

Gestos Funcionais Retóricos e esquemas: a funcionalidade harmônica da música popular em nível médio¹

*Rhetorical Functional Gestures and Schemes: The Harmonic Functionality
of Popular Music at Intermediate Level*

Carlos de Lemos Almada
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo descreve o conceito de Gestos Funcionais Retóricos (GFRs), um elemento harmônico que atua em um estrato intermediário entre o nível das progressões acordais e o das relações tonais em uma peça de música popular, integrando-se à estrutura formal em médio nível. GFRs são como compostos formados por um número variado de acordes e, assim, geram significados funcionais específicos em alto nível. Por sua vez, GFRs podem ser concatenados em *esquemas* (Gjerdingen 2015; Huron 2006; Snyder 2001), que exercem papéis relevantes e ainda mais elevados na estrutura harmônico-formal da peça. O artigo introduz uma detalhada tipologia dos gestos e apresenta exemplos extraídos da literatura.

Palavras-chave: Gestos Funcionais Retóricos. Teoria dos Esquemas. Harmonia em música popular. Níveis de funcionalidade. Correlações entre harmonia e forma.

Abstract: This article describes the concept of Rhetorical Functional Gestures (GFRs), a harmonic element that acts at an intermediate level between the level of chord progressions and that of tonal relationships in a piece of popular music, integrating into the formal structure at a medium level. GFRs are like compounds formed by a varied number of chords and thus generate specific functional meanings at a higher level. In turn, GFRs can be concatenated into *schemes* (Gjerdingen 2015; Huron 2006; Snyder 2001), which play relevant and even higher roles in the harmonic-formal structure of a piece. The article introduces a detailed typology of the gestures and presents examples extracted from the literature.

Keywords: Rhetorical Functional Gestures. Schema Theory. Harmony in popular music. Levels of Functionality. Correlations between harmony and form.

¹ Este artigo integra um projeto de pesquisa que conta com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por intermédio de Bolsa de Produtividade PQ-2.



1. Introdução

O estudo sobre a harmonia em música popular é um campo de pesquisa relativamente recente, cujos primórdios podem ser talvez associados aos manuais empregados para instrução pedagógica nos cursos acadêmicos norte-americanos especificamente associados ao jazz, como aqueles das famosas instituições Berklee College of Music (em Boston) e Julliard School (em Nova Iorque). Como manuais², esses trabalhos tinham propósitos bastante práticos, sendo compreensivelmente simples e desprovidos de maiores reflexões teóricas (senão totalmente). Além do mais, não eram devidamente aparelhados para dar conta de maneira satisfatória das inúmeras particularidades da harmonia em música popular (no caso, representada unicamente pelo jazz e seus subgêneros) em relação ao âmbito da harmonia tradicional, em cuja vasta documentação teórica esses textos foram primariamente baseados.

Com o passar do tempo, além de tais particularidades começarem a ser mais consistentemente documentadas (como, por exemplo, nas assim chamadas teorias das escalas de acordes ou dos substitutos tritônicos), um aspecto especial passou a ter grande destaque nos estudos sobre a harmonia do jazz, a saber, as relações funcionais entre acordes em um dado campo tonal. É um fato peculiar que abordagens sobre funções harmônicas em música popular, desde suas primeiras formulações analíticas (por volta dos anos 1970), sejam resultantes de uma mescla de duas correntes teóricas em vários aspectos antagônicas: a *funcionalista* (formalizada por Hugo Riemann em finais do século XIX) e a assim chamada *gradualista* (ou seja, baseada na notação graus com algarismos romanos), cuja origem é atribuída ao teórico alemão Gottfried Weber e que acabou se tornando hegemônica em relação à outra.

Embora a visão funcional da harmonia em música popular não adote explícita e formalmente a simbologia riemanniana (baseada no trio T, D, S – tônica, dominante e subdominante – e seus derivados), tais eixos são implicitamente considerados como basilares em sua pedagogia e concepção construtiva, cabendo aos graus o papel quase metonímico de designar funções a partir de relações a eles atribuídas. Assim, por exemplo, o grau “I” se torna sinônimo de “função tônica” (T, para Riemann), assim como “V” de “função dominante” (D), e assim em diante. Enquanto tais correspondências são eficazes

² Ver, por exemplo, os quatro volumes de Mehegan (1959).

em casos básicos como esses, em situações funcionais mais complexas, há perdas significativas de clareza e informação, devido a causas que serão mais adiante explicitadas.

Além da notação analítica em graus e da associação funcional implícita (por assim dizer, descritivas), a harmonia em música popular se notabiliza pela existência de um terceiro tipo de designação, que denomino “prescritiva”, a saber, o uso de cifragem alfanumérica para a identificação de acordes. Como se sabe, cifras são convenções que têm o objetivo de informar, de maneira consideravelmente abstrata, o conteúdo de acordes, substituindo assim a notação integral, ou seja, em partitura, dos acompanhamentos harmônicos. Por exemplo, a simbologia D7(♭9) informa ao instrumentista a “prescrição” de como realizar o acorde, o que pode ser feito com uma considerável margem de manobra, pois poderia, em seu instrumento, escolher sua preferência dentre inúmeras alternativas. Visto isso, o conteúdo abstraído desse acorde cifrado conteria as seguintes classes de altura, não necessariamente ordenadas no campo das alturas: Ré, Fá#, Lá, Dó e Mi♭.

Em suma, o entendimento das relações funcionais atuantes na harmonia em uma peça de música popular depende, ao menos a princípio, da interação dos três tipos complementares de notação – sendo um deles apenas implícito –, como exemplifica a Fig. 1. A partir dessa ideia, seria possível considerar que a designação funcional de acordes poderia ser baseada em uma atribuição *lexical*. Ou seja, identificada uma tonalidade, cada acorde (representado por sua cifra) estaria associado a uma entrada de um “léxico funcional”. Por exemplo, em Dó maior, teríamos: C (e suas várias possíveis qualidades variantes, CM7, C6.9 etc.) = I, Dm (e etc.) = II, e assim por diante. Como veremos a seguir, essa correspondência um-a-um seria, no mínimo, incompleta.

		informação implícita					
notações descritivas	(funções)	T	S	T	S	D	T
	(graus)	I	IV	VI	II	V	I
notação prescritiva	(cifras)	C	F	Am	Dm	G7	C

Figura 1: Exemplo de progressão acordal diatônica com três tipos de notação

2. Níveis de funcionalidade

Embora a interação entre notações descritiva e prescritiva possa ser, de fato, eficaz para explicar a funcionalidade harmônica em contextos musicais de relativa simplicidade (como a do exemplo anterior), ela se torna insuficiente em situações mais complexas, especialmente quando envolve categorias funcionais não diatônicas, como dominantes secundários, acordes SubV, locuções dominantes³ e empréstimos cromáticos, de uso corrente na harmonia tonal expandida que caracteriza a prática jazzística e da assim chamada MPB (envolvendo a obra de compositores como Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, entre vários outros). A Fig. 2, adaptada da Fig. 1, ilustra como a ambiguidade pode surgir da inclusão desses recursos e complicar o entendimento funcional unicamente baseado na ideia de um léxico de entradas únicas.

(a)

notações descritivas	(funções)	T	S	T (?)	?	D	T
	(graus)	I	IV	VI	V/V	V	I
	notação prescritiva (cifras)	C	F	Am	D7	G7	C

(b)

"preparação de D"	D
V/V	V
D7	G7

(c)

"preparação de D"	D	
II	V/V	V
Am	D7	G7

Figura 2: Elaboração da Fig. 1, com a inclusão de dominante secundário (a); ampliação da janela de observação em um acorde (b); nova ampliação da janela de observação, desta vez retrospectivamente (c).

³ Esta é a denominação que adoto para a fórmula acordal conhecida no jargão musical por diversas designações: "Two-five", "II-V", "Dois-cinco", "Dois relativo", "Dois secundário" etc.

Ao substituir, no c. 4, o diatônico Dm (II) por sua versão cromática D7 (designação lexical V/V) surge um primeiro problema: qual seria sua função implícita? Certamente não mais “S”, porém também não “D”, a despeito da qualidade “dominante” do acorde substituto⁴. Como “T” está obviamente fora de questão, seria preciso evocar a ideia de *função auxiliar*, expressa na Fig. 2.b como “preparação para D”⁵. A seta conectando os acordes informa que é necessário avaliar o contexto (neste caso, ampliando a janela de observação de um para dois acordes). A questão, no entanto, é mais complicada na mirada retrospectiva (Fig. 2c), já que o acorde Am (VI, na entrada lexical), *devido ao contexto* estabelecido pela presença de V/V, é melhor entendido funcionalmente como parte da fórmula de preparação, uma espécie de “molécula funcional”, ou locução dominante secundária, nos termos aqui adotados. Um importante corolário pode ser obtido desse exemplo: as entradas de um léxico funcional podem eventualmente possuir *múltiplos significados*. Em repertórios da música popular que caracteristicamente apresentam maior complexidade harmônica (como aqueles acima mencionados), pode-se esperar um número razoavelmente alto de acordes com duas ou mais categorias funcionais possíveis em um dado ambiente tonal. Defino que tais situações são potencialmente *multifuncionais*⁶.

A partir dessa linha de raciocínio, após definido o contexto *global* (ou seja, a tonalidade que rege as relações funcionais) em um trecho observado, um processo de análise harmônica não deve negligenciar a possibilidade de que cada um dos acordes em questão tenha – ao menos, potencialmente – mais de uma leitura funcional possível, a depender dos respectivos contextos *locais*, que envolvem suas interações com acordes vizinhos.

Em suma, é a atenção devida à propriedade da multifuncionalidade que justifica a necessidade de uma análise funcional em *médio nível*. Tal tipo de análise, que poderíamos também denominar localmente contextual, pode

⁴ Uma confusão polissêmica muito comum entre conceitos de níveis bem distintos: *função* (uma espécie de “força” abstrata) e *tipo acordal* (um “objeto” concreto).

⁵ Riemann, em sua teoria, identifica simbolicamente dominantes secundários aplicando a letra “D” à esquerda do símbolo da função-alvo, ou seja, DD, no presente caso.

⁶ Um conceito que pode ser talvez associado ao princípio do “duplo emprego” (*double emploi*) de Jean-Philippe Rameau (1683–1764) que, por sua vez, influenciou propostas subsequentes, como as posteriores elaborações das ideias de *Mehrdeutigkeit* (que poderia ser livremente traduzida como “múltiplo significado”) de Joseph Vogler (1749–1814) e de *vagierend Akkorde* (“acordes errantes”), de Arnold Schoenberg (1874–1951).

assumir diferentes janelas de observação, a partir da relação binária, ou seja, da interação de acordes contíguos⁷. O tamanho da janela (ou seja, o número de acordes) dependerá, claro, de como os eventos harmônicos em observação estão dispostos e como se relacionam mutuamente, mas podemos considerar que a janela deva ser o mais parcimoniosa possível, de tal maneira que a análise funcional possa ser feita inequivocamente⁸. Tomemos como exemplo, o caso da Fig. 2. Inicialmente, a determinação funcional de D7 (V/V) depende unicamente da observação do acorde seguinte, o alvo G7 (V), formando, portanto, uma janela mínima, abrangendo apenas esses dois elementos. Para o caso de Am7, entretanto, foi necessário expandir retrospectivamente a janela anterior, de dois para três elementos, permitindo a identificação da fórmula da locução que inclui esse acorde. Os tamanhos das janelas são, portanto, flexíveis, subordinando-se a condições contextuais.

Antes, porém, de dar prosseguimento a um exame mais minucioso do denso nível analítico médio e alcançar o tópico central deste artigo, abordarei a camada funcional superior, o alto nível, das relações tonais.

Schoenberg é talvez o teórico que mais sistemática e detalhadamente estudou as relações entre tonalidades – e o que é mais importante – associando-as à funcionalidade. Em seu *Structural Functions of Harmony*⁹, publicado postumamente em 1969 a partir de suas anotações de aulas, Schoenberg propõe os revolucionários conceitos de *monotonalidade* e *regiões tonais*. Com essas ideias, tonalidades em uma dada peça modulante passam a ser entendidas a partir de suas mútuas *relações* (em vários níveis) e não como meros “objetos” desvinculados de conotações funcionais, de uma maneira semelhante àquela que associa acordes específicos a papéis funcionais dentro do campo tonal (seja por

⁷ Uma relação binária pode ser também denominada, na terminologia da Teoria da Informação, como um *bigrama*, uma espécie de “palavra” com dois elementos sequenciais.

⁸ Uma conclusão importante que se pode tirar desse raciocínio é que a janela binária corresponderia ao mínimo necessário (mas não suficiente) para que sejam estabelecidas relações sintático-funcionais, tomando o conceito de sintaxe como a produção de significado estrutural a partir de uma ordenação particular de elementos. Dessa maneira, a concatenação do bigrama Am7 | D7 (nesta ordem) produz um sentido sintático específico (a locução, no caso, que aponta para o alvo G7), mas não sua permutação, ou seja, D7 | Am7, o que resultaria, na prática, na definição funcional de Am7, neste caso como o diatônico VI.

⁹ Existe a versão em português, *Funções estruturais em harmonia*, publicada em 2014 pela editora da Unesp.

graus romanos, seja por simbologia riemanniana). Uma região é, assim, um elemento genérico que exerce um papel específico num contexto tonal. Em outros termos, Schoenberg estendeu a lógica das relações entre acordes ao nível das regiões. Nessa linha de pensamento, é menos informativo funcionalmente descrever que numa peça, por exemplo, em Lá maior acontece uma modulação para Fá-sustenido maior do que reconhecer a relação mediântica cromática $T \rightarrow M$ (símbolos propostos por Schoenberg) entre tais polos. Assim, a relação é preservada, não importando os atores específicos¹⁰: as vantagens analíticas dessa visão são certamente autoexplicativas.

Visando adaptar esse pensamento funcional em alto nível às condições particulares da música popular, propus recentemente¹¹ substituir a simbologia schoenberguiana (que considero demasiadamente complexa para o contexto específico da música popular e passível de produzir confusão analítica) por um outro modelo de notação, elaborado por Scott Murphy (2014). Ainda que destinado originalmente a evidenciar relações binárias entre tríades, o modelo de Murphy – de simplicidade, abrangência e clareza notáveis – se aplica perfeitamente à notação de relações binárias entre tonalidades. Trata-se de uma fórmula composta por três símbolos em sequência: o primeiro e o terceiro símbolos denotam, respectivamente, os modos das tonalidades de partida e chegada da relação (“M” para modo maior, “m” para menor), enquanto o símbolo central expressa o número de semitons entre as duas tônicas, sempre medido em direção ascendente (ou seja, variando de 0 a 11)¹². O Quadro 1 apresenta, a título de exemplo, as codificações pela fórmula de Murphy de algumas relações binárias tonais.

Dois outros aspectos correlacionados de grande relevância da teoria de Schoenberg são: (a) as relações entre regiões podem se apresentar estratificadas em diferentes camadas de importância e (b) os estratos regionais são, via de regra, associados a camadas da estrutura formal em graus de compatíveis importâncias. Um exemplo pode deixar claro como esses fatores são centrais para

¹⁰ Seria a mesma relação em outras situações distintas, como entre Fá maior e Lá maior, Mi-bemol maior e Sol maior etc. Em suma, as relações entre regiões, em vez de associações específicas, denotam *classes de relações* que podem agregar muitas possibilidades semelhantes.

¹¹ Almada (2022, p. 153–173).

¹² Importante frisar que a equivalência enarmônica é assumida nessa codificação.

o estabelecimento da funcionalidade em alto nível da harmonia. A Fig. 3 analisa a organização em alto nível da harmonia (em vinculação à estratificação formal) da canção *All the things you are*, composta por Jerome Kern e Oscar Hammerstein II.

Tonalidade de partida	Tonalidade de chegada	Codificação
Dó maior	Si-bemol menor	M10m
Fá menor	Ré maior	m9M
Sol-sustenido maior	Dó maior	M4M
Si menor	Fá menor	m6m
Ré maior	Dó-sustenido maior	M11M

Quadro 1: Exemplos de relações tonais codificadas pelo sistema de Murphy.

Há nada menos do que cinco tonalidades na peça (todas em modo maior)¹³. Distribuem-se de maneira assimétrica ao longo da forma da peça: quatro delas são localizadas dentro dos limites da seção principal A e apenas uma nova (Mi) surge na seção contrastante B. A recapitulação A' é a única que é inteiramente unitônica. O número total de relações binárias é nove, quase o dobro do de tonalidades, devido ao fato de que não apenas aquelas que envolvem tonalidades contíguas são contabilizadas. Na verdade, as relações *não contíguas* representam conexões de maior importância, o que é evidenciado pelas associações entre os polos tonais e a estrutura formal¹⁴. Além disso, os tipos de modulação empregados deixam ainda mais evidentes as distinções entre os planos, também na ordem de importância: *seccional* (entre Lá-bemol e Sol e vice-versa), *sequencial* (entre Lá-bemol e Mi-bemol) e por acorde-pivô (Lá-bemol para Dó, Dó para Mi-bemol, Sol maior para Mi e desta para Lá-bemol)¹⁵.

¹³ Portanto, por simplicidade, elas serão doravante referenciadas apenas por suas tônicas, tornando-se desnecessário mencionar também seus modos, o que também se aplica às designações na Fig. 3.

¹⁴ A distinção hierárquica entre as tonalidades do exemplo é indicada por suas posições verticais na figura. Essa convenção gráfica considera três planos: o inferior – o mais importante dos três –, ocupado por Lá-bemol (tônica principal) e Sol (tonalidade na qual se desenvolve a seção B). Mi-bemol é posicionada no plano intermediário (correspondendo ao início da frase consequente do tema principal), enquanto o plano superior apresenta as tonalidades, por assim dizer, voláteis, instáveis e de passagem (Dó e Mi), que se mantêm por apenas dois compassos.

¹⁵ Há ainda a se considerar a relação MOM que mede o retorno à tônica, dentro do princípio de monotonalidade de Schoenberg. Para esse caso, podemos considerar o tipo “modulatório” *gravitacional* (as aspas indicam que apenas por analogia o termo pode ser mantido). Para tipos de modulação, ver Almada (2022, p. 159–171).

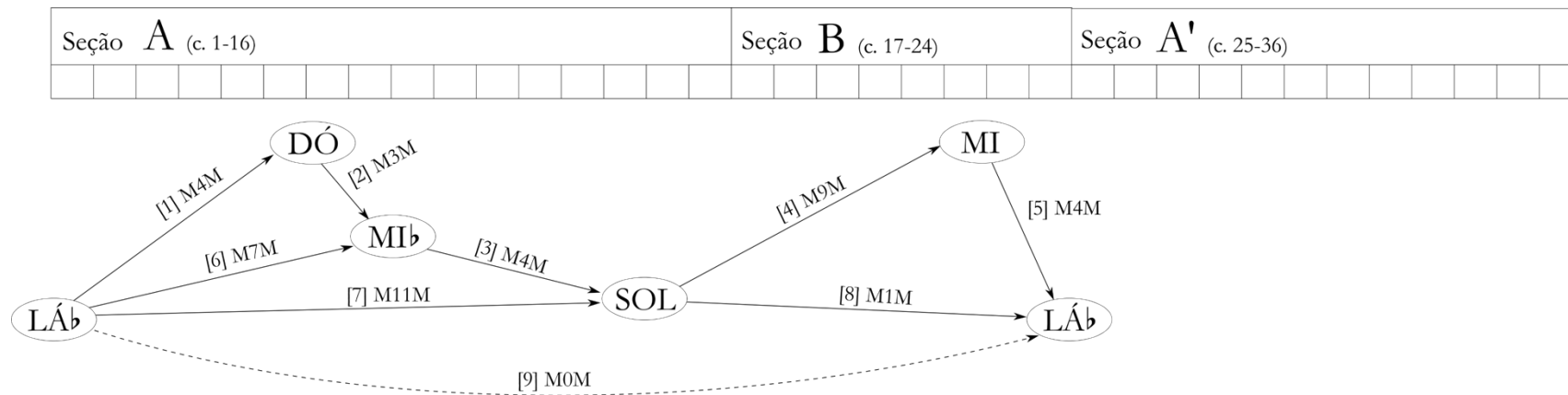


Figura 3: Análise harmônica em nível alto de *All the things you are* (Kern; Hammerstein II)

O Quadro 2 resume as tonalidades, relações e tipos modulatórios.

Nº	Tonalidade 1	Tonalidade 2	Rel.	Tipo	
1	Lá-bemol	Dó	M4M	AP	contíguas
2	Dó	Mi-bemol	M3M	AP	
3	Mi-bemol	Sol	M4M	AP	
4	Sol	Mi	M9M	AP	
5	Mi	Lá-bemol	M4M	AP	
6	Lá-bemol	Mi-bemol	M7M	seq	não-contígua
7	Lá-bemol	Sol	M11M	sec	
8	Sol	Lá-bemol	M1M	sec	
9	Lá-bemol	Lá-bemol	M0M	grv	

Quadro 2: Relações tonais e tipos modulatórios em *All the things you are* (Tipos modulatórios: AP = acorde-pivô; seq = sequencial; sec = seccional; grv = gravitacional).

É justamente a atuação como uma espécie de *interface* com a organização formal que dá à harmonia em alto nível um caráter estruturante. Esse tipo de interação é também desempenhado em camadas mais elevadas do nível médio da harmonia, associadas ao conceito dos *Gestos Funcionais Retóricos*, tema central do artigo a ser examinado em detalhes a seguir.

3. Gestos Funcionais Retóricos

Como mencionei anteriormente, o nível médio de organização harmônica é potencialmente espesso, pois pode ser operado a partir de diferentes janelas de observação. Na verdade, como também já foi sugerido, os tamanhos de janelas são variáveis, já que dependem de contextos específicos. Ademais, pode ser do interesse analítico fixar o tamanho da janela. Por exemplo, uma abordagem analítica bastante efetiva em estudos de *corpus*, que incluem grande massa de dados harmônicos, é “varrer” em uma sequência harmônica todos os bigramas possíveis (ou seja, considerar as relações acorde 1 | acorde 2, acorde 2 | acorde 3 etc.) ou trigramas, visando à comparação estatística (ver, entre outros, Moss; Fernandes; Rohrmeier 2020; White; Quinn 2018; White 2022).

Para análises harmônicas em nível médio de peças individuais, entretanto, adotar janelas de tamanho variado produz certamente resultados mais informativos e relevantes. É o caso dos gestos funcionais retóricos (GFRs, por simplicidade). Na verdade, os GFRs podem ser vistos como elementos que

atuam na camada superior do médio nível. Em músicas unitônicas, ou seja, nas quais não haja relações tonais, já que todos os eventos harmônicos estarão subordinados apenas à tônica, os GFRs naturalmente assumem o papel de nível harmônico superior.

O esquema da Fig. 4 representa a estrutura dos níveis de funcionalidade harmônica, a partir do qual podemos extrair as seguintes conclusões:

1. Enquanto o alto e o médio níveis são, em tese, multicamadas, o baixo nível (ou nível lexical) contém apenas uma, já que, por definição, corresponde à associação de uma categoria a um acorde por vez (ou seja, de acordo com uma janela unitária);
2. O médio nível se estabelece a partir da janela binária, mas, como já discutido, tamanhos maiores são também possíveis, podendo, além disso, ser fixos ou variáveis. Outra maneira de definir o médio nível é pela influência do contexto que com ele se inicia;
3. Designações funcionais estabelecidas no nível lexical sofrem eventuais revisões a partir de perspectivas contextuais dentro do nível médio;
4. O alto nível só é acionado quando o plano tonal da peça conta com duas ou mais tonalidades. Em peças sem modulação, o alto nível passa a ser ocupado pela camada superior do médio nível, onde atuam os GFRs;
5. Define-se tal camada como aquela a partir da qual se inicia a interação entre harmonia e forma (que pode se estender e se aprofundar pelas camadas do alto nível, quando houver);

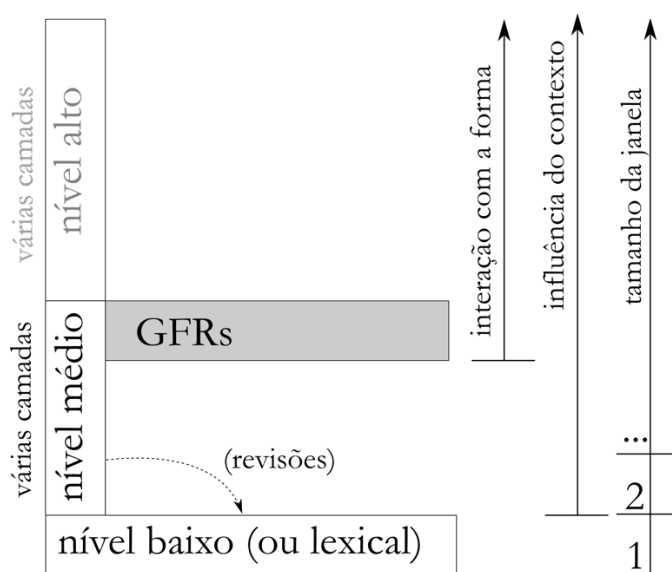


Figura 4: Representação dos níveis de funcionalidade harmônica

Estabelecida a área de atuação dos GFRs, cumpre agora propriamente definir o conceito. Começo por comentar a nomenclatura adotada: *gesto funcional retórico*.

Considerando que “funcional” é autoexplicativo, passemos aos demais termos, começando com “gesto”, que busca capturar a ideia da flexibilidade da janela analítica, o que é característico na camada em questão¹⁶. Mais significativo para essa designação é o fato de que mesmo um gesto específico pode ser realizado de inúmeras maneiras variantes (algumas bem distintas entre si, em termos superficiais, ainda que compartilhem características essenciais e definidoras). Em outros termos, a ideia do gesto evoca a relativa maleabilidade de configurações que tais fórmulas podem assumir, definidos seus contornos gerais em um grau razoável de abstração.

O terceiro termo do conceito, o adjetivo “retórico”, sugere um vínculo com sua acepção mais conhecida, proveniente da área da Linguística. Em termos históricos, a disciplina Retórica compunha o chamado Trivium medieval, junto com suas contrapartes, a Gramática e a Dialética¹⁷. Nessa concepção, era a combinação das três artes que permitiria gerar argumentações capazes de transmitir o sentido geral de um determinado conteúdo a partir das formas adotadas para enunciá-lo, tornando-se ao longo dos séculos uma base racional sobre a qual são produzidos decretos e discursos políticos, redações, teses, matérias jornalísticas, artigos, roteiros de filmes, livros e até mesmo conversas informais cotidianas.

Por uma questão de foco, não pretendo aqui discutir em profundidade correlações entre linguagem e música, um tema de enorme interesse atual na pesquisa acadêmica, envolvendo inúmeros tipos de abordagens, entre gerativas, musicológicas e cognitivas¹⁸. Por outro lado, dada a natureza deste estudo e a terminologia adotada, não há como deixar de considerar as interseções

¹⁶ Ainda que, como veremos, um dos mais importantes GFRs tenha janela de tamanho fixo, isso é uma exceção.

¹⁷ As três, junto com as disciplinas do Qadrivium – Geometria, Astronomia, Aritmética e Música –, integravam as Sete Artes Liberais, essenciais na formação intelectual nas primeiras universidades europeias.

¹⁸ Por exemplo, Arbib (2013); Lerdahl (2013); Patel (2008); Jackendoff (1991).

envolvidas na presente questão, tomando como referencial a literatura especializada.

Mais especificamente, o conceito de GFRs se associa a aplicações musicais da Teoria dos Esquemas. Segundo Robert Gjerdingen, reconhecido estudioso das assim chamadas *Schemata* (espécies de arquétipos estruturais melódico-harmônicos em uso na música europeia do século XVIII, principalmente), em coautoria com Janet Bourne, “a Teoria dos Esquemas em música [na qual sua área de pesquisa se insere] tem focado em modelos relativamente breves que podem ser acomodados à capacidade normal da memória de trabalho” (Gjerdingen; Bourne 2015, 2.21). Os autores, em sua definição, tocam num ponto sensível: esquemas (e não apenas musicais) seriam, assim, estratégias de otimização de processamento mental, permitindo-nos armazenar informações compactadas e em nível mais alto do que a sequência dos eventos que eles (os esquemas) contêm.

Dedicando um capítulo especial de seu celebrado livro *Sweet Anticipation* a esse assunto, David Huron menciona que “um esquema é frequentemente descrito com um ‘conjunto’ de expectativas. Um esquema fornece um modelo comportamental [*behavioral*] ou perceptivo que pertence a alguma situação ou contexto” (Huron 2006, p. 204).

O pesquisador Bob Snyder, no livro *Music and Memory*, corrobora as considerações de Gjerdingen e Huron, ao afirmar que

esquemas geram expectativas sobre os tipos e a ordem dos eventos musicais; eles [os esquemas] servem como molduras [*frameworks*] para a memória, aumentam a capacidade de compactação [*chunkability*] e nos ajudam a formar representações na memória de longo prazo (Snyder 2001, p. 101).

Ou seja, depreende-se desse comentário que é mais simples e eficaz memorizar as estruturas genéricas e amplas dos esquemas do que as sequências dos eventos específicos neles contidos. A compactação de uma série de eventos em um esquema libera a memória de trabalho para se voltar a outras atividades. A memória de longo prazo armazenaria assim blocos abstratos – os esquemas – que se tornam classes ou famílias de situações distintas, porém equivalentes.

Em outro trecho do livro, Snyder denomina esses eventos sequenciados como *categorias* e os esquemas como *metacategorias*, em cujos “*slots*” seriam intercambiadas categorias equivalentes sem que haja perda do sentido abstrato geral. Desse modo, esquemas

funcionam como normas ou conjuntos de ideias sobre como as coisas geralmente são, permitindo-nos mover através de situações sem ter que, repetidamente, avaliar de modo consciente cada detalhe e seu significado: [os esquemas] operam [em nível] inconsciente na contextualização da experiência corrente (Snyder 2001, p. 95).

Um exemplo bem simples e claro de esquema proposto por Snyder é o ato de ir a um restaurante, que envolve “uma sequência relativamente estável de eventos: pedir o prato, comer, pedir a conta e pagá-la.” Cada um desses eventos ocupa um *slot* relevante do esquema, mas é evidente que há uma infinidade de maneiras específicas possíveis como cada evento pode se manifestar na vida real (por exemplo, o tipo de prato, se haveria pedidos ou não de bebidas antes, durante ou depois da refeição – e quais tipos – sobremesa, café, se a conta seria paga com dinheiro ou cartão etc.). Assim, embora cada jantar seja uma história concreta única, todos são membros da mesma classe, do mesmo esquema, enfim¹⁹.

A Fig. 5 busca representar graficamente a ideia de esquema. À sequência de *slots* (1, 2, 3, 4, ...) podem ser plugadas categorias que são equivalentes (empilhadas nos eixos verticais) em relação a cada situação específica. A generalidade do modelo é percebida se considerarmos a enorme quantidade de sequências possíveis (produzidas pelas linhas finas que conectam as categorias possíveis em cada *slot*)²⁰.

Isto posto, os GFRs devem ser entendidos como esquemas (como o da Fig. 5) nos quais os respectivos eventos sequenciados são acordes, ou mais apropriadamente, categorias funcionais. O aspecto retórico desses esquemas é evidenciado pelas relações que mantêm com a estrutura *microformal* de uma peça – isto é, com as organizações internas, como frases, semifrases, antecedentes, consequentes e outros segmentos funcionais-formais²¹. A posição de um GFR em uma peça não é, de modo algum, arbitrária. A cooperação entre forma e harmonia, ambos nivelados estruturalmente (em patamares relativamente

¹⁹ Um exemplo de esquema semelhante ao do caso do restaurante, porém associado ao domínio musical poderia ser o ritual envolvido na realização de um concerto em um teatro.

²⁰ O modelo poderia ser aplicado, por exemplo, ao esquema do jantar de Snyder. Seja o *slot* 1 o pedido do prato, que poderia ser carne assada (a) ou espaguete (b) ou filé de frango (c) ou falafel (d); a bebida seria o *slot* 2, com as opções vinho branco (e) ou refrigerante (f) ou suco de laranja (g); e assim por diante.

²¹ Para um estudo sobre a construção formal em música popular, ver Almada (2024a).

medianos) produz algum tipo de *sentido* funcional (ou sintático) que se expressa globalmente.

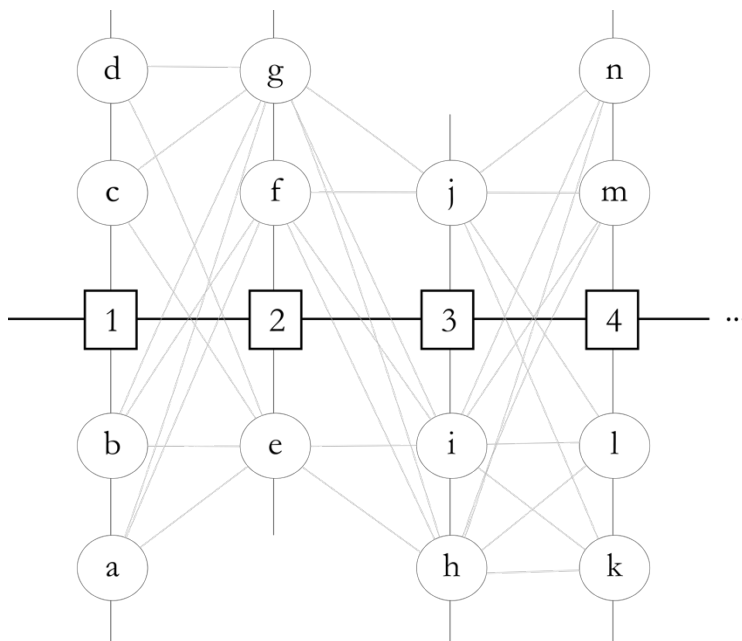


Figura 5: Representação de um esquema e da multiplicidade de possíveis realizações

Além do mais, GFRs se apresentam em peças reais do repertório como *módulos* que, ao serem concatenados, acabam formando *esquemas de alto nível*. Ou seja, nesses esquemas superiores, os *slots* são ocupados não por categorias, mas por GFRs. Desnecessário dizer que a sequência desses módulos não é arbitrária, tendo um papel decisivo na estrutura retórica global.

Consideremos agora que os esquemas de alto nível se organizam em *classes*, as quais buscam capturar a exploração retórica dos GFRs na funcionalidade harmônica em médio nível. São três as classes básicas: a dos GFRs de Abertura (A), a dos GFRs Intermediários (I) e a dos GFRs de Fechamento (F). Tais designações sugerem, por si só, um ordenamento natural das classes (e, conseqüentemente, dos GFRs que englobam) na sequência temporal da construção harmônica. É essa organização primordial que orienta a elaboração da tipologia de GFRs, a seguir.

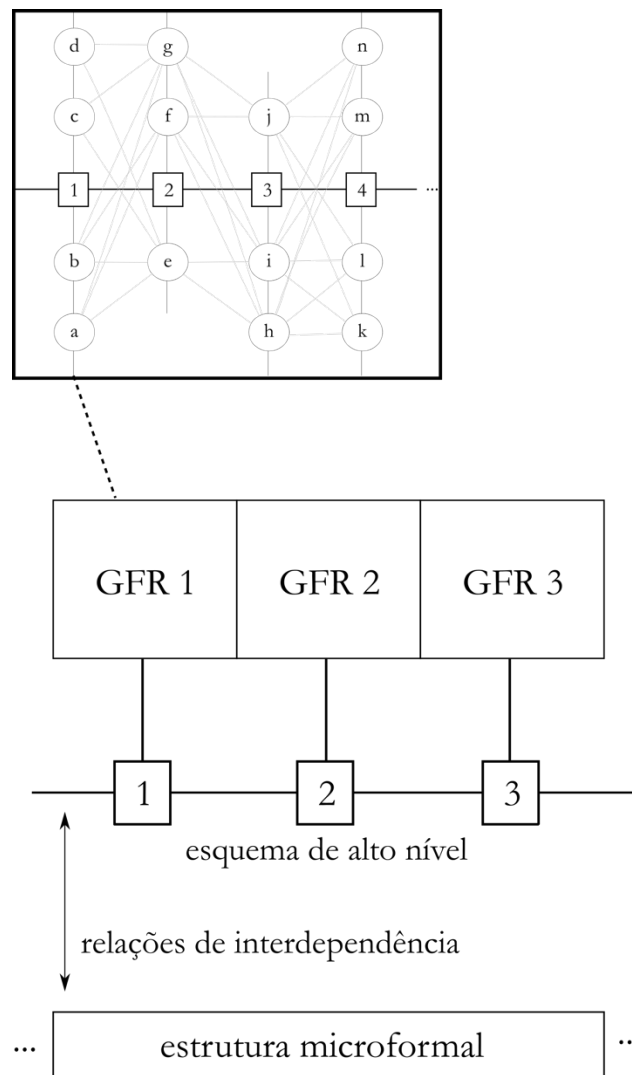


Figura 6: Representação de esquemas em alto nível formado por sequências de GFRs

4. Uma tipologia para GFRs

A sequência natural das classes de GFRs (A→I→F) reproduz, essencialmente, o ordenamento que adotamos na organização de pensamentos que desejamos, em incontáveis maneiras, expressar a outras pessoas (seja formal ou informalmente). Tomemos como exemplo as orientações básicas fornecidas a estudantes para a criação de uma redação ideal sobre uma temática dada: (1) apresente o tema da redação; (2) desenvolva-o, propondo discussões e opiniões distintas, fornecendo também sua própria visão sobre a questão; (3) sintetize os pontos levantados e conclua o texto. A sequência das três etapas corresponde, em linhas gerais, às nossas classes A-I-F. Porém, assim como, no caso do

exemplo, obedecer fielmente às instruções não garante automaticamente uma redação perfeita (mas, certamente, seria um bom ponto de partida para tal), o ordenamento de GFRs na sequência das classes também não leva por si só a uma harmonização coerente com os segmentos microformais a eles associados. A escolha dos elementos internos a compor cada classe (como uma concatenação lógica e coerente dos argumentos na redação) é uma etapa primordial. Passo, portanto, à descrição dos GFRs por classe, iniciando com os mais importantes deles, os que exercem a função de fechamento.

a. GFRs da classe Fechamento

Como na linguagem, o principal elemento de articulação entre segmentos formais significativos musicais é a pontuação²², que pode se apresentar em diferentes gradações de importâncias (ou “pesos”), vinculando-se à ideia geral de cadência. Os GFRs da classe F são, essencialmente, cadências (que poderiam ser, talvez, um “nome-fantasia” para a classe). Entretanto, devido às peculiaridades da prática harmônica em música popular, o espectro de possibilidades abrangido pela classe F é um pouco distinto daquele coberto pela documentação teórica tradicional.

A tipologia específica subdivide os casos da classe em subclasses. Primeiramente, quanto à natureza da conclusão:

- Fechamentos completos (c): nos quais os alvos pretendidos são alcançados, como, por exemplo, em uma cadência autêntica tradicional V | I ||²³.
- Fechamentos incompletos (i): nos quais o alvo não é alcançado, concluindo no acorde de preparação, como, por exemplo, numa semicadência II | V ||.

²² O termo em inglês *closure* (desfecho) seria talvez mais apropriado, pois engloba tanto a linguagem escrita quanto a falada. Esse termo é normalmente empregado com o sentido aqui proposto (ver, por exemplo, Jackendoff 1991).

²³ Por convenção, a barra dupla denota a ocorrência de fechamento harmônico do segmento. Por simplicidade, assume-se aqui que a melodia associada *também* tem perfil de fechamento, uma condição primordial para que tal gesto ocorra (assim como em cadências tradicionais, evidentemente).

Quanto à função do acorde preparador, existem também duas subclasses:

- Dominante (d). Exemplo: V/V | V ||.
- Subdominante (s). Exemplo: IVm7 | I ||.

O cruzamento dessas subclasses cobre um amplo rol de alternativas. Formalmente, os GFRs de fechamento serão identificados por intermédio de uma seqüência de símbolos (*string*) referentes às subclasses consideradas²⁴. O Quadro 3 exemplifica a aplicação dessa notação para a identificação de alguns possíveis casos:

Exemplo	GFR	Significado do gesto	Nome-fantasia
V I	Fcd	Fechamento completo com prep. dominante	cadência autêntica
IV V	Fid	Fechamento incompleto com prep. dominante	semicadência
IV I	Fcs	Fechamento compl. com prep. subdominante	cadência plagal
V/IV IV	Fis	Fechamento incompl. com prep. subdominante	semicad. plagal ²⁵

Quadro 3: Resumo dos GFRs da classe F

Por fim, é preciso também considerar situações (ainda que mais raras) nas quais o alvo é um acorde diatônico secundário (ou seja, II, III ou VI), o que será denotado com um asterisco à direita da fórmula.

Cada variante se torna uma rede de alternativas possíveis, através de substituições “sinonímicas”, como exemplifica a Fig. 7²⁶:

²⁴ Tal estratégia não apenas busca compactar as designações, mas também torna-las adequadas à implementação computacional, etapa futura a ser considerada no projeto a qual se insere este estudo.

²⁵ A designação “semicadência”, neste caso, parece um contrassenso (já que o termo é normativamente usado para identificar fechamentos dominantes), mas torna-se necessário empregá-lo aqui, considerando que, embora seja raro, evidencia uma estratégia composicional em uso na música popular, ou seja, uma conclusão cadencial sobre IV ou mesmo IVm7, como se pode constatar, por exemplo, em *Futuros amantes* de Chico Buarque (c. 34).

²⁶ Observe-se que apenas os núcleos cadenciais são considerados. As elaborações dos gestos serão abordadas adiante.

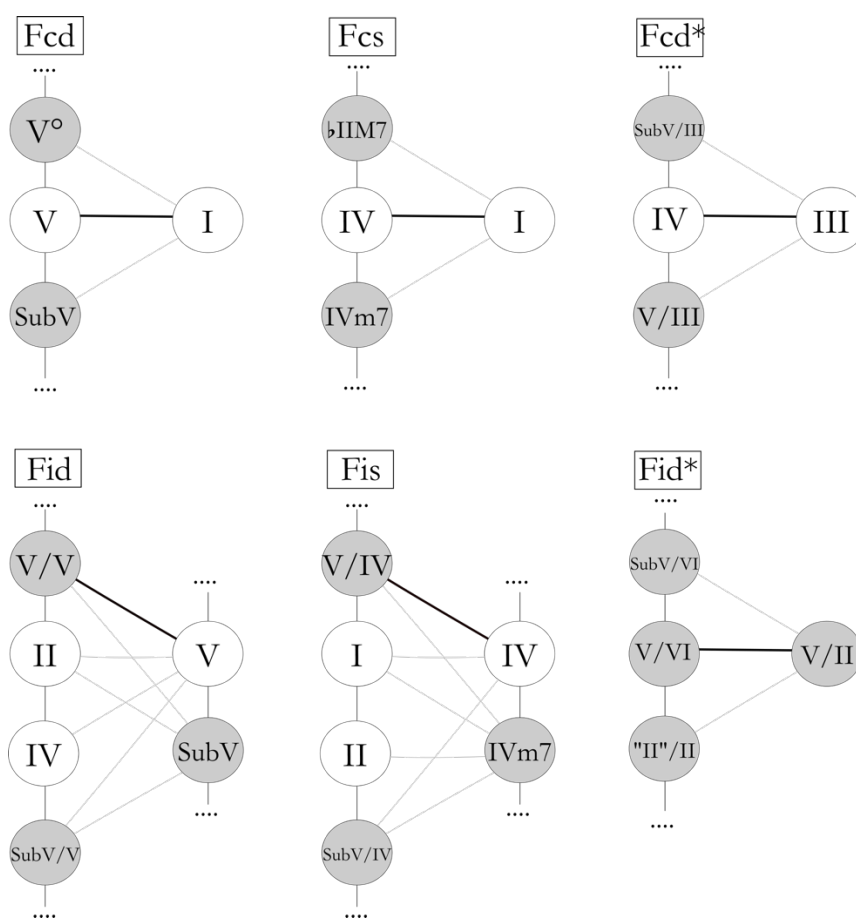


Figura 7: Redes de GFRs considerando seis subclasses da classe F. Círculos de fundo cinza indicam categorias funcionais cromáticas. Linhas na cor preta (em oposição a cinza) em cada caso indicam caminhos mais comuns.

b. GFRs da classe Abertura

Existem três subclasses de GFRs de Abertura²⁷:

- Aberturas centrípetas (p): nas quais o acorde estrutural (em geral, I) não inicia a progressão, sendo alcançado em movimento pseudocadencial (p. ex., II | V | I).
- Aberturas centrífugas (f): nas quais o acorde estrutural é o ponto de partida para a progressão, inclinando em seguida para um determinado

²⁷ Lembrando que “abertura” neste contexto se refere não apenas às progressões de acordes dos compassos iniciais de uma peça, mas também àquelas que formam os inícios de segmentos formais de médio nível, como, por exemplo, em consequentes de períodos ou em continuações de sentenças (na terminologia adotada por Caplin 1998).

polo diatônico. Os alvos mais comuns dessa subclasse são, nesta ordem, II (denominado “subdominante fraca”) e III (“tônica fraca”).

- Aberturas estáticas (e): nas quais o acorde estrutural inicia a harmonia e é prolongado, o que pode acontecer de duas maneiras básicas: por meio de um ou mais acordes-bordadura (por exemplo, I | V | I) ou, mais sutilmente, através de linhas cromáticas internas (o que é normalmente conhecido no jargão musical como “clichê cromático”, em várias alternativas), por exemplo, na famosa sequência inicial de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso: C | C(#5) | C6.

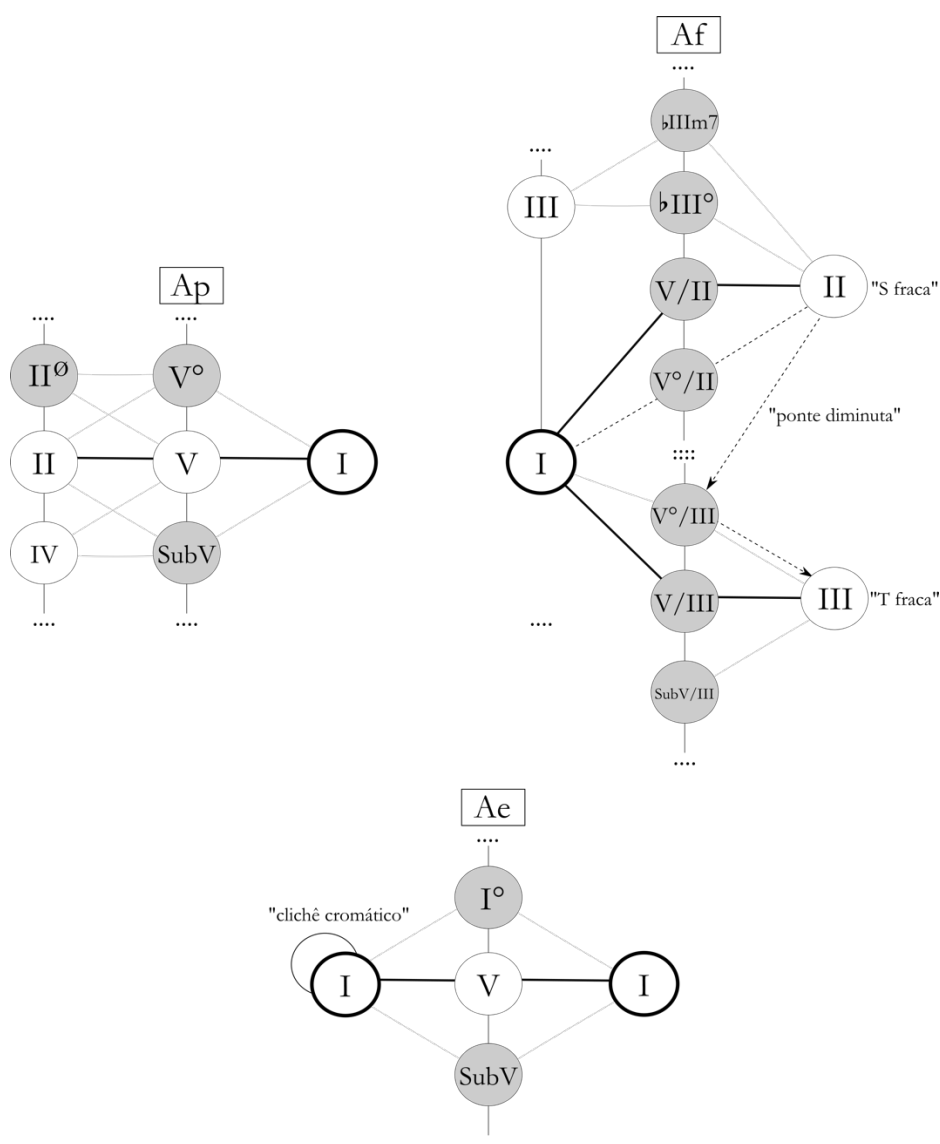


Figura 8: Redes de GFRs considerando seis subclasses da classe A. Círculos de fundo cinza indicam categorias funcionais cromáticas. Círculos em borda escura indicam polos de referência. Linhas na cor preta em cada caso indicam caminhos mais comuns.

c. GFRs da classe Intermediária

Grosso modo, a classe I considera os GFRs que atuam fora dos limites de “aberturas” e “fechamentos”. Embora isso possa abranger muitas alternativas reais, a presente teoria enumera duas importantes e recorrentes subclasses, com funções distintas no discurso harmônico. Ambas são mais bem identificadas por seus nomes-fantasia:

- *Inclinação relativa* (r): trata-se de um movimento centrífugo na direção do acorde que representa a região relativa da tonalidade de referência. É um gesto contextual, ou seja, a definição do acorde-alvo dependerá do modo da região tônica: VI, no caso de uma tônica maior, III para o modo menor. GFRs desse tipo se distinguem de meros movimentos ocasionais para o acorde-alvo em questão por estarem ancorados a algum tipo de seccionamento formal (como, aliás, é esperado, pela própria definição do conceito de gesto), frequentemente, marcando o início de uma seção ou frase contrastante, ou seja, há um peso estrutural associado ao acorde. Caracteristicamente, o acorde-alvo do gesto é preparada através do correspondente dominante secundário (ou equivalente) e, após alcançado, é, de alguma maneira, prolongado²⁸. É comum que, dadas as circunstâncias, uma inclinação relativa se confunda com uma modulação para a região relativa. A distinção entre ambas as situações só se depreende retrospectivamente, pelo contexto.
- *Descida plagal* (d): é uma subclasse intermediária que também está vinculada a um gesto contrastante, porém de uma natureza distinta do caso da inclinação relativa. Embora possa eventualmente ocorrer em pontos diferentes de uma composição (por exemplo, na introdução ou no refrão de uma canção), seu *locus* clássico é o ponto climático que antecede o fechamento principal da peça (em geral, uma cadência autêntica perfeita), a cerca de $\frac{3}{4}$ da extensão da *forma nominal*²⁹. Ao contrário dos demais tipos de GFR, tem uma estrutura fixa, baseada em três etapas bem definidas: (1) *polo climático*, com apresentação do acorde subdominante

²⁸ O que está associado, respectivamente, às operações de elaboração e polarização, que serão descritas adiante.

²⁹ Ou seja, da forma essencial, desconsiderando repetições decorrentes da realização do arranjo. Para uma discussão mais aprofundada sobre o conceito, ver Almada (2024a).

estrutural (função desempenhada tipicamente pelo grau IV)³⁰; (2) *elemento-ponte*, representado por alguma categoria funcional do grupo dos acordes subdominantes menores (sendo IVm7 a alternativa-padrão)³¹; (3) *polo de resolução*, para o qual é empregado caracteristicamente um acorde diatônico com função tônica (I, III ou, mais raramente, VI). Importante acrescentar que descidas plagais são gestos típicos em modo maior. Ainda que polos subdominantes estruturais sejam essenciais em tonalidades menores, exercendo igualmente papel climático, não há um equivalente para o elemento-ponte. Assim, em geral nesses casos, IV se conecta diretamente com I.

A Fig. 9 apresenta as redes básicas das duas subclasses intermediárias. Como pode ser observado, a descida plagal (Id) é bem mais complexa, com diversas opções, algumas bem mais raras do que outras, consolidadas ao longo da prática composicional³². Observe-se também que nem todas as trajetórias entre os elementos estão disponíveis. Um caso exemplar desse fato é a opção (muito comum em sambas) IV | V^o/V | I, uma trajetória, aliás, que não contempla vias alternativas, como se observa na rede³³.

³⁰ Embora outras opções, bem raras, sejam também disponíveis, como veremos.

³¹ Existe apenas uma exceção, a ser explicitada adiante.

³² É o caso, por exemplo, do emprego de V/II (este em primeira inversão) no papel de polo subdominante estrutural (o que só é possível se visto contextualmente), uma opção adotada por Tom Jobim em algumas canções, como, por exemplo, *Aula de matemática* e *Ela é carioca* (esta em parceria de Vinicius de Moraes).

³³ Esta é a única opção que emprega como elemento-ponte uma categoria funcional que não é subdominante menor e que, caracteristicamente, resulta numa linha de baixo cromática ascendente (por exemplo, em Dó maior: F | F#^o | C/G).

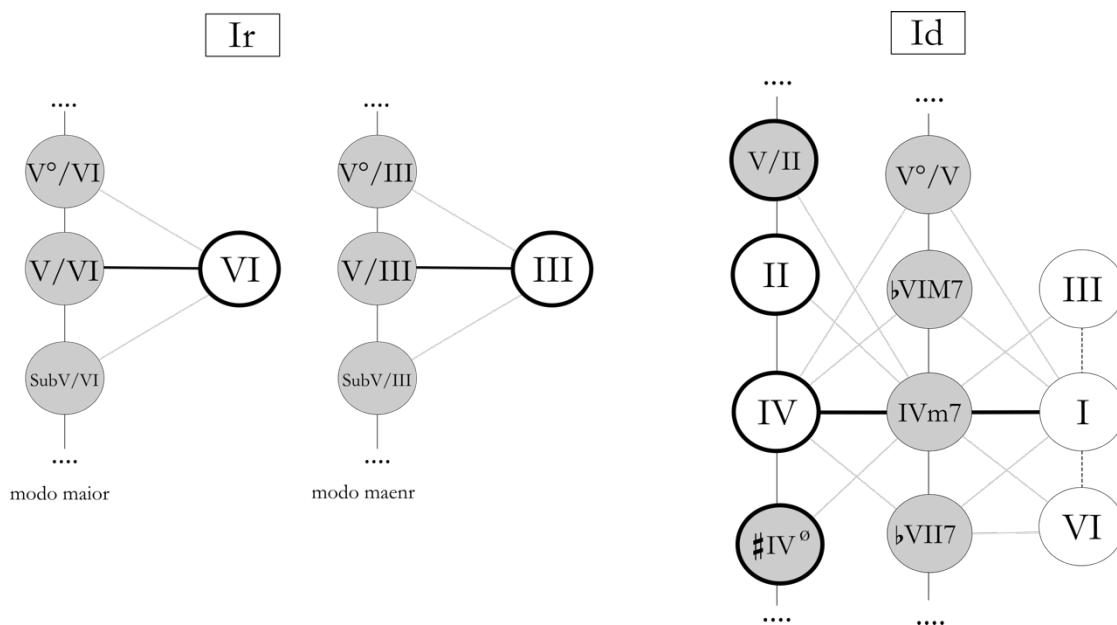


Fig. 9: Redes de GFRs considerando seis subclasses da classe I. Círculos de fundo cinza indicam categorias funcionais cromáticas. Círculos em borda escura indicam polos de referência. Linhas na cor preta em cada caso indicam caminhos mais comuns.

5. Esquemas de GFRs

A adequada passagem das configurações abstratas das redes GFR (distribuídas nas três classes e correspondentes subclasses, acima descritas) para esquemas concretos harmônico-formais em uso na música popular requer a intermediação de dois tipos de recurso: os *acoplamentos* e as *operações de transformação* de GFR.

a. Acoplamentos de GFRs

Como proposto neste estudo, esquemas funcionais de médio nível são formados por GFRs plugados em uma sequência lógica que produz algum tipo de coerência na estrutura conjunta harmônico-formal. Isto posto, esta seção visa examinar as maneiras pelas quais os GFRs podem se acoplar uns aos outros nesses esquemas. Listo aqui quatro possibilidades de acoplamento (exemplificadas na Fig. 10):

- *Justaposição*: o caso mais simples e normativo, com um GFR seguindo-se imediatamente após a conclusão do anterior.
- *Sobreposição*: o último acorde de um GFR é compartilhado pelo próximo como seu primeiro elemento, identificado como *pivô* do acoplamento.

Normalmente, isso implica uma mudança de significado funcional do pivô, como o que acontece na Fig. 10.c: Dm7 (II) é, ao mesmo tempo, alvo do gesto centrífugo de abertura e parte da preparação cadencial que fecharia o segmento formal hipotético do exemplo. Em outros casos mais complexos, o pivô pode representar uma troca não apenas de significado, mas também de categoria lexical, como ilustrado na Fig. 2 (VI = "II"/V).

- *Elisão*: o acorde esperado como último elemento de um GFR é omitido, seguindo-se imediatamente o GFR seguinte. É um caso mais raro do que o acoplamento por sobreposição, sendo geralmente empregado para abreviar progressões ou gerar surpresas pela quebra de expectativas³⁴.
- *Mesclagem*: acontece quando dois GFRs de mesma classe (e diferentes subclasses) são, por assim dizer, soldados, formando um bloco de nível mais elevado. Quase que invariavelmente, esse acoplamento é aplicado em gestos de abertura, como na Fig. 10.d.

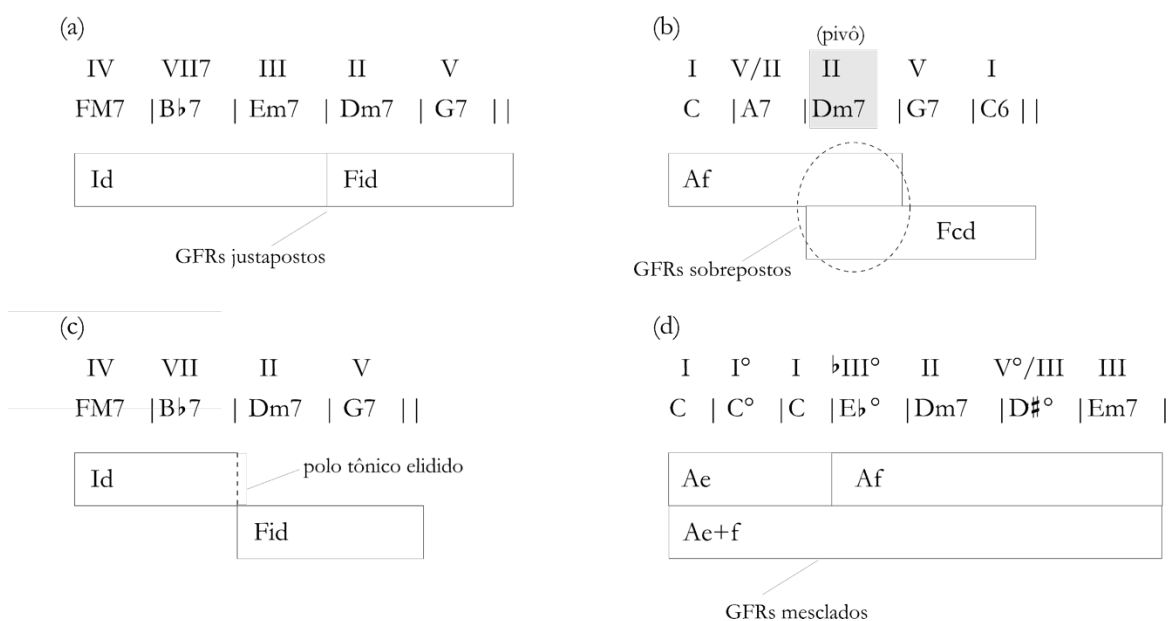


Figura 10: Exemplificações de acoplagem: (a) por justaposição; (b) por sobreposição; (c) por elisão; (d) por mesclagem.

³⁴ Em certo sentido, assemelhando-se à operação de desvio, a ser descrita na próxima seção.

b. Operações de transformação de GFRs

As operações transformação são classificadas em três tipos básicos: *desvios, elaborações e polarizações*.

A operação de desvio explora uma das mais importantes propriedades dos esquemas (apontadas por todos os autores que estudam o assunto), a saber, a expectativa de continuação que é gerada a partir do momento em que reconhecemos que um esquema está em ação. De acordo Leonard Meyer em seu seminal livro *Emotion and Meaning in Music* (1970), o pioneiro em pesquisas sobre esse tema, a quebra de uma expectativa gera no ouvinte surpresa, mas também algum tipo de *afeto* e, conseqüentemente, interesse, especialmente em situações musicais, o que é intuitivamente bastante explorado por compositores. Evidentemente, para maximizar seu efeito expressivo como estratégia composicional, a quebra de expectativa em relação a algum evento deve ser ao mesmo tempo plausível (pois discrepâncias extremas levariam a confusões) e, em termos estatísticos, relativamente rara (ou seja, a regra deve ser consolidada por sua maior recorrência diante das exceções). Esse tipo de equilíbrio entre coerência, diversidade e originalidade faz parte da língua franca que perpassa a obra dos grandes compositores, a despeito de épocas ou estilos³⁵.

De volta ao foco do estudo, embora desvios possam ser aplicados em qualquer ponto de um GFR (de qualquer classe ou subclasse), obviamente, será mais efetivo nas situações em que a expectativa for máxima, ou seja, em conclusões cadenciais, especialmente nos GFRs de subclasse Fcd (ou “cadências autênticas”). Nesse tipo de desvio, o dominante V (ou substituto) não é seguido pelo esperado alvo (I), mas por uma alternativa plausível (III ou VI, embora outras opções, mais raras, possam também ocorrer)³⁶, resultando numa progressão normalmente denominada “cadência deceptiva” ou “cadência de engano”. Além da surpresa com a troca do acorde-alvo (e com a supressão da conclusão esperada), o desvio gera nova expectativa, desta vez por uma

³⁵ Para um estudo detalhado sobre correlações entre expectativa, estilo e probabilidade na construção harmônica de Jobim, ver Almada e Carvalho (2022). O tema também é discutido, de um modo mais geral, em Almada (2024b).

³⁶ Como cadências são eventos que envolvem melodia e acordes, é imprescindível que a nota “conclusiva” seja rearmônizada pelo acorde do desvio, o que funciona, na prática, como um elemento delimitador de opções harmônicas.

conclusão definitiva³⁷, o que geralmente acontece em seguida, como é o caso, por exemplo, do trecho final de *Corcovado* (Tom Jobim), mostrado no Ex. 1. A expectativa pela finalização em I é quebrada quando a nota conclusiva Sol é harmonizada como nona aumentada (enarmonicamente) de V/VI³⁸, gerando um desvio que leva dois compassos depois à nova tentativa de desfecho, desta vez bem sucedida.

The musical score for the final of *Corcovado* is shown in treble clef. The chords are: II Dm7, V G4.7 G7, V/VI E7(#9), V/II A7, II Dm7, V G4.7 G7, and I C6. The melody consists of eighth notes and a final quarter note. A diagram below the score shows two boxes labeled 'Fcd' (final abortado) and 'Fcd' (final esperado). A dashed circle highlights the E7(#9) chord, with an arrow labeled 'desvio' pointing to the second 'Fcd' box.

Exemplo 1: Trecho final de *Corcovado*, de Tom Jobim (c. 37–43) com aplicação da operação de desvio

A operação de elaboração pode ser aplicada tanto na preparação de um determinado elemento de um GFR (*elaboração prefixal*) quanto após a conclusão do gesto (*elaboração sufixal*). As prefixais são muito mais comuns do que as sufixais, envolvendo recursos idiomáticos da prática harmônica popular, principalmente locuções dominantes (ou “II secundários”) de diversos tipos e cadeias de dominantes secundários (de várias extensões). Considera-se então que tais recursos são incorporados à *órbita* do GFR em questão, conseqüentemente, estendendo seus limites prévios. Devido à complexidade quase exponencial (em termos de números de alternativas) que essas incorporações podem implicar se implantadas nas redes GFR abstratas (como as das Figs. 7, 8 e 9), a Fig. 11 propõe algumas progressões reais de comum uso a partir da lógica da elaboração prefixal isolando duas opções das subclasses Id (“descida plagal”) e Fid (“semicadência”).

³⁷ Há também necessariamente, como “subproduto”, um aumento da extensão da peça, com a inclusão de novos compassos.

³⁸ Em uma versão alternativa (mais simples) dessa harmonia, o acorde do desvio é Em7 (III, ou mais precisamente, “II”/II).

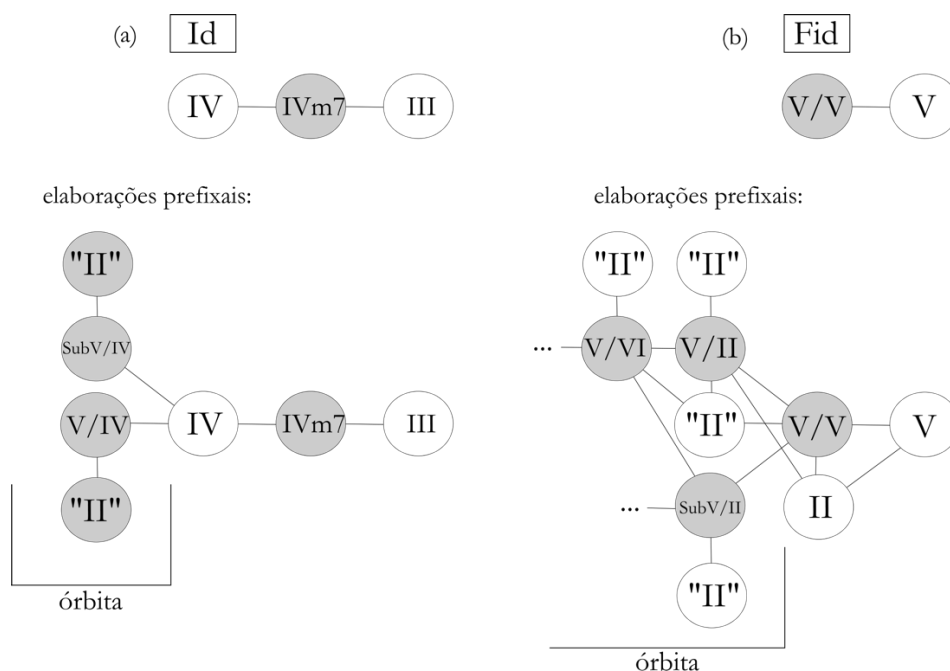


Figura 11: Exemplos de elaboração prefixal em duas subclasses abstratas de GFRs: (a) Id; (b) Fid.

Observe-se como a preparação do polo subdominante estrutural (um recurso normativo, aliás) em (a) produz um número muito menor de alternativas do que na “semicadência” (b), o que sugere uma órbita em potencial mais extensa e aberta. Não apenas o número de opções de acréscimos/substituições é maior, mas também o de possibilidades de permutação dos caminhos na rede. O Quadro 4 lista oito dessas alternativas:

Nº	Fid com elaboração prefixal	Exemplo em Dó maior
1	II V/V V	Dm7 D7 G7
2	V/V II V ³⁹	D7 Dm7 G7
3	V/VI V/II V/V V	E7 A7 D7 G7
4	“II” V/VI “II” V/II V/V V	B ^o E7 E ^o A7 D7 G7
5	“II” V/VI “II” V/II II V/V V	B ^o E7 E ^o A7 Dm7 D7 G7
6	V/VI “II” V/V V	E7 Am7 D7 G7
7	V/VI SubV/V V/V V	E7 E ^b 7 D7 G7
8	V/VI “II” SubV/V V/V V	E7 Em7 E ^b 7 D7 G7

Quadro 4: Oito possíveis elaborações prefixais do GFR Fid. O núcleo do gesto é indicado em negrito.

³⁹ Neste caso, a órbita é interna à fórmula, uma alternativa de fechamento idiomática em contextos populares, bem mais comum do que a anterior (ver, por exemplo, *Garota de Ipanema* (Jobim e Vinicius de Moraes), c. 2–4).

As elaborações sufixais quase que invariavelmente são aplicadas a fechamentos “autênticos”. Considero dois tipos básicos: *eco* e *turn around*. O primeiro se caracteriza pela ocorrência de uma espécie de confirmação pós-cadencial, mais comumente na forma plagal menor. Já a fórmula conhecida pelos músicos populares como *turn around* tem como função o preenchimento do espaço entre uma conclusão de seção e o retorno a seu início (ou ao início da própria peça). Normalmente, consiste em uma ou mais locuções encadeadas que apontam diretamente para o retorno de I (por exemplo, “II” V/II | II V), podendo também envolver combinações. O Ex. 2 ilustra a aplicação das duas operações com exemplos do repertório.

(a)

II V I
Dm7 G7 C6

c. 30 II III IV V I IV7 II V/II
Dm7 Em7 FM7 G7.13 CM7 F7 Em7 A7(b13)

Ap Fcd *turn around*

(b)

V I
F4.7(b9) Bb6

subdominates menores

VIM7 IVm7 I
GbM7 Ebm7.9 BbM7

c. 37 Fcd *eco*

Exemplo 2: Exemplos de elaborações sufixais: (a) *turn around* em *Peri's cope* (Bill Evans); (b) *eco* em *Demais* (Tom Jobim e Aloisio de Oliveira).

Por último, a polarização faz elevar temporariamente a importância de um determinado acorde, tornando-o assim um polo referencial provisório, o que se dá através de algum tipo de prolongamento (no sentido schenkeriano). Embora a operação possa, em tese, ser aplicada a qualquer grau diatônico, são normalmente polarizadas as categorias funcionais II, após ser alcançada a partir de um gesto de abertura centrífugo (subclasse Af) ou VI (ou III em modo menor), atuante em uma inclinação relativa (subclasse Ir). O Ex. 3 apresenta exemplos desses dois tipos de polarização, inseridos em contextos relativamente amplos. No samba *Coração leviano* (a), a polarização de II acontece de forma característica, após o acoplamento em solda de dois gestos de abertura (Ae + Af). O trecho polarizado, por sua vez, se sobrepõe ao fechamento semicadencial (Fid), aproveitando da dupla aplicação de II nesse contexto.

(a)

I F I° F° I F V C7 I F

Ae Af

Ae + Af

V°/II F#° II Gm7 V/II D7(b9) II Gm7 V C7 etc.

II polarizado Fid

(b)

IV FM7 V°/V F#° I C/G V/II A7 II Dm7 V G7 I C

Id órbita Fcd

II Bø V/VI E7(b9) VI Am Am(M7) II Am7 V/V D7 II Dm7 V G7 etc.

Ir VI polarizado órbita Fid

Exemplo 3: Exemplos de operação de polarização: (a) *Coração Levisano* (Paulinho da Viola), c. 1–11; (b) *You are too beautiful* (Richard Rodgers e Lorenz Hart), c. 9–16.

Já em *You are too beautiful* (b), o trecho em análise compreende a seção contrastante, que se inicia em uma descida plagal (Id) justaposta à órbita de um fechamento autêntico (Fcd). Inesperadamente, a preparação para VI sugere uma inclinação relativa (Ir), confirmada pela polarização de VI, através de um típico clichê cromático (Am | Am(M7) | Am7). A dupla funcionalidade desse último acorde (VI = “II/V”) permite convenientemente, como em *Coração levisano*, a sobreposição dos gestos, resultando numa continuação fluente e sutil.

6. Considerações finais

Este estudo introduz o conceito de Gestos Funcionais Retóricos, um elemento que atua nas interações entre harmonia e forma em médio nível em peças de música popular. Os GFRs são como compostos de acordes ou, mais precisamente, categorias funcionais que, vinculados a um determinado contexto, geram significados funcionais específicos, em bloco. Por sua vez, tais compostos se acoplam em esquemas de mais alto nível em paralelo a concatenações análogas de segmentos formais, numa hierarquia estrutural estratificada e aproximadamente compartilhada.

Além de suas aplicações analíticas, que permitem, por assim dizer, preencher (e compreender) o espaço entre o que chamo de baixo e alto níveis funcionais, considero que a escuta musical focada em GFRs (e nos esquemas que integram) abre um promissor caminho a ser formalmente explorado. Minha própria experiência nesse tópico tem-me mostrado isso: perceber construções musicais (melódico-harmônico-formais) a partir da perspectiva dos gestos retóricos trouxe-me uma nova maneira de apreciá-las (sem substituir, é claro, a fruição “normal”). Torna também consideravelmente mais fácil a tarefa de harmonização de melodias, pois ela pode proceder em blocos e não, como, convencionalmente, acorde a acorde (é claro, que os dois métodos não são mutuamente excludentes, mas complementares). A partir do reconhecimento de um determinado GFR, seus acordes componentes podem ser facilmente identificados (dentre as possíveis variantes disponíveis para o gesto). Creio mesmo que a notável habilidade que certos músicos têm de harmonizar novas melodias em “tempo real” (por exemplo, em rodas de samba ou choro) poderia ser (ao menos, parcialmente) explicada como uma forma intuitiva de perceber a organização dos GFRs/esquemas. Isso abre também uma interessante possibilidade de estudo.

Por último, creio que cabe aqui incluir duas importantes ressalvas:

- 1) A teoria dos GFRs não tem a pretensão de explicar *todos* os fenômenos funcionais que possam ocorrer em uma determinada peça em música popular, ainda que, pela minha experiência nesse tipo de análise, é muito provável que seus trechos formais-harmônicos mais significativos revelem manifestações de esquemas e gestos como aqueles aqui descritos. Evidentemente, existem mesmo casos nos diversos repertórios em que a funcionalidade harmônica não se ajusta, de modo algum, à lógica dos

esquemas (seria estranho e mesmo empobrecedor se isso não acontecesse), mas são, certamente, exceções.

- 2) O presente estudo também não pretende ser exaustivo em relação à tipologia dos GFRs. Estou consciente que outros gestos poderão futuramente ser incluídos em novas formulações sobre esse tema, especialmente a partir da expansão do *corpus* de análise e da própria reflexão teórica.

Referências

1. Almada, Carlos. 2024a. Apontamentos para uma teoria da forma em música popular. *Orfeu*, v. 9, n. 2, p. 1–33.
2. _____. 2024b. Função, expectativa e contexto na harmonia em música popular. *Musica Theorica*, v. 9, n. 1, p. 38–70.
3. _____. 2023. *A melodia de Jobim*. Campinas: Editora da Unicamp.
4. _____. 2022. *A harmonia de Jobim*. Campinas: Editora da Unicamp.
5. _____.; Carvalho, Hugo. 2022. Entropy, Probabilistic Harmonic Space, and the Harmony of Antonio Carlos Jobim. *Musica Theorica*, v. 7, n. 1, p. 68–111.
6. Arbib, Michael (ed.). 2013. *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*. Cambridge: The MIT Press.
7. Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
8. Gjerdingen, Robert; Bourne, Janet. 2015. Schema Theory as a Construction Grammar. *Music Theory Online*, v. 21, n. 2. <https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html>.
9. Jackendoff, Ray. 1991. Musical Parsing and Musical Affect. *Music Perception*, v. 9, n. 2, p. 199–229.
10. Lerdahl, Fred. 2013. Musical Syntax and Its Relation to Linguistic Syntax. In: Arbib, Michael (ed.). *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*. Cambridge: The MIT Press, p. 257–272.
11. Mehegan, John. 1959. *Jazz Improvisation* (4 vol.). New York: Watson-Guption Publications.

12. Meyer, Leonard. 1970. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
13. Moss, Fabian; Fernandes, Williams; Rohrmeier, Martin. 2020. Harmony and form in Brazilian Choro: A corpus-driven approach to musical style analysis. *Journal of New Music Research*, v. 49, n. 5, p. 416–437.
14. Murphy, Scott. 2014. Scoring Loss in Some Recent Popular Film and Television. *Music Theory Spectrum*, v. 36, 2014, p. 295–314.
15. Patel, Aniruddh. 2008. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
16. Schoenberg, Arnold. 1969. *Structural Functions of Harmony*. New York: W.W. Norton.
17. White, Christopher. 2022. *The Music in the Data: Corpus Analysis, Music Analysis, and Tonal Traditions*. New York: Routledge,
18. _____; Quinn, Ian. 2018. Chord Context and Harmonic Function in Tonal Music. *Music Theory Spectrum*, v. 40, p. 314–336.