 tempo / F = 1ª metade do tempo / f = 2ª metade do tempo / xx = tempo vazio, em pausa / x = metade do tempo vazio, em pausa.

<sup>6</sup> “Nem todo pirata tem a perna de pau, olho de vidro e a cara de mau”, de Darcy do Nascimento, Brandãozinho da Imperatriz, Rubens Napoleão e Jorge Rita. Samba-enredo de 2003, do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense.

<sup>7</sup> “Uma condição prévia a toda argumentação é que o orador seja ouvido, e de preferência com um preconceito favorável. Daí a importância do exórdio, cujo papel principal é o de assegurar estas condições prévias à argumentação. Aquele visará estabelecer a qualidade, a competência ou a credibilidade do orador, o interesse e a oportunidade de seu discurso” (Perelman, 1984, p. 263).

refrão secundário. Daí, podemos (re)organizar sua estrutura como:

- Refrão Principal (parte A)
- Segunda-parte<sup>8</sup> (parte B)
- Refrão secundário (parte A')
- Segunda-parte (parte B')
- Refrão Principal (parte A)

Para manter o mesmo exemplo, vejamos, por meio da letra do referido samba-enredo, como fica sua configuração geral<sup>9</sup>:

#### 1. Refrão Principal (parte A)

“Vem meu amor, vem me beijar  
Hoje eu tô que tô, e você tá que tá  
Vem meu amor, vem me beijar  
Beijo escondido pra ninguém clonar”

#### 2. Segunda-parte (parte B)

“Cobiça de ouro  
Madeira, pedra e animais  
São faces do primórdio da história  
Que a Imperatriz refaz  
Foi-se o tempo longe está  
Pirataria de além-mar  
Vejam só a covardia  
Parte dessa tirania  
Era destinada aos reis  
Franceses, ingleses, holandeses  
Tudo que era saqueado  
Protegido era levado  
Ao domínio da nação”

#### 3. Refrão secundário (parte A')

“Nem todo pirata tem perna de pau  
Olho de vidro e a cara de mau”

#### 4. Segunda-parte (parte B')

“Hoje a coisa ficou preta  
Muito preta e com razão  
Pirata se queixando de pirata  
De terno e gravata na televisão  
Pirateando CD, até a fé  
O comércio e a nação  
Mas hoje eu quero ser  
Pirata do prazer  
Dançando um baile com você”

#### 5. Refrão Principal (parte A)

“Vem meu amor, vem me beijar  
Hoje eu tô que tô, e você tá que tá  
Vem meu amor, vem me beijar  
Beijo escondido pra ninguém clonar”

Notem que Tatit já chamava nossa atenção para uma das principais oposições entre a marchinha e o samba-enredo: aquela é composta por um refrão que é seguido por uma segunda-parte que serve para que o folião sinta vontade de retornar ao refrão; para que a euforia da conjunção com o objeto, devido a uma provável duração excessiva, não se torne pouco atraente ou impertinente. O que vemos, agora, no regime extenso (ou na macro-constituição) dos recentes sambas-enredo é uma estrutura constituída por duas marchinhas (Refrão Principal (parte A) / Segunda-parte (parte B) e (Refrão secundário (parte A') / Segunda-parte (parte B')). Se considerarmos que o samba, durante o desfile de noventa minutos, é cantado, pelo menos, 35 vezes, e que o estamos dividindo em duas macroestruturas de marchinha de carnaval, concluiremos que, durante o desfile, há 70 vezes a manifestação da estrutura refrão/segunda-parte. Fenômeno cuja ocorrência, durante noventa minutos ininterruptos, somente é imaginável dentro de um salão de baile de carnaval. Será que em breve as escolas passarão a desfilar nos quatrocentos metros da pista de atletismo do Estádio Célio de Barros, em lugar da Avenida Marquês de Sapucaí?

## Considerações finais

Vimos que a aceleração do andamento dos sambas-enredo tem como decorrência o ajuste das síncopes em uma configuração rítmica mais perfeita, ou mais quadrada, se utilizarmos o jargão da música popular. O “quadradismo” da configuração rítmica da marchinha é aqui apontado como disfórico em comparação com o balanço (*swing*) da síncope do samba, principalmente porque, no presente trabalho, estamos tratando de sambas-enredo, ou seja, de sambas que foram criados para os desfiles das escolas de samba, que acontecem dentro de um ambiente competitivo.

Dessa maneira, o gênero que embala tal desfile deve proporcionar uma evolução coreográfica (individual, inclusive) digna da maior festa popular do mundo: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. Sabidamente, Duke Ellington e Muniz Sodré já haviam destacado o vazio de som proporcionado pela síncope como espaço eminentemente reservado ao corpo do (passista) negro que, no Brasil, diga-se de passagem, o preenche com uma competência de fazer inveja a

<sup>8</sup> “Segunda-parte” é a denominação que, tradicionalmente, os sambistas dão à parte “B” de suas canções.

<sup>9</sup> Levaremos em conta, aqui, o modo como o conteúdo do samba foi manifestado no fonograma.

todo o mundo. A síncope do samba proporciona um estímulo somático que em muito ultrapassa o gesto composto pelos diletantes dois dedinhos apontados para o teto nos bailes de carnaval.

Todavia, como o samba-enredo, rítmica e formalmente, vem se aproximando da marchinha, vemos, a cada dia, a coreografia ensaiada das alas se destacar, em detrimento da exibição dos passos tradicionais de samba. Com isso, o turista de outras regiões do país e, principalmente, o turista estrangeiro se sente mais à vontade para compor as chamadas “alas de turistas”, já que sua intimidade corporal com o samba importa menos do que o dinheiro que eles podem injetar na economia da escola; dinheiro que certamente ajudará a compor o, tão caro a Joãozinho Trinta, efeito de “riqueza” dos desfiles.

Da mesma maneira que o andamento veloz do samba-enredo pode atrapalhar a inteligibilidade de sua letra – caso mantenha como ritmo básico as síncopes –, ele pode chegar um patamar que impossibilitará a execução dos tradicionais meneios. Talvez, em um futuro próximo, outros tipos de coreografia substituirão os gingados dos passistas nas escolas de samba.

As palhetadas das tradicionais introduções de caquinho dos sambas-enredo atuais são tão velozes que, de imediato, temos dificuldade para perceber se é um samba ou um frevo que vai irromper no ambiente sonoro. Conclusão, se as síncopes estão desaparecendo nas composições dos sambas-enredo atuais, brevemente faltará novamente espaço para a inserção do corpo do negro neste ambiente cultural, que será substituído pelos “quadrados”, porém ricos, europeus, estadunidenses e asiáticos. Ou – quem sabe? – o andamento do samba vai chegar a uma velocidade tal que somente os passos do frevo serão capazes de reinserir o corpo do negro no maior *show* da terra. ●

## Referências

- Botezelli, João Carlos (Pelão); Pereira, Arley  
2000. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes* São Paulo: Sesc. (Volume 3)
- Hawking, Stephen  
2000. *Uma breve história do tempo: do Big Bang aos Buracos Negros*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Mello, Zuza Homem de; Severiano, Jairo  
1997. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34. (Volumes 1 e 2)
- Perelman, Chaïm  
1984. Argumentação. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. (Oral/Escrito, volume 11)
- Sodré, Muniz  
1998. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD.
- Tatit, Luiz  
2000. Marchinha e samba enredo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 de março de 2000, Série Tendências e Debates, p. 1-3.
- Wisnik, José Miguel  
1989. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Coelho, Márcio Luiz Gusmão

Frevo-enredo: sur le devenir-marche carnavalesque de la samba-enredo

*Estudos Semióticos*, vol. 5, n. 1 (2009)

ISSN 1980-4016

---

**Résumé:** Le présent travail entend analyser les transformations survenues dans le genre “samba-enredo” du carnaval brésilien au cours de ces dernières décennies. Au point de départ, les critiques formulées par le grand compositeur Paulinho da Viola, qui a souvent déploré que les écoles de samba soient en passe de transformer leurs sambas en des marches carnavalesques. Des éléments de sémiotique, de physique et de structuration musicale sont ici mis à contribution pour démontrer que l'accélération du rythme de la samba se trouve être la cause principale des transformations rythmiques, mélodiques et, par voie de conséquence, littéraires intervenues dans le langage de la chanson qui sert de support aux défilés des écoles de samba. On a constaté que l'accélération extensive de la composition musicale entraîne un resserrement des balises de sa structure rythmique intense et, ce faisant, provoque le changement de genre. Cette modification se répercute sur la structure extensive de la chanson, laquelle se ramifie en refrains et secondes parties. Aussi la samba-enredo en vient-elle à couvrir deux structures et demie d'une marche de carnaval, avec trois refrains et deux secondes-parties. Du même coup, les déhanchements horizontaux découlant de la syncope (microstructure rythmique propre à la samba) cessent d'être pertinents pour faire place à des mouvements verticaux susceptibles d'être exécutés par n'importe quel novice. Le défilé des écoles de samba s'en trouve modifié dans sa chorégraphie et la marche carnavalesque y prend peu à peu le relais de la samba.

**Mots-clés:** samba-enredo, chanson, musique populaire, samba

---

## Como citar este artigo

Coelho, Márcio Luiz Gusmão. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: ( <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> ). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 5, Número 1, São Paulo, junho de 2009, p. 35-42. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 22/11/2008

Data de sua aprovação: 01/03/2009

---