

Teorizando para além do cânone: tonalidade, função harmônica e prolongamento¹

*Theorizing Beyond the Canon:
Tonality, Harmonic Function, and Prolongation*

Gabriel Henrique Bianco Navia

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Gabriel Venegas-Carro

Universidad de Costa Rica

Resumo: Este artigo revisita os conceitos de tonalidade, função harmônica e prolongamento a partir de um olhar crítico sobre a disciplina da teoria e a análise musical, mais especificamente, sobre o caráter colonial da teoria tonal institucionalizada no ocidente e seu cânone. Na primeira parte do artigo, concilia-se diferentes concepções de função harmônica com uma compreensão espaço-temporal da tonalidade na qual se manifestam propriedades paradigmáticas e sintagmáticas. Sobre a base desta perspectiva bidimensional da função harmônica, propõe-se um modelo analítico que se distancia do hábito hegemônico de se priorizar sintaticamente a dominante, colocando em pé de igualdade forças plagais e autênticas. Esta redistribuição de forças tonais dá suporte à sistematização de um catálogo ampliado de fórmulas cadenciais, exemplificado com um repertório que vai desde o rock argentino e a MPB até a música clássica. Na segunda parte do artigo, propõe-se um conjunto de técnicas de elaboração sintagmática que tem como objetivo liberar o conceito de

¹ Uma parte significativa das ideias apresentadas neste artigo foi socializada com a comunidade acadêmica desde 2019 em eventos nacionais e internacionais – tais como o *III Congresso da TeMA* (2019), os *44th e 45th Annual Meeting of the Society for Music Theory* (2021; 2022), as *I e II Jornadas Interamericanas de Teoría y Análisis* (2021; 2022) e o *V Encontro da TeMA* (2023) – bem como em cursos de curta duração em instituições latino-americanas – UNILA, 2019 e 2023; UdelaR, 2020; UTEC, 2021; TeMA, 2023. Agradecemos os comentários de profissionais da área e de estudantes interessados no estudo da harmonia recebidos ao longo destes anos, os quais contribuíram fortemente para o amadurecimento de nossa proposta.



prolongamento da presença de uma malha contrapontística complexa. Ao posicionarmos em um espectro único práticas tonais que têm se mantido afastadas epistemológica e ideologicamente, visa-se dar um lugar a práticas tonais subalternizadas pela teoria harmônica institucionalizada e o cânone centro-europeu. O artigo conclui com uma análise estrutural da canção *Dindi* de Tom Jobim.

Palavras-chave: Função harmônica. Sintaxe tonal. Prolongamento harmônico. Cadências plagais. Música e colonialidade.

Abstract: This article revisits the concepts of tonality, harmonic function, and prolongation from a critical perspective on the discipline of music theory and analysis, with much emphasis on the colonial character of institutionalized western tonal theory and its musical canon. In the first part, we reconcile different conceptions of harmonic function with a spatio-temporal understanding of tonality comprising both paradigmatic and syntagmatic properties. Based on this two-dimensional perspective of harmonic function, we propose an analytical model that moves away from the hegemonic habit of syntactically prioritizing the dominant over the subdominant, placing plagal and authentic forces on equal footing. This redistribution of tonal forces gives rise to an expanded catalog of cadential formulas, exemplified with a repertoire that ranges from Argentine rock and MPB to classical music. In the second part of the article, we propose a set of techniques for syntagmatic elaboration, which aims at freeing the concept of prolongation from the presence of a complex contrapuntal fabric. Ultimately, by placing within a single broader spectrum repertoires that have remained epistemologically and ideologically separated, this article seeks to foreground tonal practices that have been marginalized by institutionalized harmonic theory and its canon. The article concludes with a structural analysis of the song *Dindi* by Tom Jobim.

Keywords: Harmonic function. Tonal syntax. Harmonic prolongation. Plagal cadences. Music and coloniality.

* * *

1. Introdução: colonialidade, cânone musical e teoria tonal

A música tonal no ocidente compreende uma pluralidade de hábitos de escuta que, em seu conjunto, abarcam não menos que cinco séculos de prática musical e um espaço de influência cultural que se estende, praticamente, pelos quatro cantos do mundo. Apesar desta expressiva abrangência, a teoria harmônica institucionalizada na América Latina e em grande parte do ocidente nos apresenta um conceito de tonalidade que retrata um panorama consideravelmente mais restrito. Este estreitamento não é gratuito, mas resulta

de um longo processo de colonialidade² que perpassa a música em todas as suas dimensões, incluindo, obviamente, a da educação. Como explica Pilar Holguín,

A educação musical na América Latina caracteriza-se pela transferência de aparatos ideológicos de diferentes períodos históricos que influenciaram a concepção de música [...]. No final do século XIX e durante a primeira metade do século XX, os estados nacionais nascentes procuravam projetos modernizadores baseados nos sistemas dos países desenvolvidos. No caso da educação, a viagem à Europa foi uma etapa na formação de cidadãos pertencentes às elites para alcançarem o mundo civilizado. Isto implicou que o macroprojeto modernizador e as experiências subjetivas do encontro com o mundo civilizado europeu viessem a convergir no desprezo pelo popular, o indígena e o latino-americano. Este pensamento, que se desenvolveu em meio à construção do nacionalismo crioulo, influenciou a concepção da música e, portanto, os projetos educacionais de profissionalização musical que eram incipientes³ (Holguín 2017).

Central neste projeto modernizador latino-americano foi a cristalização do cânone centro-europeu⁴, um corpus complexo que não se limita a uma lista particular de peças e pessoas consideradas de excelência, mas engloba “todo o construto de atividades, valores e autoridade” que em termos críticos e ideológicos enquadram e apoiam a identificação destas peças e pessoas como de excelência (Weber 1999, p. 338). O posicionamento do cânone centro-europeu em um lugar de prestígio cultural e epistemológico no âmbito da modernidade

² Como nos diz Quintero (2010, p. 11), “com a independência latino-americana no início do século XIX, inicia-se um processo de descolonização, mas não de descolonialidade. Isto é, os novos estados-nacionais latino-americanos alcançam a independência das potências hegemônicas, mas a colonialidade e seus efeitos fundamentais seguem operando internamente em países distintos”. O conceito de colonialidade se origina na teoria da colonialidade do poder, formulada inicialmente pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (vide, por exemplo, Quijano 1992; 1998; 2000; 2009). Como aponta Quintero (2010), “o conceito de colonialidade do poder difere da noção de colonialismo. O colonialismo designa uma relação política e econômica na qual a soberania de um povo reside no poder de outro povo ou nação. Em contraposição a isto, a colonialidade refere-se a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas que, ao invés de estar limitado a uma relação de poder entre dois povos ou nações, se refere, na verdade, à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da diferença colonial. Assim, embora o colonialismo preceda temporalmente a colonialidade, [esta última], como matriz de poder, sobrevive ao colonialismo” (p. 9).

³ Vide, adicionalmente, Martínez 2001; Rosabal-Coto 2016, p. 11–18; e Holguín; Schifres 2015, p. 43–46.

⁴ Sobre a cristalização do cânone centro-europeu desde uma perspectiva histórica, vide Weber 1999; e, adicionalmente, Everist 1999; e Kerman 1983.

latino-americana permitiu que o marco ideológico deste cânone transcendesse suas fronteiras, fazendo com que a música de uma região, época e cultura específicas passasse a ser concebida como a expressão mais sublime de uma estética impregnada de universalidade⁵.

A este cenário, soma-se o fato de que, como aponta Santiago Castro, “os cânones são dispositivos de poder que servem para ‘fixar’ os conhecimentos em certos lugares, fazendo-os facilmente identificáveis e manipuláveis” (2007, p. 84). No caso da teoria harmônica institucionalizada no ocidente, a sublimação do cânone centro-europeu teve como consequência a circunscrição do conceito de tonalidade ao horizonte de expectativas estéticas da dita “prática comum”⁶, especialmente, aos hábitos de escuta característicos do estilo Clássico (representado nas figuras de Haydn, Mozart e Beethoven). Assim, não é incomum encontrarmos, em livros didáticos, os termos “música tonal ocidental” e “prática comum” tratados como sinônimos. Por exemplo, no primeiro parágrafo de *The Complete Musician*, Steven Laitz afirma que “a música ocidental escrita durante os períodos barroco, clássico e romântico (c.1650–c.1900) chama-se *música tonal ou música do período da prática comum*” (2016, p. 4, grifo nosso)⁷. Ao “fixar” seu olhar exclusivamente sobre a “prática comum” enquanto cânone tonal⁸, a teoria harmônica institucionalizada reforça, por meio de suas

⁵ Encontramos um exemplo atual de tal concepção do cânone centro-europeu no prefácio de *Harmony & Voice Leading* de Aldwell, Schachter e Cadwallader (2019). Ao justificar a necessidade de se estudar as obras de compositores europeus canônicos, os autores afirmam que “o objetivo não é aprender a escrever ‘como’ Mozart ou Brahms, mas compreender a linguagem que os grandes compositores falaram com eloquência inigualável, a linguagem que incorpora alguns dos maiores feitos do espírito humano” (2019, p. xiii). Em *On Music Theory* (2023), Philip Ewell tece uma crítica à universalização da cultura centro-europeia, tomando como ponto de partida a expressão “História da Música Ocidental”, com a qual se intitulam incontáveis volumes historiográficos. Nesta crítica, o autor destaca que tal universalização repousa, em última instância, sobre o mito de “ocidente” construído por homens brancos europeus (vide Ewell 2023, p. 66–77).

⁶ Para uma leitura crítica da origem e história do termo “prática comum”, vide Harrison 2016, p. 6–7.

⁷ Encontramos outro caso de equiparação entre “música tonal” e o “período da prática comum” no influente *Tonal Harmony*, de Kostka, Payne e Almén (2018), onde lê-se que “o termo [harmonia tonal] se refere ao estilo harmônico da música composta durante o período de aproximadamente 1650 até 1900” (p. xiv). Para dois exemplos adicionais deste mesmo tipo de entendimento do termo “música tonal”, vide Piston 1959, p. 1–2, e Gauldin 2004, p. 3.

⁸ Como afirma William Weber, “é necessário distinguir entre três grandes tipos de cânones na cultura musical” (1999, p. 339): acadêmico, pedagógico e performático. Nesta perspectiva, o

ferramentas analíticas e conceitos teóricos⁹, a centralidade epistemológica do cânone ao mesmo tempo que marginaliza hábitos de escuta característicos de outras músicas tonais ocidentais. Na América Latina, a teoria harmônica se tornou, portanto, um mecanismo de disciplinamento e um instrumento de alienação: aquilo que nos é apresentado como próprio do adjetivo “tonal”, ainda que inclua parte de nossa identidade multicultural (que incorpora a herança europeia e reinterpretções desta), exclui expressões musicais que ultrapassam este limite, estabelecendo uma clara diferença entre o tonalmente relevante e aquilo que não transcende o anedótico¹⁰. Nos perguntamos, então: como confrontar esta lógica dicotômica?

Uma solução parcial envolveria a inclusão de passagens ou obras completas tomadas de repertórios latino-americanos para a exemplificação de técnicas e conceitos característicos de cursos ou textos de harmonia. Medidas remediais análogas a esta são comuns na academia norte-americana quando, por exemplo, utiliza-se uma canção de alguma banda de *rock* ou artista *pop* para se exemplificar um acorde ou uma progressão de acordes utilizada há 200 anos por, digamos, um Mozart ou um Beethoven¹¹. Muito embora tenha como principal virtude a possibilidade de aproximar o repertório utilizado em aula das preferências musicais de um grupo maior de estudantes, esta dinâmica é, em última instância, contraproducente: aquele que não faz parte do cânone ingressa à sala de aula unicamente à medida que pode se ajustar ao hábito de escuta canônico e aos instrumentos analíticos desenvolvidos para este.

Uma rota alternativa para abordar esta problemática é o direcionamento, de maneira compartimentada, da atenção teórico-analítica a alguma prática tonal marginalizada¹². Além de conceder um lugar a esses repertórios em nossa área

cânone adotado pela teoria musical para a demarcação do conceito de tonalidade é uma categoria transversal que se alimenta, principalmente, dos cânones acadêmico e pedagógico.

⁹ Sobre a formação do cânone musical centro-europeu e o papel essencial da análise musical neste processo, vide Kerman 1983, p. 110–114.

¹⁰ Para uma reflexão sobre os efeitos da universalização de uma teoria musical hegemônica e de sua aplicação acrítica no contexto brasileiro, vide Iazzetta 2019.

¹¹ Vide, por exemplo, Laitz 2016, p. 670–671 (Ex. 28.7); Gauldin 2004, p. 170 (Ex. 11.9) e p. 707 (Ex. 39.3a); e Holm-Hudson 2017, p. 166–190 (seção sobre cadências).

¹² Novamente, a academia norte-americana nos oferece um exemplo com o surgimento, nos últimos 30 anos, de um crescente número de trabalhos dedicados à análise harmônica do *pop* e do *rock*. Vide Biamonte 2010; Capuzzo 2009, 2004; de Clercq 2017; Doll 2017; Everett 2004, 2009

de estudos, esta opção permite a discussão sobre técnicas e estratégias composicionais não características do cânone clássico europeu. Apesar de seus notáveis méritos, o risco que se corre ao adotar esta rota é que, à luz deste novo conhecimento, não se questione a lógica colonial subjacente e se reforce a centralidade epistêmica do cânone clássico. A consequência imediata dessa postura é a perpetuação de um regime de escuta no qual o diálogo entre práticas tonais canônicas e marginalizadas é assimétrico ou nulo: as práticas não canônicas adquirem unicamente o *status* de exceção à norma e a institucionalidade criada ao redor do cânone mantém seu lugar de prestígio sem renunciar nenhum privilégio¹³. Podemos imaginar aqui um quadro de disciplinas de um curso de graduação ou pós-graduação que inclui disciplinas optativas sobre práticas tonais não canônicas, porém a presença de tais optativas não exerce qualquer impacto nos conteúdos das disciplinas teóricas da matriz curricular principal¹⁴.

Não é suficiente, então, incluir exemplos de repertórios variados ou discutir de forma periférica o que não é parte do cânone. Tampouco o ponto é desterrar a música clássica da institucionalidade musical, pois esta, além de compor a diversidade, guarda um relevante papel histórico e estético no desenvolvimento de práticas tonais diversas. O que se faz urgente é, partindo de uma perspectiva crítica perante a colonialidade, modificar as lentes com que estudamos as músicas, reimaginar as teorias musicais a partir das quais damos valor e significado ao que ouvimos. Esta tarefa, sem dúvida, não pode ser completada fácil, rápida e individualmente, pois modificar os marcos teóricos e

(capítulos 8–11); Middleton 1990; Moore 2012; Nobile 2016, 2020; Osborn 2017; Stephenson 2002; Temperley 2001 (capítulo 9), 2011, 2018; e de Clercq; Temperley 2011.

¹³ A estratégia de incluir repertórios via um mecanismo de exotização se faz evidente na própria historiografia germânica. Como aponta Eero Tarasti, “Sibelius, Tchaikovsky, de Falla e outros frequentemente recebem o rótulo de compositores ‘nacionalistas’. Sua música é ouvida sobretudo como representante de suas respectivas nações; eles não ‘falam’ o idioma adequado da música tonal (i.e., o alemão), mas ao invés disso exibem exotismo, folclorismo, nacionalismo, e outros ismos – em uma palavra, alteridade” (2002, p. 19).

¹⁴ Encontramos um exemplo análogo envolvendo disciplinas da área da Musicologia histórica. Neste caso, enquanto disciplinas direcionadas ao estudo de histórias de músicas não europeias recebem títulos explicativos, tais como “História da Música da América Latina”, “História da Música Brasileira” ou “História da Música Popular”, a disciplina intitulada “História da Música” segue correspondendo, unicamente, à música europeia, sem que isso seja inclusive indicado em seu título.

conceituais que coletivamente interiorizamos e normalizamos é um processo de enormes proporções que requer, em última instância, uma reformulação de ordem ontológica. Neste sentido, este artigo não almeja propor soluções definitivas, mas se apresenta como um exercício de resistência no âmbito da teoria e análise musical. Este exercício se realiza por meio da reflexão e reformulação de duas características da teoria tonal institucionalizada centrais para o conceito de direcionalidade: 1) a fusão de identidade e comportamento tonal no conceito de função harmônica e 2) a restrição do conceito de prolongamento harmônico ao âmbito da malha contrapontística. Por meio deste exercício, buscamos provincializar o cânone centro-europeu¹⁵, isto é, sinalizar que este não é mais que um repertório particular, provinciano, local; um repertório cuja suposta centralidade e universalidade é consubstancial às práticas colonizadoras.

2. Sobre o conceito de função harmônica

A quem nos referimos por função harmônica? A ubiquidade do termo na teoria tonal moderna poderia sugerir que seu significado seja autoevidente. Entretanto, como apontam diversos autores, ao longo de sua história, o termo “função harmônica” foi associado a uma série de significados distintos, tornando-o um conceito “adaptável à explicação de uma ampla variedade de afirmações relacionadas à harmonia [tonal]” (Kopp 1995)¹⁶. Assim, para evitar confusões sobre o significado do termo e por uma questão de coerência histórica, parece razoável utilizar como ponto de partida a compreensão sobre função harmônica elaborada por Hugo Riemann, o teórico que cunhou o conceito.

2.1. Riemann e o conceito de função harmônica

Riemann apoia a sua concepção de tonalidade em uma topografia dualista de três termos composta por um *Klang* central cercado, em direções opostas, por duas dominantes equidistantes¹⁷, caracterizadas como dominante inferior e

¹⁵ Sobre o conceito de provincialização, vide Chakrabarty (2000).

¹⁶ Sobre o conceito de função harmônica, vide, por exemplo, Eytan Agmon (1995), Daniel Harrison (1994), Brian Hyer (2011), David Kopp (1995), Gabriel Miller (2008), Drew Nobile (2016), e Dmitri Tymoczko (2003; 2023).

¹⁷ Sobre a distinção entre dualismos de dois e três termos, vide Harrison 1994, p. 35–36.

superior (ou seja, subdominante e dominante, respectivamente) (Riemann 1893, p. 7–9)¹⁸. Como aponta Bryan Hyer, nesta topografia tonal, a tônica

cumprir uma função representacional, na qual não representa a si mesma, mas sua posição como *locus* ou referente dentro do conjunto como um todo, algo muito mais abstrato e amplo do que uma dada tríade maior ou menor. A tônica é compreendida quase em termos de registro [...], formando assim um centro dentro do conjunto (2011, p. 98).

Consequentemente, as dominantes superior e inferior também devem ser compreendidas como algo mais do que tríades dadas, elas representam posições relativas dentro deste conjunto e, como tais, são essenciais para a apreensão dos elementos do triunvirato: assim como a apercepção da tônica está condicionada à presença implícita de outros dois elementos equidistantes, a saber, as duas dominantes, a apercepção de uma dominante está condicionada à presença implícita de uma tônica e de sua contraparte dominante. Em outras palavras, uma vez que perceber um acorde como tônica, dominante ou subdominante significa ouvir sua posição dentro do triunvirato, qualquer manifestação de um membro deste conjunto nos apresenta, virtualmente, os outros dois.

A partir desta modelagem espacial, Riemann identifica como funções harmônicas as várias e distintas relações espaciais (posições relativas) entre os três termos do triunvirato. Neste sentido, ele então associa a capacidade de se compreender tonalmente uma tríade ao processo de dotá-la de uma função harmônica, ou seja, de relacioná-la a um dos três elementos de sua topografia tonal e às relações espaciais características daquele elemento específico.

2.2. Distanciando-se de Riemann: função como ação

Apesar do forte impacto do conceito de função harmônica de Riemann ao longo dos últimos dois séculos, sua utilização atual no ensino de harmonia, bem

¹⁸ A teoria harmônica de Riemann assumiu diversas formas ao longo de sua carreira. Riemann parte de uma perspectiva que prioriza o comportamento de acordes em progressões harmônicas (inicialmente, por princípios sintáticos e, mais tarde, transformacionais) para atingir, em sua obra madura, uma concepção que prioriza a identidade acordal, concepção esta que assume proeminência sobre as anteriores na recepção histórica do conceito de função harmônica. O termo "função" foi utilizado por Riemann pela primeira vez em 1893 no subtítulo explicativo de *Vereinfachte Harmonielehre* (Harmonia Simplificada), onde lê-se "ou a teoria das funções tonais de acordes" (Hyer 2011, p. 92). A evolução da teoria harmônica de Riemann é discutida em detalhe em Harrison 1994, p. 252–292.

como na literatura teórica, é evidentemente distinta daquilo pretendido por Riemann. É certo que as concepções de função harmônica – tanto na instrução tonal tradicional quanto nos escritos de Riemann – coincidem em que a tônica é o ponto de referência absoluto em uma tonalidade¹⁹. Contudo, ao definir a função de dominante, professores e teóricos tendem a se afastar da concepção riemanniana. Por exemplo, quando William Caplin define a função de dominante como “harmonias cujo papel principal é progredir para a tônica, [...] todas as quais [isto é, harmonias de dominante] contêm a sensível” (1998, p. 23), ele se distancia da compreensão de Riemann sobre a função dominante de duas maneiras significativas: primeiro, a presença explícita da sensível em um acorde é uma condição *sine qua non* para que este comunique a função de dominante, enquanto, para Riemann, essa condição é limitada à capacidade de se relacionar uma sonoridade à tríade cuja fundamental encontra-se uma quinta acima da tônica²⁰. Em segundo lugar, e de maior relevância para a proposta a ser apresentada abaixo, ao prescrever à função dominante uma tendência específica (isto é, “progredir para a tônica”), Caplin imbui a função harmônica de uma propriedade dinâmica consubstancial à resolução acordal. Nesta perspectiva, a função harmônica está associada à maneira como um acorde se move ou atua dentro de uma progressão e, portanto, um acorde é dominante porque expressa a urgência de resolução sobre a tônica. No entanto, como observa Brian Hyer,

¹⁹ Por exemplo, Caplin diz que “a função mais importante é a de tônica, a harmonia central de uma tonalidade, aquela com a qual todas as outras se relacionam e a partir da qual derivam seu significado” (Caplin 1998, p. 23).

²⁰ Assim, para Caplin, as tríades que contêm a sensível e evoluem para a tônica são materializações específicas e autossuficientes da função dominante. Estas tríades, apesar de compartilharem elementos harmônicos essenciais, não devem ser compreendidas como derivações de um acorde dominante prototípico. Por outro lado, para Riemann, a função dominante tem uma única forma material, a saber, a tríade cuja fundamental localiza-se uma quinta acima da tônica. É a partir desta entidade harmônica referencial que outras tríades de função dominante são então concebidas. Desta forma, Riemann interpreta os graus vii^o e iii, por exemplo, como transformações da dominante primária (V): a primeira tríade é alcançada pela adição da dissonância característica da dominante à entidade referencial e pela supressão de sua fundamental. A última, por sua vez, se forma por meio da substituição da quinta que se encontra sobre a fundamental da entidade referencial por uma sexta (denominada por Riemann como “falsa consonância”). Para mais informações sobre o conceito de transformação triádica de Riemann, vide Hyer 2011, p. 102–107.

[Riemann] discute a resolução de acordes, mas o faz mais em termos de condução de vozes correta ou adequada do que das propriedades desta ou daquela função tonal. Em sua *Funktionstheorie* [...] as três funções tonais são de natureza disposicional [...]: nem a dominante nem a subdominante projetam uma forte urgência de resolução ou de mover-se para a tônica (Hyer 2011, p. 108).

A partir de uma perspectiva semelhante, David Kopp afirma que, nos últimos escritos de Riemann, “*Funktion* [...] não tem quase nenhuma relação com a progressão de acordes. Ao contrário, o termo diz respeito aos *significados* dos acordes que as progressões conectam”. Portanto, “a *Funktion* de um acorde não define seu provável curso”, mas comunica o significado de um acorde (Kopp 1995), ou seja, sua posição no triunvirato. Em outras palavras, a função harmônica nos informa sobre a identidade de um acorde, o que ele *é* dentro de uma tonalidade, em oposição ao que ele *faz* dentro de uma progressão harmônica. Consequentemente – e tomando como referência a compreensão de Riemann sobre a função harmônica – a progressão T–D–S–T expressa a mesma lógica estrutural que sua contraparte T–S–D–T.

A diferença entre a compreensão atual de função harmônica e a de Riemann se faz evidente uma vez mais quando o termo “pré-dominante” é compreendido como uma alternativa ao termo “subdominante”. Nesta situação, ao restringir-se a escuta tonal às convenções do cânone centro-europeu do século XVIII, limita-se o significado harmônico de “subdominante” a um único papel sintático em progressões cadenciais: preceder dominantes. Seguindo essa linha de pensamento, seria inclusive razoável utilizar o termo pré-tônica como uma alternativa à dominante e, portanto, pré-pré-tônica em lugar de pré-dominante²¹.

2.3. Restabelecendo Riemann: aquilo que um acorde é e faz

Não há razão para darmos preferência à visão de Riemann sobre função harmônica ou à sua reconceitualização moderna: ouvir uma progressão de acordes dentro de uma única tonalidade envolve, necessariamente, identificar o posicionamento de cada acorde dentro de um sistema de relações espaciais e,

²¹ Christopher Doll (2017) faz uso do prefixo pré e suas derivações por acumulação (como sugerido com o termo pré-pré-tônica) para classificar as posições que antecedem o ponto de chegada em uma progressão harmônica. É importante apontar que ele o faz para enfatizar a expectativa gerada pelo acorde de tônica que conclui uma progressão e não associa as diferentes posições de uma progressão harmônica a acordes específicos.

simultaneamente, dentro de uma progressão harmônica. Em outras palavras, o que um acorde é e faz correspondem a duas propriedades tonais distintas, mas não mutuamente excludentes. A presença concomitante de ambas as propriedades sobre um acorde sugere uma bidimensionalidade harmônica. Por um lado, acordes, enquanto posicionamentos dentro do triunvirato riemanniano, manifestam-se numa dimensão puramente espacial – conceitualmente anterior a qualquer progressão tonal dada. Por outro lado, acordes manifestam-se numa dimensão temporal quando concebidos como posicionamentos dentro de uma progressão harmônica (ou seja, não acima, abaixo ou próximo, mas antes ou depois).

A distinção elaborada aqui encontra reverberações na perspectiva de viés semiótico de Kofi Agawu sobre a tonalidade, na qual as propriedades tonais espaciais e temporais são mapeadas *à la* Saussure como eixos linguísticos, a saber, o eixo paradigmático e o eixo sintagmático²². Para o autor,

O eixo paradigmático reflete o plano vertical da língua e leva em conta o fato de que certas unidades da língua podem ser substituídas por outras sem que a estrutura gramatical essencial seja violada. O plano sintagmático, por outro lado, mantém o compromisso da linguagem com o fluxo do tempo e depende do desdobramento gradual do significado linguístico durante a “execução” de um determinado enunciado. Estas relações são facilmente compreendidas em referência a qualquer peça Clássica. A ideia de substituição ao longo de um eixo vertical é bem conhecida por defensores de uma teoria harmônica que reconhece acordes como famílias funcionais (como em Riemann). A substituição de um acorde de sétimo grau por um acorde dominante numa dada situação cadencial, por exemplo, não precisa violar a construção gramatical real, por mais diferente que seja a experiência gerada. Pode-se, portanto, construir uma tabela paradigmática de equivalências harmônicas, na qual se agrupam possíveis substitutos. Da mesma forma, ao nível da harmonia, existem regras explícitas na música Clássica para o desdobramento horizontal dos acordes. (Agawu 1991, p. 16).

A proposta de Agawu claramente não questiona a restrição da sintaxe tonal à sua manifestação particular na música Clássica, entretanto, como se verá na seção seguinte, sua concepção das dimensões temporais e espaciais da música tonal em termos de relações paradigmáticas e sintagmáticas nos permite liberar o conceito de função harmônica de uma concepção sintática limitada aos hábitos de escuta do repertório Clássico. Portanto, interpretamos a função harmônica

²² Vide Saussure 2006.

como um conceito composto por duas propriedades: a paradigmática e a sintagmática. Definimos a propriedade paradigmática como a impressão tonal que um acorde projeta devido ao seu posicionamento e comportamento *espacial*, isto é, dentro do triunvirato riemanniano Subdominante-Tônica-Dominante. Por outro lado, a propriedade sintagmática está necessariamente associada ao tempo e, desta forma, diz respeito à impressão tonal projetada por um evento harmônico devido ao seu posicionamento e comportamento *temporal*, isto é, dentro de uma progressão harmônica²³. A partir deste ponto, nos concentraremos no estudo da dimensão sintagmática da função harmônica²⁴.

3. Modelo harmônico-sintático

Na teoria harmônica tradicional, a ideia de teleologia tonal se constrói a partir do estabelecimento de uma relação de dependência mútua entre a trajetória partida–afastamento–chegada (ou repouso inicial–tensão–repouso final) e o esquema harmônico Tônica–Dominante–Tônica (Fig. 1), dependência esta que deriva de uma compreensão do conceito de função harmônica que mescla suas propriedades paradigmática e sintagmática. À luz da discussão elaborada acima, é possível conceber um modelo harmônico-sintático no qual a sensação tonal de afastamento ou tensão que caracteriza a trajetória tonal dirigida não esteja necessariamente associada ao paradigma dominante. Se tanto o início quanto o fim desta trajetória correspondem ao paradigma de tônica como partida e chegada, seu ponto médio deve conter ao menos um elemento que nos permita fazer uma distinção qualitativa entre as harmonias tônicas inicial e final. Neste modelo, denominamos tal antitônica ou ponto médio como *pivô estrutural* (Pv) (ver Fig. 2a). Como força dinâmica fundamental da trajetória tonal, o

²³ A distinção que fazemos aqui entre as propriedades sintagmática e paradigmática da função harmônica encontra paralelos na literatura: por exemplo, na distinção que Drew Nobile faz entre função-como-sintaxe e função-como-categoria, respectivamente, em seu mapeamento das várias definições de função harmônica no literatura teórico-musical (Nobile 2016, p. 151–158), na distinção que faz Christopher White entre função-como-conteúdo e função-como-contexto (White 2023, p. 137–144), e na compreensão do sistema tonal em dois níveis principais de articulação (combinação de funções e seleção de um acorde) proposta por Sérgio Freitas (1995, p. 35–36).

²⁴ Um estudo sistemático da dimensão paradigmática da função harmônica será levado a cabo em artigo futuro. Por agora, limitaremos a caracterização da propriedade paradigmática às três classes gerais tônica, subdominante e dominante.

sintagma pivô estrutural atua como o ponto de articulação entre as sensações de distanciamento e retorno à tônica. Considerando que ambos os paradigmas de tônica que cercam o pivô estrutural cumprem funções distintas dentro desta trajetória tonal, início e fim, nos referimos às funções tônicas inicial e final como *premissa* (Pr) e *conclusão* (Co), respectivamente. Assim, identificamos o modelo harmônico-sintático fundamental relativo à trajetória tonal partida–afastamento–chegada com o circuito sintagmático premissa–pivô estrutural–conclusão (Pr–Pv–Co).

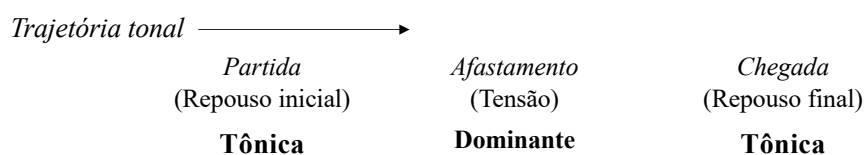


Figura 1: Trajetória partida–afastamento–chegada atrelada unicamente ao esquema harmônico Tônica–Dominante–Tônica

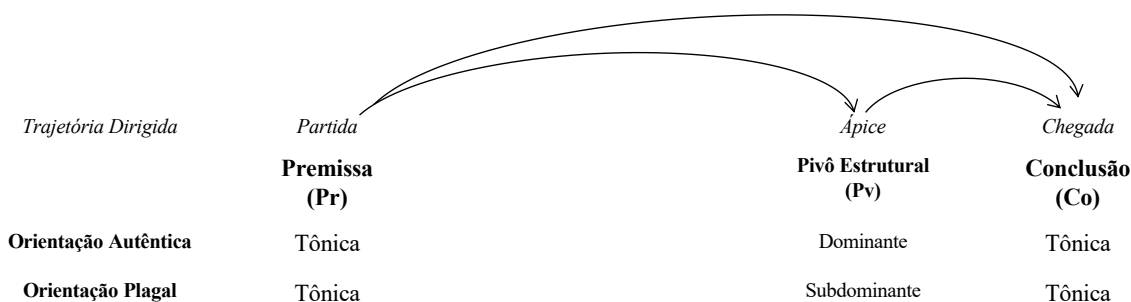


Figura 2a: Modelo harmônico-sintático fundamental

Se, como antitônica primordial da trajetória tonal, o pivô estrutural pode ser executado por paradigmas que não se localizam no centro do sistema, a saber, dominante e subdominante – ambos espacialmente equivalentes com respeito à tônica –, segue-se que existem duas orientações tonais: a autêntica e a plagal. Na orientação autêntica, a trajetória entre premissa e conclusão é guiada por um pivô estrutural sincronizado com o paradigma dominante. Na orientação plagal, por outro lado, o pivô estrutural está sincronizado com o paradigma subdominante.

Por fim, duas funções sintagmáticas subordinadas podem elaborar o modelo tripartido em níveis estruturais inferiores, ou seja, mais próximos à superfície acústica: o pivô auxiliar (Pv^A) e o mediador (M) (ver Fig. 2b). O pivô

auxiliar articula o movimento tonal desde a sensação de estabilidade contida na premissa até a sensação de tensão máxima associada ao pivô estrutural ao introduzir uma função harmônica diferente daquelas projetadas pelas funções que o cercam, portanto, uma subdominante na orientação autêntica e uma dominante na orientação plagal. Já o mediador atua como uma transição entre a premissa e o pivô que a segue (seja auxiliar ou estrutural), projetando simultaneamente as funções paradigmáticas de ambos; ou seja, ao mesmo tempo que mantém membros da função de tônica da premissa, o mediador antecipa a função paradigmática que será introduzida pelo pivô seguinte (Ex. 1)²⁵.

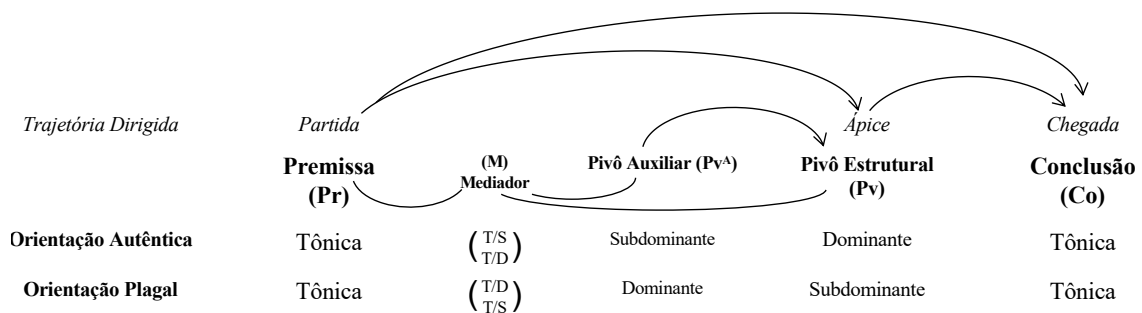


Figura 2b: Modelo harmônico-sintático com funções sintagmáticas subordinadas



Exemplo 1: Mediador plagal e mediador autêntico

Para exemplificar o modelo, vejamos dois breves excertos de orientações tonais distintas e estilos marcadamente contrastantes. A canção *Todas las hojas son del viento* (Ex. 2), do artista argentino Luis Alberto Spinetta, nos fornece um exemplo de uma estrutura de orientação autêntica que se distribui ao longo do

²⁵ O conceito de mediador proposto aqui reverbera com a forma como Riemann compreendia encadeamentos por terças que conduzem da tônica à dominante ou da tônica à subdominante. Vide Harper-Scott; Chandler 2024, p. 11; Riemann 1929, p. xvii. A ideia de que um acorde pode expressar mais de uma função paradigmática simultaneamente deriva aqui da perspectiva sobre função harmônica de Daniel Harrison (1994, p. 43–72).

ciclo formal básico da canção (estrofe-refrão). Aqui, um acorde mediador articula o fim da estrofe ao mesmo tempo que conecta a função tônica da premissa, prolongada ao longo da estrofe, à função subdominante do pivô auxiliar. Este último marca o início do refrão da canção e põe em marcha a progressão cadencial (Pv^A – Pv – Co) de orientação autêntica que caracteriza esta seção da canção. O segundo exemplo (Ex. 3) apresenta uma progressão de orientação plagal extraída do segundo movimento da *Sinfonia n. 9 (Novo Mundo)* de Antonín Dvořák, mais especificamente, trata-se da passagem que conclui o tema principal (parte A, c. 38–39) desta forma ternária. Neste exemplo, a progressão estrutural Pr – Pv – Co de orientação plagal é elaborada por um mediador que conecta a tônica como premissa à subdominante como pivô estrutural.

Estrofe			Refrão			
G:	I		vi	IV	V ⁷	I
T			T/S	S	D	T
Pr			M	Pv^A	Pv	Co

Exemplo 2: Circuito sintagmático autêntico em *Todas las hojas son del viento*²⁶

Db:	I	vi	IV ^{Add6}	I
T		T/S	S	T
Pr		M	Pv	Co

Exemplo 3: Circuito sintagmático plagal na *Sinfonia n. 9*, segundo movimento (c. 38–39), de Antonín Dvořák

²⁶ Visando uma maior uniformidade entre os artigos que compõem este simpósio, adotamos aqui a cifragem de acordes proposta por Carlos Almada em *A Harmonia de Jobim* (2022).

Ao posicionar os paradigmas subdominante e dominante como equivalentes estruturais no âmbito sintagmático, o modelo proposto nos permite explorar, dentro da orientação plagal, tipos cadenciais associados atualmente apenas à orientação autêntica: semicadência, cadência deceptiva e cadência evadida (ou evitada)²⁷. A semicadência plagal ocorre quando uma trajetória tonal é interrompida sobre o pivô estrutural sincronizado com o paradigma de subdominante. Encontramos um exemplo de semicadência plagal no fim da parte B da canção *O Quereres* de Caetano Veloso (Ex. 4). A canção se estrutura como uma forma binária com recapitulação na qual o fim de cada seção é pontuado unicamente por cadências plagais: no caso das partes externas, cadências conclusivas, e, no caso da seção central contrastante (B), uma semicadência plagal. É interessante observar que, nas três seções, o movimento entre a tônica como premissa e a subdominante como pivô estrutural é facilitado por um mediador (vi)²⁸. Esta mesma situação pode ser observada no verso de *Alma de Diamante*, da banda argentina Spinetta Jade, em que um mediador conecta a premissa ao pivô estrutural em uma semicadência plagal (Ex. 5).

Chords: A: C⁹ D/C Am⁷ F^{#o7}/A Am^{7.11} F⁶ Fm⁶ C; B: Am⁷ D^{sus4} Am⁷ F; A': C⁹ D/C Am⁷ F^{#o7}/A Am^{7.11} F⁶ Fm⁶ C

Harmonic Analysis:
 A: I⁹ CT⁷ vi⁷ CT^{o7} vi⁷ iv^{add6} I vi⁷ (iv) vi⁷ IV
 T T/S T/S S T T/S S
 Pr M Pv Co CP SCP
 Pr M Pv Co

Primeira metade Segunda metade

Exemplo 4: Semicadência plagal em *O Quereres* de Caetano Veloso

²⁷ A possibilidade da semicadência plagal é mencionada esporadicamente na literatura, vide Hauptmann 1888 [1853], p. 176; Otto Tiersch 1888, p. 38; Sadai 1980, p. 142–143; e Harrison 1994, p. 29. Riemann, além de abordar a semicadência plagal (1895 [1893], p. 95–97), inclui também opções cadenciais plagais em sua discussão sobre cadências deceptivas (1895 [1893], p. 98–99).

²⁸ Marília do Espírito Santo Carvalho e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas interpretam as escolhas harmônicas de Caetano Veloso nesta canção através do prisma da rebeldia. Vide Carvalho; Freitas (2022).

C Am11 F9 Em7 Am7 G4.9 F6

I vi IV iii vi (V) IV

T T/S S

Pr M Pv

Exemplo 5: Semicadência plagal em *Alma de Diamante* de Spinetta Jade

A cadência deceptiva plagal envolve uma trajetória dirigida orientada pela subdominante como pivô estrutural na qual a conclusão cadencial (Co) é articulada por um substituto do I grau. Encontramos um exemplo na primeira frase de *Trem das cores*, de Caetano Veloso, na qual a subdominante menor com sexta, atuando como pivô estrutural local, não segue para o acorde de I grau, como esperado, mas resolve deceptivamente sobre o \flat III (Ex. 6). Um exemplo análogo de cadência plagal deceptiva ocorre na ária *Laurie's Song* da ópera *The Tender Land* de Aaron Copland. Neste exemplo, o início da recapitulação da parte A se estrutura a partir de uma trajetória de orientação plagal em que o acorde com função subdominante resolve deceptivamente sobre o iii (Ex. 7).

D7M D7M(#5) G7M Em7 Gm6 F7M

I IV ii iv \flat III

T S T

Pr Pv Co

Exemplo 6: Cadência plagal deceptiva em *Trem das Cores* de Caetano Veloso

c. 43 - - - - 45

I - $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{3}$ IV iii

T S T CPD

Pr Pv Co

Exemplo 7: Cadência plagal deceptiva em *Laurie's Song*, da ópera *Tender Land* de Aaron Copland

Por último, a cadência evadida (ou evitada) ocorre quando a expectativa de resolução sobre o acorde de tônica como conclusão é frustrada não pelo uso de um substituto paradigmático, mas pela completa supressão da etapa conclusiva da trajetória e sua substituição por um sintagma que anteceda o pivô estrutural (i.e., Pr, M ou Pv^A). Um exemplo de cadência evadida plagal ocorre no fim do segundo movimento da *Sinfonia em Sol menor* de Alberto Nepomuceno (Ex. 8). Neste trecho, uma resolução autêntica drasticamente atenuada da dominante como pivô estrutural sobre a tônica em segunda inversão (c. 110) coincide com o início de uma nova trajetória harmônica, esta de orientação plagal. O movimento para o quarto grau com sexta adicionada no compasso 113 sugere a iminente articulação de uma típica cadência plagal no compasso seguinte, porém a etapa conclusiva da trajetória é suprimida pela substituição do esperado I grau pelo acorde de Mi maior (III). A surpreendente aparição da mediant maior não permite que a resolução plagal se materialize, dando início a uma nova trajetória harmônica.

f
 $V_4^6 - 7 - 6_4 - 7$ vii^{o7} $V^7 - 6_4$
 D

Orientação autêntica: **Pv** _____

vii^{o7} V^7 I_4^6 $(V-V^7)$ I_4^6 $(V-V^7)$
 T
Co (resolução atenuada)

Orientação Plagal: **Pr** _____

Exemplo 8: Cadência plagal evadida no segundo movimento da *Sinfonia em Sol menor* de Alberto Nepomuceno (c. 104–114)

A Fig. 3 resume os tipos cadenciais que o presente modelo harmônico-sintático nos apresenta.

a) Cadência conclusiva	Premissa (Pr)	(M) Mediador	Pivô Auxiliar (Pv ^A)	Pivô Estrutural (Pv)	Conclusão (Co)
<i>Cadência Autêntica (CA)</i>	Tônica	(T/S T/D)	Subdominante	Dominante	Tônica
<i>Cadência Plagal (CP)</i>	Tônica	(T/D T/S)	Dominante	Subdominante	Tônica

b) Cadência suspensiva	Premissa (Pr)	(M) Mediador	Pivô Auxiliar (Pv ^A)	Pivô Estrutural (Pv)
<i>Semicadência Autêntica (SCA)</i>	Tônica	(T/S T/D)	Subdominante	Dominante
<i>Semicadência Plagal (SCP)</i>	Tônica	(T/D T/S)	Dominante	Subdominante

a) Cadência deceptiva	Premissa (Pr)	(M) Mediador	Pivô Auxiliar (Pv ^A)	Pivô Estrutural (Pv)	Conclusão (Co)
<i>Cadência Autêntica Deceptiva (CAD)</i>	Tônica	(T/S T/D)	Subdominante	Dominante	Substituto de I
<i>Cadência Plagal Deceptiva (CPD)</i>	Tônica	(T/D T/S)	Dominante	Subdominante	Substituto de I

d) Cadência evadida	Premissa (Pr)	(M) Mediador	Pivô Auxiliar (Pv ^A)	Pivô Estrutural (Pv)	Conclusão (Co)
<i>Cadência Autêntica Evadida (CAE)</i>	Tônica	(T/S T/D)	Subdominante	Dominante	Conclusão (Co)
<i>Cadência Plagal Evadida (CPE)</i>	Tônica	(T/D T/S)	Dominante	Subdominante	Conclusão (Co) Nova trajetória → Pr, M ou Pv ^A

Figura 3: Tipos cadenciais autênticos e plagais

4. Estrutura tonal: níveis estruturais e elaborações sintagmáticas

Nos exemplos utilizados para ilustrar as características e potencialidades do modelo harmônico-sintático proposto, nos concentramos na apresentação de acordes estruturais, deixando de lado outros eventos harmônicos que compõem os trechos. Adotando uma perspectiva gerativa, compreendemos tais eventos como resultantes de um processo de enriquecimento harmônico (ou diminuições) do tecido tonal de uma peça, processo este que gera uma série de níveis intermediários que conectam a estrutura subjacente à superfície acústica. Esta compreensão deriva obviamente de perspectivas prolongacionais que emergem de uma tradição schenkeriana. Como resultado da centralidade do cânone clássico nesta tradição, o conceito de prolongamento harmônico é vinculado ao processo de atualização de estruturas harmônicas através de texturas contrapontísticas complexas nas quais cada voz é concebida como perceptualmente independente²⁹. Compreender o conceito de prolongamento harmônico desta maneira impossibilita sua aplicação em obras tonais em que a atualização de progressões harmônicas não se dê por meio de uma textura contrapontística. Dessa maneira, o objetivo aqui é liberar o conceito de prolongamento harmônico de sua dependência de texturas contrapontísticas complexas. Para isso, desenvolvemos um aparato analítico que nos permite extrapolar ao plano harmônico recursos de ornamentação usuais do plano melódico (e.g., arpejos, notas de passagem e bordaduras). Sem almejar uma abordagem exaustiva da questão, discutiremos algumas técnicas de elaboração especialmente úteis para abordar o conteúdo tonal em contextos preponderantemente harmônicos: repetição paradigmática, interpolação, ligação, tonicização, sequências harmônicas e circuito sintático interpolado.

Ilustramos estas técnicas no Ex. 9 por meio da elaboração da estrutura básica (Ex. 9a), que estabelece não apenas uma progressão harmônica, mas também uma linha melódica referencial para as elaborações subsequentes. Primeiramente, vê-se como um sintagma pode ser prolongado por *repetição paradigmática*, ou seja, a simples sucessão de um acorde por outro do mesmo paradigma harmônico. O efeito produzido por uma repetição paradigmática é equivalente à elaboração melódica por arpejo (Ex. 9b), pois ambos envolvem o

²⁹ Para uma caracterização detalhada da prática de condução de vozes associada a estas texturas contrapontísticas e suas bases cognitivas e perceptuais, vide Huron 2016.

trânsito entre elementos de um único conjunto: no caso do arpejo, as distintas notas de um acorde, no caso da repetição, os distintos acordes de um paradigma harmônico.

a) Estrutura básica

C7M F7M G7(b9) C7M

I IV V I

T S D T

Pr Pv^A Pv Co

b) Elaboração por repetição paradigmática

C7M Em7 F7M Dm7.9 G4(b9) Db7(#11)13 C7M

I (iii) IV (ii) V (SubV) I

T S D T

Pr Pv^A Pv Co

c) Elaboração por interpolação completa (I.C.)

C7M Fm6 Em7 F7M Eb7M Dm7 Db7(#11) C7M

I (iv) iii IV (bIII) ii SubV I

T S T S T S D T

Pr Pv^A Pv Co

d) Elaboração por interpolação incompleta (I.I.) e completa

G9 C7M Dm7 Em7 G(b5)7 F7M G4.7(b9) Db7M C7M

(V) I (ii) iii V IV V (bII) I

D T S T D S D S T

(I.I.) Pr Pv^A Pv Co

Exemplo 9: Elaboraões sintagmáticas³⁰ (cont.)

³⁰ Os áudios do Ex. 9 encontram-se disponíveis através do seguinte link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLi-fdgyo1PiET7meW5D_DWBz6S8CEafG2.

Agradecemos profundamente ao amigo Agustín Pardo, docente da *Universidad Tecnológica del Uruguay* (UTEC), pela gravação e mixagem dos exemplos.

e) Elaboração por circuito sintagmático interpolado (C.S.I.) e ligação (L.)

Chords: C7M, Dm7, G7.9/D, Em7, Eb°7, Dm7, G7(b9.#9), C7M

Functional Analysis:

I	(ii V) iii	(bIII°)	ii	V	I
T	S D T	(L.)	S	D	T
Pr	(C.S.I.)		Pv ^A	Pv	Co

f) Elaboração por interpolação completa, ligação e interpolação tonicizante completa (I.T.C.)

Chords: C7M, Fm6, Em7, Eb°7, Dm7, A7/C#, Dm7.9, G7(b9), C7M

Functional Analysis:

I	(iv) iii	(biii°)	ii	(V)	ii	V	I
T	S T	(L.)	S	(I.T.C.)	S	D	T
Pr	(I.C.)		Pv ^A			Pv	Co

g) Elaboração por interpolação tonicizante incompleta (I.T.I.) e ligação tonicizante (L.T.)

Chords: C7M, F7.13, Em7, C#°7, Dm7, G4.7(b9), C7M

Functional Analysis:

I	(SubV)	iii	(vii°7)	ii	V	I
T	(I.T.I.)	T	(L.T.)	S	D	T
Pr			Dinamização	Pv ^A	Pv	Co

h) Elaboração por interpolação sequencial (I.S.), ligação sequencial (L.S.) e interpolação completa

Chords: C7M, C#m7(b5), Dm7, D#7°, Em7, D#7(#11), C7M, A7/C#, Dm7, B7/D#, Em7, C7.9/E, F7M, Fm6, G4.7.9, G7(b9.b13), C7M

Functional Analysis:

I	(vii°)	ii	(vii°)	iii	(SubV)	I	(v)	ii	(v)	iii	(v)	IV	V	I	
T	(I.S.)			T	D	T	(L.S.)					S	D	T	
Pr				(I.C.)									Pv ^A	Pv	Co

Exemplo 9: Elaborações sintagmáticas

Na sequência, demonstramos como uma repetição paradigmática pode ser elaborada pela interpolação de um novo paradigma (Ex. 9c). Traçando um paralelo com o conceito de bordadura, denominamos este procedimento de *interpolação completa* já que, em ambos os casos, trata-se da elaboração de um único elemento, e sua repetição, pela interpolação de outro elemento de menor estabilidade. Conseqüentemente, assim como ao suprimir uma das iterações da consonância em um movimento de bordadura, temos a bordadura incompleta, ao suprimir um dos acordes que compõem a repetição paradigmática em uma interpolação, temos a *interpolação incompleta* (Ex. 9d). Este tipo de interpolação elabora, especificamente, os limites de um sintagma: a omissão do acorde inicial da repetição gera uma interpolação incompleta de movimento propulsivo que antecede o primeiro representante de um sintagma, isto é, uma interpolação que se projeta adiante para a classe harmônica de maior estabilidade, assim como observa-se nas progressões inicial (anacruse ao c. 1) e final (c. 7) do Ex. 9d. Por outro lado, a omissão do acorde final da repetição resulta em uma interpolação incompleta de movimento retroativo que sucede o último representante de um sintagma. Conforme ilustrado no Ex. 9d (c. 4), neste caso, a interpolação se projeta para trás, como em uma cadência suspensiva, sem resolver ou estabelecer uma relação direta com o paradigma que a segue.

Finalmente, se é possível elaborar uma nota por uma bordadura dupla, cabe perguntar-nos se haveria uma interpolação equivalente no plano harmônico. Como se vê no Ex. 9e, em certas situações, a interpolação envolve não apenas um novo paradigma, mas dois, que juntamente com o paradigma prolongado formam um circuito sintagmático completo no qual a sensação de conclusão é fraca ou inexistente³¹. Nestes casos, nos referimos a este tipo de interpolação composta como *circuito sintagmático interpolado*. Neste mesmo exemplo, vemos também a elaboração por *ligação*. Análoga ao movimento de passagem, este tipo de elaboração conecta dois paradigmas distintos em situações diversas. No exemplo, o $\flat iii^o$ liga o paradigma de tônica como Pr à subdominante como Pv^A.

As elaborações por repetição, interpolação e ligação formam uma base de procedimentos de enriquecimento harmônico que podemos tomar como ponto

³¹ Este tipo de elaboração dialoga com o conceito mais restrito de *embedded phrase model* do teórico e pedagogo Steven Laitz (2016, p. 329–331).

de partida para classificar outras formas de elaboração. Uma delas é a tonicização, que pode se comportar como uma interpolação ou uma ligação. Ao tratar, momentaneamente, um acorde diferente do I grau como uma nova tônica, a tonicização gera uma especificação da referência paradigmática, que deixa de ser uma classe para se tornar um único acorde. Tal especificação nos leva a definir a *interpolação tonicizante completa* como a interpolação de um acorde ou progressão tonicizante (e.g., V_{IX} ou $II-V_{IX}$) entre duas iterações de uma tônica provisória (Ex. 9f) e a *interpolação tonicizante incompleta* como o posicionamento de um acorde ou progressão tonicizante antes da primeira ou após a última manifestação de sua respectiva “tônica” (Ex. 9g, c. 2–3).

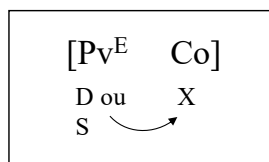
Do ponto de vista estrutural, é importante notar que a tonicização sempre produz um novo plano sintagmático no qual os acordes tonicizante e tonicizado são percebidos, localmente, como uma Pr, um Pv ou uma Co secundários. Na interpolação tonicizante, o plano sintagmático secundário sempre se manifesta dentro de um único sintagma no nível primário (Fig. 4a). Por outro lado, quando a Co secundária articula a chegada de um novo sintagma no nível primário (Fig. 4b), a progressão tonicizante se projeta sobre dois sintagmas primários distintos, ligando um ao outro. Nesta perspectiva, é possível classificar as tonicizações genericamente como intra- e inter-sintagmática, a primeira correspondendo à interpolação tonicizante e, a segunda, à *ligação tonicizante*.

Quando, em uma tonicização inter-sintagmática, o acorde tonicizante (Pv secundário) corresponde a uma repetição paradigmática cromática, temos o que denominamos de efeito de *dinamização* (Fig. 4b). Este efeito corresponde à sensação de intensificação de movimento de um sintagma àquele que o segue imediatamente e pode ser definida como a transformação de uma função sintagmática em um pivô estrutural local (e provisório) (Ex. 9g, c. 4–5). Considerando que o Pv já é, por definição, o sintagma tonicizante daquele que o segue, tem-se que a dinamização só ocorre em sintagmas anteriores ao Pv.

Por último, é comum elaborar um circuito sintagmático mediante o uso de progressões harmônicas sequenciais. Seguindo a lógica utilizada até aqui, classificamos as progressões sequenciais que elaboram um único paradigma

como *interpolação sequencial* (Ex. 9h, c. 1–5) e aquelas que conectam dois paradigmas distintos como *ligação sequencial* (Ex. 9h, c. 6–9)³².

a) **Interpolação tonicizante:**
intra-sintagmática



Sintagma primário

b) **Ligação tonicizante: inter-sintagmática**

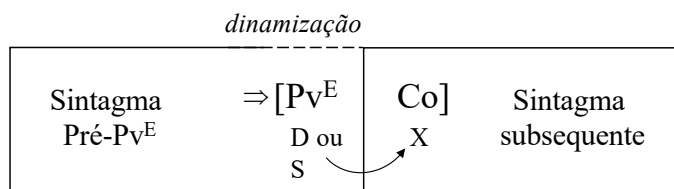


Figura 4: Tonicização intra- e inter-sintagmática

5. À guisa de conclusão: uma análise de *Dindi*

Com o objetivo de ilustrar a proposta teórica desenvolvida ao longo deste artigo, apresentamos uma análise estrutural da canção *Dindi* de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira³³. Datada de 1959, *Dindi* integra – segundo segmentação da coletânea *Cancioneiro Jobim* (2006) – a segunda fase composicional de Jobim, a fase da Bossa Nova, a qual se caracteriza pelo aumento da “sofisticação e a complexidade” harmônica, além da “profusão de tensões” e cromatismos (Almada 2022, p. 29). Como se vê no Ex. 10, a canção consiste em uma forma tripartite com introdução, alicerçada sobre uma estrutura harmônica interrompida. As partes A e B compõem juntas a primeira metade desta estrutura: a parte A elabora a tônica inicial plagalmente enquanto a parte B, atuando como uma seção central contrastante, articula a interrupção harmônica por meio de uma cadência à dominante (como pivô estrutural). A recapitulação da parte A conclui, finalmente, a estrutura por meio de uma cadência plagal e, assim, gera uma trajetória tonal de orientação híbrida em que uma cadência

³² Apesar de não ser parte do âmbito das elaborações sintagmáticas, é importante mencionar que é também comum submeter um paradigma a processos de reharmonizações e enriquecimentos harmônicos mediante 1) sinonimizações paradigmáticas diatônicas (por exemplo, ii em lugar de IV) e cromáticas (por exemplo, V7/V em lugar de IV) e 2) elaborações contrapontísticas (por exemplo, o padrão melódico 6/4-5/3, o desdobramento harmônico da dominante no binômio ii7–V7 e o acorde diminuto de som comum).

³³ Considerando que o imaginário coletivo de *Dindi* é composto por diversas versões da canção (escritas e não escritas), é necessário esclarecer que, neste artigo, tomamos como referência a versão publicada no *Cancioneiro Jobim* 1959–1965 (2006, Vol. 2).

plagal responde a uma interrupção autêntica – uma opção não disponível em modelos harmônicos tradicionais da teoria tonal.

The musical score is written in bass clef. It is divided into four sections: Intro, A, B, and A'. Below the staff, harmonic functions are indicated by Roman numerals and letters. The Intro section consists of two measures: I (Ant.) and VI (I.C.). Section A consists of three measures: I (Pr), Pv, and Co. Section B consists of three measures: iii (M), T/D, and V (Pv). Section A' consists of three measures: I (Pr), IV (Pv), and I (Co). A double bar line is placed between the end of section B and the beginning of section A'.

I	VI	I	iii	V	I	IV	I
T	S	T	T/D	D	T	S	T
(Ant.)	(I.C.)	Pr	M	Pv	Pr	Pv	Co

Exemplo 10: Redução gráfica de nível intermediário profundo de *Dindi*

Da mesma maneira que, no nível estrutural mais profundo, Jobim elabora a função de tônica por meio de movimentos harmônicos às duas quintas que a circundam (a saber, a subdominante e a dominante), em um nível menos profundo, a tônica é prolongada por deslocamentos em direção às mediantes (inferior e superior). Na introdução, a área de Lá maior (VI)³⁴ é interpolada entre a tônica inicial e seu retorno no início da parte A, constituindo uma elaboração por interpolação completa (I.C.)³⁵. É interessante notar aqui que o paradigma tônico assume o papel de premissa estrutural apenas no início da parte A, sendo sua presença na introdução uma antecipação desta função sintagmática. Assim como outras elaborações sintagmáticas encontram paralelos em técnicas de ornamentação melódica, esta elaboração equivale ao procedimento de se antecipar metricamente membros de um acorde. Nesta perspectiva, a introdução da canção se constrói a partir de duas elaborações sintagmáticas: 1) a antecipação da premissa estrutural e 2) a interpolação completa da área de Lá maior.

³⁴ Apesar do sexto grau diatônico ser frequentemente interpretado como um substituto paradigmático da função de tônica (por exemplo, como a tônica relativa), optamos aqui por interpretar sua contraparte cromática (VI) como um representante da outra função que forma este acorde, a de subdominante. Esta escolha se deve ao fato de que a área de Lá maior (que inclui uma transformação cromática do primeiro grau escalar de Dó maior, a nota Dó#) atua como um lugar harmônico distante da tônica inicial nesta introdução, sugerindo não um prolongamento da tônica por repetição paradigmática, mas um movimento a um novo paradigma harmônico.

³⁵ Carlos Almada (2022) observa que Jobim emprega com frequência “modulações-relâmpago” a regiões mediânticas cromáticas e cita *Dindi* como um exemplo (p. 163–164).

Em oposição ao movimento harmônico descendente que caracteriza a introdução, na parte B, a estrutura tonal se constrói a partir do movimento à mediante superior, Mi menor (iii). Esta região atua sintagmaticamente como um mediador, conduzindo a trajetória tonal da premissa ao pivô estrutural via um arpejamento da tônica³⁶.

Se nos movemos a um nível mais superficial da canção (vide Ex. 11), podemos notar que ambas as medianas são prolongadas a partir de elaborações próprias. A área de Lá maior é estendida por um circuito sintagmático semicadencial pontuado pela chegada ao acorde de Mi maior, o pivô estrutural da premissa local (Lá maior). Apesar deste acorde manter uma relação estrutural retroativa, sua justaposição ao acorde de tônica (Dó maior) produz, na superfície da obra, uma relação mediântica (Mi–Dó) que, na parte B, se materializa definitivamente para assumir um papel estrutural em sua forma diatônica. A área de Mi menor, por sua vez, é prolongada por uma ligação sequencial que conecta a premissa ao pivô estrutural. Cada um dos pilares dessa sequência harmônica é preparado por uma interpolação tonicizante incompleta composta por um circuito sintagmático auxiliar (Pv^A–Pv). Adicionalmente, os pilares harmônicos desta sequência são elaborados por um movimento à mediante inferior menor com sexta que reinterpreta a elaboração da tônica na seção introdutória da canção (isto é, o movimento entre Dó e Lá). Este paralelismo harmônico também reverbera no motivo melódico de terça descendente que acompanha as articulações cadenciais plagais da obra (Mi–Dó), criando assim uma relação motívica que atravessa os distintos níveis estruturais da canção³⁷.

³⁶ É possível também interpretar a primeira metade estrutural da canção como uma interrupção plagal sobre Ré menor. Tal interpretação depende da ênfase conferida no ato da performance aos acordes que concluem a parte B, Ré menor e Sol maior. Por exemplo, na gravação ao vivo de Astrud Gilberto no festival de jazz de Lugano, em 1985, a ênfase retórica sobre o acorde de Ré menor como ponto de chegada e a limitação do acorde de dominante apenas ao baixo sugerem uma interpretação em que a dominante não atua como um pivô estrutural, mas como uma interpolação incompleta ao Dó maior que a segue, neste ponto, comunicando o reinício da estrutura. Nesta leitura, o acorde de Ré menor assume a função de pivô estrutural, articulando a interrupção plagal, e, o Mi menor que o precede, uma repetição paradigmática da tônica inicial.

³⁷ No artigo que completa este simpósio, Carlos Almada (2024) examina as diversas manifestações melódicas do motivo de terça descendente na canção, o qual denomina motivo “Dindi”.

B

modelo *cópia*

F#m7(b5) B7 Em Cm6 Em Cm6 Em A7 Dm Bbm6 Dm Bbm6 Dm G7(b9)

PvA Pv Co (circuito auxiliar)
 Em: (ii (L.T.L.) V) i (bvi^{Add6} (L.C.)) i (bvi^{Add6} (L.C.)) i PvA Pv Co (circuito auxiliar)
 Dm: (ii (L.T.L.) V) i (bvi^{Add6} (L.C.)) i (bvi^{Add6} (L.C.)) i

iii T/D M *Ligação sequencial* ii V D SC Pv

A'

C7M Bb7M/C C7M C7(b9) C4.7.9 F7M Fm(7M)11 D7.9(#11)13 Db7M.9(#11)13 C7M

I (bVII) I (V) IV (II) (bII) I
 T D T S S T T T
 (L.C.) (L.C.) (L.T.)

Pr Dinamização Pv Co CP

Exemplo 11: Análise estrutural de *Dindi*

Por último, podemos notar como Jobim explora as possibilidades harmônicas de um mesmo paradigma para elaborar a superfície musical. No fim da canção, o pivô estrutural, sincronizado à função de subdominante, é estendido pela técnica de repetição paradigmática que colore seu movimento à conclusão da trajetória, apresentando diferentes tons da função subdominante³⁸. Finalmente, concluindo o processo de elaboração estrutural, encontramos um conjunto de classes de alturas único (Si \flat , Dó, Ré e Fá) que, por desempenhar funções variadas ao longo da canção, é representado de duas maneiras distintas, além de ser associado a outras alturas: B \flat 7M/C e C4.7.9. De um ponto de vista paradigmático, este conjunto expressa as funções de dominante da subdominante (p. ex., C4.7.9 no c. 20, parte A) e de dominante mixolídia da tonalidade principal (p. ex. B \flat 7M/C no c. 2, introdução)³⁹. Desde um ponto de vista sintagmático, encontramos este conjunto atuando como uma interpolação completa (c. 2), uma ligação (c. 4) e uma ligação tonicizante (c. 20), esta última implicando em uma dinamização da premissa que a impulsiona em direção ao pivô estrutural (c. 21).

6. Algumas reflexões finais

A partir desta discussão, nota-se que conceber a função harmônica como um conceito bidimensional composto pelas propriedades paradigmática e sintagmática não é só analiticamente produtivo, mas, além disso, permite dar um lugar a repertórios em que forças plagais desempenham um papel preponderante na articulação da direcionalidade tonal. Adicionalmente, compreender o tecido tonal como o resultado de uma série de elaborações sintagmáticas que extrapolam técnicas de ornamentação melódica ao plano harmônico possibilita traçar uma conexão, de interesse analítico e composicional, entre superfícies acústicas e estruturas fundamentais sem que a materialização de uma malha contrapontística seja uma condição *sine qua non* para a análise. A soma das propostas aqui apresentadas faz uma pequena fissura na lógica do

³⁸ As três versões escritas publicadas de *Dindi* apresentam pequenas diferenças melódicas e harmônicas entre si. Para uma comparação dos compassos finais destas versões, vide Freeman 2019, p. 174–175.

³⁹ Para uma leitura alternativa e detalhada sobre os usos do \flat VII em *Dindi*, vide Freitas 2010, p. 97–98.

binômio modernidade-colonialidade, permitindo-nos ressaltar o manto de universalidade que cobre o cânone centro-europeu e subalterniza outras práticas tonais. Em poucas palavras, o conceito de função harmônica bidimensional e as elaborações sintagmáticas propostas contribuem, a partir das ferramentas analíticas, para a desnaturalização da centralidade epistemológica do cânone.

A aposta em um olhar descentralizado parece, por um lado, diluir a especificidade estilística de cada repertório, entretanto, é importante ressaltar que os conceitos e ferramentas propostos não excluem a possibilidade da ênfase analítica sobre traços característicos de uma prática tonal específica⁴⁰. De fato, este aparato teórico-analítico possibilita caracterizações estilísticas sem a necessidade de se negar a existência do outro. O ponto aqui é que é qualitativamente distinto dizer que 1) *na música tonal* o papel da dominante é progredir para a tônica a dizer que 2) *em Beethoven*, por exemplo, a dominante evolui para a tônica em contextos cadenciais. Enquanto a primeira parte desta oração universaliza uma característica estilística específica, sua segunda parte dá lugar à prática tonal beethoveniana sem suprimir do horizonte de expectativas da música tonal suas possibilidades plagais.

Como aponta Tymozko em uma publicação recente sobre a música tonal,

nossa pedagogia conta uma história de autoalienação: livros didáticos introdutórios de harmonia dedicados a convenções harmônicas funcionais que perderam em grande parte sua força, manuais de contraponto gritantemente similares àqueles do século XVI e metodologias analíticas avançadas desenhadas explicitamente para estabelecer a superioridade estética do Gênio Germânico Branco (2023, p. 2).

Nós, autores deste trabalho, somos parte desta história. Fomos educados nesta tradição pedagógica e grande parte de nossa carreira profissional como docentes e investigadores se desenvolveu e se validou dentro do marco desta tradição. Porém, um incômodo irreconciliável tem crescido em nós. Como acadêmicos e professores situados na academia latino-americana no século XXI, é difícil não assumir que a tarefa de desnaturalizar a escuta canônica e colocá-la num espectro mais amplo é um dever, e não uma opção. Como imaginamos o futuro da teoria e análise musical em nossa região? Como tornar mais coerente a relação entre nossa visão de mundo e nossas ideias musicais? Quais exercícios de resistência

⁴⁰ Aquilo a que Carlos Almada (2024) se refere como “contexto estilístico”.

estão ao nosso alcance? O incômodo se tornou palpável e as questões estão sobre a mesa, demos-lhes um lugar.

Referências

1. Agawu, Kofi V. *Playing with Sings: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princenton University Press.
2. Agmon, Eytan. 1995. Functional Harmony Revisited: A Prototype-Theoretic Approach. *Music Theory Spectrum*, v. 17, n. 2, p. 196–214.
3. Aldwell, Edward; Schachter, Carl; Cadwallader, Allen. 2019. *Harmony & Voice Leading*. 5th Ed. Boston: Cengage
4. Almada, Carlos de Lemos. 2022. *A harmonia de Jobim*. Campinas: Editora da UNICAMP.
5. _____. 2024. Função, expectativa e contexto na harmonia em música popular. *Musica Theorica*, v. 9, n. 1, p. 38–70.
6. Biamonte, Nicole. 2010. Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, v. 32, n. 2, p. 95–110.
7. Capuzzo, Guy. 2009. Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, v. 31, n. 1, p. 157–174.
8. _____. 2004. Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music. *Music Theory Spectrum*, v. 26, n. 2, p. 177–199.
9. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
10. Carvalho, Marília do Espírito Santo; Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro. 2022. Rebeldias e disforias na canção O Quereres de Caetano Veloso. *El Oído Pensante*, v. 10, n. 1, p. 86–113.
11. Castro, Santiago. 2007. Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In S. Castro y R. Grosfoguel (ed.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
12. Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princenton: Princenton University Press.
13. De Clercq, Trevor. 2017. Interactions between Harmony and Form in a Corpus of Rock Music. *Journal of Music Theory*, v. 61, n. 2, p. 143–170.

14. De Clercq, Trevor, and David Temperley. 2011. A Corpus Analysis of Rock Harmony. *Popular Music*, v. 30, n. 1, p. 47–70.
15. Doll, Christopher. 2017. *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
16. Everett, Walter. 2004. Making Sense of Rock's Tonal Systems. *Music Theory Online*, v. 10, n. 4, http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html.
17. _____. 2009. *The Foundations of Rock*. New York: Oxford University Press.
18. Everist, Mark. Reception Theories, Canonic Discourse, and Musical Value. In Cook, Nicholas; Everist, Mark (eds.), *Rethinking Music*, p. 378–402. New York: Oxford University Press.
19. Ewell, Philip. 2023. *On Music Theory: And Making Music More Welcoming for Everyone*. Ann Harbor: University of Michigan.
20. Freeman, Peter. 2019. *The Music of Antonio Carlos Jobim*. Chicago: Intellect.
21. Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro. 1995. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista.
22. _____. 2010. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
23. Gauldin, Robert. 2004. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W. W. Norton & Company.
24. Harper-Scott, J. P. E. and Oliver Chandler. 2024. *Return to Riemann: Tonal Function and Chromatic Music*. Londres: Routledge.
25. Harrison, Daniel. 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago: University of Chicago Press.
26. Hauptmann, Moritz. 1888 [1853]. *The Nature of Harmony and Meter*. Traduzido e editado por William Edward Heathcote. London: Swan Sonnenschein.
27. Holguín, Pilar. 2017. La música desde el punto zero: la colonialidad de la teoría y el análisis musical em la universidad. *Revista internacional de educación musical*, n. 5, p. 149–156.
28. Holguín, Pilar; Schifres, Favio. 2015. Escuchar música al sur del Río Bravo: desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Revista Calle 14*, v. 10, n. 15, p. 40–53.

29. Holm-Hudson, Kevin. 2017. *Music Theory Remixed: A Blended Approach for the Practicing Musician*. New York: Oxford University Press.
30. Huron, David. 2016. *Voice-Leading: The Science behind a Musical Art*. Cambridge: MIT Press.
31. Hyer, Bryan. 2011. What is a Function? Em *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Editado por Edward Gollin e Alexander Rehding, p. 92–139. New York: Oxford University Press.
32. Iazzetta, Fernando. 2019. A Música inventa a teoria, o 'hoje' inventa o futuro. In Nogueira, Ilza; Fiel da Costa, Valério (Eds.); *A experiência musical: perspectivas teóricas*, p. 135–141. Salvador: TeMA.
33. Jobim, Antonio Carlos. 2006. *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas (1959–1965)*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Carlos Jobim.
34. Kerman, Joseph. 1983. A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry*, v. 10, n. 2, p. 107–125.
35. Kopp, David. 1995. On the Function of Function. *Music Theory Online*, v. 1, n. 3. <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.3/mto.95.1.3.kopp.html>>.
36. Kostka, Stefan; Payne, Dorothy; Almén, Byron. 2018. *Tonal Harmony: With an Introduction to Post-Tonal Music*. 8th Ed. New York: McGraw-Hill Education.
37. Laitz, Steven. 2016. *The Complete Musician: An Integrated Approach to Theory, Analysis and Listening*. New York: Oxford University Press.
38. Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
39. Miller, John Gabriel. 2008. The Death and Resurrection of Function. *Ohio State Online Music Journal*, v. 1, n. 1. <www.osomjournal.org/issues/1-1/miller>.
40. Martínez, Federic. 2001. *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos.
41. Moore, Allan. 2012. *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham, UK: Ashgate.
42. Nobile, Drew. 2016. Harmonic Function in Rock Music: A Syntactical Approach. *The Journal of Music Theory*, v. 60, n. 2, p. 149–180.
43. _____. 2020. *Form as Harmony in Rock Music*. New York: Oxford University Press.
44. Osborn, Brad. 2017. Rock Harmony Reconsidered: Tonal, Modal, and Contrapuntal Voice-Leading Systems in Radiohead. *Music Analysis*, v. 36, n. 1, p. 59–93.

45. Quijano, Aníbal. 1992. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. Em *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas* Compilado por H. Bonilla, p. 437–449. Quito: FLACSO/Ediciones Libri Mundi.
46. _____. 1998. La Colonialidad del Poder y la Experiencia Cultural Latinoamericana. Em *Pueblo, Época y Desarrollo: La sociología de América Latina*. Editado por R. Briceño-León y H. Sonntag, p. 27–38. Caracas: Nueva Sociedad.
47. _____. 2000. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina. Em *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, p. 201–246. Buenos Aires: CLACSO-UNESCO.
48. _____. 2009. Colonialidad del Poder y Des/colonialidad del Poder. Conferencia dictada en el XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, p. 1–15. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología.
49. Quintero, Pablo. 2010. Notas sobre la teoría de colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina. *Papeles de trabajo* 19, p. 1–15.
50. Riemann, Hugo. 1929. *Handbuch der Harmonielehre*. 10th ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
51. Riemann, Hugo. 1895 [1893]. *Harmony Simplified: or, the Theory of Tonal Functions*. London: Augener.
52. Rosabal-Coto, Guillermo. 2016. *Music Learning in Costa Rica: A Postcolonial Institutional Ethnography*. Helsinki: The Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.
53. Sadai, Yizhak. 1980. *Harmony in Its Systemic and Phenomenological Aspects*. Translated by J. Davis and M. Shlesinger. Jerusalem: Yanetz.
54. Saussure, Ferdinand. 2006 [1916]. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.
55. Stephenson, Ken. 2002. *What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis*. New Haven: Yale University Press.
56. Tarasti, Eero. 2002. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
57. Temperley, David. 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: MIT Press.
58. _____. 2011. The Cadential IV in Rock. *Music Theory Online*, v. 17, n. 1.
59. _____. 2018. *The Musical Language of Rock*. New York: Oxford University Press.
60. Tiersch, Otto. 1888. *Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre*. 2nd ed. Berlin: Robert Oppenheim.

61. Tymoczko, Dmitri. 2003. Function Theories: A Statistical Approach. *Musurgia*, v. 10, n. 3–4, p. 35–64.
62. _____. 2023. *Tonality: An Owner's Manual*. New York: Oxford University Press.
63. Weber, William. The History of Musical Canon. In Cook, Nicholas; Everist, Mark (eds.), *Rethinking Music*, p. 336–355. New York: Oxford University Press.
64. White, Christopher. 2023. *The Music in the Data: Corpus Analysis, Music Analysis, and Tonal Traditions*. New York: Routledge.