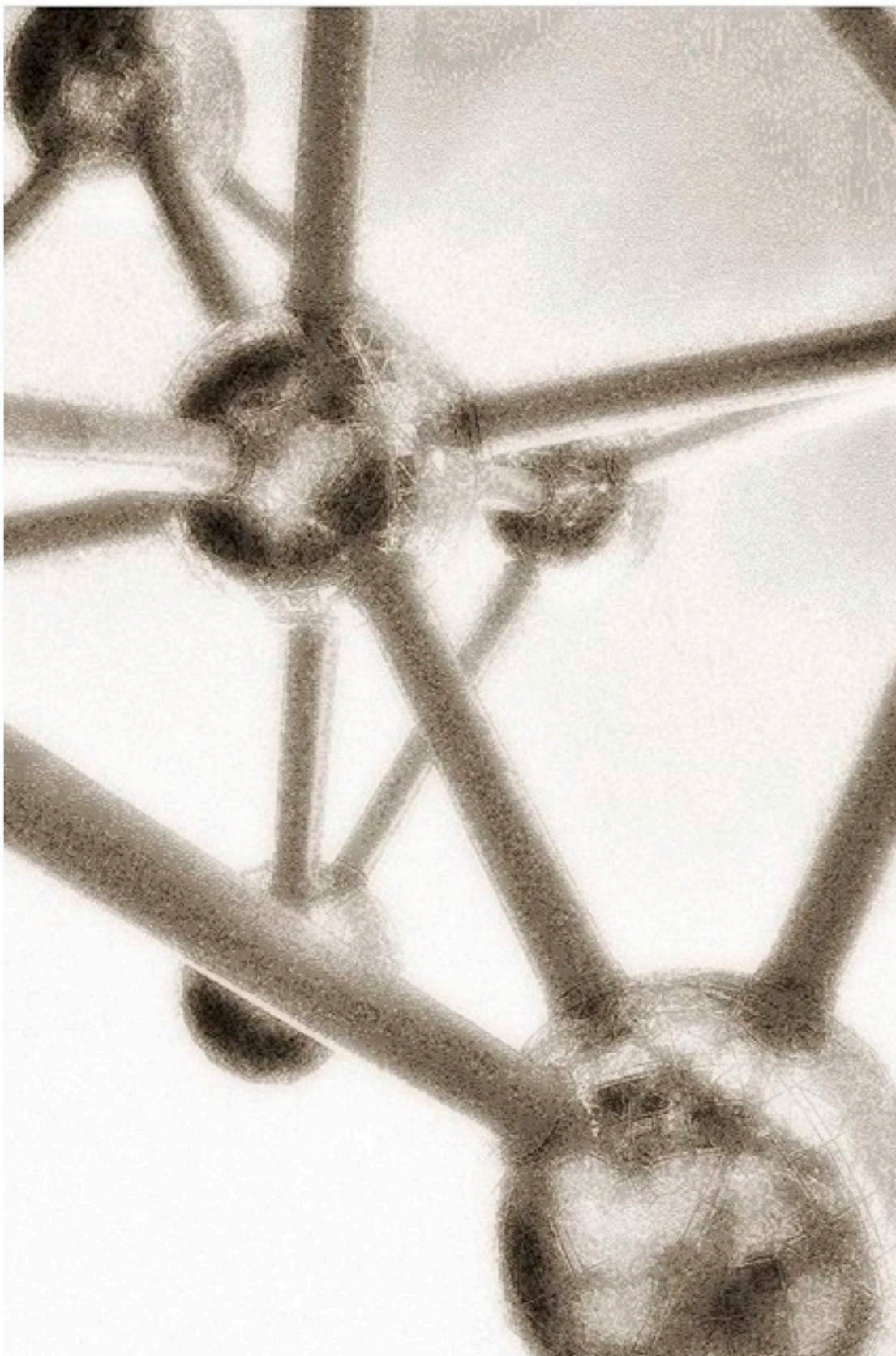


# Musica Theorica

Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA  
*Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis*

Volume 9 · número 1 · janeiro a julho de 2024



Musica Theorica ISSN 2525-5541



ISSN 2525–5541

MUSICA THEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria  
e Análise Musical – TeMA



*Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis*

Volume 9 · número 1 · janeiro a julho de 2024

## **Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA**

---

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS) – Presidente  
Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros (UDESC) – Vice-presidente  
André de Cillo Rodrigues (UFRGS) – Secretário  
Fernando Rauber Gonçalves (UFRGS) – Tesoureiro  
Gabriel Henrique Bianco Navia (UNILA) – Editor-chefe

## **REVISTA MUSICA THEORICA**

---

Gabriel Navia (UNILA)  
Norton Dudeque (UFPR)  
Hernesto Hartmann (UFRJ/UFPR)  
Gabriel Venegas Carro (UCR)  
Danilo Bogo (UNILA)

## **CONSELHO EDITORIAL**

---

Carole Gubernikoff (UNIRIO)  
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)  
Fausto Borém de Oliveira (UFMG)  
Janet Schmalfeldt (Tufts University)  
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Jonathan Dunsby (Eastman School of Music)  
José Oliveira Martins (Universidade Católica de Portugal, Porto)  
Ludwig Holtmeier (Hochschule fuer Musik Freiburg)  
Lawrence Kramer (Fordham University)  
Maria Alice Volpe (UFRJ)  
Maria Lucia Paschoal (UNICAMP)  
Mark Evan Bonds (University of North Carolina)  
Michael Klein (Temple University)  
Michiel Schuijjer (Amsterdam University of Arts, Conservatorium van Amsterdam)  
Miguel Roig-Francolí (University of Cincinnati)  
Paulo de Tarso Salles (USP)  
Paulo Costa Lima (UFBA)

As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

# Sumário

- i Editorial
- Simpósio Teórico-Analítico 1**  
*Harmonia Tonal: contexto, comportamento e estrutura*
- 1 Introdução ao Simpósio  
*Introduction to the Symposium*  
Norton Dudeque
- 3 Teorizando para além do cânone: Tonalidade, função harmônica e prolongamento  
*Theorizing Beyond the Canon: Tonality, Harmonic Function, and Prolongation*  
Gabriel Navia e Gabriel Venegas-Carro
- 39 Função, expectativa e contexto na harmonia em música popular  
*Function, Expectation, and Context in the Harmony of Popular Music*  
Carlos de Lemos Almada
- Artigos**
- 72 A Sonata-Fantasia, Op. 44 de Henrique Oswald: um caso de sonata bidimensional  
*A Henrique Oswald's Sonata-Fantasia, Op. 44: A case of two-dimensional sonata*  
Norton Dudeque
- 92 Questões terminológicas e proposições na busca por uma ontologia de estruturas harmônicas  
*Terminological Issues and Propositions in the Search for an Ontology of Harmonic Structures*  
Marcus Bittencourt
- 134 A permanência das Schemata no século XIX  
*A Schemata's Permanence in the 19th Century*  
Matheus Pereira e Ernesto Frederico Hartmann

- 171 Métrica, Ritmo e Hierarquia: uma análise conceitual sobre a ritmopeia  
*Meter, Rhythm, and Hierarchy: A Conceptual Analysis of Rhythmic Aspects*  
Gustavo Caum e Silva e Diósnio Machado Neto
- 201 A síntese entre *musica* e *cantus*: uma análise da sistematização da música e da educação musical na Idade Média  
*A Synthesis Between Musica and Cantus: An Analysis of the Systematization of Music and Music Education in the Middle Ages*  
Thiago Xavier de Abreu
- 222 Ampliando os cânones: por uma diversidade metodológica dos cursos de História da Música Ocidental e do Brasil  
*Broadening the Canons: Towards Methodological Diversity in History Courses on Western and Brazilian Music*  
Pedro Vaccari
- 249 Por poéticas decoloniais na música contemporânea: contradições, apontamentos e perspectivas  
*For Decolonial Poetics in Contemporary Music: Contradictions, Notes, and Perspectives*  
Vinicius Cesar de Oliveira, Pedro Yugo Sano Mani
- 280 Modelando o multimídia: invenção de um roteiro para análise multimídia voltado aos games  
*Modeling Multimedia: Creating a Script for Multimedia Analysis for Games*  
Mateus Lanzarin Martins, Fernando Emboaba de Camargo e Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo
- 324 A construção do humor em uma performance de violão de Pavel Steidl à luz da semiótica  
*The Construction of Humor in a Guitar Performance by Pavel Steidl in Light of Semiotics*  
Caio Victor Oliveira Lemos
- 351 Sobre os Autores



## Editorial

O presente número da revista *Musica Theorica* traz ao leitor onze artigos que abordam temáticas variadas na área da Teoria e Análise Musical, dentre elas, a harmonia tonal, a forma sonata, os esquemas galantes, a análise rítmica, a colonialidade em nossas práticas pedagógicas e composicionais, a música de jogos eletrônicos e a performance. É importante destacar que boa parte desses artigos deriva de pesquisas de longo prazo que vêm sendo desenvolvidas por pesquisadores já consolidados na área.

Este número da revista *Musica Theorica* inaugura o *Simpósio Teórico-Analítico*, um espaço de debate sobre assuntos teóricos específicos. A primeira edição do simpósio intitula-se *Harmonia tonal: contexto, comportamento e estrutura* e é composta por dois artigos, *Teorizando para além do cânone: tonalidade, função harmônica e prolongamento*, que assino juntamente com **Gabriel Venegas-Carro**, e *Função, expectativa e contexto na harmonia na música popular*, de **Carlos Almada**. Os dois trabalhos apresentam reflexões sobre a música tonal desde perspectivas distintas, a primeira, generalizante e, a segunda, contextual, e propõem modelos teórico-analíticos que exploram o diálogo entre contexto, comportamento e estrutura na tonalidade. Maiores detalhes sobre os artigos e o simpósio são apresentados por Norton Dudeque na introdução da seção.

Além de introduzir o simpósio, **Norton Dudeque** assina um dos artigos do presente volume. Em seu trabalho, o autor lança mão do estudo sobre a forma sonata de Vande Moortele para examinar a bidimensionalidade formal da *Sonata-Fantasia*, Op. 44 de Henrique Oswald, obra para violoncelo e piano composta em 1916. Este artigo dá sequência a um trabalho analítico longo e consistente de Norton Dudeque sobre a estrutura formal de obras de compositores românticos brasileiros, dentre eles Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguéz.

Na sequência, **Marcus Bittencourt** propõe uma ontologia de estruturas harmônicas adequada à realidade musical contemporânea – globalizada e diversa. A proposta, de grande amplitude, mapeia todos os objetos musicais de



altura definida possíveis, organizando-os em um intrincado sistema taxonômico a partir de suas propriedades individuais. O artigo é parte de um projeto abrangente que visa a elaboração de um corpo teórico-pedagógico para a Harmonia Musical.

No artigo que se segue, **Matheus Pereira** e **Ernesto Hartmann** examinam a retenção de esquemas galantes em obras do século XIX, notando seus quatro usos possíveis: formato original, variado, combinado e parodiado. O artigo deriva da pesquisa de mestrado de Matheus Pereira e se soma à produção de Ernesto Hartmann sobre esquemas galantes na obra de José Maurício Nunes Garcia.

**Gustavo Caum e Silva** e **Diósnio Machado Neto** se debruçam sobre a ritmopeia e, a partir do modelo teórico-analítico elaborado por Danuta Mirka, examinam em detalhe os parâmetros diversos que definem a natureza do ritmo, tomando o hino *Decora Lux Aeternitatis* de José Maurício Nunes Garcia como disparador para a construção teórica. Este estudo vem compor o consistente trabalho que vem sendo desenvolvido por Diósnio Machado Neto e seus orientandos sobre a música brasileira do período colonial no LAMUS (EACH-USP).

No artigo seguinte, **Thiago Xavier de Abreu** demonstra como o salto qualitativo em direção à autonomia e autoconsciência nas práticas musicais ocorrido durante a Idade Média pode nos fornecer subsídios para a compreensão da natureza e função da música em nossa sociedade.

Além do artigo que abre este número, outros dois artigos abordam o problema da colonialidade nas nossas práticas pedagógicas e composicionais. **Pedro Razzante Vaccari** defende o alargamento do cânone em disciplinas de história da música, propondo a diversificação das temáticas e compositores abordados. A proposta é ilustrada por meio de um relato de experiência própria como docente de disciplina sobre a história da música brasileira. **Vinícius Cesar de Oliveira** e **Pedro Yugo Sano Mani** apresentam um olhar crítico perante os aspectos coloniais que pautam a prática da composição de tradição clássica no contexto atual, apresentando possíveis caminhos para uma prática composicional mais consciente dos processos de colonialidade.

Na sequência, **Mateus Lanzarin Martins**, **Fernando Emboaba de Camargo** e **Cristina Emboaba da C. J. de Camargo** avaliam os desafios apresentados pela análise da música de jogos eletrônicos para propor um roteiro

analítico que incorpora elementos característicos dos *games*, tais como a interatividade e a imagem, a um modelo pré-concebido por Nicholas Cook para a análise de multimídia musical.

No artigo que fecha o número, **Caio Victor de Oliveira Lemos** analisa uma performance de Pavel Steidl de *Lambada für Elise* a partir de conceitos da semiótica tensiva de Claude Zilberg, demonstrando como a construção da narrativa satírica que caracteriza a obra depende do diálogo de fatores performáticos, históricos e musicais.

Desejamos uma boa leitura a todos!

Gabriel Navia  
Foz do Iguaçu, 29 de junho de 2024

# Sumário

- i Editorial
- Simpósio Teórico-Analítico 1**  
*Harmonia Tonal: contexto, comportamento e estrutura*
- 1 Introdução ao Simpósio  
*Introduction to the Symposium*  
Norton Dudeque
- 3 Teorizando para além do cânone: Tonalidade, função harmônica e prolongamento  
*Theorizing Beyond the Canon: Tonality, Harmonic Function, and Prolongation*  
Gabriel Navia e Gabriel Venegas-Carro
- 39 Função, expectativa e contexto na harmonia em música popular  
*Function, Expectation, and Context in the Harmony of Popular Music*  
Carlos de Lemos Almada
- Artigos**
- 72 A Sonata-Fantasia, Op. 44 de Henrique Oswald: um caso de sonata bidimensional  
*A Henrique Oswald's Sonata-Fantasia, Op. 44: A case of two-dimensional sonata*  
Norton Dudeque
- 92 Questões terminológicas e proposições na busca por uma ontologia de estruturas harmônicas  
*Terminological Issues and Propositions in the Search for an Ontology of Harmonic Structures*  
Marcus Bittencourt
- 134 A permanência das Schemata no século XIX  
*A Schemata's Permanence in the 19th Century*  
Matheus Pereira e Ernesto Frederico Hartmann

- 171 Métrica, Ritmo e Hierarquia: uma análise conceitual sobre a ritmopeia  
*Meter, Rhythm, and Hierarchy: A Conceptual Analysis of Rhythmic Aspects*  
Gustavo Caum e Silva e Diósnio Machado Neto
- 201 A síntese entre *musica* e *cantus*: uma análise da sistematização da música e da educação musical na Idade Média  
*A Synthesis Between Musica and Cantus: An Analysis of the Systematization of Music and Music Education in the Middle Ages*  
Thiago Xavier de Abreu
- 222 Ampliando os cânones: por uma diversidade metodológica dos cursos de História da Música Ocidental e do Brasil  
*Broadening the Canons: Towards Methodological Diversity in History Courses on Western and Brazilian Music*  
Pedro Vaccari
- 249 Por poéticas decoloniais na música contemporânea: contradições, apontamentos e perspectivas  
*For Decolonial Poetics in Contemporary Music: Contradictions, Notes, and Perspectives*  
Vinicius Cesar de Oliveira, Pedro Yugo Sano Mani
- 280 Modelando o multimídia: invenção de um roteiro para análise multimídia voltado aos games  
*Modeling Multimedia: Creating a Script for Multimedia Analysis for Games*  
Mateus Lanzarin Martins, Fernando Emboaba de Camargo e Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo
- 324 A construção do humor em uma performance de violão de Pavel Steidl à luz da semiótica  
*The Construction of Humor in a Guitar Performance by Pavel Steidl in Light of Semiotics*  
Caio Victor Oliveira Lemos
- 351 Sobre os Autores

## *Introdução ao Simpósio Teórico-Analítico 1*

### **Harmonia tonal: contexto, comportamento e estrutura**

#### *Tonal Harmony: Context, Behavior, and Structure*

**Norton Dudeque**

*Universidade Federal do Paraná*

Neste número da *Musica Theorica*, inaugura-se uma nova seção: o *Simpósio Teórico-Analítico*. Almeja-se que este espaço possa fomentar o diálogo entre pesquisadores da área, tornando-se um fórum de debate sobre novas ideias e propostas de cunho teórico-analítico. Os Simpósios trarão discussões acerca de um assunto teórico específico que serão postas em perspectiva através da análise de uma ou mais obras comuns a todos os artigos participantes.

Este primeiro Simpósio nasce da colaboração entre seus três autores convidados – Gabriel Navia (UNILA), Gabriel Venegas Carro (Universidade da Costa Rica) e Carlos Almada (UFRJ) – com o intuito de colocar em diálogo perspectivas contrastantes, porém complementares sobre a *harmonia tonal*. As propostas teóricas apresentadas são ilustradas em um estudo de caso que toma a canção de Tom Jobim intitulada *Dindi* (1959) como objeto analítico.

O primeiro artigo do Simpósio é “Teorizando para além do cânone: tonalidade, função harmônica e prolongamento” de Gabriel Navia e de Gabriel Venegas. Uma das premissas iniciais do pensamento de Navia e Venegas é a de uma ampliação do repertório tonal a ser analisado com uma ferramenta analítica consistente. Assim, são incluídas obras que saem do repertório canônico europeu, que depois de analisadas se tornam ilustrações do modelo analítico proposto. Aliás, cabe mencionar que o caminho teórico parte de uma discussão sobre o conceito riemanniano de função harmônica, passando por interpretações recentes do que seja função, até uma proposta de função harmônica com duas propriedades: uma paradigmática e outra sintagmática, e que está no cerne do



modelo analítico proposto. Ademais, também se nota que há uma certa “inspiração” schenkeriana ao abordar níveis estruturais e elaborações sintagmáticas, em particular, a questão de prolongamento harmônico. O texto é ilustrado com exemplos musicais elaborados com o intuito de demonstrar os aspectos teórico-analíticos apresentados.

O artigo de Carlos Almada, “Função, expectativa e contexto na harmonia em música popular”, propõe uma alternativa para o entendimento da harmonia tonal aplicada à música popular. O autor toma como inspiração inicial o trabalho de Leonard Meyer (1918–2007) que elabora sobre o sentido do discurso musical produzido pela expectativa, confirmada ou não. Este conceito é vinculado à ideia de entropia que define a propensão de continuidade de um determinado elemento, se para maior frequência de ocorrência ou para menor. Entropia é dependente do número de continuações possíveis e de sua probabilidade de ocorrência. Isso leva à questão dos acontecimentos harmônicos que são “o padrão”, aqueles que são da norma comum, que são esperados que ocorram. No entanto, a teorização em um modelo analítico do que não é esperado é o ponto central do texto. Para atingir tal objetivo Almada elabora contextos funcionais, que vão do contexto global ao local. Ademais, o autor também elabora sobre níveis de análise funcional, do nível 0 ao 4, sendo o nível 3 elaborado por gestos funcionais retóricos (GFRs). Por fim, o modelo de análise proposto examina ambiguidade, entropia, contextos funcionais, GFRs, níveis de análise, todos regulados pela expectativa criada, quer seja realizada ou frustrada.

Desejamos a todos uma boa leitura e reflexão sobre as propostas apresentadas. Àqueles que desejarem, *Musica Theorica* está aberta a comentários construtivos sobre os textos publicados no Simpósio deste número, que poderão ser publicados em números futuros no formato de resposta.

## Teorizando para além do cânone: tonalidade, função harmônica e prolongamento<sup>1</sup>

*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

---

<sup>1</sup> 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 colonialidade<sup>2</sup> 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 incipientes<sup>3</sup> (Holguín 2017).

Central neste projeto modernizador latino-americano foi a cristalização do cânone centro-europeu<sup>4</sup>, 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

---

<sup>2</sup> 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).

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

<sup>4</sup> 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 universalidade<sup>5</sup>.

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”<sup>6</sup>, 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)<sup>7</sup>. Ao “fixar” seu olhar exclusivamente sobre a “prática comum” enquanto cânone tonal<sup>8</sup>, a teoria harmônica institucionalizada reforça, por meio de suas

---

<sup>5</sup> 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).

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

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 teóricos<sup>9</sup>, 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 anedótico<sup>10</sup>. 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 Beethoven<sup>11</sup>. 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 marginalizada<sup>12</sup>. 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.

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

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

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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 privilégio<sup>13</sup>. 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 principal<sup>14</sup>.

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.

<sup>13</sup> 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).

<sup>14</sup> 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-europeu<sup>15</sup>, 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)<sup>16</sup>. 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 equidistantes<sup>17</sup>, caracterizadas como dominante inferior e

---

<sup>15</sup> Sobre o conceito de provincialização, vide Chakrabarty (2000).

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> 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)<sup>18</sup>. Como aponta Bryan Hyer, nesta topografia tonal, a tônica

cumpre 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

---

<sup>18</sup> 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 tonalidade<sup>19</sup>. 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 tônica<sup>20</sup>. 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,

---

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> 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<sup>o</sup> 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-dominante<sup>21</sup>.

### 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,

---

<sup>21</sup> 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 sintagmático<sup>22</sup>. 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

---

<sup>22</sup> 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 harmônica<sup>23</sup>. A partir deste ponto, nos concentraremos no estudo da dimensão sintagmática da função harmônica<sup>24</sup>.

### 3. Modelo harmônico-sintático

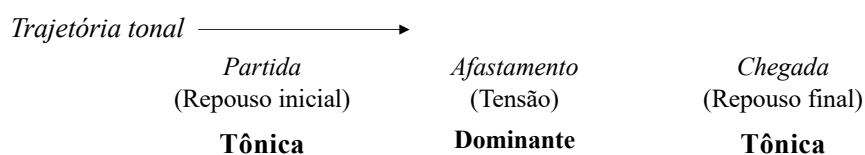
Na teoria harmônica tradicional, a ideia de teleologia tonal se constrói a partir do estabelecimento de uma relação de dependência mútua entre a trajetória partida–afastamento–chegada (ou repouso inicial–tensão–repouso final) e o esquema harmônico Tônica–Dominante–Tônica (Fig. 1), dependência esta que 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

---

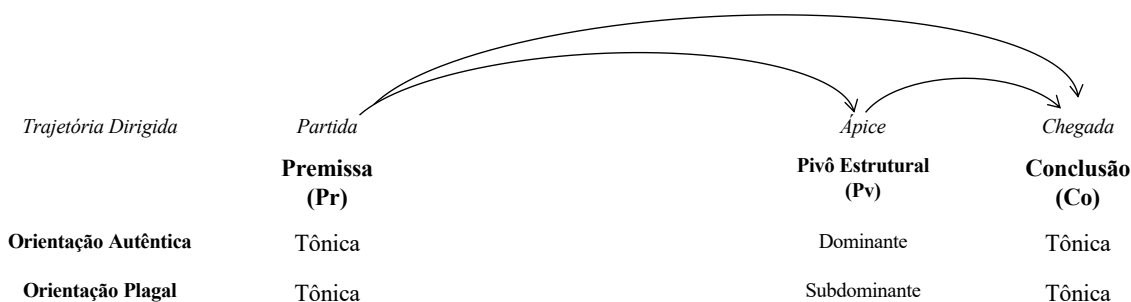
<sup>23</sup> A distinção que fazemos aqui entre as propriedades sintagmática e paradigmática da função harmônica encontra paralelos na literatura: por exemplo, na distinção que Drew Nobile faz entre função-como-sintaxe e função-como-categoria, respectivamente, em seu mapeamento das várias definições 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).

<sup>24</sup> 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

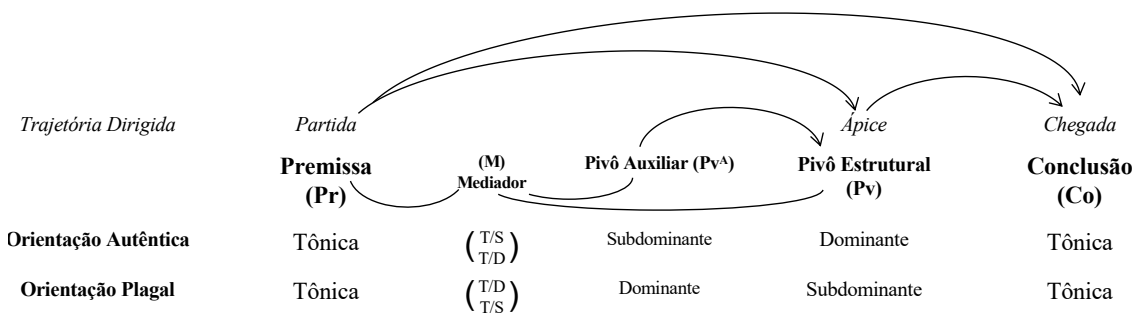


**Figura 2a:** Modelo harmônico-sintático fundamental

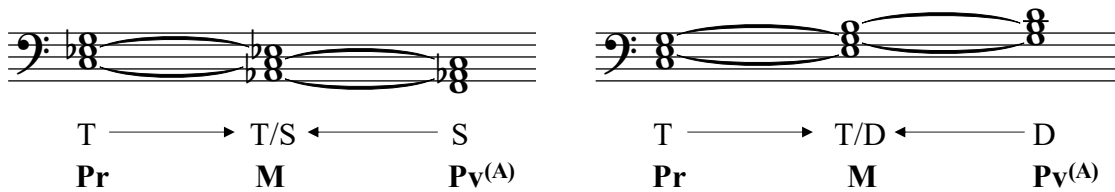
Se, como antitônica primordial da trajetória tonal, o pivô estrutural pode ser executado por paradigmas que não se localizam no centro do sistema, a saber, dominante e subdominante – ambos espacialmente equivalentes com respeito à tônica –, segue-se que existem duas orientações tonais: a autêntica e 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<sup>A</sup>) 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)<sup>25</sup>.



**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

<sup>25</sup> 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 <sup>7</sup>	I
T			T/S	S	D	T
<b>Pr</b>			<b>M</b>	<b>Pv<sup>A</sup></b>	<b>Pv</b>	<b>Co</b>

Exemplo 2: Circuito sintagmático autêntico em *Todas las hojas son del viento*<sup>26</sup>

Db:	I	vi	IV <sup>Add6</sup>	I
T		T/S	S	T
<b>Pr</b>		<b>M</b>	<b>Pv</b>	<b>Co</b>

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

<sup>26</sup> 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)<sup>27</sup>. 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)<sup>28</sup>. 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: C<sup>9</sup> D/C Am<sup>7</sup> F<sup>#o7</sup>/A Am<sup>7.11</sup> F<sup>6</sup> Fm<sup>6</sup> C; B: Am<sup>7</sup> D<sup>sus4</sup> Am<sup>7</sup> F; A': C<sup>9</sup> D/C Am<sup>7</sup> F<sup>#o7</sup>/A Am<sup>7.11</sup> F<sup>6</sup> Fm<sup>6</sup> C

Harmonic Analysis:  
 A: I<sup>9</sup> CT<sup>7</sup> vi<sup>7</sup> CT<sup>o7</sup> vi<sup>7</sup> iv<sup>add6</sup> I vi<sup>7</sup> (iv) vi<sup>7</sup> IV  
 T T/S T/S S T T/S S  
 Pr M Pv Co CP SCP CP  
 Pr M Pv Co

Primeira metade Segunda metade

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

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> 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

3

I      - 6 - 5      IV      iii

T      - 4 - 3      S      T

Pr      Pv      Co

CPD

**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<sup>A</sup>). 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 mediantes maior não permite que a resolução plagal se materialize, dando início a uma nova trajetória harmônica.

*f*  
V<sub>4</sub><sup>6</sup> -7 -<sub>4</sub><sup>6</sup> -7 vii<sup>o7</sup> V<sup>7</sup> -<sub>4</sub><sup>6</sup>  
D

Orientação autêntica: **Pv** \_\_\_\_\_

vii<sup>o7</sup> V<sup>7</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> (V-V<sup>7</sup>) I<sub>4</sub><sup>6</sup> (V-V<sup>7</sup>)  
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 <sup>A</sup> )	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 <sup>A</sup> )	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 <sup>A</sup> )	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 <sup>A</sup> )	Pivô Estrutural (Pv)	Conclusão (Co)
<i>Cadência Autêntica Evadida (CAE)</i>	Tônica	( T/S T/D )	Subdominante	Dominante	<del>Conclusão (Co)</del>
<i>Cadência Plagal Evadida (CPE)</i>	Tônica	( T/D T/S )	Dominante	Subdominante	<del>Conclusão (Co)</del> Nova trajetória → <b>Pr, M ou Pv<sup>A</sup></b>

**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 independente<sup>29</sup>. 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

---

<sup>29</sup> 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<sup>A</sup> 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<sup>A</sup> 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 (I.C.) T S T S D T  
Pr Pv<sup>A</sup> 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.) (I.C.) (I.I.) Pv<sup>A</sup> Pv Co

Exemplo 9: Elaborações sintagmáticas<sup>30</sup> (cont.)

<sup>30</sup> Os áudios do Ex. 9 encontram-se disponíveis através do seguinte link: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLi-fdgyo1PiET7meW5D\\_DWBz6S8CEafG2](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 <sup>A</sup>	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 <sup>A</sup>			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 <sup>A</sup>	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 <sup>A</sup>	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 inexistente<sup>31</sup>. 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<sup>A</sup>.

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

---

<sup>31</sup> 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).

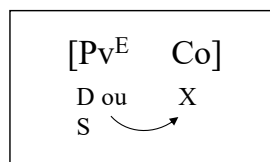
Do ponto de vista estrutural, é importante notar que a tonicização sempre produz um novo plano sintagmático no qual os acordes tonicizante e tonicizado são percebidos, localmente, como uma Pr, um Pv ou uma Co secundários. Na interpolação tonicizante, o plano sintagmático secundário sempre se manifesta 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

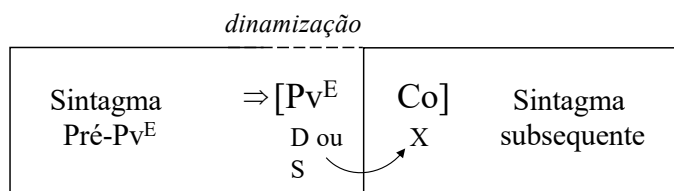
como *interpolação sequencial* (Ex. 9h, c. 1–5) e aquelas que conectam dois paradigmas distintos como *ligação sequencial* (Ex. 9h, c. 6–9)<sup>32</sup>.

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 Oliveira<sup>33</sup>. 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

<sup>32</sup> 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) sinonimizagens 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).

<sup>33</sup> 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. Brackets group notes in section A (Pr, Pv, Co) and section A' (Pr, Pv, Co). A double bar line separates section B from 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 medianas (inferior e superior). Na introdução, a área de Lá maior (VI)<sup>34</sup> é interpolada entre a tônica inicial e seu retorno no início da parte A, constituindo uma elaboração por interpolação completa (I.C.)<sup>35</sup>. 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.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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 tônica<sup>36</sup>.

Se nos movemos a um nível mais superficial da canção (vide Ex. 11), podemos notar que ambas as mediantes 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<sup>A</sup>–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 canção<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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”.

**Intro**

C7M      B♭7M/C      C7M      B♭7M/C      A7M      F♯m7.11      B7.13 — ♭13      E4.7.9 E7(♭9)

I      (♭VII)      I      (♭VII)      VI

T      D (I.C.)      T      D (L.)      S

T                          S (I.C.)

A: I      vi      V/V      V

Pr      M      PvA      Pv

*Din.* →

SC

**A**

C7M      B♭7M/C      C7M      C7(♭9)      C4.7.9      F7M      Fm(7M)11      C7M

I      (♭VII)      I      (V)      IV      I

T      D (I.C.)      T      (L.T.)      S      S      T

T                                              T

Pr                                              Pv      Co

Pr

*Dinamização* →

CP

**Exemplo 11:** Análise estrutural de *Dindi* (cont.)

**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<sup>Add6</sup> (L.C.)) i (bvi<sup>Add6</sup> (L.C.)) i PvA Pv Co (circuito auxiliar)  
 Dm: (ii (L.T.L.) V) i (bvi<sup>Add6</sup> (L.C.)) i (bvi<sup>Add6</sup> (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.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 subdominante<sup>38</sup>. 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)<sup>39</sup>. 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

---

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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 específica<sup>40</sup>. 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

---

<sup>40</sup> 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*. 5<sup>th</sup> 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](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*. 8<sup>th</sup> 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](http://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.

## Função, expectativa e contexto na harmonia em música popular

### *Function, Expectation, and Context in the Harmony of Popular Music*

**Carlos de Lemos Almada**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**Resumo:** Este artigo discute o papel que as noções de *expectativa* e *contexto* exercem na determinação da funcionalidade, considerando condições encontradas especialmente na harmonia estendida da música popular. A partir da ideia de que a análise harmônica nesses contextos pode ser estratificada em diferentes níveis de observação e com o suporte de estudos sobre estrutura harmônica, probabilidade e cognição musical (considerando os conceitos de interesse do trabalho), são propostos tipologias específicas e um modelo analítico, aplicado na seção conclusiva.

**Palavras-chave:** Funcionalidade harmônica em música popular. Contexto. Expectativa. Níveis de análise.

**Abstract:** This article discusses the role that the ideas of *expectation* and *context* play in determining functionality, considering conditions found especially in extended harmony of popular music. Based on the notion that harmonic analysis in these contexts can be stratified into different levels of observation and with the support of studies on harmonic structure, probability, and musical cognition (considering the concepts of interest in this article), specific typologies and an analytical model are proposed, both applied in the concluding section.

**Keywords:** Harmonic functionality in popular music. Context. Expectation. Levels of analysis.



## 1. Expectativa

Uma abordagem sobre a influência das condições contextuais no estabelecimento e no reconhecimento da funcionalidade harmônica em música popular não poderia ser satisfatoriamente realizada sem uma discussão prévia, ainda que breve, sobre os princípios que regem as expectativas envolvidas. Na verdade, a rede de expectativas que compõem o universo estilístico de uma obra modula nossa audição de sua própria estrutura. As próximas seções apresentam sucintamente os componentes que integram esse conceito-chave, essencial para a construção do modelo analítico que é aqui proposto.

### 1.1. Expectativa em música: o conceito de entropia

O estudo pioneiro sobre a influência da expectativa no modo como experimentamos e compreendemos música – o artigo *Meaning in Music and Information Theory* (1957) de Leonard Meyer – traz consigo a ideia de que o sentido de um discurso musical seria produzido pela confirmação ou mesmo pela refutação do que se espera<sup>1</sup>, o que pode ser visto como um ponto de partida para uma teoria da própria sintaxe harmônica. Meyer tomou como referência um artigo seminal do engenheiro elétrico estadunidense Claude Shannon, publicado em 1948, criador da chamada Teoria da Informação. Nesse artigo, Shannon propõe a ideia de *entropia* como medida de incerteza de eventos sequenciados no tempo (como mensagens telegráficas, por exemplo). Alguns eventos, devido à frequência de sua ocorrência, têm maior propensão de continuidade por um caminho do que por outros. Se considerarmos, por exemplo, como evento referencial a letra “q” em um texto em português, seria quase certo esperar que a próxima letra seja “u”, devido às regras morfológicas com as quais nos habituamos desde cedo. Por outro lado, a letra “a” pode ser seguida por muitas alternativas equiprováveis. Diz-se então que “q” tem uma entropia muito mais baixa do que “a”.

Meyer anteviu que as ideias de expectativa, probabilidade e entropia poderiam ser perfeitamente adaptadas ao campo da música, tornando-se um dos

---

<sup>1</sup> Neste caso, segundo Meyer, gerando *interesse*, uma de suas formulações mais instigantes e de profundas consequências teóricas.

mais robustos meios para o entendimento de suas várias possíveis estruturas e, por consequência, da própria funcionalidade harmônica<sup>2</sup>.

Em 2006, David Huron, em seu celebrado livro *Sweet Anticipation*, retomou a linha de Meyer e, com o devido suporte computacional, trouxe importantes contribuições para o campo, entre as quais a ideia de *aprendizado estatístico* (*statistical learning*), a partir do qual formamos as mais diversas expectativas musicais, devido à familiarização com as normas estruturais pela profunda exposição a um idioma compartilhado (essencialmente, o idioma tonal), desde o nascimento. É o caso, por exemplo, da expectativa pela continuação de um acorde dominante para o tônico, quando inferimos uma dada tonalidade. A situação inversa (ou seja,  $I \rightarrow V$ ) é muito menos provável no idioma, o que denota a assimetria das relações funcionais e como tais padrões são implantados em nossa memória de longo prazo, a partir do aprendizado estatístico.

A força da expectativa para o entendimento musical (e, mais especificamente, das relações entre acordes) é reconhecida, explícita ou implicitamente, por diversos outros autores como uma das peças basílicas da teoria funcional. Para Aniruddh Patel, por exemplo,

O significado cognitivo das normas é que elas são internalizadas pelos ouvintes, que desenvolvem expectativas que influenciam a forma como ouvem música. Assim, o estudo da sintaxe lida não apenas com princípios estruturais, mas também com o conhecimento implícito resultante que um ouvinte usa para organizar sons musicais em padrões coerentes (Patel 2008, p. 242).

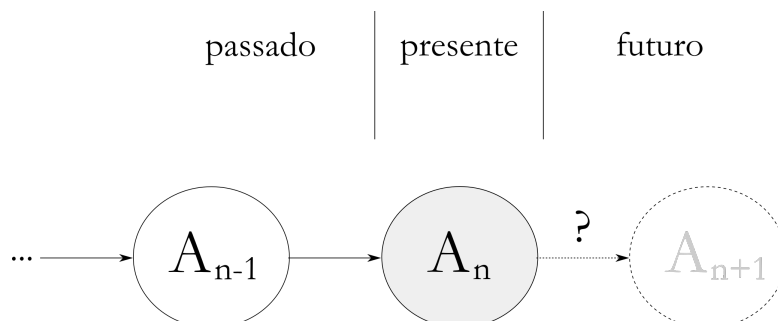
Christopher White e Ian Quinn (2022, p. 314) consideram como “sintáticas” as progressões de acordes que confirmam expectativas básicas dos ouvintes, formadas pelo aprendizado estatístico. Os autores distinguem tais progressões daquelas inesperadas, que seriam – podemos depreender dessa leitura – algo como “assintáticas”, o que não me parece coerente e suficientemente preciso. Trata-se de um ponto relevante, a ser, de certo modo, elaborado na próxima seção.

A Fig. 1 modela a ideia da expectativa, considerando uma progressão de acordes genérica se desenrolando no tempo. Em um dado instante  $n$ , o enésimo

---

<sup>2</sup> Para um estudo detalhado sobre esses tópicos e sua adaptação na elaboração de um modelo analítico destinado ao exame da harmonia de Jobim, ver Almada; Carvalho (2022).

acorde ( $A_n$ ), seguindo-se ao acorde  $A_{n-1}$ , tem sua continuação indefinida (para  $A_{n+1}$ ), como a interrogação sugere.



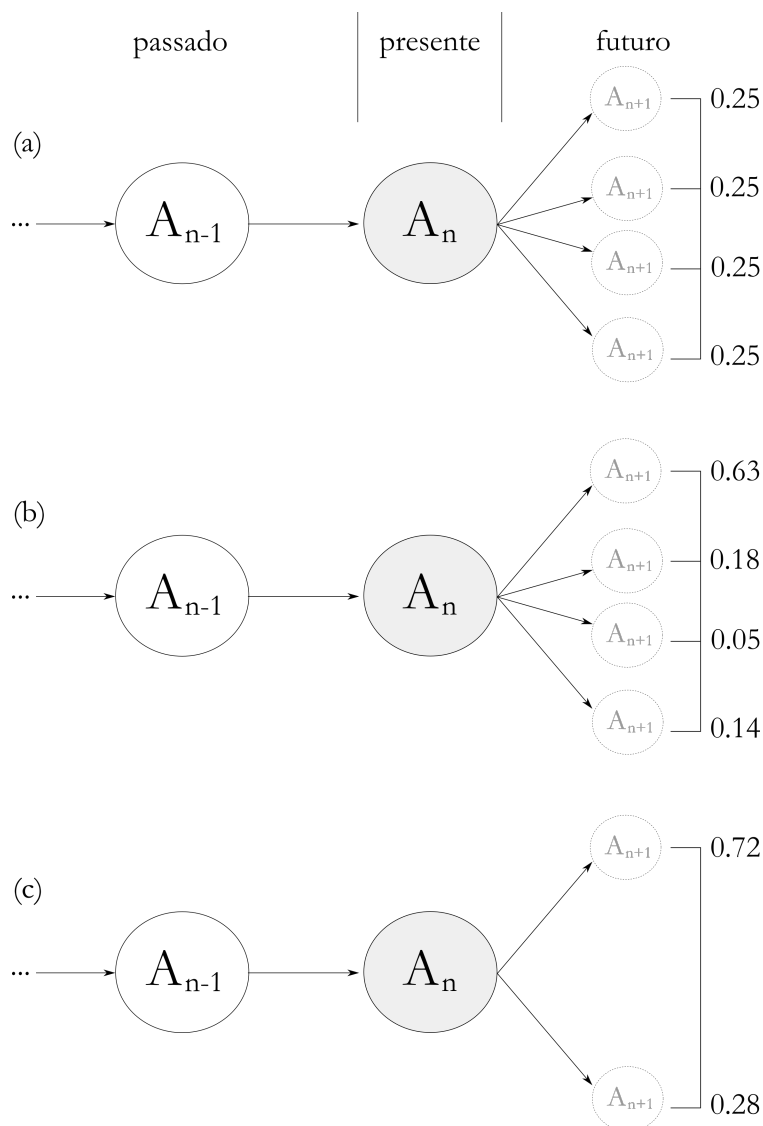
**Figura 1:** Modelo simplificado da expectativa de continuidade dentro de uma progressão abstrata de acordes

Considere agora três possíveis situações, mostradas na Fig. 2, cada qual com um padrão distinto de probabilidades de continuações (indicadas pelos números reais à direita de cada caso). Suponhamos que há quatro possíveis continuações para as situações (a) e (b), enquanto apenas duas são esperadas em (c). Com esses valores de probabilidade, é possível calcular a entropia de cada caso, respectivamente, 2.000, 1.4785 e 0.8555 bits<sup>3</sup>. Lembro que esse conceito é diretamente associado ao grau de *incerteza* de um determinado evento sequencial, assim depreende-se que quanto maior a entropia de um evento, mais incerta será sua continuação, o que equivale a dizer que o evento terá baixa expectativa (em relação a outros com menor entropia).

A entropia depende de dois fatores, o número de continuações possíveis e suas distribuições probabilísticas. Dessa maneira, o caso mais incerto (a) tem quatro continuações equiprováveis (como um dado de quatro lados apenas) – qualquer uma delas tem a mesma chance de acontecer dentro do repertório em questão. A situação (b), embora também apresente quatro continuações, estas se distribuem de maneira bem diferente, com a primeira alternativa muito mais provável de acontecer do que as outras, tornando sua entropia (e grau de incerteza) menor do que em (a). Por fim, o caso (c) é o menos incerto por causa do menor número de continuações e pela distribuição assimétrica de probabilidades<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Por simplicidade, omitirei aqui os detalhes do cálculo da entropia.

<sup>4</sup> Se ambas fossem equiprováveis, o valor da entropia seria igual a 1.000 bit.



**Figura 2:** Elaboração da situação da Fig. 1, com três casos com diferentes probabilidades de continuação futuras

Como se pode facilmente imaginar a partir desse simples exemplo, a entropia dos acordes tem uma importância crucial na qualificação das relações sintagmáticas. Como é sabido, a ambiguidade funcional é uma propriedade presente em muitos repertórios, o que torna o “jogo” entre compositores e ouvintes tão interessante: enquanto criamos o tempo todo expectativas de continuidade para o que ouvimos em uma peça musical, o(a) compositor(a) ora as satisfaz, ora as frustra, o que leva, em consequência, a que revisemos e

reformulemos mentalmente tais situações quando recorrem, num processo cognitivo extremamente complexo e dinâmico.

## 2. Contextos funcionais

Os contextos em que os acordes estão inseridos constituem um fator decisivo e de extrema importância para uma clara determinação da funcionalidade. Visando abordar de maneira sistemática um assunto que, muitas vezes, envolve relações complexas e mesmo uma dose de subjetividade, proponho nesta seção uma tipologia para contextos funcionais, considerando cinco situações modelares.

### 2.1. Metacontexto

É o contexto que precede a inferência de um centro tonal. Geralmente é evocado em peças harmonicamente complexas ou intencionalmente ambíguas. Podemos considerar que se trata de tendências baseadas nas propriedades acústicas do som, não apenas aquelas que emergem das relações de quinta justa na raiz da Série Harmônica, mas também de uma distinção básica entre estados estáveis (tendência inercial) e instáveis (tendência a “deslocar-se” em direção à estabilidade). Além disso, a qualidade do acorde parece influenciar decisivamente as expectativas neste contexto. Consequentemente, acordes diminutos e dominantes com sétima, por exemplo, são inerentemente instáveis (e, portanto, percebidos no metacontexto como objetos com consequências esperadas).

Podemos considerar que, a partir desta impressão primordial, os acordes de qualidade  $X^7$  tendem a ser seguidos por acordes estáveis (maiores ou menores) com fundamentais distanciadas por intervalo de quarta justa ascendente (o movimento de fundamentais estatisticamente mais comum na linguagem tonal)<sup>5</sup>.

A natureza da expectativa muda se o acorde instável tiver qualidade diminuta ( $X^{\circ 7}$ ), pois a continuação mais provável seria por movimento

---

<sup>5</sup> Vale a pena aqui enfatizar o uso do termo “tendência” de modo a evitar qualquer tipo de confusões com situações determinísticas, algo que é raramente observado, de fato, na música real.

ascendente semitonal. Portanto, podemos considerar que o metacontexto filtra as alternativas mais básicas, reduzindo o espectro de opções, que é refinado pela interação com outros tipos de contextos, como será a seguir discutido.

## 2.2. Contexto global

Envolve tendências que emergem de um campo tonal definido. Tais tendências são condicionadas por uma adaptação do “princípio de inércia” – ou seja, a tendência dos acordes a se manterem na tonalidade estabelecida, sob o poder atrativo da tônica – o que se alia às propriedades básicas dos três eixos funcionais (T, D, S) que agem no campo. A posição hierárquica do acorde em relação à classe funcional que pertence também influencia a expectativa nesse contexto. Seja, por exemplo, inferida como contexto global a tonalidade de Fá maior. O surgimento, num dado momento em uma progressão harmônica, do acorde A7 é registrado funcionalmente como V/VI, gerando uma forte expectativa pela continuação de seu alvo preferencial, Dm7 (VI). Por outro lado, um acorde diatônico estável (por exemplo, o III grau) tem potencialmente alta entropia (ou incerteza de continuação), visto que não traz em si nenhuma tendência explícita de continuidade.

## 2.3. Microcontexto

Diz respeito a relações contrapontísticas dos componentes de um acorde. A presença de notas de tendência (diatônicas ou cromáticas) num acorde influencia a expectativa nesse contexto. A interação dos tipos contextuais meta, global e micro pode tanto reforçar expectativas que surgem isoladamente (quando há convergência de tendências) quanto enfraquecê-las, se essas tendências entram em conflito.

## 2.4. Contexto estilístico

Refere-se a expectativas geradas a partir de normas ou práticas específicas de um estilo inferido. Esse tipo contextual é bastante importante para o presente modelo, já que o idioma harmônico da música popular apresenta inúmeras particularidades em relação à prática harmônica da música de concerto tonal

(representada pela assim chamada Prática Comum), o que pode resultar em expectativas de diferentes gradações de divergência. Mais ainda, é possível refinar esse tipo de contexto, considerando subconjuntos estilísticos, por exemplo, os casos específicos dos gêneros blues, rock, samba, tango, rumba, choro, reggae, bossa nova etc. Ou ainda, estilos composicionais (como “dialetos”) dentro de uma prática de um gênero. Assim, por exemplo, as expectativas harmônicas em choros de Jacob do Bandolim não serão necessariamente as mesmas em composições de Pixinguinha e Luiz Americano. É fácil, desse modo, perceber o quão complexa pode ser a avaliação contextual estilística<sup>6</sup>.

## 2.5. Contexto intraopus

Basicamente, pode ser definido como o contexto estabelecido dentro de uma determinada obra (contexto este que, geralmente, é associado a situações não normativas) que não necessariamente será replicado em outras peças. Podemos considerar que um contexto intraopus se forma a partir de estratégias vinculadas a um estilo referencial (geral e/ou particular) e que, em geral, refere-se a decisões idiossincráticas de compositores. Tais decisões, não raras vezes, correspondem a escolhas que desafiam ou refutam expectativas de contextos “externos” (ou seja, meta, micro ou global). Outro fator decisivo nesse tipo contextual é a *memória* de eventos harmônicos na peça em questão<sup>7</sup>. Muitas vezes, compositores – conscientemente ou não – exploram a ambiguidade latente de certas situações, causando efeitos inesperados. Torna-se, assim, implicitamente, bastante relevante a dimensão temporal no estabelecimento das condições contextuais intraopus.

---

<sup>6</sup> Na análise que finaliza este artigo, devido às particularidades da peça analisada, proporei a subdivisão do contexto estilístico em duas classes básicas, a saber, geral (abarcando as normas compartilhadas entre compositores e intuídas pelos ouvintes experimentados, pelo aprendizado estatístico) e particular (neste caso, considerando preferências específicas do compositor em questão, Tom Jobim).

<sup>7</sup> Denominada tecnicamente a memória *episódica*, associada a acontecimentos específicos, em oposição à memória semântica, destinada a armazenar informações mais básicas e permanentes e frequentemente evocadas. Podemos assim conjecturar que, enquanto a memória episódica é central para o estabelecimento de contextos intraopus, contextos “superiores” (meta, global, micro e, especialmente, o estilístico) seriam apoiados pela memória semântica. Para uma discussão detalhada sobre ambas as categorias, ver Snyder (2001, p. 81–85).

## 2.6. Contexto local

Por fim, este tipo identifica o contexto no qual se efetiva a funcionalidade harmônica, ou seja, é o resultado da interação dos demais contextos (em pesos diversos, a depender da situação). Essencialmente, trata-se do contexto no qual a análise se baseia, não sendo modelado por expectativas, ao contrário dos demais tipos.

## 3. Níveis de análise funcional

Tomando como base as discussões prévias sobre entropia e contextos, esta seção propõe uma tipologia para níveis de análise funcional, visando essencialmente a uma maior aproximação do modelo com a prática harmônica em música popular.

### 3.1. Nível 0

Trata-se do nível mais básico, que toma a janela de observação de apenas um objeto – um acorde e os eventos melódicos que abrange. É possível considerá-lo como um nível “pré-sintático” ou meramente “lexical”, já que as únicas informações disponíveis para a análise são a tonalidade (contexto global) e a identificação da mais provável categoria funcional a que pertence o referido acorde, ao menos em termos preferenciais. É, por tais razões, insuficiente para evidenciar relações sintáticas, ao menos em situações harmônicas mais complexas, em peças com funcionalidade estendida (por exemplo, jazz, bossa nova etc.), o que se deve à propriedade de *multifuncionalidade* que possui grande parte das categorias funcionais de um campo tonal. Tal propriedade faz com que situações interpretativamente ambíguas façam frequentemente parte desse tipo de música.

### 3.2. Nível 1

Neste caso, a janela de observação abrange dois acordes contíguos, formando o que podemos considerar o mais estreito sentido sintático possível, a partir do ordenamento do par de “objetos” funcionais concatenados<sup>8</sup>.

### 3.3. Nível 2

A partir dessa mínima janela sintática de observação, outras expansões (com três, quatro ou mais acordes) podem ser também efetivadas, visando a identificar de maneira mais precisa uma dada situação funcional, a depender, evidentemente, da complexidade envolvida.

### 3.4. Nível 3

Trata-se do nível no qual as expansões das janelas de observação passam a ser, de alguma maneira, associadas a organizações estruturais de uma peça. Temos assim, uma conjunção, em alto nível, das funcionalidades harmônica e formal, resultando em esquemas abstratos ou arquetípicos, denominados *gestos funcionais retóricos* (GFRs)<sup>9</sup>. Os gestos são classificados em cinco tipos básicos:

#### 1. GFR1

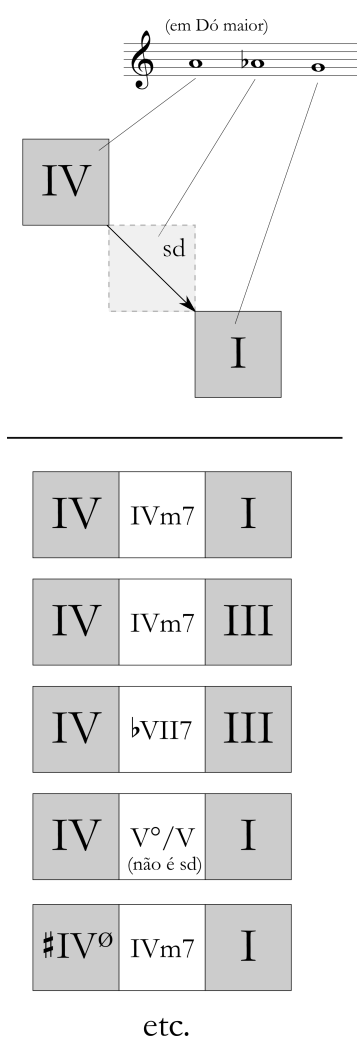
Sem sombra de dúvida, os mais importantes gestos de todos são aqueles que atuam em fechamentos de blocos formais, em outras palavras, os GFRs que têm clara função cadencial. Basicamente, há duas alternativas para conclusões estruturais, a saber, conclusiva e semicadencial. Enquanto a primeira (GFR1.a)

---

<sup>8</sup> Em um trabalho anterior (Almada 2022), denomino tais janelas *relações binárias acordais*. A teoria das relações binárias atualmente abrange diversas alternativas estratificadas e/ou mutuamente complementares: tipos acordais abstratos, categorias funcionais, classes funcionais e relações entre regiões tonais.

<sup>9</sup> De um certo modo, os gestos retóricos aqui apresentados podem ser comparados às categorias de *schemata Galantes*, como são denominadas por Robert Gjerdingen alguns esquemas abstratos harmônico-formais (envolvendo muitas vezes conduções de vozes) que se apresentam na música barroca e clássica. Em vários estudos correlatos, Gjerdingen analisa como tais abstrações se manifestam concretamente, em inúmeras variantes que guardam essencialmente as características de seus modelos (para maiores detalhes sobre esses estudos, ver, por exemplo, Gjerdingen 2014).

tem como núcleo a relação binária V|I (ou seja, um movimento finalizador D→T) no caso autêntica, ou IV|I (S→T) no caso plagal, o segundo tipo (GFR1.b) corresponde a um fechamento claro na dominante, independentemente do acorde anterior ao V<sup>10</sup>. Evidentemente, fechamentos cadenciais envolvem uma conjunção coerente e explícita de melodia e acordes, o que os faz se diferenciarem de encadeamentos que acontecem no interior de blocos. Em inúmeras variantes dessas fórmulas abstratas são possíveis, a partir da aplicação de processos de sinonimização e/ou expansão dos núcleos, como ilustra a Fig. 3 (por simplicidade, considerando apenas as alternativas autênticas).

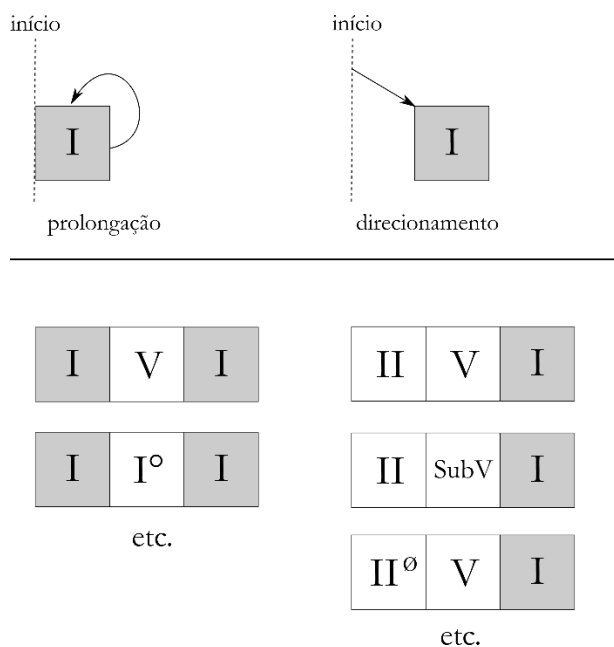


**Figura 3:** Algumas alternativas do GFR1

<sup>10</sup> Embora mais raramente, GFR1.b pode também se apresentar em versão plagal, ou seja, concluindo em IV.

## 2. GFR2

Associado a inícios de composições e a apresentações das *ideias básicas* (Caplin 1998), denomino informalmente o GFR2 uma espécie de “proposta”<sup>11</sup>. Apresenta-se em duas alternativas básicas: prolongando (no sentido schenkeriano) ou direcionando-se ao I grau. A Fig. 4 esquematiza as duas opções, incluindo algumas de suas manifestações mais comuns no repertório. Como sugerido, enquanto na prolongação o I grau surge teticamente, a segunda alternativa pode ser considerada como anacrústica (não necessariamente na aceção métrica, mas sob a perspectiva da função sintática tônica-inicial, que é exercida pelo I).



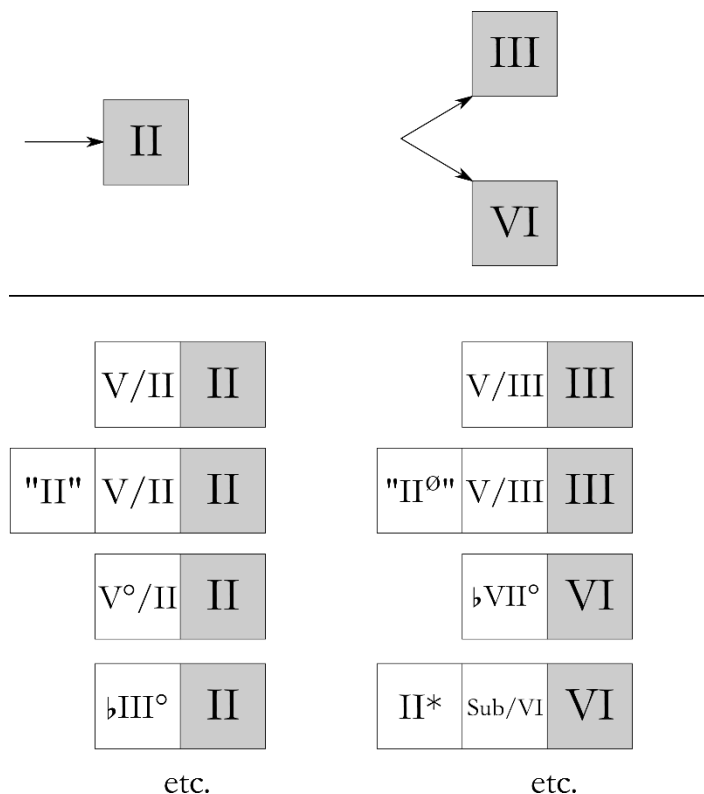
**Figura 4:** Algumas alternativas do GFR2

## 3. GFR3

O terceiro gesto, caracteristicamente, segue-se ao segundo como uma espécie de “resposta”. Há duas situações típicas básicas, cada qual associada a uma forma-padrão temática: no primeiro caso, a “resposta” retoma, variadamente e em um contexto acordal distinto, a ideia básica (vinculando-se, portanto, à construção de uma *sentença*); na segunda alternativa, a “resposta” é claramente distinta da “proposta”, correspondendo à harmonização de uma

<sup>11</sup> Sintagmaticamente, o GFR2 corresponde à elaboração da tônica como *premissa*, conforme proposto por Navia e Venegas (2024) no presente simpósio.

ideia contrastante (o vínculo aqui é com a forma-padrão do *período*)<sup>12</sup>. Seja num caso ou no outro, a “resposta” apresenta-se harmonicamente em duas ramificações básicas: inclinando-se para a subdominante “fraca” – ou seja, o II grau (com o gesto sendo identificado como GFR3.a) – ou para uma das substituições diatônicas do I grau – III ou VI (GFR3.b). A Fig. 5 esquematiza as duas ramificações do gesto, acrescentando possíveis manifestações.

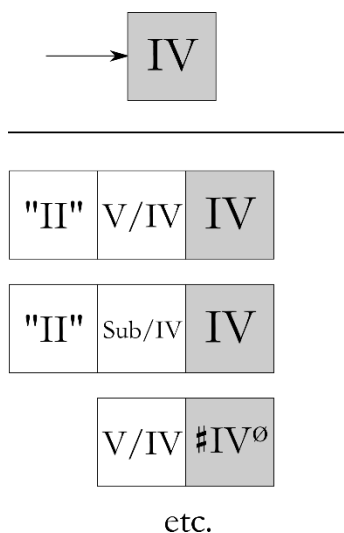


**Figura 5:** Algumas alternativas do GFR3

#### 4. GFR4

Este é também um gesto de inclinação, porém em direção à subdominante “forte”, ou ainda mais preciso, à subdominante *estrutural* – exercida caracteristicamente, na música popular, pelo IV grau (ou variantes cromáticas). GFR4 geralmente coincide com o clímax de uma seção (ou com a entrada do refrão, em canções), sendo não raramente enfatizado por outros elementos além da harmonia, por exemplo, registro, dinâmica, texto etc. (Fig. 6).

<sup>12</sup> Para detalhamento sobre os conceitos de “sentença” e “período”, ver Schoenberg (1991) e Caplin (1998).



**Figura 6:** Algumas alternativas do GFR4

#### 5. GFR5

O quinto e último gesto retórico, via de regra, segue-se ao GFR4, sendo informalmente aqui denominado “descida plagal”. Como esse nome sugere, representa uma espécie de dissipação da energia acumulada para alcançar o ponto climático da subdominante estrutural, num “deslizamento” em direção à área tônica<sup>13</sup>. Esta é representada, caracteristicamente, pelo I (nesse caso, consideraremos um patamar “forte”) ou o III (patamar “fraco”). De um jeito ou de outro, dificilmente a chegada ao polo tônico é definitiva, apresentando-se mais como uma estação transitória, que se conecta, em geral, a um fechamento cadencial, ou seja, a um GFR1<sup>14</sup>. Outro elemento característico (porém não obrigatório) nesse gesto é a intermediação de um acorde subdominante menor<sup>15</sup>, exercendo um papel essencialmente cromático, na perspectiva microcontextual (ver a condução de vozes idealizada na parte superior da Fig. 7).

<sup>13</sup> Equivalente a uma *interpolação completa de alto nível*, de Navia e Venegas (2024).

<sup>14</sup> Como veremos na análise conclusiva, eventualmente a cadência pode ser abortada, gerando uma considerável surpresa estrutural, devido à raridade desse procedimento.

<sup>15</sup> Ou *repetição paradigmática*, nos termos de Navia e Venegas (2024).

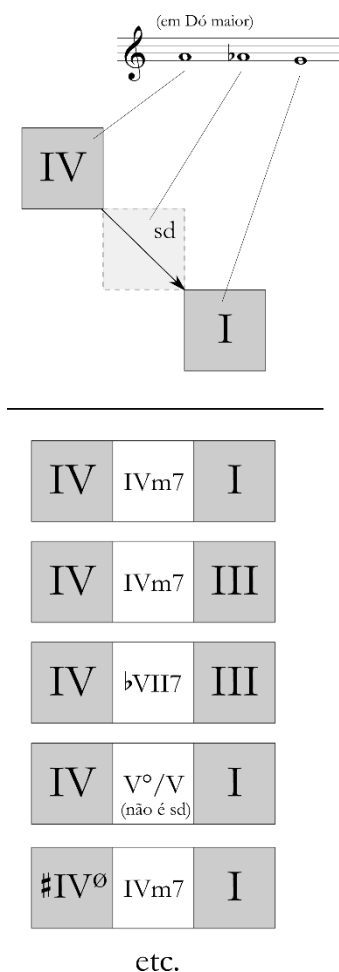
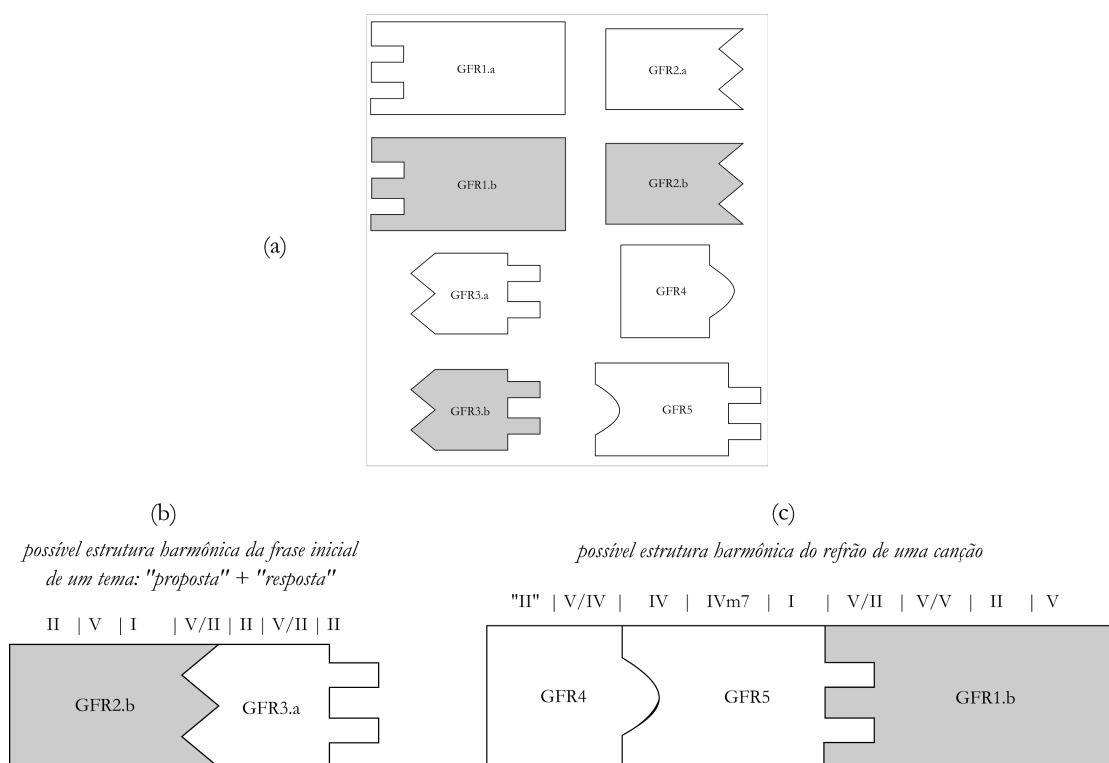


Figura 7: Algumas alternativas do GFR5

## 6. Acoplamento de GFRs

Como foi sugerido em algumas descrições individuais, os gestos podem ser combinados em “compostos retóricos”, resultando em estruturas de nível mais elevado. Ainda que haja a possibilidade de variância nas combinações, algumas dessas acoplagens são bem recorrentes. A Fig. 8 propõe representar os gestos como blocos de peças de quebra-cabeças que podem ser combinadas em associações com eventos formais, como nos dois casos exemplificados.



**Figura 8:** Representação de possíveis acoplagens dos GFRs

Nos termos apresentados na seção inicial deste artigo, podemos considerar que gestos funcionais retóricos são fórmulas com baixa entropia, devido à alta probabilidade de ocorrência das continuações nos encadeamentos em questão. Como em progressões harmônicas simples, é relativamente comum que os compositores produzam interesses inusitados, a partir de eventuais quebras de expectativa dentro de gestos assim reconhecidos. Tais situações podem envolver recursos como sobreposições, elisões, desvios etc., expandindo sobremaneira a paleta criativa, mesmo dentro dos limites harmônico-formais estabelecidos por essas fórmulas estereotipadas.

### 3.5. Nível 4

Envolve as relações de mais alto nível, considerando campos tonais (e respectivas tônicas) distintos. Assim como nos níveis inferiores, temos aqui objetos em relações funcionais. Embora seja possível associar tais objetos a tonalidades específicas, torna-se muito mais produtora em termos funcionais que os consideremos de maneira generalizante (assim como categorias funcionais representam acordes específicos), o que nos leva ao conceito de *região*

tonal, como é introduzido no livro *Structural Functions of Harmony* (Schoenberg 1969). Em suma, uma região tonal (ou, simplesmente, região) é uma abstração de uma tonalidade considerando um contexto global pré-definido<sup>16</sup>.

#### 4. Um modelo para análise de expectativas musicais

Descrevo nesta seção um modelo de análise que busca contemplar os conceitos de ambiguidade, multiplicidade funcional, entropia, contextos funcionais, gestos funcionais retóricos, níveis de análise e, especialmente, a noção de expectativa, que certamente regula a interação dos demais<sup>17</sup>. O modelo analítico (que será aplicado ao final deste artigo) faz uso de duas convenções gráficas. A primeira delas (Fig. 9) reúne em uma espécie de painel seis “botões” referentes aos contextos funcionais considerados neste estudo:

- Meta (botão M)
- Global (G)
- Micro (m)
- Estilístico, neste caso abrangendo duas opções: (1) referente ao estilo geral ( $E_g$ ), ou seja, aquele compartilhado por vários compositores de mesmo “território” estilístico, sendo associado a características e normas por todos adotadas, e (2) relacionado ao estilo específico ( $E_j$ ) do compositor da obra analisada.
- Intraopus (I).

---

<sup>16</sup> Por uma questão de foco e espaço, evitarei aprofundar a discussão a respeito do Nível 4, o que estenderia demasiadamente o escopo deste artigo.

<sup>17</sup> É importante ressaltar que o modelo proposto não tem a pretensão de discutir ou reconstruir os processos cognitivos na audição de uma peça. Seria algo por demais ambicioso e, a meu ver, inexequível dentro do presente escopo. Como envolve questões intensamente subjetivas (e, possivelmente, insondáveis), a argumentação resultante da aplicação da metodologia será baseada em conjecturas (não arbitrárias, mas fundamentadas nos princípios acima mencionados) a partir da perspectiva auditiva de um(a) ouvinte hipotético(a) familiarizado(a) com as normas da tonalidade, com a prática geral da música popular e, principalmente, com o *modus operandi* do(a) compositor(a) em análise.

M	G	m
E <sub>g</sub>	E <sub>j</sub>	I

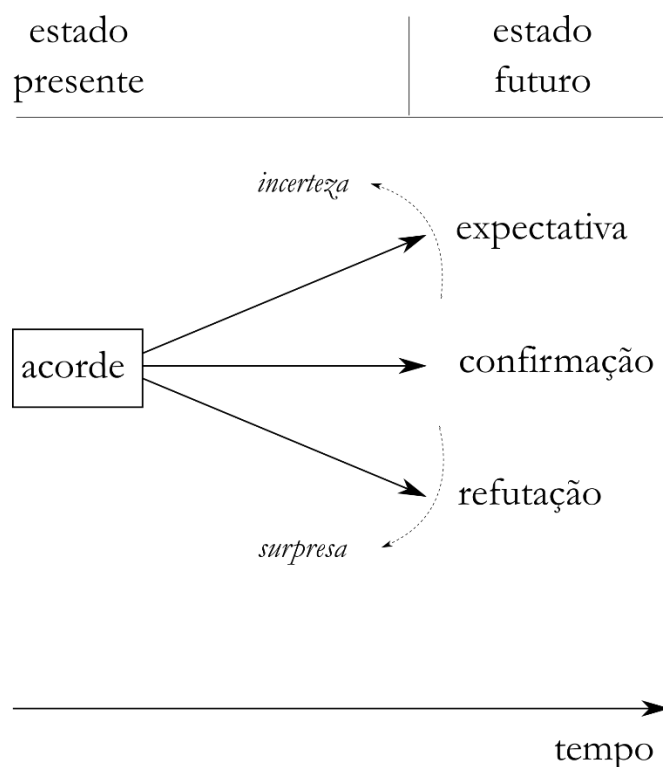
**Figura 9:** Painel com “botões” dos contextos funcionais considerados para análise: meta (M), global (G), micro (m), estilístico global (E<sub>g</sub>), estilístico específico (E<sub>j</sub>) e intraopus (I)

A Fig. 10 apresenta a segunda convenção gráfica do modelo. Sendo a noção de tempo – e, mais precisamente, de estados presente e futuro imediato – centrais para a abordagem analítica que será aqui proposta<sup>18</sup>, assumirei que cada acorde de uma progressão – levando em conta os contextos a que se insere -- possa ser hipoteticamente avaliado em etapas individualizadas, considerando o que dele se espera como continuação (que se explicitará na análise, no estado futuro imediato, na direção “nordeste”). Observe que o ângulo superior da inclinação busca capturar a magnitude da expectativa. Assim, quanto maior for o ângulo (medido em sentido anti-horário), mais incerta (ou duvidosa) seria a expectativa de continuação<sup>19</sup>. Se essa expectativa se confirma, o acorde esperado é reescrito à direita do acorde referencial (direção “leste”). Em caso contrário, ou seja, na refutação da expectativa, a continuação do acorde será notada na direção “sudeste”. Neste caso, a medida do ângulo (em sentido horário) será proporcional ao grau de surpresa relativamente provocado. Assim, trechos de análise em que trocas de acordes obedeçam predominantemente às expectativas criadas terá um perfil gráfico essencialmente “horizontal”, enquanto sucessivas quebras de expectativa tenderão a “vergar” para o sul a sequência dos acordes notados.

A próxima seção contempla uma aplicação desse modelo na análise da canção *Dindi*, de Antonio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira.

<sup>18</sup> Mais precisamente, o passado muitas vezes *também* influencia (de modo retroativo) na determinação de uma interpretação funcional, revisando hipóteses previamente elencadas. Teremos a oportunidade de observar a ocorrência tais situações na presente análise.

<sup>19</sup> Entenda-se essa medida como algo relativo, especialmente a partir de comparações, já que estabelecer uma métrica precisa seria, a meu ver, impraticável.



**Figura 10:** representação do modelo geométrico de análise a partir da interação entre expectativa, contextos e níveis de observação funcional

## 5. Análise de *Dindi*

Composta em 1959 por Tom Jobim (com letra de Aloysio de Oliveira), a canção *Dindi* é por muitos (dentre os quais me incluo) considerada uma das mais originais e belas da vastíssima e rica obra do compositor. A tais atributos acrescentaria o adjetivo “surpreendente”<sup>20</sup>, o que a torna especialmente uma excelente escolha como objeto de estudo para a aplicação do presente modelo analítico.

<sup>20</sup> Além dos eventos que serão expostos e discutidos ao longo da análise, uma informação extramusical sobre a canção costuma surpreender. Trata-se do próprio personagem-título, já que ao contrário do que sugere a letra, “Dindi” não é o nome de uma mulher amada pelo eu lírico, mas um apelido carinhoso que Jobim dava a seu sítio Poço Fundo (e a seu entorno bucólico), próximo de Petrópolis, refúgio para momentos de descanso.

A análise toma como ponto de partida os primeiros eventos da seção de introdução (c. 1–16)<sup>21</sup>. Seus dois acordes iniciais (c. 1–2) são examinados em estágios separados na Fig. 11. No primeiro deles (C7M), assumindo que a tonalidade seja facilmente inferida como Dó maior e, conseqüentemente, atribuindo-se a função tônica ao acorde, pela ação do contexto global, nenhuma expectativa em especial é gerada. Isso é bastante compreensível, tendo em vista que, em geral, o I grau é uma das categorias funcionais de mais alta entropia (em outras palavras, reforçando a máxima muito comumente encontrada em tratados e manuais de harmonia: “tudo pode vir após o I”)<sup>22</sup>. O surgimento de B $\flat$ 7M/C é, assim, surpreendente (talvez um tanto mais do que se fosse um acorde diatônico)<sup>23</sup>. No entanto, a manutenção do baixo em Dó suscita uma possível (e, talvez, mais plausível) interpretação auditiva, de ser esse acorde o dominante secundário de IV, em uma versão com quarta suspensa e tensões acrescentadas (9 e 13)<sup>24</sup>. A partir dessa interpretação, a continuação para IV torna-se consideravelmente esperada, o que é suportado por uma ativação do “botão” E<sub>g</sub>, ao qual estão associadas as normas estilísticas gerais, compartilhadas<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Devido às condições especiais desta análise, a numeração de compassos leva em conta as repetições, desconsiderando assim ritornelos que porventura possam existir na partitura referencial.

<sup>22</sup> Na análise do *corpus* Jobim, a entropia de I é, de fato, a maior de todas as categorias funcionais, tendo o valor de 4,652 bits (como medida de comparação, a entropia de V é 2,8782 bits).

<sup>23</sup> Observe com a interrogação abaixo da cifra do acorde denota a incerteza momentânea sobre sua funcionalidade, o que só será definido com a identificação do contexto, ou seja, dentro do quadro hipotético, após o surgimento do acorde seguinte.

<sup>24</sup> O que, aliás, é uma formação harmônica bastante recorrente dentro estilo do compositor.

<sup>25</sup> Ainda que tal inclinação à subdominante estrutural possa ser vista como prematura, já que, tipicamente, costuma acontecer em momentos climáticos, em geral, em trechos próximos a finais de seção.

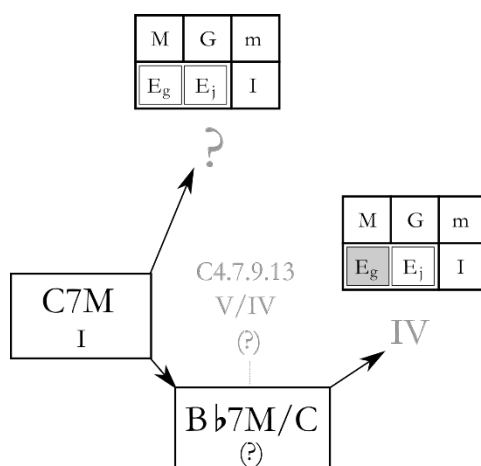
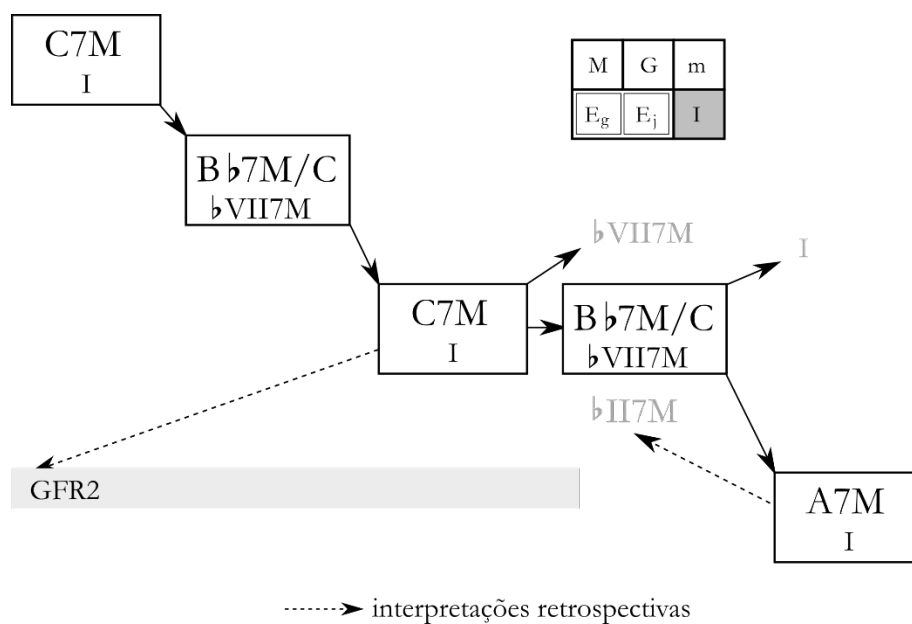


Figura 11: *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 1–2

Essa relativamente alta expectativa é quebrada com o retorno de I, o que, por outro lado, redireciona retrospectivamente o entendimento do trecho como um prolongamento tônico por interpolação completa (GFR2, de acordo com a presente terminologia), confirmado não apenas pelo retorno a C7M, como também pela intenção do uso do baixo-pedal. Uma pressão por continuação nesse prolongamento (o que aciona o contexto intraopus como principal fator de influência) torna-se inevitável a expectativa pela volta do segundo acorde, o que é, pela primeira vez, confirmado. Por inércia, espera-se, então, na continuidade nova reiteração de I. Isso, contudo, é fortemente refutado com o surpreendente surgimento de A7M, que irremediavelmente provoca o reconhecimento de Lá maior como região tônica provisória. Retroativamente, isso faz do acorde anterior um pivô nessa ligação modulante, como uma variante da categoria napolitana (Fig. 12).



**Figura 12:** *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 1-5

Vale mencionar que esse tipo de modulação, para uma região mediântica cromática, é uma característica marcante na harmonia jobiniana, presente em diversas de suas canções, como *Triste*, *Desafinado*, *Vivo sonhando*, *Sabiá*, *Bebel*, entre outras<sup>26</sup>. Tal precedente justificaria (na perspectiva de hipotéticos ouvintes familiarizados com o repertório jobiniano, bem entendido) o acionamento do “botão” referente ao contexto estilístico específico do compositor (E<sub>j</sub>) na expectativa da continuidade. Entretanto, isso, por si só, não se torna um fator determinante, tendo em vista a alta entropia da categoria funcional I – como já apontado –, associada a uma incerteza de mais alto nível, a saber, que se bifurcaria entre a espera pelo surgimento de um patamar de estabilidade na tônica provisória e pelo retorno gravitacional a Dó maior. O acorde seguinte, VI de Lá maior, confirma a primeira hipótese; contudo, como se trata também de um acorde estável, nenhuma expectativa específica de continuação se lhe apresenta (Fig. 13).

<sup>26</sup> Na maioria desses casos, a modulação se dá de maneira brusca, inesperada, não raramente “decaindo” para a tônica principal após poucos compassos, o que gerou a denominação para tal estratégia como “modulação relâmpago” (para maiores detalhes, ver Almada 2022, p. 161-165). É também significativo o fato de que, em algumas situações, a mudança mediântica parece ser associada à letra ou argumento da canção, o que creio ser o presente caso: a aparição de A7M acompanha (na primeira vez) o trecho “Pra onde elas [as nuvens] elas vão?”, o que evoca um distanciamento súbito do pensamento do eu lírico, ao observar o céu e as nuvens no trecho anterior.

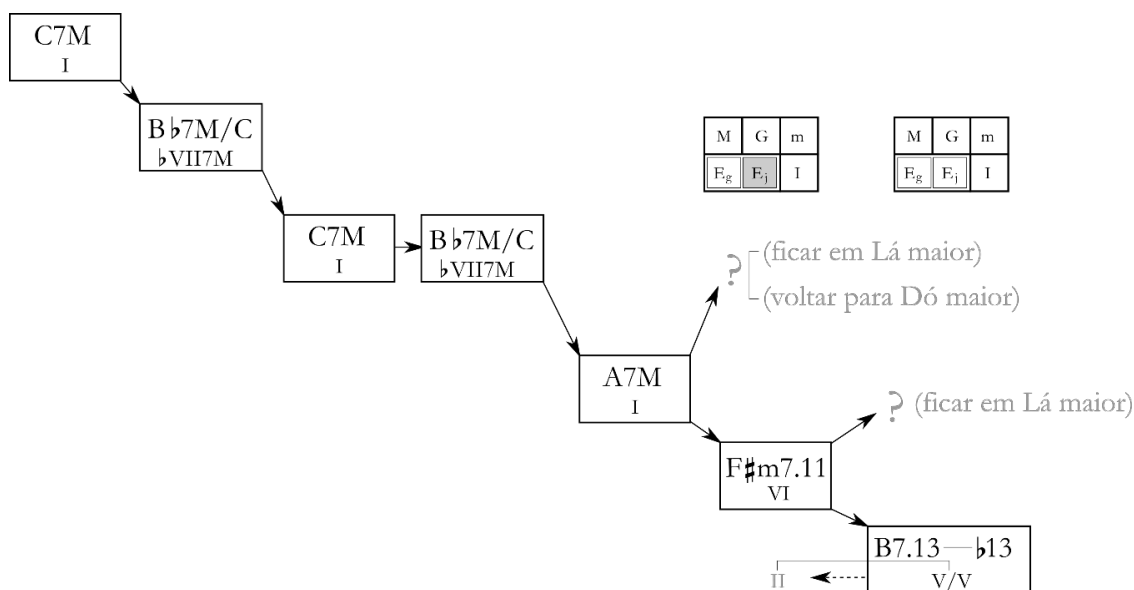


Figura 13: *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 1-7

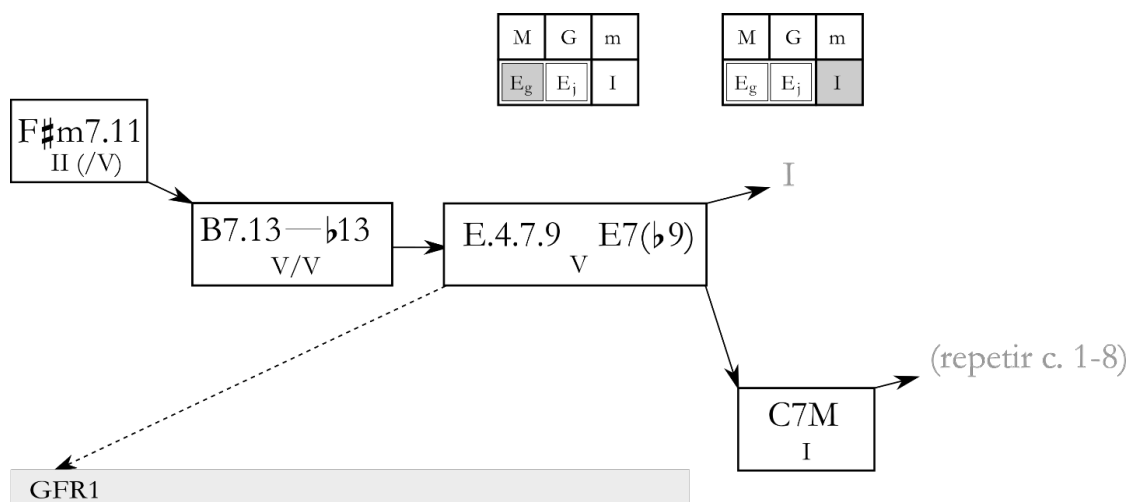
Apenas com a sequência da progressão (o acorde B7, imediatamente percebido como V/V) surge uma definição mais clara, não apenas em relação à continuidade (o dominante E7), como também retrospectiva, já que F $\sharp$ m7 passa a ser reinterpretado como parte de uma locução dominante secundária cujo alvo é V. Assim, os três acordes, em bloco, sugerem a formação de um claro gesto cadencial (GFR1)<sup>27</sup>, cujo objetivo (V ou I) ainda está por se definir<sup>28</sup>. Tal forte expectativa é confirmada pelos dois acordes seguintes, conectados na idiomática fórmula X4.7.9|X7(b9) e que se fundem em uma única categoria funcional, V, como um pivô estrutural local. O fechamento do arco melódico confirma também sua posição como alvo de uma semicadência. Mesmo sendo um ponto de chegada, a força do conhecimento implícito (ainda mediado por E<sub>g</sub>) nos leva a esperar o I de Lá maior como próximo acorde<sup>29</sup>. No entanto, num movimento

<sup>27</sup> Ou um circuito sintagmático cadencial, na terminologia do modelo sintático.

<sup>28</sup> Observe que, com a identificação do gesto cadencial, é razoável considerar que o contexto estilístico geral (E<sub>g</sub>) – que abrange as normas estruturais harmônicas -- passe a orientar as expectativas para os próximos eventos.

<sup>29</sup> Alternativamente, embora menos provável (por ser inusitada), uma interpretação possível seria considerar Lá maior como a tonalidade principal – o alvo a ser alcançado, com o preâmbulo em Dó registrado como uma polarização do bIII, numa espécie de estabilidade ilusória. Apesar de atraente, em termos estruturais, não considerarei essa alternativa entre as hipóteses da análise.

talvez tão surpreendente como o da modulação anterior, retorna, em seu lugar, o I de Dó maior, a tonalidade principal. Por sua vez, o imediato reconhecimento dos eventos melódicos e harmônicos apresentados no c. 1 faz acionar o contexto intraopus, induzindo uma expectativa por uma recapitulação de toda a seção (Fig. 14).



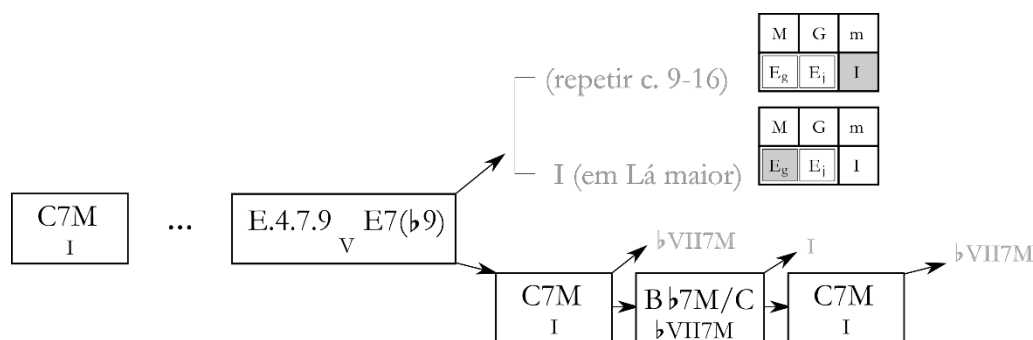
**Figura 14:** *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 6–9

E, de fato, todo o trecho é retomado (c. 9–16), confirmando a expectativa gerada (Fig. 15). Ao final dessa recapitulação, por inércia e na ausência de outros elementos, é plausível esperar por duas possíveis continuações: (1) nova repetição do trecho (mantendo ativa, assim, a opção intraopus) ou (2) uma “adiada” resolução sugerida pelo V de Lá maior (neste caso, evidenciando a ação do contexto estilístico geral)<sup>30</sup>. Como mostra a análise, a primeira alternativa se confirma, trazendo com o I de Dó maior a expectativa em alto nível de que, mais uma vez, todo o bloco seja repetido. Contudo, novos e significativos fatos enfraquecem essa hipótese, a saber, o reconhecimento implícito de uma fronteira formal importante (isto é, o início da seção principal da canção), que é enfatizada por uma mudança significativa do perfil da melodia. Pela primeira vez, é enunciado o vocativo “Dindi”, formatado como um motivo rítmico-melódico com profundas implicações estruturais<sup>31</sup>. É, assim, possível considerar que um

<sup>30</sup> Nessa segunda hipótese, a repetição poderia ser entendida estruturalmente como uma espécie de interpolação parentética.

<sup>31</sup> Embora não integre o escopo desta análise uma investigação sobre o desenvolvimento motivico (o que acarretaria um desvio considerável em relação ao presente foco), a essência desse

certo grau de incerteza se infiltra nas expectativas, ainda que as continuações mais prováveis para os acordes iniciais do novo trecho (c. 17 e 18) sejam confirmadas (as mudanças de ângulo das setas de expectativa buscam capturar tais confirmações acumulativas).



**Figura 15:** *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 9–19

A entrada dos acordes seguintes, integrados em uma unidade (c. 20), parece confirmar parcialmente a expectativa da chegada à premissa estrutural. Como mostra o detalhe da Fig. 16, duas classes de altura esperadas (Dó e Sib) estão presentes em ambos e são mantidas (além de Sol), enquanto duas outras “estranhas” deslizam por semitom para a formação quase completa do acorde esperado,  $\flat VII$  (contendo uma sexta maior em substituição à sétima maior). Por outro lado, é razoável considerar que tal dupla de acordes possa também ser interpretada como uma preparação para IV, o acorde subdominante estrutural, numa retomada, por assim dizer, da “pista falsa” sugerida no c. 2 (ver Fig. 17)<sup>32</sup>. Essa situação especial sugere que três contextos atuem quase de maneira conflituosa na determinação da continuação, se por I ou IV: a primeira opção é reforçada pelos contextos micro (ativado pela observação do comportamento das vozes acordais) e intraopus (pela manutenção da repetição do gesto de prolongamento tônico), enquanto a segunda é suportada pela expectativa sintática de um afastamento para a subdominante (neste caso, conduzida pelo contexto estilístico geral). A confirmação desta última hipótese traz junto uma

---

importante elemento mantém relações com aspectos da estrutura harmônica da canção, em diversos níveis. Voltarei a esse tópico, portanto, nos comentários finais da análise.

<sup>32</sup> Subjacentemente, parece-me aqui sintomática a dose de incerteza provocada pela raríssima inversão da ordem da fórmula convencional ( $X4.7.9|X7(\flat 9)$ ) – compare com o que acontece no final da seção anterior (c. 8 e c. 16), por exemplo –, como que reforçando o caráter contrapontístico do primeiro acorde em relação ao segundo numa espécie de elaboração transitória.

forte pressão pela expectativa de uma continuação em “descida plagal” (GFR5), o que é, em seguida, de fato, confirmado. A chegada do acorde tônico coincide com a conclusão melódica e o final da seção, abortando, assim, o mais convencional direcionamento cadencial (que, normalmente, seria lançado por V/II), como é sugerido na análise. Em vez desse acorde, reaparece B $\flat$ 7M/C, o que suscita, como expectativa intraopus, a repetição da seção.

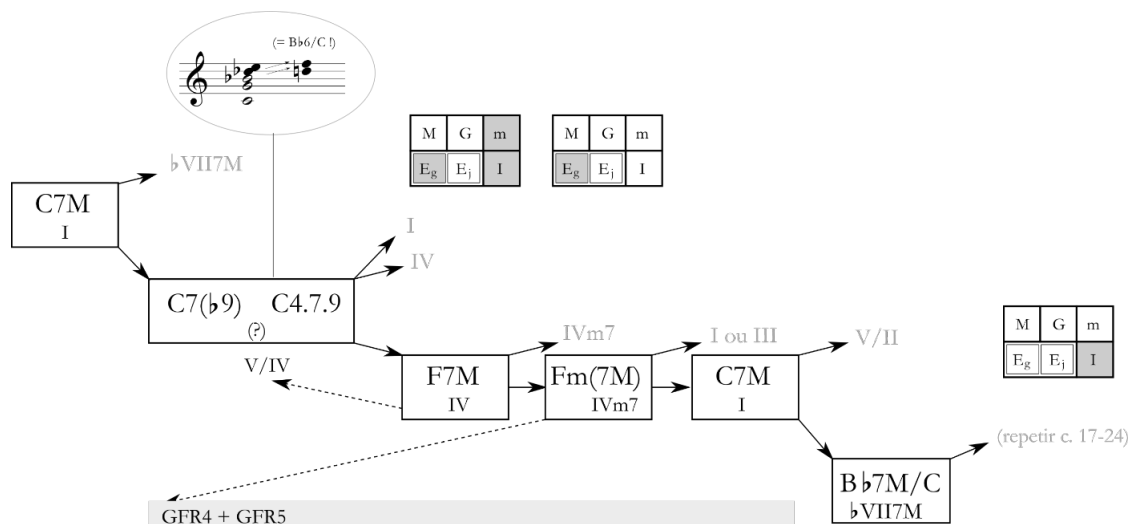


Figura 16: *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 19–26

Segue-se então, como esperado, a retomada literal da seção principal (Fig. 17). A chegada do acorde tônico como estágio final deste primeiro circuito sintagmático completo (o uso da categoria funcional) mais uma vez suscita alta incerteza de continuação. O surgimento, então, de uma preparação dominante em formato de locução II–V insinua que uma nova seção será iniciada, o que provoca três expectativas: a mais excêntrica (e menos provável) delas seria por uma modulação para Mi maior, como que compensando, em direção inversa, o salto mediântico para Lá maior na introdução (portanto, evocando o contexto intraopus). Por outro lado, a qualidade meio-diminuta do primeiro acorde da locução – embora não seja um elemento determinante nos repertórios semelhantes – sugere (de acordo com a prática e normas do contexto estilístico geral) uma resolução em um alvo em modo menor. Assim, duas opções sintáticas mais prováveis que a primeira se apresentam para esse alvo: como o III diatônico ou como I de Mi menor. Ainda que a primeira alternativa pareça ser a mais simples e lógica, considero que a nítida presença de uma fronteira formal

importante nesse ponto seja um fator de forte influência para tornar a modulação a expectativa mais plausível<sup>33</sup>.

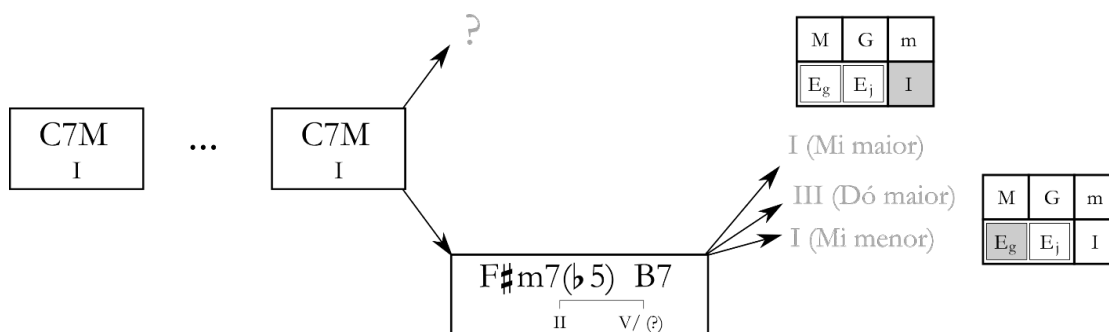


Figura 17: *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 25–32

De fato, o acorde Em7 que se segue *soa* inequivocamente como um tônico provisório. Como nos casos anteriores, sua estabilidade como I grau torna incerta uma especulação sobre a natureza funcional do próximo acorde. O surpreendente surgimento de Cm6, um acorde não diatônico (raridade em progressões iniciais em modo menor), acaba por acarretar o acionamento do contexto estilístico particular, a partir do reconhecimento de um suposto início de uma fórmula harmônica recorrente na música jobiniana, epitomada na canção *Chega de saudade* (Jobim e Vinicius de Moraes). Como mostra o detalhe da análise, o uso da categoria funcional ♭VIIm7 em modo menor parece ter a intenção de prover uma preparação parcimoniosa ao dominante principal<sup>34</sup>, de tal maneira que apenas o baixo se mova por semitom descendente (como se fosse a nona menor do acorde-alvo) enquanto as demais vozes são mantidas (sendo as terças

<sup>33</sup> O que é negativamente reforçado pela raridade do emprego do III grau como acorde inicial de seções.

<sup>34</sup> Chamo aqui a atenção para a diferença entre as notações de categorias funcionais e cifras alfanuméricas (especialmente quando são bem parecidas, como é o presente caso). Por convenção, rótulos de categorias funcionais expressam abstrações (como espécies de “nomes-fantasia”) que podem englobar diversas possíveis manifestações concretas de acordes. Neste caso específico, ♭VIIm7 é o rótulo da categoria da qual são manifestações válidas diversas possibilidades (por exemplo, tendo Dó maior como referência): B♭m7, B♭m6 (por substituição), B♭m7.9 (por acréscimo) e mesmo B♭m (por supressão). Assim, de maneira mais econômica, apenas um rótulo funcional torna-se necessário para a identificação da categoria. Outro caso semelhante na análise de *Dindi* pode ser observado na notação funcional de Fm(7M) como IVm7 (o rótulo convencional) e não, desnecessariamente, IVm(7M).

por equivalência enarmônica)<sup>35</sup>. Assim, a expectativa de continuação torna-se alta pelo V (B7 na tonalidade vigente), fazendo com que o retorno de I resulte em nova surpresa. Retrospectivamente, contudo, podemos considerar que Jobim optou neste caso por simplesmente omitir o acorde de ligação (como sugerido na análise), numa espécie de abreviação da fórmula, criando assim uma variante<sup>36</sup>. A reiteração, dentro do mesmo compasso, de Cm6 leva à quase certa espera pelo retorno de Em7 (o que de fato ocorre) e, conseqüentemente, à percepção retroativa da ação de um prolongamento tônico por interpolação completa (GFR2). O perfil melódico desse trecho, associado à reiteração dos dois acordes em um ritmo harmônico mais intenso apresenta-se como uma espécie de eco que produz um claro fechamento da ideia. Imediatamente após essa conclusão, um aparentemente enigmático A7 (IV7) provoca, na verdade, uma expectativa em alto nível pela sequenciação do bloco, numa modulação para Ré menor. Para isso contribui não apenas a reinterpretação de Em7 como II da nova tonalidade (integrando-se à locução dominante) como o fato de ser essa uma estratégia composicional consideravelmente recorrente em canções de Jobim<sup>37</sup>. Podemos, assim, pensar que tal expectativa em alto nível seja orientada predominantemente pelo contexto E<sub>j</sub>.

---

<sup>35</sup> A fórmula é uma das possíveis manifestações do conceito denominado “complexo dominante” (para maiores detalhes, ver Almada 2022, p. 251–252).

<sup>36</sup> Como tratarei nas conclusões, essa escolha parece ter implicações estruturais.

<sup>37</sup> Mais especificamente, modulações sequenciais por segunda maior descendente posicionadas em seções secundárias, como acontece, por exemplo, em *Samba de uma nota só*, *Wave* e *Chovendo na roseira*.

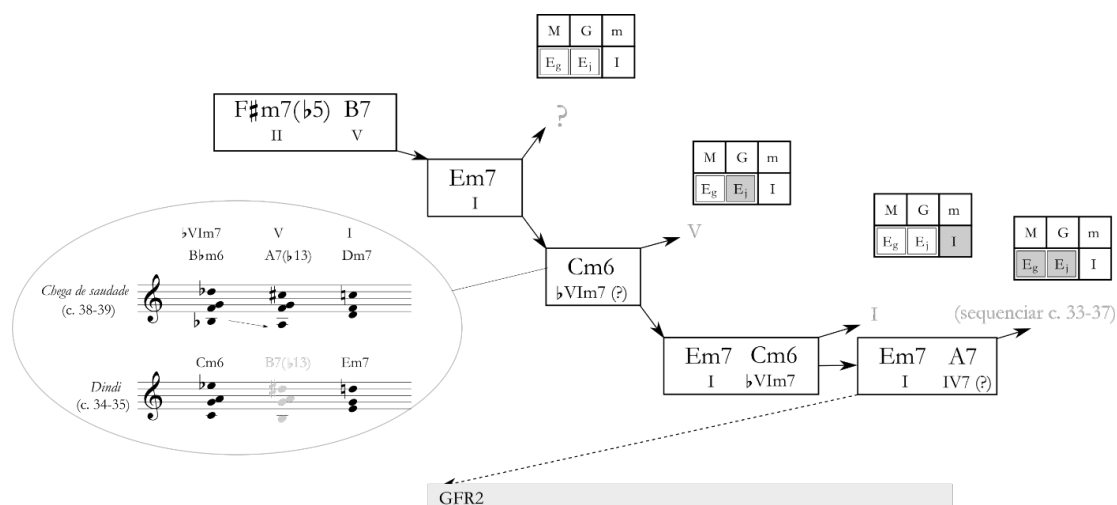


Figura 18: *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 32–36

A sequenciação da locução, ao final, traz a preparação dominante para a tônica principal, propiciando quase naturalmente a expectativa pela recapitulação concisa da seção A (Fig. 18), o que, de fato, se efetiva, levando ao desfecho apropriado da canção (Fig. 19).

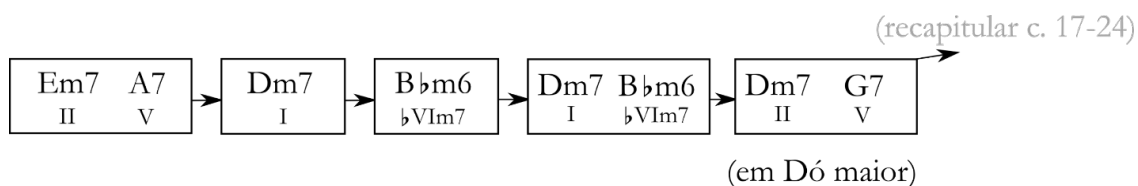


Figura 19: *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 36–40

O esperado fechamento da “descida plagal” previamente estabelecida na exposição da seção é subitamente abortado, substituído por V/V que, imediatamente redireciona a expectativa para uma cadência autêntica, perfeitamente coerente com a expectativa estrutural de alto nível pela conclusão definitiva da canção, através de uma cadência autêntica (o que faz acionar o contexto estilístico geral). No entanto, o esperado dominante é evitado, tomando seu lugar o napolitano D♭7M que, ao ser sucedido por C7M, propicia uma cadência plagal, como a última das muitas subversões jobinianas em *Dindi* (Fig. 20).

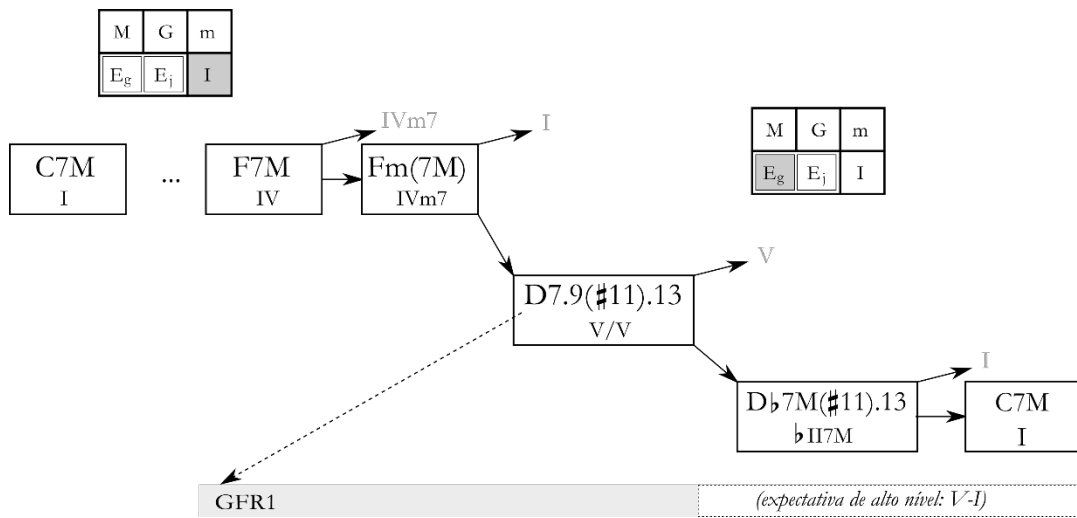


Figura 20: *Dindi* (Jobim & Oliveira), expectativas nos c. 41-49.

Como comentário conclusivo, é relevante mencionar como a “história” única de *Dindi* parece ser construída a partir de um único intervalo, que se infiltra por diversos níveis harmônicos e formais da canção, fornecendo, por assim dizer, pistas implícitas para a própria formação de expectativas intraopus. A Fig. 21 propõe uma visão da estrutura básica de *Dindi*, filtrada sob essa perspectiva. Onze relações significativas são identificadas na figura, todas de algum modo baseadas na ideia abstrata “intervalo de terça” e correspondendo a níveis hierárquicos distintos em operação. As nove relações explicitamente associadas ao intervalo são descritas no Quadro 1.

Céu ... pra onde...? ... não sei. Ab, Dindi ... seria Dindi, tudo, Dindi, lindo Dindi. E as águas deste rio aonde vão? eu não sei (etc.)

Intro A B

C7M A7M E7.9 C7M (d) F7M Fm(7M) C7M Em7 Cm6 Em7

Figura 21: Manifestações de relações de terça significativas em *Dindi*

Relação	Natureza	Nível	Descrição
a	vertical	intracordal	Terça maior entre fundamental e terça
b	horizontal	intertonal	Terça menor entre tônicas
c	horizontal	interacordal	Terça maior entre fundamentais
e	horizontal	intermelódico	Terça menor descendente entre notas contíguas
g	horizontal	intermelódico	Terça maior descendente entre notas contíguas
h	horizontal	intertonal	Terça maior entre tônicas
i	vertical	intracordal	Terça menor entre fundamental e terça
j	horizontal	intermelódico	Terça menor ascendente entre notas contíguas
k	horizontal	intermelódico	Terça maior ascendente entre notas não contíguas

Quadro 1: Relações de terça significativas em *Dindi*

Subjacentemente, parece ser relevante para o entendimento dessa estrutura acompanhar o desenvolvimento do motivo “Dindi” (Fig. 22) que, antes de assumir sua forma definitiva, explicitando claramente a importante relação de terça maior descendente Mi–Dó (g)<sup>38</sup>, é enunciado de maneira embrionária (d, f). Nessa interpretação, é possível mesmo considerar a relação *k* como uma variante por retrogradação invertida livre do formato inicial (assumindo o intervalo Mi $\flat$ –Mi como uma segunda, a partir da ambígua equivalência enarmônica Mi $\flat$ /Ré $\sharp$ ).

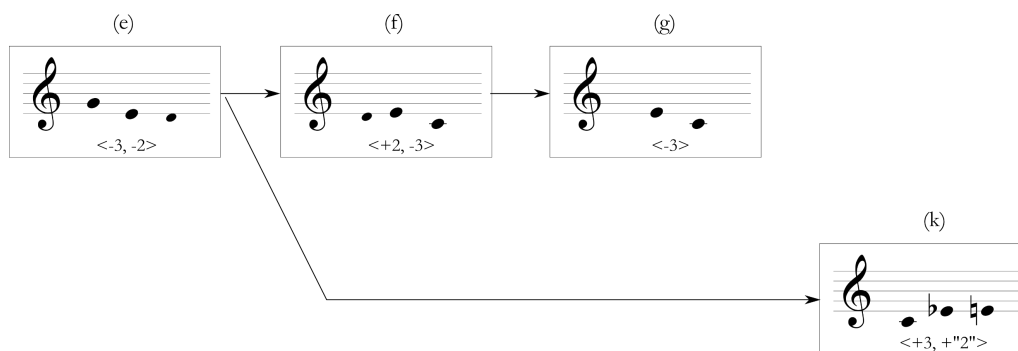


Figura 22: Desenvolvimento do motivo “Dindi” (os números nos vetores indicam intervalos diatônicos, sinais indicam direções)

<sup>38</sup> Cujas três manifestações sequenciadas são, a rigor, variantes recontextualizadas harmonicamente pelos acordes contíguos F7M, Fm(7M) e C7M. Ao final (c. 47–48) mais duas rearrmonizações acontecem: D7 e D $\flat$ 7M (esta última em versão “blues”, com Mi $\flat$  substituindo Mi).

## 6. Conclusão

Este artigo discute como as ideias de expectativa, probabilidade, aprendizado estatístico, entropia, contextos (global, micro, estilístico e intraopus) e níveis de observação (em diferentes níveis hierárquicos) podem interagir como fatores decisivos para o estabelecimento de uma estrutura funcional de uma dada peça. Ainda que a presente abordagem foque especialmente o âmbito da harmonia da música popular, é plausível considerar que, com as devidas adaptações, as reflexões e discussões presentes neste estudo possam ser generalizadas e estendidas a outros repertórios.

Por fim, como demonstram as duas aplicações analíticas que finalizam os artigos deste simpósio, a integração dos dois modelos e seus respectivos escopos teóricos e perspectivas mostra-se como uma possibilidade altamente promissora e como uma ferramenta robusta para um entendimento abrangente, profundo e acurado dos mecanismos que regem os domínios da sintaxe e da funcionalidade harmônicas.

## Referências

1. Almada, Carlos. 2022. *A harmonia de Jobim*. Campinas: Editora da Unicamp.
2. Almada, Carlos; Carvalho, Hugo. 2022. Entropy, Probabilistic Harmonic Space, and the Harmony of Antonio Carlos Jobim. *Musica Theorica*, v. 7, n. 1, p. 68–111.
3. Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
4. Gjerdingen, Robert. 2014. “Historically Informed” Corpus Studies. *Music Perception*, v. 31, n. 3, p. 192–204.
5. Huron, David. 1992. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press.
6. Meyer, Leonard. 1957. Meaning in Music and Information Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 4, p. 412–424.
7. Navia, Gabriel; Venegas, Gabriel. 2024. Teorizando para além do cânone: tonalidade, função harmônica e prolongamento. *Musica Theorica*, v. 9, n. 1, p. 3–37.

8. Patel, Aniruddh. 2008. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
9. Schoenberg, Arnold. 1969. *Structural Functions of Harmony*. Editado por Leonard Stein. New York: W.W. Norton.
10. \_\_\_\_\_. 1991. *Fundamentos da composição musical*. Traduzido por Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp.
11. Snyder, Bob. 2001. *Memory and Music*. Boston: The MIT Press.
12. White, Christopher; Quinn, Ian. 2018. Chord Context and Harmonic Function in Tonal Music. *Music Theory Spectrum*, v. 40, p. 314–336.

## **A Sonata-Fantasia, Op. 44 de Henrique Oswald: um caso de sonata bidimensional**

*Henrique Oswald's Sonata-Fantasia, Op. 44:  
a case of bidimensional sonata*

**Norton Dudeque**

*Universidade Federal do Paraná*

**Resumo:** Neste texto abordo a *Sonata-Fantasia* Op. 44 de Henrique Oswald sob o ponto de vista de sonata bidimensional. Obras em forma sonata, mas compostas por vários movimentos executados de maneira contínua, são organizadas e compostas por seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação, como em uma forma sonata, que são apresentadas de maneira consecutiva em um único movimento. Para elucidar esta intenção do compositor, toma-se como fundamentação teórica principal a teoria de sonata bidimensional de Vande Moortele, e na análise considera-se aspectos formais, temático-motívicos e tonais.

**Palavras-chave:** Henrique Oswald. Sonata-fantasia. Forma sonata. Sonata Bidimensional. Análise musical.

**Abstract:** In this text I approach Henrique Oswald's *Sonata-Fantasia* Op. 44 from the point of view of a two-dimensional sonata. Works in sonata form, but composed of several movements performed continuously, are sometimes organized, and composed of sections of exposition, development and recapitulation, as in a sonata form, which are presented consecutively in a single movement. To elucidate the composer's intention, Vande Moortele's two-dimensional sonata theory is taken as the main theoretical foundation, and the analysis considers formal, thematic-motivic and tonal aspects.

**Keywords:** Henrique Oswald. Sonata-Fantasia. Sonata form. Two-dimensional sonata. Music analysis.



## 1. Introdução

A *Sonata-Fantasia* Op. 44, para violoncelo e piano, de Henrique Oswald (1852–1931), composta em 1916, foi estreada em agosto do mesmo ano, em um concerto do Trio Barrozo-Milano-Gomes no salão do *Jornal do Commercio* no Rio de Janeiro. No concerto foram estreadas além da *Sonata-Fantasia* o *Trio* Op. 45. Henrique Oswald, no início do século XX, foi um dos agregadores da vida musical e artística no Rio de Janeiro. De acordo com Martins, sua casa era frequentada pelos seus amigos e colegas compositores, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Lorenzo Fernandes, Luciano Gallet, Frutuoso Viana e Heitor Villa-Lobos; intérpretes como Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes, além de artistas internacionais que passavam em turnê pelo Rio de Janeiro. Entre estes podemos citar Arthur Rubinstein, Alexandre Brailowski, Pablo Casals, e entre os anos de 1917 e 1918 também estiveram o poeta francês Paul Claudel e o compositor Darius Milhaud (Martins 1995, p. 94). Há uma forte sugestão de que Oswald teria dedicado a *Sonata-Fantasia* a Pablo Casals. Martins relata que “Maria Isabel Oswald Monteiro afirma que, ao ouvir um recital do violoncelista Pablo Casals, Oswald ficou impressionado. Prometeu-lhe uma sonata. Somente em 1916 estaria pronta a *Sonata-Fantasia* em um só movimento segmentado. A obra difere substancialmente da *Sonata em Ré menor*, Op. 21, de 1898, destinada à mesma organização instrumental” (Martins 1995, p. 134, nota 166). No entanto, a obra não contém dedicatória.

A *Sonata-Fantasia* é uma das obras da maturidade do compositor e apresenta um alto grau de experimentalismo em relação à forma musical. A abordagem para a forma musical nesta obra sugere o interesse do compositor por algumas das inovações musicais do século XIX e do início do XX. Uma destas inovações se refere às obras que projetam uma forma sonata, que é composta de diferentes movimentos que são executados de maneira contínua. Em termos de forma musical, o exemplo “clássico” é a *Sonata em Si menor* para piano (1853) de Franz Liszt (1811–1886), que é uma referência possível para a *Sonata-Fantasia* de Oswald.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Em uma correspondência de Milhaud para a esposa de Oswald datada de 26 de julho de 1919, o compositor francês narra suas saudades das reuniões na casa de Oswald e menciona o repertório tocado: “os Guerra tocando a música moderna francesa... Gallet que toca a Sonata de Liszt” (vide Martins 1995, p. 99 e p. 135, nota 175).

Oswald residiu em Florença, Itália, por cerca de 30 anos e ali teve sua principal formação musical.<sup>2</sup> Seu principal professor foi Giuseppe Buonamici (1846–1914), quem estudou com Hans von Bülow (1830–1894) entre 1868 e 1870 no conservatório de Munique, Alemanha. No início de 1886, Buonamici promoveu um encontro entre Oswald e Liszt. Um relato da mãe de Henrique Oswald, Carlota Cantagali, registrado em seu diário, descreve alguns aspectos do encontro:

23, sábado – Henri foi passar a noite com Buonamici, a fim de conhecer o grande mestre Liszt. Ele teve a felicidade de ouvi-lo tocar, ficando encantado [...].

24, domingo – Henri foi almoçar com Liszt, que quis ouvir três composições de Henri, e, após, como recompensa, Liszt executou para Henri quatro de suas obras (citado em Martins 1995, p. 54).

Além do contato pessoal com Liszt, também é importante notar que Oswald conheceu algumas obras de Liszt a ponto de executá-las em concerto com Buonamici. Em 7 de janeiro de 1886 eles interpretaram *Les préludes* de Liszt, arranjado para dois pianos pelo compositor (Borém, 1994, p. 76). Esta obra de Liszt, baseada na forma sonata, é discutida por Kaplan que também aborda *Tasso*, *Orpheus* e *Prometheus* sob a ótica da forma sonata e ainda observa que *Die Ideale*, assim como a *Sonata em Si menor*, “combinam o esquema de sonata com o design de três ou quatro movimentos contínuos” (Kaplan 1984, p. 145).

Oswald, com uma sólida formação pianística, certamente conheceu a *Sonata em Si menor* de Liszt. Esta obra é inovadora na sua organização formal, pois apresenta uma forma composta pelas seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação, como em uma forma sonata, apresentadas de maneira contínua em um único movimento. Ademais, é uma obra que também pode ser entendida como composta por vários movimentos e que delineiam um ciclo sonata em quatro, ou três, movimentos.

Anteriormente a Liszt, Franz Schubert já havia experimentado com este tipo de disposição da forma sonata em sua *Fantasia em Dó maior (Wanderer Fantasie)* d. 760 (1822), uma das peças de concerto favoritas de Liszt. A peça de Schubert segue um esquema que tem uma primeira seção em Dó maior, uma seção lenta em Dó sustenido menor–Mi maior, um *scherzo* em Lá bemol maior, e

---

<sup>2</sup> Para um relato biográfico sobre Henrique Oswald vide Martins 1995, e Borém 1994.

um *finale*, que recapitula elementos temáticos do primeiro movimento em fugato, em Dó maior (Hamilton 1996, p. 11).

William S. Newman em seu monumental trabalho sobre sonatas descreve no volume *The Sonata Since Beethoven* (1969), algumas características da peça de Liszt. Ele relata que “A Sonata em Si de Liszt não é uma simples “forma sonata”, mas uma forma de função dupla, porque os seus vários componentes também servem como movimentos (não separados) do ciclo completo” (Newman, 1969, p. 134). Mais adiante, Newman elabora uma tabela com a organização da forma sonata da obra de Liszt (Newman 1969, p. 375). Na primeira linha da Fig. 1, abaixo da indicação de compassos, está a interpretação da forma sonata em um movimento com suas respectivas seções, na segunda linha está o ciclo de forma sonata com seus quatro movimentos, as linhas seguintes dizem respeito ao andamento e métrica, principais tonalidades e material temático.

Franz Liszt's Sonata in B Minor

Mus. nos.	25	50	75	100	125	150	175	200	225	250	275	300	325	350	375	400	425	450	475	500	525	550	575	600	625	650	675	700	725	750	760
One-mvt. "sonata form"	Exposition:				Development (sectional):												Recapitulation:		Coda (return of all themes)												
	M.	T.	S.	K.	Coda new (z)												fugue (w/x)	M. T.	S. K.												
Four-mvt. cycle	i (incomplete "sonatina form"):																ii (A-B-A slow mvmt.):			iii (scherzando fugue)		iv (finale: incomplete "sonatina form"):									
	Exposition				Recapitulation		Coda  "A" "B"		T."A"		Coda  fugue		M. T.		S. K.		Coda (return of all cyclic themes)														
	M.	T.	S.	K.	T. M.	K.	Coda  "A" "B"		T."A"		Coda  fugue		M. T.		S. K.		Coda (return of all cyclic themes)														
Main tempos and meters	S/F				S												F		(F)		VF F/S F S										
	♩, ♩		♩, ♩		3												♩		(♩)		3		3 3 ♩								
			2		4												♩				2		2, 4								
Main tonal centers	→b				D		D		(B/b)		→F#		bb		→b		BB		B												
Main thematic elements (see Ex. 45)	vw/x vw v y v xx wxw				wx		vwy x/w z x y		z		zv w/x		w w/xvvv&w		xy		w vw yz xwv														

Figura 1: Tabela de Newman sobre a Sonata de Liszt (fonte: Newman 1969, p. 375)

Alternativamente à interpretação de Newman, Hamilton (1996) observa outras duas interpretações, a de Longyear (em 1973) que também advoca pela função dupla, mas em três movimentos em um, e a de Winklhofer (em 1980) que a interpreta como um movimento em forma sonata. As análises de Newman e Longyear concordam que se trata de uma forma sonata em um único movimento ou uma unidade em vários movimentos, porém, quatro movimentos para Newman e três para Longyear. Já Winklhofer não reconhece esta subdivisão e tampouco considera a fuga como um *scherzo*, reconhecendo, portanto, uma forma sonata em um único movimento (vide Hamilton 1996, p. 32).

Na análise de Newman, todas as unidades formais funcionam no nível de seções da forma sonata, mas também como movimentos de uma sonata em

quatro movimentos, ou seja, um ciclo sonata. Esta observação levou Vande Moortele a elaborar aspectos da sua teoria da forma sonata bidimensional, que é definida como:

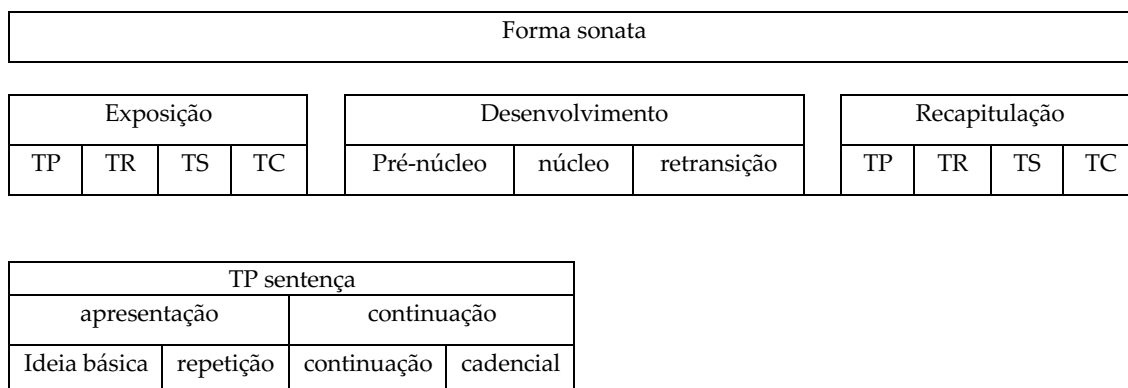
[...] a combinação dos movimentos de um ciclo sonata e das seções de uma forma sonata no mesmo nível hierárquico de uma composição de movimento único. Inclui todas as seções essenciais da forma sonata e todos os movimentos do ciclo sonata, mas estes podem interagir de várias maneiras. (Vande Moortele 2009, p. 23)

Uma distinção importante entre as duas concepções trata da exatidão da equivalência entre seções e movimentos da forma sonata. Para Newman há uma precisão entre as seções da forma sonata e os movimentos do ciclo sonata. Já para Vande Moortele não existe esta exatidão, e, de fato, ele argumenta que apesar de ser possível, é mais frequente que um movimento de um ciclo sonata como uma seção pode coincidir em parte ou se sobrepor com partes de várias seções consecutivas. Portanto, “a projeção de uma forma sonata e de um ciclo sonata um sobre o outro em uma forma sonata bidimensional é, em outras palavras, uma projeção vaga: seções e formas podem coincidir, mas não necessariamente” (Vande Moortele 2009, p. 22). Isto quer dizer que tanto a forma sonata pode conter unidades formais que não fazem sentido dentro do ciclo sonata, quanto o ciclo sonata pode conter unidades que não fazem sentido na forma sonata. Por fim, somente um número limitado de unidades formais se adequam completamente tanto no ciclo sonata quanto na forma sonata, e ao analista, cabe desvendar a função destes segmentos, seções etc. Vale comparar a tabela de Newman com uma Tabela elaborada por Vande Moortele para a mesma obra de Liszt (Fig. 2, vide Vande Moortele 2009, p. 23). Na primeira linha está a organização da forma sonata simples e na linha mais abaixo encontra-se a organização em movimentos do ciclo sonata. Note-se a diferença na determinação das seções. Por exemplo, Vande Moortele identifica a introdução nos c. 1 a 7, Newman não a menciona; a exposição para Vande Moortele está entre os c. 8 e 204, e para Newman entre 25 e 275, e assim por diante. Mas mais interessante é a percepção de Vande Moortele não encontrar equivalência funcional em alguns segmentos como no caso do movimento lento (central), nos c. 331 a 452, e no retorno da introdução, nos c. 453 a 459.

INTRODUCTION	EXPOSITION <b>b – D – (F#)</b>	DEVELOPMENT	
1–7	8–204	205–330	331–452
SONATA-FORM FIRST MOVEMENT <b>B</b>			SLOW MOVEMENT <b>F#</b>
INTRODUCTION RETURN	RECAPITULATION <b>b<sub>b</sub> – b – B</b>		CODA <b>B</b>
453–459	460–532	533–672	673–760
	SCHERZO ⇒ FINALE <b>b<sub>b</sub>                      b – B</b>		

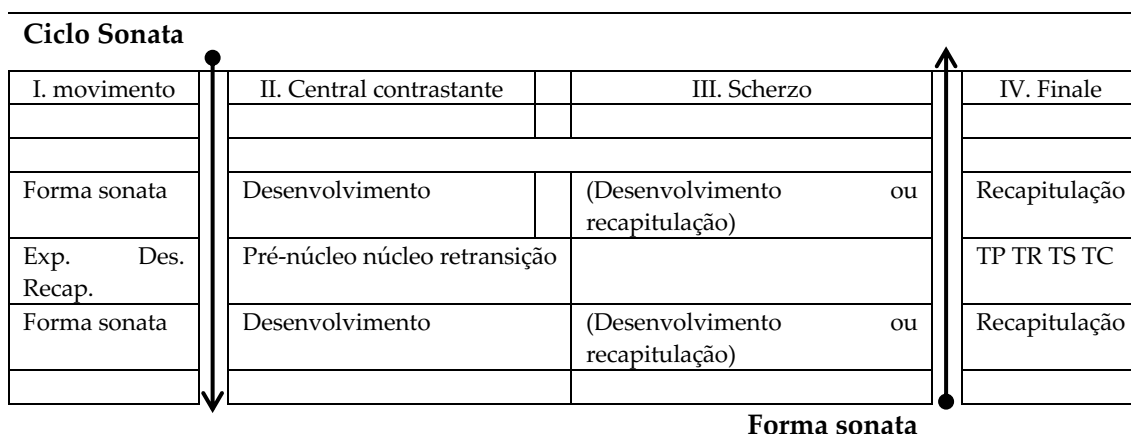
**Figura 2:** Interpretação da organização formal da Sonata de Liszt, forma e ciclo (fonte: Vande Moortele 2009, p. 23)

Além disso, cabe esclarecer o entendimento de níveis hierárquicos distintos entre a forma sonata simples e a sonata bidimensional. Aliás, forma musical, de maneira geral, é hierárquica. No caso da forma sonata temos como primeiro nível a forma em si (forma sonata), em seguida as seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação. O detalhamento de cada uma destas seções corresponde a um nível abaixo. Assim, se uma exposição é organizada com o Tema principal (TP), como uma sentença, com suas frases de apresentação e continuação, em um nível, e seus elementos detalhados, ideia básica, repetição da ideia básica, frase de continuação e frase cadencial, em outro nível abaixo. O mesmo poderia ser pensado para a transição (TR), Tema secundário (TS) e Tema conclusivo (TC), cada qual com sua especificidade e diferentes níveis hierárquicos de acordo com sua organização interna. Um simples diagrama pode ilustrar tais níveis na organização da forma sonata (vide Fig. 3).



**Figura 3:** Exemplo de hierarquia na forma sonata

A forma sonata bidimensional, ou seja, a obra que contempla “a combinação dos movimentos de um ciclo sonata e das seções de uma forma sonata no mesmo nível hierárquico de uma composição de movimento único” (Vande Moortele 2009, p. 23), e se, hipoteticamente, houvesse uma correspondência perfeita entre as funções nos dois níveis, poderíamos encontrar uma representação no diagrama da Fig. 4. Assim, no ciclo sonata em quatro movimentos, o primeiro corresponderia a uma forma sonata simples, com suas seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação. Já o segundo movimento poderia corresponder ao desenvolvimento da forma bidimensional, o mesmo com o terceiro movimento. Porém, o terceiro também poderia configurar o início da recapitulação. Por fim, o quarto movimento corresponderia à recapitulação da forma sonata.



**Figura 4:** Comparação entre ciclo sonata e forma sonata

Naturalmente, como já mencionado, o hipotético não é o mais frequente que ocorre, muito embora haja casos em que esse equilíbrio entre funções se aproxime do modelo ideal.

Não correspondência funcional formal também é abordada por Vande Moortele que refina dois conceitos introduzidos por Dahlhaus (1988, p. 207–208): “identificação” e “interpolação”. A ideia de “identificação” refere-se àqueles pontos na forma onde a mesma unidade formal atua simultaneamente no ciclo sonata e como uma unidade na forma sonata.<sup>3</sup> “Interpolação” por sua vez, refere-

<sup>3</sup> Cabe notar que Alban Berg em 1918 divulgou uma análise para ilustrar a estreia da *Kammersymphonie* Op. 9 de Schoenberg onde ele expressa sua ideia a respeito desta obra como uma forma sonata. Berg escreveu: “também parece possível reduzir a forma desta sinfonia à de

se àqueles movimentos inseridos na forma sonata geral (aquela formada por vários movimentos) e que não apresentam correspondência funcional com a forma sonata simples. Portanto, a forma sonata geral é suspensa enquanto a interpolação esteja ocorrendo (Vande Moortele 2009, p. 25–26). Com mais estas duas possibilidades de seções com função específica ou sem correspondência de função, as complexidades na percepção da forma de sonatas bidimensionais multiplicam-se. De fato, como observa e resume Vande Moortele:

Uma de suas características mais marcantes é a alta frequência de interações complexas entre os diferentes níveis da hierarquia formal. Mais especificamente, os elementos de uma forma sonata de movimento único e os elementos de um ciclo sonata de vários movimentos, que normalmente operam em diferentes níveis hierárquicos, residem em um mesmo nível hierárquico em uma forma sonata bidimensional. Ao analisar formas sonatas bidimensionais e teorizar sobre elas, não é suficiente ser capaz de distinguir entre componentes funcionais específicos, como “tema principal” ou “exposição”. É também necessário diferenciar claramente os níveis hierárquicos a que pertencem estes componentes, e poder referir-se a esses níveis como um todo, independentemente de qualquer realização específica na forma de uma unidade formal concreta. (Vande Moortele 2009, p. 14)

A visão de Hepokoski acerca de forma sonata torna-se relevante quando temos possibilidades distintas de percepção de níveis hierárquicos na sonata bidimensional. Para Hepokoski, a forma musical é resultado da compreensão de que uma forma musical é, na sua essência, um diálogo no processo entre uma obra e as práticas composicionais genéricas e normativas. Hepokoski e Darcy esclarecem que

A forma sonata não é um conjunto de regras de “livro didático” nem um esquema fixo. Pelo contrário, é uma constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis na sua realização – um campo de orientações facilitadoras e restritivas aplicadas na produção e interpretação de uma forma composicional familiar. Existindo em qualquer momento, sincronicamente, como uma constelação mapeável (embora exibindo variantes de um local para outro, de um compositor para outro), o gênero foi sujeito a uma transformação diacrônica contínua na história, mudando através de nuances incrementais de década para década. (Hepokoski e Darcy 2006, p. 15)

---

um primeiro movimento grande, amplamente expandido, de forma sonata, onde se considera o Scherzo simplesmente como uma inserção entre a Exposição e o Desenvolvimento, e a Seção Lenta como uma inserção entre o Desenvolvimento e Recapitulação” (Berg 1993, p. 243, *Berg Guides*).

Esta concepção de forma sonata exclui noções mais tradicionais de forma musical, tais como, “forma conformacional”, isto é, a ideia de que uma obra musical deve ser adaptada a uma forma pré-estabelecida; e, “forma generativa” que propõe que a forma musical é um desenvolvimento de processos temático-motívicos e contrapontísticos (Hepokoski 2009, p. 71–72). Ambas as concepções são contraditórias com a teoria de Hepokoski e Darcy que defende que a forma sonata é dialógica e, portanto, não é um esquema fixo ou um conjunto de regras. Ao se referir à “alta frequência de interações complexas entre os diferentes níveis da hierarquia formal”, Vande Moortele, também está se referindo às várias possibilidades de interpretação dos níveis hierárquicos e da própria interpretação de uma sonata bidimensional. Este é o caso da *Sonata-Fantasia* de Oswald: uma sonata bidimensional onde pode-se interpretar a forma de acordo com suas unidades formais baseadas na retórica de forma sonata.<sup>4</sup>

## 2. Análise

Na *Sonata-Fantasia* op. 44 de Henrique Oswald nota-se uma forte unidade temática que é resultado da coerência temática da obra revelada através de um minucioso trabalho de derivação motívica. A linguagem harmônica é refinada e complexa apresentando relações e flutuações harmônicas derivadas da harmonia romântica de tradição francesa e germânica. Naturalmente, o aspecto formal da obra é importante e é discutido na análise que segue, juntamente com os aspectos mencionados acima.

### 2.1. Aspectos formais

A obra se caracteriza pela apresentação de grandes seções de maneira ininterrupta, em um movimento único. Cada seção corresponde a uma seção da forma sonata, assim: *Andante* (exposição), *Allegro Agitato* (desenvolvimento) e *Andante* (recapitulação). Porém, a relação formal para a sonata bidimensional se

---

<sup>4</sup> Outras obras que apresentam uma abordagem semelhante para a forma sonata, àquela de Liszt na sua *Sonata em Si menor* para piano, podem ser encontradas, do próprio Liszt, nos poemas sinfônicos *Tasso* (1847–54) e *Die Ideale* (1856–57), em *Don Juan* Op. 20 (1888–89) e *Ein Heldenleben* Op. 40 (1897–98) de Richard Strauss (1864–1949), e em *Pelleas und Melisande* Op. 5 (1902–03) e na *Kammersymphonie* Op. 9 (1906) de Arnold Schoenberg (1874–1951), e na *Sonata-Fantasia* op. 44 de Henrique Oswald.

dá ao percebermos que cada seção é caracterizada como um movimento distinto e com uma hierarquia própria dentro da obra completa. Assim, temos dois níveis distintos. O primeiro refere-se à forma sonata simples com as diferentes trocas de andamento: *Andante–Allegro Agitato–Andante* que correspondem à exposição–desenvolvimento–recapitulação. O segundo nível diz respeito à seção de desenvolvimento que, por sua vez, também é organizada como uma forma sonata. A troca de andamento nesta seção também estabelece uma relação hierárquica: *Allegro Agitato* (exposição)–*Andante* (interpolação)–*Allegro* (desenvolvimento)–*Allegro Agitato* (recapitulação). A Tab. 1 mostra esta relação, com os dois níveis hierárquicos da sonata bidimensional:

I.	<i>Andante</i>	<i>Allegro Agitato</i>				<i>Andante</i>
	Exposição	Desenvolvimento	Interpolação	Desenv.	Desenv.	Recapitulação
	TP TR TS TC					TP TR TS TC
II.		( <i>Allegro Agitato</i> )	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro Agitato</i>	
		Exposição		Desenvolvimento	Recapitulação	
		TP TR TS			TP TR TS	

**Tabela 1:** Organização formal da *Sonata-Fantasia* Op. 44, níveis I e II

Também pode-se entender o porquê da designação da obra como *Sonata-Fantasia*: Sonata pela sua estrutura formal baseada na forma sonata; e Fantasia pelo caráter episódico que a obra toma na sua organização de seções que se sucedem.<sup>5</sup>

Um mapeamento da tonalidade no decorrer da obra é importante para especificar o relacionamento tonal que faz parte da retórica da forma sonata nos dois níveis hierárquicos. O Ex. 1 apresenta de maneira resumida as principais regiões tonais, indicando sua relação com os temas (TP, TS, TC) e transição (TR)

<sup>5</sup> Vale mencionar outras obras intituladas *Sonata-Fantasia*. Villa-Lobos compôs sua *Sonata Fantasia* n. 1 (*Desespérance*) para violino e piano em 1912 e contém os andamentos de *Andante cantabile*, *Allegro andante*, *Allegro com fuoco*, *Andante–Allegro Final*, todos unidos em um único movimento. A *Sonata Fantasia* n. 2, para violino e piano, de 1914 contém quatro movimentos separados (Museu Villa-Lobos 2021, p. 97). Para descrições concisas destas duas *Sonatas-Fantasia* de Villa-Lobos vide Tarasti 2021, p. 427–429. A *Sonata-Fantasia*, para violino e piano de Paulo Florence (1864–1949) composta em 1923 também apresenta vários andamentos distintos em um movimento único.

e sua localização na obra.<sup>6</sup> Observe-se que a seção de desenvolvimento, como visto acima, é também organizada como uma forma sonata, daí a identificação de regiões tonais nela. Assim, temos na exposição da forma sonata, nível I, o TP(I) em Mi bemol maior e sua repetição em Lá bemol maior, uma TR(I) modulante, o TS(I) em Si bemol maior e sua repetição em Lá bemol maior, e o TC(I) em Si bemol maior. A recapitulação, nível I, corresponde ao procedimento normativo, ou seja, TP(I) na tônica, Mi bemol maior e repetição em Lá bemol maior, TR(I) modulante, TS(I) em Mi bemol maior e sua repetição em Ré bemol maior, e TC(I) em Mi bemol maior. Na seção de desenvolvimento (nível I), forma sonata no nível II, tem na sua exposição o TP(II) em Lá menor, segue TR(II) modulante, TS(II) em Lá bemol maior e com sequências em Dó menor e Mi maior. O desenvolvimento modulante, e a recapitulação com TP(II) em Lá menor, TR(II), e TS(II) em Fá maior seguido de sequências em Lá menor e Dó sustenido menor.

Nível I

Exposição

	TP	Rep. TP	TR	TS	Rep. TS	TC
	1	15	27	33	44	55

Desenvolvimento

Nível II

	TS	TR	TS	TP	TR	TS
	76	109	121	157	187	219
			125			231
			129			235
						239

Recapitulação

	TP	Rep. TP	TR	TS	Rep. TS	TC
	258	272	284	289	301	312

**Exemplo 1:** Organização tonal da *Sonata-Fantasia* Op. 44, níveis I e II

<sup>6</sup> Abreviaturas: TP: tema principal; TR: transição; TS: tema secundário; TC: tema conclusivo. A adição de um algarismo romano indica o nível da sonata bidimensional sendo considerado, por exemplo, TP(I) indica tema principal nível I, TP(II), tema principal no nível II etc.

## 2.2. Aspectos temático-motívicos

A elaboração temática desenvolvida pelo compositor visa a unidade da obra, um aspecto que se contrapõe ao caráter episódico geral. Se por um lado, a elaboração temática é coerente mostrando a lógica do trabalho motivico, por outro, as diversas seções da forma sonata sugerem uma atmosfera idílica, de fantasia, e, portanto, mais livre. Mas o que prevalece é a derivação motivico-temática coesa. Nos Exs. 2a–e, os temas principal e secundário da forma sonata são mostrados com a indicação dos níveis hierárquicos da sonata bidimensional. Assim, o TP(I) compreende duas figuras motivicas, a primeira (*a*) composta por um grau conjunto descendente seguido de salto de 5ª justa ascendente e grau conjunto descendente; a segunda (*b*) é formada por graus conjuntos descendentes (Ex. 2a). O TS(I) é composto por três figuras motivicas (*c*, *d*, *e*) formadas por bordadura superior e inferior (*c*), por um arpejo de tríade (*d*) e por notas de passagens (*e*) (Ex. 2b). E o TC(I) apresenta a figura motivica (*c*) sobreposta a uma figura de bordadura inferior no violoncelo (*f*), e a figura motivica *d* sobreposta a graus conjuntos descendentes no violoncelo (Ex. 2c). Na seção de desenvolvimento (nível I), ou exposição (nível II), o TP(II) é baseado na sua maior parte na figura *h*, que é derivado do TP(I) figura *a*, onde o intervalo original de 5ª ascendente é modificado para uma 4ª ascendente (Exs. 2d e 3a). Também o intervalo de 6ª maior descendente do TP(I) é modificado na derivação para uma 3ª maior ascendente (Sol#–Si#=Dó) (vide Ex. 3a). O TS(II) na figura *i* é sobreposta a uma figuração em semicolcheias no violoncelo, porém a figura *i* é derivada da figura *c* do TS(I) (vide Exs. 2e e 3b). Estas derivações temáticas mostram a conexão lógica das ideias musicais preservando a distinção e conexão, ao mesmo tempo, das funções formais em níveis hierárquicos distintos. Por exemplo, a derivação de TP(II) e TS(II) a partir de TP(I) e TS(I) é um procedimento normativo da forma sonata e característico da seção de desenvolvimento. Ademais, Oswald organiza estes temas desenvolvidos como TP e TS de uma nova forma sonata, no nível II. Estes exemplos resumem os principais motivos, e figuras motivicas que norteiam a organização dos temas da forma sonata.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cervini (2001) na sua análise da *Sonata-Fantasia* Op. 44 elabora quadros que mostram estes motivos e suas diferentes apresentações no decorrer da obra (vide Cervini 2001, p. 75–83). No

a) TP (I) <sub>1</sub>

b) TS (I) <sub>33</sub>

c) TC (I) <sub>55</sub>

d) TP (II) Desenv. (I) <sub>76</sub>

e) TS (II) <sub>121</sub>

Exemplo 2a–e: Temas e figuras motivicas na *Sonata-Fantasia* Op. 44

a)

b)

Exemplo 3a–b: Temas e figuras motivicas na *Sonata-Fantasia* Op. 44

entanto, os dois exemplos apresentados neste texto me parecem suficientes para observar o trabalho motivico do compositor.

### 2.3. Aspectos harmônicos e tonais

Uma característica que permeia o aspecto harmônico na obra refere-se ao enfraquecimento das funções tonais principais de tônica e dominante. Estas funções tonais são enfraquecidas por meio do acréscimo de cromatismos, notas ornamentais e dissonâncias que geram ambiguidade tonal. Já no momento inicial da obra (c. 1–3), na apresentação do TP(I), ocorre uma ambiguidade que enfatiza a relativa da tônica, Dó menor, enfraquecendo a própria tônica, Mi bemol maior. O primeiro acorde já apresenta ambiguidade por apresentar uma 5ª aumentada (IV<sup>5+</sup>), segue um acorde que é uma dominante individual do vi (Dó menor) seguido da mesma harmonia em outra inversão, mas com a sensível de Dó, Si $\flat$ . Porém, a resolução não ocorre em Dó menor, mas sim uma cadência de engano para Lá bemol (IV de Mi bemol maior e VI de Dó menor). A tônica, Mi bemol maior, é alcançada (c. 3) sem nenhuma preparação de tensão e resolução (dominante–tônica) e, portanto, perdendo sua ênfase funcional tradicional (Ex. 4a).

a) TP(I)

Mib: IV<sup>5+</sup> v<sup>7</sup>/vi v<sup>2</sup>/vi IV<sup>6</sup><sub>4</sub> I

Exemplo 4a: Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 1–3

Ao final da seção de apresentação do TP(I) ocorre uma preparação cadencial que poderia confirmar a tônica. No entanto, esta confirmação novamente não ocorre. A cadência inicia com uma dominante da dominante (c. 10) que prepara a dominante principal. Porém, esta é enfraquecida por apresentar sua 5ª aumentada e, inicialmente, na primeira inversão seguida do vi<sup>7</sup>, segue a dominante com a 5ª aumentada em estado fundamental e sucedida por nova dominante individual de Ré bemol. Finalmente, não ocorre nenhuma cadência confirmadora da tônica. O trecho termina com um acorde de 7ª meio-diminuta (sobre  $\hat{3}$ ) que não resolve na tônica. A falta de resolução na tônica e as sequências de dominantes, individuais e principais, tornam o trecho e a

apresentação do TP(I) instável. O segmento que reapresenta o TP(I) em Lá bemol maior repete a mesma característica de instabilidade tonal (Ex. 4b).

b)

Mib:  $v^7/V$   $V^6_{3+}$   $vi^7$   $V^{5+}$   $V/VII$   $vii^{\circ}$   $vii^{\circ}$   
iii iii

**Exemplo 4b:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 10–14

Também ilustrativa de cadência “enfraquecida” é o final da obra nos c. 322–332. A progressão, iniciando no c. 322, é composta em Mi bemol maior:  $IV^7-\flat VI-V^{5+}-I$ , sendo que a conexão entre  $\flat VI$  e  $V^{5+}$  se dá por enarmonia entre  $Sol\flat$  e (=)  $F\sharp$ , este resolvendo na terça do acorde de tônica.

A seção de transição, por sua vez, é mais estável pois promove a modulação de Mi bemol maior para Si bemol maior de maneira direta. O Ex. 4c mostra um resumo harmônico da passagem que inicia com uma tonicalização de Sol maior (c. 26.3–27.1) mas que imediatamente enfatiza Si bemol maior por meio de sua dominante (c. 27). A modulação se completa, após uma sequência de acordes cromáticos não funcionais (c. 30), com a progressão de  $vi^{6/5}-bII^6$  (por enarmonia de  $D\flat=Si\flat$ )– $V^2-I^6$  (c. 31–32). Também é importante que a cadência nos c. 31–32 caracterizam uma cesura medial (CM) enfraquecida, mas marcada pela indicação de *poco rit.*

c) TR

Sol:  $v$   $I$   $Sib: v$   $IV^6$   $V^6/VII$   $vii^{\circ}$   $IV^6_4$   $vii^{\circ}$   $vii^{\circ}$   $vii^{\circ 6/5}/vi$   $vi^6_5$   $bII^6$   $V^2$   $I^6$

(passagem não funcional)

**Exemplo 4c:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 27–32

O TS(I) é apresentado inicialmente em Si bemol maior, confirmado no c. 32 pela progressão  $V^2-I^6-V^2$ . Apesar da confirmação tonal, o TS(I) continua com uma passagem cromática não funcional, ela apresenta uma sequência de trítonos que desestabilizam a passagem nos c. 34–35. Posteriormente, há um retorno

cadencial, mas para Sol menor por meio da progressão ii–vii<sup>o</sup>/vi–vi nos c. 36–37 (Ex. 4d). A reapresentação do TS(I) é em Lá bemol maior, mas que retorna a Si bemol maior para o TC(I).

d) TS(I) 32

Sib: v<sup>2</sup> I<sup>6</sup> v<sup>2</sup> vii<sup>0</sup>/V (passagem não funcional) ii vii<sup>0</sup>/vi vi

**Exemplo 4d:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 32–37

A modulação entre o final do TC(I) e o desenvolvimento (ou exposição do TP(II)) é importante e afirmativa. O trecho inicia em Mi bemol maior passando em seguida por Mi bemol menor (i<sup>7</sup>) e prolongando sua dominante com a sétima maior (V<sup>7+</sup>) entre os c. 68–71. A partir do c. 72 inicia o prolongamento da dominante de Lá menor, a tonalidade principal da forma sonata (II). Este é um ponto crucial na obra pois valida, através de uma cadência afirmativa e com um prolongamento de V (V<sup>7</sup>–V<sup>13</sup>–V<sup>11/9</sup>–V), a articulação entre os níveis I e II da sonata bidimensional. Portanto, corroborando a interpretação da obra como uma forma sonata bidimensional (Ex. 4e).

e) 65

Mib: I i<sup>7</sup> v/v v<sup>7+</sup> lá: v<sup>7</sup>

v<sup>13</sup> v<sup>9</sup><sup>11</sup> v i

Allegro agitato TP(II)

**Exemplo 4e:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 65–76

Ao final do desenvolvimento (II) uma seção cumpre duas funções: 1. É um falso retorno do TP(I), e 2. é a retransição que conduz à recapitulação (II). A passagem inicia no c. 180 com uma apresentação do TP(I) em Mi bemol maior,

ênfático pela nota pedal Mi bemol no baixo e uma ênfase na tríade de subdominante, Lá bemol maior no c. 182. O segmento que segue é harmonicamente não funcional, mas preserva a nota pedal e introduz a modulação enarmônica que ocorre no c. 186 (Lá $\flat$  = Sol $\sharp$ ). A cadência final da retransição, já em Lá menor, conclui com  $vi^6-V^{6/5}-i$ , nos c. 186–187 (vide Ex. 4f).

**Exemplo 4f:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 180–187

O intervalo de trítono é enfatizado em diversas passagens, em particular quando do TS(I) (na mão esquerda) entre os c. 34–35, 46–47 e 61–62 (vide Ex. 4d), que produz um efeito de suspensão tonal por meio de uma sequência de acordes não funcionais. Aliás, uma das características da seção *Andante* (exposição I), um centro tonal relativamente indefinido pelo uso de uma linguagem harmônica complexa e que, encontrará um contraste com a seção *Allegro Agitato*, que apresenta definição tonal, a diferencia da prática normativa da forma sonata, ou seja, a seção de desenvolvimento geralmente é modulante e não tonalmente estável. Também é importante notarmos que os dois grandes centros tonais da obra se encontram à distância de trítono — Mi bemol maior e Lá menor — fato que sugere a importância deste intervalo na obra.

A exposição da forma sonata (II, *Allegro Agitato*) (ou seção de desenvolvimento I) é organizada em grande parte pelas relações tonais mediânticas. Assim, temos TP(II) em Lá menor–episódio em Dó maior (c. 113–120)–TS(II) em Lá bemol maior (c. 121–124), e sequência em Dó maior (c. 125–128). Já na recapitulação (II), O TP(II) é reexposto em Lá menor (c. 187–218), seguido de episódio em Lá maior (c. 223–230), TS(II) em Fá maior (c. 231–234), e pela sequência em Lá maior (c. 235–238).

Por fim, cabe ressaltar que a forma sonata (I) é tonalmente instável, mas respeita a prática normativa ao apresentar o TP(I) na tônica, o TS(I) na dominante, o TC(I) na dominante, e na recapitulação os temas cumprem com a

reapresentação na tônica. Assim, temos as relações tonais apresentadas de forma esquemática na Tab. 2.

I.	Andante	Allegro Agitato				Andante
	Expos.	Des.	Interp.			Recap.
	TP (Mi bemol) TS (Si bemol) TC (Si bemol)					TP (Mi bemol) TS (Mi bemol) TC (Mi bemol)
II.		(Allegro Agitato)	Andante	Allegro	Allegro Agitato	
		Expos.		Des.	Recap.	
		TP (Lá menor) Episódio (Dó maior) TS (Lá bemol, Dó maior)			TP (Lá menor) Episódio (Lá maior) TS (Fá maior, Lá maior)	

Tabela 2: Relações tonais entre os temas na *Sonata-Fantasia* Op. 44

### 3. Considerações finais

A *Sonata-Fantasia* Op. 44 de Henrique Oswald é um exemplo conciso de sonata bidimensional. Determinante para esta interpretação é a organização formal tanto da forma sonata principal (nível I) quanto da seção de desenvolvimento, a sonata nível II. A articulação interna dos TP(I), TS(I) e TC(I) se dá, harmonicamente, em conformidade com a prática tradicional da forma sonata, muito embora, as características harmônicas e tonais tenham o objetivo de diluir funções tonais. Já a sonata nível II contrasta àquela do nível I pela apresentação de harmonias claras e de funções harmônicas e tonais bem definidas. No aspecto temático-motívico as derivações e ligações entre os diferentes temas de ambos os níveis comprovam a busca pela coerência e concisão. Portanto, o compositor modifica, deforma, em parte, a prática composicional normativa da forma sonata. Ademais, ao compor sua *Sonata-Fantasia* como uma sonata bidimensional, Oswald faz uma referência inequívoca à *Sonata em Si menor* de Liszt, o exemplo clássico deste tipo de obras.

Finalmente, a forma sonata ocupa um lugar importante na música do romantismo brasileiro, tanto na sua apresentação normativa e tradicional quanto nas suas modificações (“deformações”) características do romantismo musical. São exemplos que se aproximam da tendência normativa a *Sinfonia em Sol menor*, e o primeiro movimento do *Quarteto de cordas* n. 3 de Nepomuceno, naquela que modifica a forma sonata estão os poemas sinfônicos de Leopoldo Miguéz, e a

*Sonata-Fantasia* Op. 44 de Oswald como exemplo de sonata bidimensional, entre outras obras.

## Referências

1. Berg, Alban. 1993. Chamber Symphony Guide. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. XVI, n. 1–2, p. 236–268.
2. Borém de Oliveira, Fausto. 1994. Henrique Oswald: A Biography of a Forgotten Brazilian Master. *Latin American Music Review*, v. 15, n. 1, p. 75–92.
3. Caplin, William E. 1998. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
4. Cervini, Lucia. 2001. Interpretação em Henrique Oswald: transformações entre o allegro agitato da sonata op. 21 e a sonata-fantasia op. 44 para violoncelo e piano, Dissertação de mestrado, IAR: UNICAMP.
5. Dahlhaus, Carl. 1988. Liszt, Schönberg und die große Form: Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, *Die Musikforschung*, v. 41, p. 202–213.
6. Hamilton, K. *Liszt: Sonata in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
7. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory – Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
8. Hepokoski, James. 2009. Sonata Theory and Dialogic Form. In: P. Bergé (Org.); *Musical Form, Forms, Formenlehre*, p. 71–89, Leuven: Leuven University Press.
9. Kaplan, Richard. 1984. Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered. *19th-Century Music*, v. 8, n. 2, p. 142–152.
10. Martins, José Eduardo. 1995. *Henrique Oswald: Personagem de uma Saga Romântica*. São Paulo: Edusp.
11. Museu Villa-Lobos. 2021. *Villa-Lobos: sua obra*, 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
12. Newman, W. S. 1969. *The Sonata Since Beethoven*. New York: W. W. Norton.
13. Tarasti, Eero. 2021. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887–1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente.

14. Vande Moortele, Steven. 2009. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.

## Terminological Issues and Propositions in the Search for an Ontology of Harmonic Structures

*Questões terminológicas e proposições na busca por uma ontologia de estruturas harmônicas*

**Marcus Alessi Bitencourt**

*Universidade Estadual de Maringá*

**Abstract:** This article presents a fragment from a larger research with the intention of anticipating some of its main topics, which aim to assemble a pedagogical theoretical foundation for music harmony in the context of the globalized and diverse world of the 21st century. The research fragment presented discusses terminological issues and propositions for an ontological study of harmonic structures that concerns itself with the definition of what types of musical sound objects of definite pitch do exist, how many are there, which properties they possess and their musical consequences, all organized in a logical taxonomic system referred to by means of an adequate terminology. The text first establishes the need for such an ontology, and proceeds with a description of the terminological issues involved in a secondary term formation action, a subsequent renaming effort that is all the more challenging when dealing with a field with a huge lifetime such as music theory. The methodology used in the terminological recreation is then described, explaining its preference for terms that, regardless of their lexicographic origins and prevalence, are single-words that provide biunivocal association, that avoid ambiguity by synonymy and polysemy, that are self-explanatory, and that are of easy translation using same-lexeme words similar in graphical form. It is then given a brief summary of the structure of the created ontology, followed by the definitions, lexicographic origins, and neologism-creating derivational strategies for all its main proposed terms, including those to be used in the classifications of harmonic structures according to the criteria of cardinality, chirality, azimuth, triadic intrinsicality, monadic, triadic, and transpositional proclivities, limiting characteristics, and modalization, superset and subset relationships. To close the text, a schematic view of the organizational structure of the ontology is shown, together with its translation into three different languages.

**Keywords:** Music ontology. Music harmony. Music terminology. Costère theory. Set-theory.



**Resumo:** Este artigo apresenta um fragmento de uma pesquisa mais ampla, com a intenção de antecipar alguns de seus tópicos principais, que visam montar um corpo teórico pedagógico para a Harmonia Musical no contexto do mundo globalizado e diverso do século 21. O fragmento de pesquisa apresentado discute questões terminológicas e proposições para um estudo ontológico de estruturas harmônicas que se preocupa com a definição de quais tipos de objetos musicais de altura definida existem, quantos deles existem, que propriedades eles possuem e quais as suas consequências musicais, tudo organizado em um sistema lógico taxonômico passível de ser referenciado por meio de terminologia adequada. O texto primeiro estabelece a necessidade de tal ontologia e procede com uma descrição da problemática terminológica envolvida em uma ação de formação secundária de termos, um esforço subsequente de nomeação que é ainda mais desafiador quando se lida com uma área tão longeva como a Teoria da Música. A metodologia usada na recriação terminológica é então descrita, tendo explicada a sua preferência por termos que, independentemente de suas origens lexicográficas e sua prevalência, são palavras únicas que providenciam associação biunívoca, que evitam ambiguidade por sinonímia e polissemia, são autoexplicativas e são de fácil tradução por meio de palavras de mesmo lexema similares em sua forma gráfica. É providenciado então um breve sumário da estrutura da ontologia criada, seguido das definições, origens lexicográficas e estratégias derivacionais de criação neológica para todos os termos principais nela propostos, incluindo aqueles para serem utilizados na classificação das estruturas harmônicas segundo os critérios de cardinalidade, quiralidade, azimute, intrinsecalidade triádica, proclividades monádica, triádica e transposicional, características limitantes e relações de modalização, de superconjuntos e subconjuntos. Como conclusão, é mostrado um diagrama esquemático da estrutura organizacional da ontologia, juntamente com sua tradução para três línguas diferentes.

**Palavras-chave:** Ontologia musical. Harmonia musical. Terminologia musical. Teoria de Costère. Teoria dos conjuntos.

\* \* \*

## 1. Introduction

This article presents a fragment from a bigger theoretical work with the intention of anticipating to the general academic public some of its main concepts and topics. Built from a theoretical framework developed during more than twenty five years of investigation and pedagogical work, this larger research addresses the challenges of assembling a more appropriate theoretical foundation for the learning of music harmony in the 21st century, in a manner attuned to the context of a globalized world and to contemporaneity's musical and aesthetic directives, yet being reverent to two thousand years of Western music theory.

With music harmony being defined in this work as the discipline of study inside music theory that takes as object of study the musical use of sounds of definite pitch, this research is currently being formalized in the form of a comprehensive treatise organized in three volumes written according to the methodology of a logic-deductive system “in geometrical order”, as in Baruch Spinoza’s *Ethics* (1677). Its first book presents definitions, axioms and propositions, mental constructs and mathematical models that serve as grounds to the contents of the other two volumes, treating subjects which start with the very perceptual sensation of sounds of definite pitch and go through the investigation of the possible different interactions of such sounds and the descriptions of their consequential properties, studied in increasing levels of combinatorial complexity. This first book bestows to the other ones a series of key concepts for the comprehension of musical thought in the Western tradition, such as consonance and dissonance, tonicity, phonicity, tonal hierarchies and prototypes of harmonic constructs, but these concepts are nonetheless treated in a generalized and universalizing fashion, envisaging also the possibility of their application to the understanding of a multiplicity of non-Western harmonic conceptions. The second volume demonstrates how the infinite universe of agglomerates of sounds of definite pitch can be reduced to 351 basic harmonic prototypes (also known in the work as “harmonic structures”), and presents a detailed ontological study of their harmonic properties, shown in the form of a thesaurus<sup>1</sup> mediated and introduced by theoretical explanatory chapters. The third book applies the principles worked in the previous volumes in the formalization of a structural model for triadic tonality, blending the logical deductive system used in the work with a critical revision (or perhaps actually a Bloomsian “misreading”) of the theoretical world of 19th-century dualist functional harmony.

The research fragment presented here discusses and presents some of the terminological issues and propositions that were created for the ontological study of harmonic structures present in the second book of the treatise.

---

<sup>1</sup> An experimental preview of the current version of this thesaurus can be viewed online at <https://www.marcusalesi.com/site/en/thesaurus>.

## 2. The Need for an Ontology of Harmonic Structures

Every field of study — music theory and harmony included, naturally — needs a specialized language to talk about its subjects, to refer to its concepts and their relationships. This language always includes a whole assortment of specific terms, known as “nomenclature”, that is, an ensemble of names that in a systematic manner covers the objects relevant to the given subject (Dubois *et al.*, 2002, p. 327); these specific terms, when rigorously defined so that they can be used to designate the notions and concepts useful to the field of study, become the “terminology” of that field (Dubois *et al.*, 2002, p. 481). A good parcel of the terminology of a field of study ends up being organized in a hierarchical system of classification which establishes the manner in which the classified elements relate to each other, generally by means of an organization in classes, superclasses and subclasses of elements, and this set of ordered nomenclatures is known as the “taxonomy” of that field (Dubois *et al.*, 2002, p. 477). It is impossible to efficiently investigate a field of study without the recourse of this process of naming, defining and organizing concepts, as already remarked by 17th-century polymath Gottfried Leibniz:

The art of ranking things in genera and species is of no small importance and very much assists our judgment as well as our memory. You know how much it matters in botany, not to mention animals and other substances, or again moral and notional entities as some call them. Order largely depends on it, and many good authors write in such a way that their whole account could be divided and subdivided according to a procedure related to genera and species. This helps one not merely to retain things, but also to find them. And those who have laid out all sorts of notions under certain headings or categories have done something very useful. (Leibniz 1996, p. 291-292).

This whole process of definition and organization of the objects of study of a field is the concern of “ontology”, whose purpose is precisely to figure out what things exist in a specific application domain, as put by computer scientist John Florian Sowa (2000), a researcher of knowledge representation:

The subject of ontology is the study of the categories of things that exist or may exist in some domain. The product of such a study, called an ontology, is a catalog of the types of things that are assumed to exist in a domain of interest  $D$  from the perspective of a person who uses a language  $L$  for the purpose of talking about  $D$ . The types in the ontology represent the predicates, word senses, or concept and relation types of the language  $L$  when used to discuss topics in the domain  $D$ . (Sowa 2000, p. 492).

It is an ontology, combined with logical reasoning, which gives rise to a language whose purpose is to “express relationships about the entities in the domain of interest” (Sowa 2000, p. 492). Sowa continues:

An informal ontology may be specified by a catalog of types that are either undefined or defined only by statements in a natural language. A formal ontology is specified by a collection of names for concept and relation types organized in a partial ordering by the type-subtype relation. Formal ontologies are further distinguished by the way the subtypes are distinguished from their supertypes: an axiomatized ontology distinguishes subtypes by axioms and definitions stated in a formal language, such as logic or some computer-oriented notation that can be translated to logic; a prototype-based ontology distinguishes subtypes by a comparison with a typical member or prototype for each subtype. Large ontologies often use a mixture of definitional methods: formal axioms and definitions are used for the terms in mathematics, physics, and engineering; and prototypes are used for plants, animals, and common household items. (Sowa 2000, p. 493).

Back to our original subject, it is therefore no surprise that it is key to any theoretical work on music harmony the creation of an ontology aiming at the definition of what types of musical sound objects of definite pitch do exist, how many of them are there, which properties they possess, what musical consequences these properties yield and, of course, it will be best if all those elements are defined and organized in logical taxonomic systems and are referred to in language by means of an adequate and well-chosen terminology.

Music theory being a discipline of study with more than 2000 years of age, we will find that vast numbers of different ontologies have already been devised across the centuries by countless theorists to address the challenges of understanding harmonic structures; and some of these ontologies are even conflicting, given the difficult task of comprehending a living art form which is present in multiple contexts of many human collectivities, always in a constant flux of evolution. The 21st century furthermore presents the music harmony researcher with the grind of making sense of this ontological inheritance, of critically choosing what to maintain, what to discard, what to revise, and what to create anew, always of course considering the context of the human community whose music is under scrutiny, which, in this 21st century of ours, is often not a context of a singular community but of a complex global one. And it is in this unavoidable contemporary context that a new ontological proposition must take place, aware of its origins but trying to look ahead.

### 3. The Challenges of Secondary Term Formation

Because of this huge lifetime of the music theory field, in this search for renewed ontologies for music harmony we will be for the most part dealing not with what the terminologist Juan Sager (1990) calls “primary term formation” – that is, the very first time that concepts are named, which is a much more experimental and tentative action and thus a rather uncontrollable phenomenon –, but we will be dealing instead with what he calls “secondary term formation”, which is a subsequent renaming effort, usually performed in response to critical revisions of the concepts of the field and done considerably in a more organized, engineered way, with well-defined guidelines that are informed by the knowledge of the previous terminological experiences and the subsequent developments of the field and, furthermore, are attuned to the need to provide adequate translation to other languages (Sager 1990, p. 80-81). This effort of nomenclature recasting has at its disposal three main options: the use of existing resources, the modification of existing resources, and the creation of new linguistic entities, that is, neologisms (Sager 1990, p. 71). Furthermore, the terminologist Eugen Wüster (2003) describes these existing resources as being formed by: a) patrimonial words, that is, words formed from the etymological forms and phonetical laws of the language of the terminologist; b) assimilated and recent borrowings, which are those adopted from a foreign language somewhat in the past and adapted to the language of the terminologist; c) ephemeral borrowings, which are words taken directly from a foreign language without orthographic adaptation; d) terms transferred from other fields or disciplines; and e) the use of acronyms and the use of words resultant from the application of abbreviations, contractions or truncations of other words (Wüster 2003, p. 75-76). In the creation of terminologies, Sager also remarks that it is extremely useful to prefer the use of internationalisms over autochthonous forms, a task which in the Western world is commonly accomplished by the use of words and word elements taken from Classical Latin and Greek (Sager 1990, p. 86). In this sense, Wüster explains that this preference shows itself to be extremely useful for the internationalization of the terminology, because it prioritizes the use of terms whose graphical forms end up more or less preserved in their multiple translations to other languages (Wüster 2003, p. 25).

Another very important aspect to have in mind in terminological creation is that the connection between a term and its related concept must ideally be

biunivocal, that is, one concept must be bound to only one single term, and vice-versa (Wüster 2003, p. 137), avoiding either the occurrence of having multiple words for one same concept — what is known as synonymy —, or the occurrence of ambiguities in the form of polysemy — which is the property of a single linguistic sign to have multiple meanings (Dubois *et al.*, 2002, p. 369) —, and in the form of homonymy — which is the phonic or graphical similitude (homophony and homography, respectively) of two words which do not have the same meaning (Dubois *et al.*, 2002, p. 234). Although occurrences of synonymy, polysemy and homonymy do play an important part both in colloquial and formal languages, being sometimes even highly desirable and useful in those cases, nonetheless in specialized technical languages these occurrences can be the source of harmful confusion and useless mnemonic complications and should therefore be avoided, even if only ideally as a directive which is known to be not always attainable (Wüster 2003, p. 137).

As an example of a term-creating choice that creates confusion by means of undesirable polysemy, we can mention the act of overriding the meaning of a term already largely used in the field, an action most certainly taken in good faith in the spirit of prioritizing the use of existing resources, but which generates problems the sharper and more extensive the override is and the more present and strongly used the term in question is in the history of that field's technical language. In music theory we can see an example of such an unfortunate renaming action in Vincent D'Indy's "*Cours de Composition Musicale*" (1912) with his definition of the term "dominant", that he associates with the major triad on the fifth degree in the major mode and also with the minor triad on the fourth degree in the minor mode (D'Indy 1912, p. 110), which subverts the usual time-tested meaning practiced until today in the theoretical literature at least since Jean-Philippe Rameau's *Traité* in the 18th century (Rameau 1722, p. 56). The notion of a dominant of the minor mode brought by D'Indy, which springs from the dualist conception of the minor mode as an inverted, upside-down version of the major mode, could be better put forth not by overriding the meaning of an ancient, already largely used ubiquitous term, but perhaps by creating an altogether new term, such as the "regnant" one freshly coined for the same purpose — and hence more successfully — by Arthur von Oettingen (1913, p. 47).

Polysemy can also be caused by the coexistence of different uses for a term that was multiply defined in different theoretical contexts throughout history. An example of this problem in music theory occurs in the usage of the term “inversion”, which according to the context serves to denote either the complementarity to the octave of two intervals, the rotations of the notes of a triad in the bass, or the reflection of an interval pattern about an axis of symmetry. This inconvenience could of course be solved by attributing a new single and different name for each single different conceptual idea — such as Howard Hanson’s “involution” term borrowed from the mathematics field lexicon for the reflective kind of inversion (Hanson 1960, p. 17) — but this would be doubtlessly done at the expense of an older usage which may be deeply rooted in the field.

With all these issues in mind, the terminology creation action undertaken during this research was conducted with a certain number of directives, which will be stated next.

First: the wider the usage of a legacy terminology is, the more it should be preserved in the revised ontology, specially if the terms are not prone to giving rise to polysemy by multiple historical usage and in those cases where the concepts they point at are not having their theoretical boundaries redefined or are suffering just a mild amount of override. Sharper definition overrides of ubiquitous legacy terms will by necessity require their substitution.

Second: more obscure legacy terms taken from the history of the music theory field can be rescued from oblivion if their biunivocal association to their respective concepts is deemed to be clearer and more advantageous to the ontological need at hand.

Third: if a concept has not been adequately named by an entry in the lexicons of either the common general language or the technical language of the music theory field, common or obscure, a term can be borrowed by analogy from the lexicon of another field of study or, alternatively, a neologism can be invented by applying the rules of morphological derivation — that is, the process in linguistics of forming a new word from an existing word, often by adding a prefix or suffix (Kroeger 2005, p. 247), specially with the usage of Latin and Greek word components.

Fourth: preference should be given to terms that are self-explanatory, that is, to terms whose meaning can already be hinted at by the inspection of their

own word components (as in the words “clockwise” and “asymmetrical”), and to terms that preserve their main graphical form in translations between the English, Portuguese and French languages, which are the main languages elected for use in this research project.

Therefore, for the terminological efforts of this research, regardless of its lexicographic origins and prevalence, a word will be said to meet the standards for suitability of adoption as a name in the ontology if it provides biunivocal association and if it is a single, self-explanatory term that allows for easy translation using words similar in graphical form. Such names will be referred hereafter in this text as “suitable terms”.

#### **4. Morphological Derivation: Words and the Logic of their Construction**

Since readers of music theory texts are not necessarily well-versed in concepts of linguistics, it may be convenient at this point to introduce some basic general knowledge regarding the structure of words and the process of morphological derivation.

A “word” in linguistics is defined as being a significant linguistic element made out of one or several non-segmentable distinctive traits, or “phonemes” (Dubois *et al.*, 2002, p. 312, p. 359). The smallest meaningful groups of phonemes in the utterance of a word are called “morphemes”, and those can be said to be “free”, when they have the possibility of occurring as complete words, or “bound”, when they do not; furthermore, there are two types of morphemes: “roots”, usually free morphemes that form the main core of a word, and “affixes”, bound morphemes which are added on to a root and that modify its meaning in a consistent way (Kroeger 2005, p. 12-14).

The process of creating words by joining affixes to roots, known as “affixation”, is said to be of the “derivational type”, when the affixation process creates a new word out of an old one, or of the “inflectional type”, when it just creates grammatical variants of same word, such as gender, plural, or declined versions of that word (Kroeger 2005, p. 247). According to its morphemic composition, a word can be a “root word”, when it is comprised by one root and no affixes, a “compound word”, when it is comprised of two roots and perhaps

some affixes, or a “derived word”, when it is comprised of one root with some derivational affixes (Wüster 2003, p. 73).

All the grammatical variants by inflectional affixation of a word are collectively known as a “lexeme” and, as such, all the variant words of the same lexeme have in common a “stem”, that is, the union of the roots of that word together with only its derivational affixes, excluding its inflectional ones (Kroeger 2005, p. 247-248). In the collective listing of all the words which are used by an author, by a science or by a field of study, known as the “lexicon” of that author, science or field (Dubois *et al.*, 2002, p. 282), what each entry refers to is therefore to a single “lexeme”, or “lexical entry” (Kroeger 2005, p. 66).

## 5. Description of the Proposal for an Ontology of Harmonic Structures

Basically, as we have seen earlier, an ontology of harmonic structures serves the purpose of defining and naming with an adequate and well-chosen terminology what types of musical sound objects of definite pitch do exist, how many of them are there, which properties they possess, and what musical consequences these properties yield. The main models used in this ontological research were the classification methodologies presented in the pioneering theoretical works by Howard Hanson (1960), by Allen Forte (1973) and, most especially, in Edmond Costère’s *Lois et Styles des Harmonies Musicales* (1954). Although not very known outside a very specialized niche circle, Costère — a pseudonym used by Edouard Coester (1905-2001) to separate his theoretical work in music from his professional career in law as magistrate (Ellard 1973, p. 2) — is in particular the author of an extremely ingenious and useful taxonomic work for harmonic structures, which constitutes an important part of the basic skeleton of this present ontological proposal.

### 5.1. The Reduction of the Infinite Harmonic Universe to 351 Prototypes

The ontology of harmonic structures starts by giving the name “note” to the main object of its study, namely the sounds of definite pitch, making obvious use of legacy terminology — it is a suitable word by its derivation from the Latin “*nota*”, meaning “mark”, “sign” (Vaan 2008, p. 414) — and in special following

and taking advantage of Pierre Schaeffer's generalized definition for his "N" (*note de musique*) sound object: a balanced type of sound object of fixed tonic mass (Schaeffer 1966, p. 446). After this core definition, the investigation of the universe of different possible combinations of notes — which is at first infinite in number and therefore inscrutable as such — becomes manageable by means of the application of three equivalence notions: a) enharmonic equivalence, which is the notion that notes very close in pitch can be considered to be equivalent; b) octave equivalence, which is the notion that notes of pitches related by simple or compound perfect octaves can be considered to be equivalent; and c) transpositional equivalence, or rather the idea that the harmonic properties inherent to a specific arrangement of notes depend not on the actual pitches of the notes but rather on the exact configuration of musical intervals formed between them, which has as consequence that transpositions of the same intervallic configuration should be considered equivalent in terms of their harmonic properties.

From enharmonic equivalence it is formed the notion of a "metanote", a created suitable neologism by affixation of the Greek morpheme "*meta*" — meaning "in quest or pursuit of" (Morwood; Taylor 2002, p. 209) — denoting a note comprehended as a theoretical imaginary representative of several different notes to which it is enharmonically equivalent. The purpose of this concept is to allow the postulation of an equally-spaced temperament system, not to be necessarily used in musical terms but to be used mostly as a conceptual tool which can, in a simplified and symmetrical manner, provide a finite collection of notes able to represent, within an amount of mistuning acceptable to the human ear, all the first intervals present in the harmonic series up to its 10th harmonic — in the treatise it is demonstrated that the most economical and advantageous temperament system for this is the one with 12 equally-spaced metanotes to an octave, a concept of course already known for centuries to Western and Eastern theorists alike (Barbour 1951, p. 55). The interval between two metanotes is therefore a "metainterval", an interval whose size is also not necessarily to be directly used in music but it is to be used as the imaginary representation of a range of just intervals of very similar size to which it is enharmonically equivalent.

From octave equivalence it is formed the notion termed in the ontology "chroma", using a legacy word from the psychoacoustics field lexicon (used here

as an ephemeral borrowing) coined by biophysicist Albert Bachem (1937, p. 147), which is the representation of all notes that are equivalent by octave relationship, substituting with a single word the more widespread technical term “pitch class” present in American set theory (Forte 1973, p.1), which does not translate nicely to Portuguese (the expression ends up being the rather awkward “*classe de alturas*”). In the same vein as described earlier, it follows in the ontology that there must be the concept of a “metachroma”, another created neologism meaning an imaginary chroma used as a conceptual tool to represent all chromas which are enharmonically equivalent to it. It is this metachroma concept that allows the infinite universe of combinations of notes to be reduced to only 4095 combinations of metachromas (that is,  $2^{12}$  minus the empty set, considering the temperament of 12 equally-spaced metanotes to an octave). Each of the 12 metachromas is to be indicated by a number from 0 to 11 as in American set-theory (with the chroma relative to the note C bearing the number 0), but, in order to avoid numbers with two digits, the number 10 is to be substituted by the letter “d” (taken from the Latin “*decem*”), and the number 11 is to be substituted by the letter “u” (taken from the Latin “*undecim*”).

From transpositional equivalence we create the notion termed in the ontology “conformation”, a legacy word taken from the general lexicon meaning a “particular form, shape, or structure” (Davidson 1903, p. 196). This word is preferred here because it substitutes with a suitable word the widespread technical terms “prime form” or “Tn type” used in American set-theory, for example (Rahn 1980, p. 75), and also the odd French technical term “*échellonnement*” (Costère 1954, p. 62), which does not translate suitably to English using the same lexeme. By conformation it is understood the unique configuration of metaintervals which represents all groups of metachromas which are equivalent by transposition to it. As such, using metachromas belonging to the equal temperament of 12 notes to the octave, there are only 351 different conformations of metachromas (352 minus the empty set), a number which can be determined by the application of the so-called enumeration theorem by mathematician György Pólya (Weisstein 1999, p. 1395). The 351 conformations are indicated in the treatise by means of using both the notation used in American set-theory — in the convention adopted by Rahn (1980) — and a revised version of Costère’s “*nombre représentatif*” (Costère 1954, p. 64), making use of the same normative ordering as the one used in American set-theory (Forte

1973, p. 4). Thus, the equal-tempered metaversion of the conformation is indicated simply by its set-theory label and the different real-world tuning variants of that conformation can be indicated whenever necessary by adding superscripts (to indicate a heightening in tuning) and subscripts (to indicate a lowering in tuning) to the label numbers. The actual amount of tuning variation is measured in the treatise using as unit the interval of proportion  $2^{1/612}$  — which is approximately the interval used to temper a just perfect fifth of ratio  $3/2$  to the tempered perfect fifth of proportion  $2^{7/12}$  (or about 2 cents of a semitone). This unit is termed a “schisma”, taking advantage of an ancient legacy word from the music field lexicon with just a slight override of its historical definition. Each tuning variant of a conformation is termed in the ontology an “allomorph” of that conformation, borrowing a suitable general lexicon entry made out of Greek morphemes — *allos*, other; and *morphē*, form — which is the name given to the different forms assumed by the same substance or thing (Thatcher; McQueen 1980, p. 23). As an example of such allomorphs, for the conformation labeled (05), which is the normative ordering respective to the tempered metainterval of a perfect fifth of proportion  $2^{7/12}$ , its just intonation allomorph of ratio  $3/2$  is labeled (05<sub>1</sub>); for the conformation labeled (06), which is respective to the tempered metainterval of a tritone of proportion  $2^{6/12}$ , its just intonation allomorph of ratio  $7/5$  is labeled (06<sub>9</sub>), and its other just intonation allomorph of ratio  $10/7$  is labeled (06<sup>9</sup>).

Each transposition of a conformation is termed in the ontology a “species” of that conformation, borrowing a suitable and very well-known term used in the zoology lexicon — derived from the Latin “*speciēs*”, a “view”, “aspect”, “appearance” (Vaan 2008, p. 578) —, in substitution of the term “pitch class set” used in American set-theory (Forte 1973, p. 1) — for it translates clumsily to Portuguese as “*conjunto de classes de alturas*” — and in substitution of the term “*gamme*” used by Costère (1952, p. 61) — because its direct same-lexeme translations to English and Portuguese (“gamut” and “*gama*”, respectively) do not retain the exact denotation and create adverse polysemy by overriding too sharply the meaning of a synonym of the ubiquitous term “scale” from the music field lexicon. Each of the 12 species of a conformation is indicated by the first metachroma of its normative form followed by a comma, both placed at the left of the first parenthesis of the conformation label. Thus, the F major triad is indicated as the fifth species of conformation (047), bearing therefore the label

5, (047). A species can also have allomorphs and these are indicated as well by subscripts or superscripts placed this time on the number indicating the species. Thus, a just intonation major triad built on a note of pitch 355 Hz (an F4 note 14 schismas higher) will belong to the allomorphic conformation species bearing the label  $5^{14}$ , (04<sub>7</sub><sup>1</sup>).

In American set-theory, it is also common to argue that it is possible to reduce the universe of harmonic structures even further by means of positing an inversive equivalence concept (Forte 1973, p. 7) and also an equivalence of intervallic content, or Z-relation (Forte 1973, p. 21). This present ontology, agreeing with the arguments laid out by Costère (1954), rejects these two concepts as being relationships of equivalence, although it does recognize them as meaningful types of relationships. The main reason for this is that conformations related to each other by such relationships differ diametrically in terms of their phonicity and tonicity (Bittencourt 2016, p. 418), which are harmonic properties not investigated or treated either in the texts by Costère nor in those by the set-theorists, as will be discussed later on in this text.

## 5.2. Classification According to the Criterion of Cardinality

By “cardinality” it is understood in mathematics the number of elements of a given set (Weisstein 1999, p. 189). Thus, if a conformation has from 1 to 12 different metachromas it will be classified respectively as a monad, dyad, trichord, tetrachord, pentachord, hexachord, septachord, octachord, nonachord, decachord, undecachord, dodecachord (Rahn 1980, p. 74). Here the terminological decision was to just keep words commonly used for this type of classification, which are taken from the historical music field lexicon and are already suitable terms constructed out of Greek or Latin morphemes.

## 5.3. Classification According to the Criterion of Chirality

“Chirality” is the property respective to something that is “chiral”, both well-known terms from the chemistry field lexicon introduced by Lord Kelvin denoting the property possessed by a geometrical structure which cannot be brought to coincide with its mirror image (Kelvin 1894, p. 27) — these words take

advantage of the Greek root “*kheir*”, “hand” (Onions 1966, p. 170), perhaps the most familiar known object possessing chirality.

As such, a conformation is to be classified in the ontology as “chiral” if the inversional reflection of its metaintervallic configuration can’t be brought to coincide to its own configuration, and thus the conformation is said to invert reflectively to another different conformation. On the other hand, a conformation is classified as “achiral” (or “symmetrical”, if we prefer to name things by what they are, instead of by what they are not) if the inversional reflection of its metaintervallic configuration can indeed be brought to coincide to its own configuration, and thus the conformation is said to invert reflectively to itself.

Of the 351 conformations, 95 of them are achiral and 256 are chiral, these last ones being naturally arranged in 128 pairs of inversionally related conformations. Each pair of chiral conformations are called in the ontology “enantiomers” — a suitable word using the Greek morphemes “*enantíos*”, meaning “contrary”, “reverse” (Morwood; Taylor 2002, p. 111), and “*méros*”, “part” (Morwood; Taylor 2002, p. 208) —, borrowing another common term from the chemistry field lexicon used to name each of the elements of a pair of structures which are non-superimposable mirror images of each other (Bynum; Browne; Porter 1981, p. 218). In the ontology, an enantiomer pair of conformations is indicated with both their labels placed inside brackets, with the most normative first. Thus, the pair of conformations relating to the minor and major triads is to be indicated as [(037)(047)].

It must be mentioned here that there is also a special similarity relationship recognized between different conformations that have the same kind and number of intervals but are not enantiomers of each other, a relationship that American set-theory denominates “Z-relation” (Forte 1973, p. 21) — which clearly is not a self-explaining word, with the “Z” standing for “zygotic” (Schuijjer 2008, p. 98), a word from the biology lexicon related to “zygote”, which denotes the product of the fusion of two gametes (Thatcher; Mcqueen 1980, p. 972). Howard Hanson also treated this topic, calling those conformations “isomeric sonorities” (Hanson 1960, p. 22), in a clear analogy with the term “isomer” from the chemistry field lexicon, in which it names the relationship between “compounds with the same kind and same number of atoms but differing in their arrangement” (Bynum; Browne; Porter 1981, p. 218). The problem here is that this analogy may not be terminologically perfect, for in

chemistry enantiomer molecules — whose name we also borrowed into the ontology to denominate conformations related by reflective inversion — are also a subtype of isomeric molecules called stereoisomers, with the Z-relation property being more akin to the isomer subtype properly called a structural isomer. Thus, in order not to use in the ontology either a rather imperfect borrowing analogy (“isomer”) or a term with two words (“structural isomer”), the Z-relation term is substituted by a suitable older term from the chemical field lexicon used for structural isomers: “metamer” (Bynum; Browne; Porter 1981, p. 218).

Returning to the achiral conformations, their symmetrical nature also entails that they possess one or more axes of symmetry, “axis” being a well-known term taken from the general lexicon, suitable to be kept in the ontology for its derivation from the roots “axis” and “áxōn” from Latin and Greek, respectively, both meaning “pivot” (Onions 1966, p. 66). Every symmetrical conformation has at least one axis of symmetry, which cuts through two axial chromas at the distance of a tritone (Costère 1954, p. 73). Thus, the ontology includes some subtypes for symmetrical conformations, according to the nature of their axes — a property which will be known by the derived word “axiality” —, taking as starting point the classificatory lead by Costère (1954, p. 72). Here, the criteria to account for are three: intrinsicity of the axes to the temperament grid used, intrinsicity of the axes to the conformation, and cardinality of axes, with each axial chroma counting as one axis.

Regarding intrinsicity to the temperament grid used, except in two highly symmetrical cases that will be seen later — conformations (0369) and the dodecachord, which oddly have multiple axes half belonging and half not belonging to the temperament grid —, for all other remaining conformations either all axes are intrinsic to the temperament (that is, they belong to it) or all are extrinsic (that is, they do not belong to it). If the conformation’s axes are intrinsic to the temperament grid, it will be classified according to whether the axes are intrinsic to the conformation and whether there is one pair of tritonal axes or more than one pair. The terms chosen for the ontology are guaranteed suitable created neologisms constructed by adding to the root “axis” the Latin morphemes “intra” — “on the inside” (Onions 1966, p. 482) —, “extra” — “outside” (Onions 1966, p. 339) —, “bi” — “twice” (Onions 1966, p. 92) —, “multi” — “many” (Onions 1966, p. 596) —, and “ambi” — “both” (Onions 1966, p. 30) —

, which in most cases is exchanged by the equivalent Greek morpheme “*amphi*” — “on both sides” (Morwood; Taylor 2002, p. 20) —, either to avoid an awkward consonantal encounter with the “*bi*” morpheme, or for the sake of derivational parallelism with other terms in which that exchange happens. Hence, the terms created are: “intrabi-axial” (one pair of tritonal axes intrinsic to the temperament grid, all intrinsic to the conformation), “extrabi-axial” (one pair of tritonal axes intrinsic to the temperament grid, all extrinsic to the conformation), “amphi-axial” (one pair of tritonal axes intrinsic to the temperament grid, one of them intrinsic to the conformation, the other extrinsic), “intra-multi-axial” (more than one pair of tritonal axes intrinsic to the temperament grid, all intrinsic to the conformation), “extra-multi-axial” (more than one pair of tritonal axes intrinsic to the temperament grid, all extrinsic to the conformation), and “amphi-multi-axial” (more than one pair of tritonal axes intrinsic to the temperament grid, some of them intrinsic to the conformation, some extrinsic). These terms serve to extend, clarify and substitute the French terms “*symétrie médiane*” and “*à note médiane*” used by Costère (Costère 1954, p. 72-75), which were deemed to be not self-explanatory enough.

If all the conformation’s axes are extrinsic to the temperament grid, they are also evidently extrinsic to the conformation and as such it will be classified only according to whether there is one pair of tritonal axes or more than one pair. The suitable terms here chosen for the ontology are also created neologisms, this time constructed by affixation of the Latin morpheme “*apo*” — “removal”, “departure” (Onions 1966, p. 42) —, in addition to the repertoire of morphemes already listed. Hence, the terms created are: “bi-*apo*-axial” (one pair of tritonal axes extrinsic to the temperament grid), and “multi-*apo*-axial” (more than one pair of such tritonal axes). These terms serve to substitute and improve upon the French term “*symétrie intercalaire*” used for the same concept by Costère (Costère 1954, p. 72), and were chosen in the ontology for the sake of self-explanatory constructive parallelism with the other terms adopted for these subtypes.

Regarding the only two odd cases of conformations mentioned earlier — (0369) and the dodecachord — that bear a multiplicity of axes that are both intrinsic and extrinsic to the temperament grid, those will be classified under the term “hetero-multi-axial”, making use of the greek morpheme “*héteros*”, meaning “different, of another kind, at variance” (Morwood; Taylor 2002, p. 140).

Fig. 1 shows examples of conformations for each of those different types of axiality, making use of a representation in clock-face dial format to better evidence the particular specularity of each configuration about its axes of symmetry.

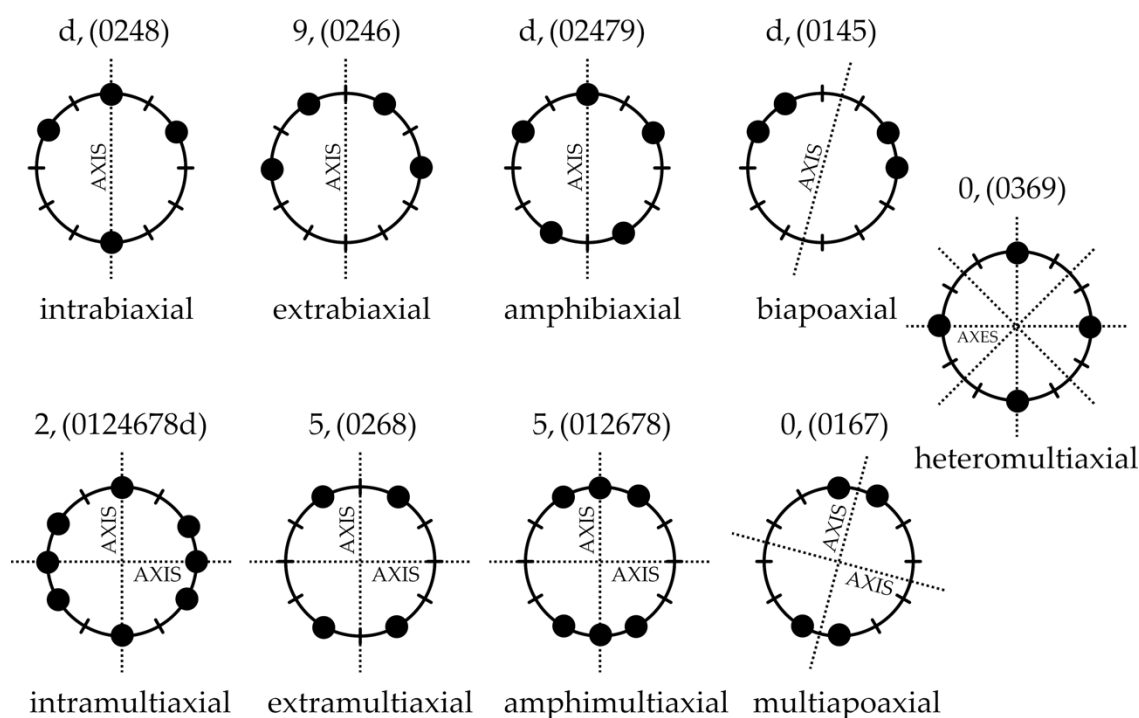


Figure 1: Examples of conformations for all types of axiality

#### 5.4. Classification According to the Criterion of Azimuth

The next criterion for classification to be seen in the ontology is one not developed in any of the theoretical models mentioned earlier, being an original contribution of mine to it, one that springs directly from Arthur von Oettingen’s late 19th-century dualist harmonic theory of tonicity and phonicity (Oettingen 1913, p. 32), but extended beyond the context of triadic tonality.

The concept of “tonicity” — a rather little-known entry from the music field lexicon coined by Oettingen (1913, p. 32) — is taken in the ontology very much in its original sense meaning the measurement of the extent to which a conformation contains metachromas whose overtones are equivalent to the overtones of a single metachroma, known as the “root” of that conformation, and

which thus acts as a single common fundamental tone for it. Thus, the “root” of a conformation — this word being an extremely common and therefore rather inescapable term taken from the music field lexicon — is defined in the ontology as the metachroma location, either intrinsic or extrinsic to the conformation, whose first harmonic is equivalent to the best candidate for a common fundamental tone for the constituent elements of that conformation as a group (Bittencourt 2016, p. 406).

The concept of “phonicity” — another rather obscure entry from the music field lexicon coined by Oettingen (1913, p. 33) — is taken in the ontology also in its original sense meaning the measurement of the extent to which the conformation contains metachromas that are equivalent to different fundamental tones bound by a single common overtone, known as the “vertex” of that conformation — a term borrowed in the ontology from the geometry field lexicon as a substitute for Oettingen’s “phonic overtone” term (Oettingen 1913, p. 33). Thus, the vertex of a conformation is defined in the ontology as the metachroma location, also either intrinsic or extrinsic to the conformation, whose first harmonic is equivalent to the best candidate for a common overtone for the constituent elements of that conformation as a group (Bittencourt 2016, p. 407).

Tonicity and phonicity are in the ontology shown to be the cause in triadic tonality to that which is commonly known as the modal gender notions associated to the major and minor triads. Moreover, these properties are shown to be generalizable properties extensible beyond perfect triads to all possible conformations (Bittencourt 2016, p. 425).

In the ontology, the “azimuth” of a conformation is the measurement of its bias towards a tonic nature — when its roots are stronger than its vertices — or towards a phonic nature — when its vertices are stronger than its roots — (Bittencourt 2016, p. 408). Borrowed from the astronomy field lexicon — in which it names the measurement of the horizontal arc between a point of reference and the vertical projection towards the horizon of a celestial body (Thatcher; McQueen 1980, p. 59) —, this term is suitable by its derivation from the Arabic morpheme “*assumuth*”, “way”, “path”. Azimuths of conformations of tonic nature by convention are positive in value and those of conformations of phonic nature are negative, with the maximum absolute values being set to  $+90^\circ$  and  $-90^\circ$ , which incidentally are the values for the major and minor triads, respectively.

Conformations which bear the same amount of tonicity and phonicity have therefore a null azimuth and are said in the ontology to be of “amphibolic” nature, a term also imported from Oettingen’s terminology (Oettingen 1913, p. 34), taken in the same sense; this suitable word is also present in several technical lexicons, being derived from the Greek morphemes “*amphi*”, “on both sides” (as already seen earlier), and “*ballein*”, “to throw” (Davidson 1903, p. 28). In this sense, the term amphibolic seems very adequate to name such conformations, for they are not neutral in terms of tonicity and phonicity, they actually have both those properties in equal strength.

Of the 351 conformations, 155 are of amphibolic nature, 98 are of tonic and 98 are of phonic nature. All 95 achiral conformations are of amphibolic nature due to their symmetrical structures, which cause their tonicities and phonicities to have the exact same intensity (Bittencourt 2016, p. 418). Contrariwise, due to its asymmetrical structure, if a chiral conformation has a bias towards a tonic nature, then its enantiomer will have instead a bias of equal strength but opposite direction towards a phonic nature, which corroborates for the thesis of the nonequivalence of enantiomer pairs mentioned earlier in this text and also serves to further clarify the nature of the antipodal opposition relationship held between them.

From the 128 pairs of chiral conformations, 98 pairs have non-null azimuths, being therefore comprised of one tonic (major) conformation and one corresponding phonic (minor) enantiomer twin, both with symmetrically opposed equal azimuth absolute values (Bittencourt 2016, p. 418). The remaining 30 pairs of chiral conformations are comprised of a mixture of an achiral subset (which is therefore amphibolic) added to other metachromas which, while introducing chirality to the resulting conformation, do so without upsetting the original amphibolic nature of their achiral companion subset (Bittencourt 2016, p. 423).

### 5.5. Classification According to the Criterion of Triadic Intrinsicity

The next criterion for classification is the acknowledgement of the existence or not of perfect triads that are intrinsic to the conformation. At this point, the terminology proposed by Costère is very interesting and pertinent but conceptually problematic, for he uses the terms “tonal”, “neutral”, and “atonal”

for denoting conformations that are, respectively, inclusive of perfect triads, not inclusive of perfect triads but nonetheless inclusive of perfect fifths, not inclusive of perfect triads nor fifths (Costère 1954, p. 78-80). The idea here is that conformations that have intrinsic perfect triads — or, in their absence, have intrinsicality of their strongest intervallic component, perfect fifths — do have special stability and affinity harmonic properties, which is an important consideration with very interesting theoretical ramifications. Nonetheless, Costère's preference was to directly associate the presence or compositional use of triads and their stability to the concept of a "tonal style", with the absence or compositional dismissal of perfect fifths or triads being associated to the concept of an "atonal style" (Costère 1954, p. 180). This entails the adoption of a specific rather narrow definition of tonality, one based exclusively on the intrinsicality of perfect fifths or triads, which is indeed a possible choice but one deemed to be counterproductive in this ontology, considering its aim of constructing a generalized version of the musical use of notes. In the ontology, the decision taken was to focus the definition of the concept of tonality in the acknowledgement of the existence of gravitational forces acting between musical notes — a concept developed by Costère to which he used the name "polarity" (Costère 1954, p. 183), which will be better described later on in this text —, and, although these forces do demonstrably operate best when perfect fifths or triads are involved, they nonetheless operate regardless of their presence. The term envisioned in the ontology for this enlarged concept of tonality is "architonicity", denoting a primeval generalized tonality, a created neologism made by incorporation of the well-known morpheme derived from the Latin "*archi*" and the Greek "*arkhi*" — meaning "beginning", "reign" —, as well as the Greek "*árkhos*" — meaning "guide", "head" — (Onions 1966, p. 48). As such, Costère's specific narrower definition of tonality does nonetheless survive in the ontology as a subtype concept termed "triadic tonality".

That being so, in the ontology the classification of conformations according to the criterion of intrinsicality of perfects triads retains those three categories posited by Costère — "tonal", "neutral", and "atonal" — but under the different denominations of "triadic", "diapentic", and "atriadic", respectively. The words triadic and atriadic emphasize the focus of attention on the intrinsicality or not of triads to the conformation, but without committing this emphasis as the crux to the definition of tonality or atonality. The term

“diapentic” – which substitutes for Costère’s “neutral” category – is a suitable neologism created by adjectivizing the word “diapente”, a classical term taken from the music field lexicon, which is the ancient Greek name for the interval of the perfect fifth (Brenet 1926, p. 116).

Triadic conformations will also yield subtypes in the ontology, this time with the terminology being borrowed directly from Costère’s work. These subtypes are “major” – when the intrinsic major triads outweigh in importance the intrinsic minor triads –, “minor” – when the intrinsic minor triads outweigh in importance the intrinsic major triads –, “major-minor” – when the intrinsic major triads are equal in importance to the intrinsic minor triads –, and “binary” – when the conformation is mainly centered on a combination consisting of both intrinsic minor and major triads on the same root – (Costère 1954, p. 80). Diapentic conformations yield the subtypes “major”, “minor”, and “major-minor”, in the same sense used in the triadic ones, but considering the major or minor propensity of their intrinsic perfect fifths.

Of the 351 conformations, 268 are triadic, 53 are diapentic, and only 30 are atriadic (Costère 1954, p. 78–80).

## 5.6. Classification According to the Criterion of Proclivity

The most original and intriguing contribution of Edmond Costère’s work to music theory is his investigation of the currents of attractive forces believed to exist between musical notes, which create the bouts of harmonic tension and release responsible for directing the natural dynamic evolution of one sound to the next, as Costère himself puts it:

In harmony, the law of tension is manifested by currents of attractive force, which tangle and untangle, from one sound to another, independent of any rhythmic or melodic thrust. If these forces concentrate on certain specific sounds of a sound entity, they can make it the harmonic center of gravity of this entity. They can therefore, depending on the location of this harmonic center of gravity relative to the entity, condition its stability or instability and direct its own harmonic dynamism (Costère 1954, p. 15, translation by the author).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> In the original: “Dans l’harmonie, la loi de tension se manifeste par des courants de force attractive, qui se nouent et se dénouent, d’un son à l’autre, hors de toute poussée rythmique ou mélodique. Si ces forces se concentrent sur certains sons déterminés d’une entité sonore, elles

The concentration of these lines of gravitational forces toward specific chromas would in Costère's view turn these into what he denominated "poles of attraction". The mapping out of the location and intensity of these poles — a task which he accomplished by means of an ingenious mathematical model — became then the cornerstone of his theoretical thought and taxonomic efforts, being formalized by his "*Loi de l'Attraction Universelle*" (Costère 1954, p. 15), which establishes that sounds are propense to travel the shortest paths possible, measured in two dimensions: the realm of the harmonic series, and the realm of the smallest interval in the temperament grid used. Thus, given a specific group of chromas, Costère speaks of its "cardinal gravitation" — that is, the system of lines of attraction formed within that group that are directed towards individual chromas, either intrinsic or extrinsic to it —, he speaks of its "tonal gravitation" — that is, the system of lines of attraction formed within that group that are directed towards perfect triads, either intrinsic or extrinsic to it —, and he speaks of its "transpositional gravitation" — the system of lines of attraction formed within that group that are directed towards different transpositions of itself (Costère 1954, p. 41).

The present ontology effects a considerable revamping of that theory, reconstructing and recontextualizing its tenets and mathematical models to fit a larger theoretical system. This reconstruction included naturally also a terminological revision, which starts with the very term used to name the phenomenon of attraction, substituting the terms used by Costère — which veers in his texts between the words "gravitation", "attraction", "affinity", "polarity" — by the term "proclivity", a word taken from the general language lexicon meaning "propensity", "tendency", which is derived from the Latin word "*proclivitas*", "inclination" (Thatcher; McQueen 1980, p. 662), and denotes just the right idea needed here, using a suitable word. As companion words to it, we have the adjective "proclive" — of same derivation and which denotes the quality of that which is impacted by proclivity, that is, that which has a natural tendency (Davidson 1903, p. 731) — and the noun "attractiveness" — a word borrowed from the general language lexicon which is also suitable due to its

---

peuvent en faire le centre de gravité harmonique de cette entité. Elles peuvent donc, selon l'emplacement de ce centre de gravité harmonique, relativement à l'entité, conditionner la stabilité, ou l'instabilité de celle-ci, et orienter son propre dynamisme harmonique" (Costère 1954, p. 15).

direct derivation from the Latin “*attractum*” (“*ad*”, “*to*”, with “*traho*”, “*to draw*”), meaning “the quality of being attractive or engaging” (Thatcher; McQueen 1980, p. 54).

As such, a quick abridged explanation of the revised concept of proclivity used in the ontology is that the more referential to the same invariant pitch components two metachromas are, the more proclive they are to effect a motion from one to the other. In this sense, if a metachroma has a specific proclivity towards another metachroma, then the later, being the target of the first’s proclivity, will have the intensity of that proclivity accrued in its attractiveness. Thus, in the context of a conformation, the attractiveness of a specific intrinsic or extrinsic metachroma is the measurement of how intensely it is the target of the proclivities of the intrinsic metachromas.

#### 5.6.1. *Classification According to the Criterion of Monadic Proclivity*

In the ontology, those three types of gravitation posited by Costère and their ensuing taxonomy were mostly maintained, although with a substantial terminological revision and some few expansions. His first category, “cardinal gravitation”, is denominated in the ontology “monadic proclivity”, avoiding unnecessary conflict with the term “cardinality” and taking advantage of the term “monad” already used in the ontology for a conformation of cardinality 1, that is, a single metachroma. The conformation types posited for this type of proclivity use as classification criterion the “transitivity” of the conformation — this being a common and self-explanatory term borrowed into the ontology from the general language lexicon that is suitable due to its derivation from the Latin “*transīre*”, meaning “to pass over” (Onions 1966, p. 936-7). The transitivity of a conformation is the estimation of how proclive its metachromas are to flow towards locations outside itself. In this sense, a conformation that has a null transitivity is therefore a stable entity which tends to immobility; a conformation that has some degree of transitivity is an unstable entity which tends, according to the magnitude of its transitivity, to move elsewhere. The two ensuing classification categories, denominated by Costère “*gammes denses*” and “*gammes transitives*” (Costère 1954, p. 85), so to eschew rather imperfect analogies with weight and gravity, were in the ontology given the denominations “cislocative” and “translocative”, respectively, terms borrowed from the linguistics field

lexicon in which they name types of linguistic units that indicate motions towards or away from, respectively, the deictic center, that is, the anchorage point of reference, most often the speaker (Guillaume; Koch 2021, p. 10). The suitability of those words is guaranteed by their derivation out of the Latin morphemes “*cis*” — meaning “before”, “within”, “on this side of” (Vaan 2008, p. 115) —, “*trans*” — meaning “across”, “on the other side of” (Vaan 2008, p. 627) —, and “*locus*” — meaning “place” (Vaan 2008, p. 347).

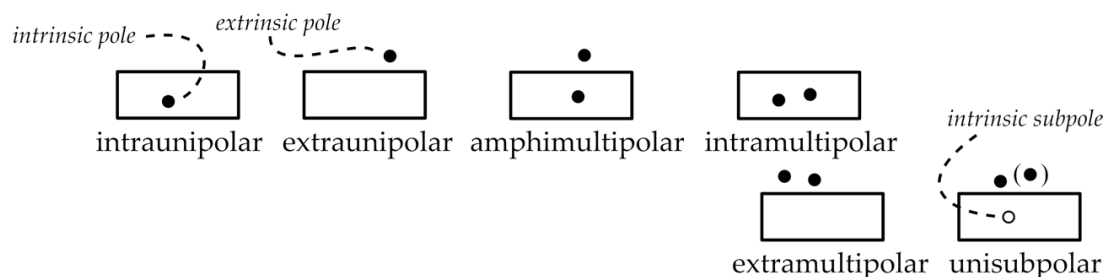
Other classificatory types worked out by Costère that are still related to the investigation of monadic proclivity concern the strength and location of what is called in the ontology the “monadic poles” (or simply “poles”) of the conformation — naturally, the intrinsic or extrinsic metachromas with the biggest accrued attractiveness in the context of that conformation —, a term adapted from the expression “*pôle cardinal*” by Costère (Costère 1954, p. 85), maintaining the word “pole”, which is just perfectly suitable, being derived from the Latin “*polus*”, “end of an axis” (Onions 1966, p. 693).

At this point, the terminology used by Costère — which is rather opaque in self-explanatory meaning and at times overrides unfavorably the meaning of ubiquitous terms from the music field lexicon such as “cadential” or “tonic” — is substituted in the ontology by suitable neologisms that were systematically created by adding to the root “pole” the already listed repertoire of morphemes “*bi*”, “*multi*”, “*intra*”, “*extra*”, “*amphi*”, in addition to the very common Latin morphemes “*uni*” — “one” (Onions 1966, p. 960) — and “*sub*” — “under”, “subordinate”, “secondary” (Onions 1966, p. 879).

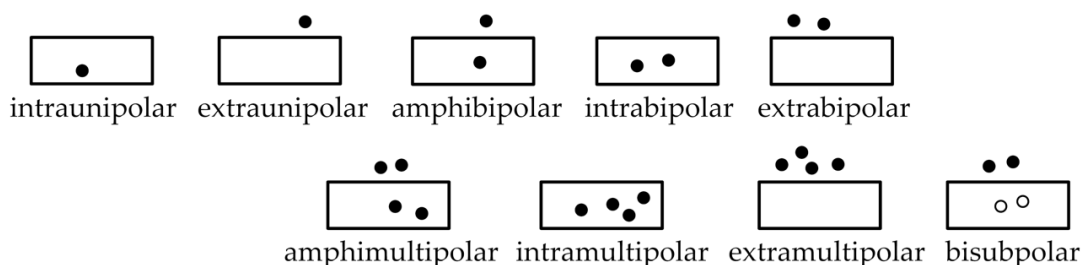
Thus, the type “à *pôle cardinal tonique*”, used by Costère to name the case in which all the conformation’s poles are intrinsic to it (Costère 1954, p. 86), is substituted and expanded by the categorical terms “intraunipolar” or “intra-bipolar” — for conformations that don’t have extrinsic poles and, respectively, have only one intrinsic pole, or are achiral with only one pair of intrinsic poles —, and “intra-multipolar” — for conformations that don’t have extrinsic poles and are either chiral with more than one intrinsic pole, or achiral with more than one pair of intrinsic poles. The type “à *pôle cardinal extrinsèque*”, used by Costère to name the case in which all the conformation’s poles are extrinsic to it (Costère 1954, p. 86), is substituted and expanded by the terms “extraunipolar” or “extra-bipolar” — for conformations that don’t have intrinsic poles and, respectively, have only one extrinsic pole, or are achiral with only one

pair of extrinsic poles —, and “extramultipolar” — for conformations that don’t have intrinsic poles and are either chiral with more than one extrinsic pole, or achiral with more than one pair of extrinsic poles. The type “à pôle cardinal équilibré”, used by Costère to name the case in which the conformation’s poles are both intrinsic and extrinsic to it (Costère 1954, p. 87), is substituted and expanded by the terms “amphibipolar” — for achiral conformations that have only one pair of poles, one intrinsic and the other extrinsic —, and “amphimultipolar” — for conformations that, having intrinsic and extrinsic poles concomitantly, are either chiral with more than one pole, or achiral with more than one pair of poles. The type “à pôle cardinal cadentiel”, used by Costère to name the case in which the conformation has intrinsic weaker secondary poles outmatched by stronger extrinsic main poles (Costère 1954, p. 87), is substituted and expanded by the terms “unisubpolar” or “bisubpolar” — for chiral conformations that only have extrinsic poles but, respectively, have a single weaker intrinsic secondary pole, or are achiral with a single pair of weaker intrinsic secondary poles. The following Fig. 2 illustrates and summarizes these different classificatory types according to the location of the monadic poles:

FOR CHIRAL CONFORMATIONS:



FOR ACHIRAL CONFORMATIONS:



**Figure 2:** Summary of the conformation types according to the location of the monadic poles

A special type “*à équilibre cardinal*” is also posited by Costère for the case of conformations whose intrinsic metachromas have attractivenesses of equal strength (Costère 1954, p. 87), and in this case the different inspective logic required its substitution by a suitable term with a different derivation, “isotropic”, borrowed from the physics field lexicon — which is constructed from the Greek morphemes “*isos*” (“equal”) and “*tropē*” (“a turning”), meaning the quality “pertaining to bodies whose properties are the same in all directions” (Thatcher; McQueen 1980, p. 459).

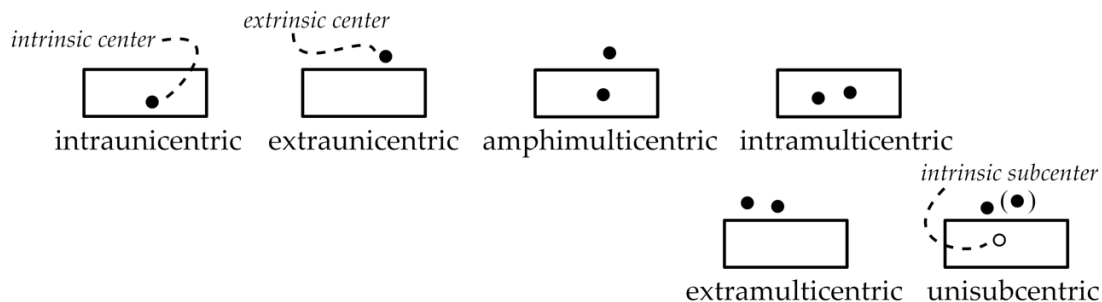
### 5.6.2. Classification According to the Criterion of Triadic Proclivity

Costère’s second proclivity category, “tonal gravitation” (Costère 1954, p. 88), is denominated in the ontology “triadic proclivity”, seeking once again the avoidance of a direct connection between tonality and perfect triads. Here, the types posited are based on the investigation of the attractiveness of perfect triads in the context of a conformation and, in this sense, the attractiveness of a triad, either intrinsic or extrinsic, is the sum of the attractivenesses of that triad’s individual metachromas. A triad bearing the biggest accrued attractiveness will then configure what in the ontology is called the “triadic center” (or simply “center”) of the conformation, a suitable word derived from the Latin “*centrum*” (Onions 1966, p. 158). As such, the triadic stability or instability of a conformation depends on whether its triadic centers are located within itself or not, with the intrinsicality of its centers collaborating for its stability and the extrinsicality of its centers disrupting that stability. If this classification criterion seems to apply naturally to triadic conformations, nonetheless all types according to triadic intrinsicality are evaluable under it: atriadic conformations naturally yield a context in which all triads are extrinsic; for diapentic conformations, the extrinsic triads circumscribed by its intrinsic perfect fifths can be counted as intrinsic.

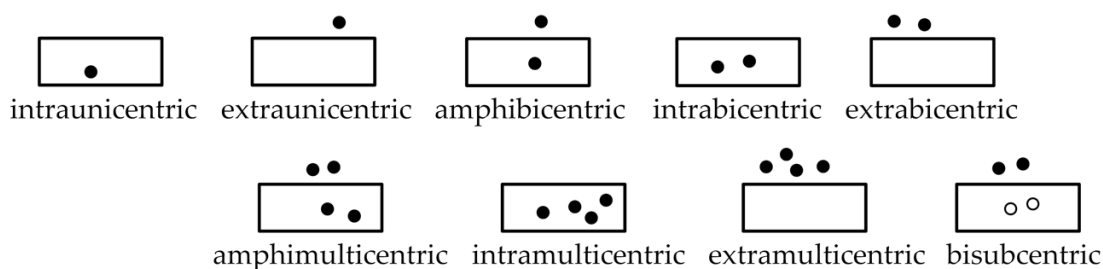
At this point, the terminology used by Costère for triadic proclivity types also includes some rather intractable terms such as “*gamme détonnante*” and “*gamme cadentielle*” (Costère 1954, p. 89-90) — one being of difficult translation, the other generating inconvenient polysemy with a common music term —, and so it was again substituted in the ontology by suitable neologisms systematically created by adding the already mentioned repertoire of morphemes — “*uni*”, “*bi*”, “*multi*”, “*intra*”, “*extra*”, “*amphi*”, “*sub*” — to the root “center”.

Thus, the type “*gamme tonalement stable*”, used by Costère to name the case in which all the conformation’s triadic centers are intrinsic to it (Costère 1954, p. 88), is substituted and expanded in the ontology by the terms “intraunicentric” or “intrabentric” – for conformations that don’t have extrinsic centers and, respectively, have only one intrinsic center, or are achiral with only one pair of intrinsic centers, which also serves to name Costère’s special subtype “*gamme tonique*” (Costère 1954, p. 91) –, and “intramulticentric” – for conformations that don’t have extrinsic centers and are either chiral with more than one intrinsic center or achiral with more than one pair of intrinsic centers. The type “*gamme détonnante*”, used by Costère to name the case in which all the conformation’s triadic centers are extrinsic to it (Costère 1954, p. 89), is substituted and expanded by the terms “extraunicentric” or “extrabentric” – for conformations that don’t have intrinsic centers and, respectively, have only one extrinsic center, or are achiral with only one pair of extrinsic centers, which also serves to name Costère’s special subtype “*gamme cadentielle*” (Costère 1954, p. 90) –, and “extramulticentric” – for conformations that don’t have intrinsic centers and are either chiral with more than one extrinsic center, or achiral with more than one pair of extrinsic centers. The type “*gamme équilibrée*”, used by Costère to name the case in which the conformation’s triadic centers are both intrinsic and extrinsic to it (Costère 1954, p. 91), is substituted and expanded by the terms “amphibentric” – for achiral conformations that have only one pair of centers, one intrinsic and the other extrinsic –, and “amphimulticentric” – for conformations that, having intrinsic and extrinsic centers concomitantly, are either chiral with more than one center, or achiral with more than one pair of centers. The type “*gamme tonique*” by Costère, already mentioned before, also entails a special secondary subtype which in the ontology is renamed “unisubcentric” and “bisubcentric”, used for conformations that only have extrinsic centers but, respectively, have a single weaker intrinsic secondary center, or are achiral with a single pair of weaker intrinsic secondary centers. The following Fig. 3 illustrates and summarizes these different classificatory types according to the location of the triadic centers:

## FOR CHIRAL CONFORMATIONS:



## FOR ACHIRAL CONFORMATIONS:



**Figure 3:** summary of the conformation types according to the location of the triadic centers

### 5.6.3. Classification According to the Criterion of Transpositional Proclivity

Costère's third and last proclivity category, "transpositional gravitation" (Costère 1954, p. 92), has been kept in the ontology as "transpositional proclivity". Here, the types posited are based on the investigation of how proclive a species of a conformation is to transition towards another species of that same conformation. In this sense, the attractiveness of each species of a conformation is the sum of the attractivenesses of its constituent metachromas, with the evaluation of only the proclivities of the metachromas of one specific species of that conformation. Thus, if the attractiveness of the original conformation species that had its proclivities evaluated is less than the attractivenesses of its other species, then the conformation is considered to be proclive towards transposing itself, and conversely.

Here, the terms used by Costère, "*gamme non transpositrice*" and "*gamme transpositrice*", already use suitable terms due to their derivation from the Latin "*transponere*" – "trans", "across", with "*ponere*", "to place" (Davidson 1903, p. 1028) –, and thus could as well have been kept in the ontology unaltered.

Nonetheless, for the sake of parallelism of logic and style with the other terms used, they were also substituted by suitable created neologisms derived by adding to the word “transpositive” the very common Greek morphemes “*anti*” – “against”, “in opposition to” (Davidson 1903, p. 37) – and “*pro*” – “in favor of” (Morwood; Taylor 2002, p. 269).

Thus, the type “*gamme non transpositrice*” – used by Costère to name the case in which a species of a conformation is not proclive towards transposing itself (Costère 1954, p. 93) – is substituted in the ontology by the term “antitranspositive”. The type “*gamme transpositrice*” – used by Costère to name the case in which a species of a conformation is proclive towards transposing itself (Costère 1954, p. 93) – is substituted in the ontology by the term “protranspositive”.

Further expanding Costère’s taxonomy, the ontology also posits the types “antireflective” – which is used for a conformation that is not proclive towards reflectively inverting itself –, and the type “proreflective” – which is used for a conformation that is indeed proclive towards such inversion –, both suitable terms using a root derived from the Latin “*reflectere*”, “to bend again” (Onions 1966, p. 750).

### 5.7. Classifications Regarding Conformation Limitations

Some achiral conformations have a curious property allowing what set-theorists call “complete invariance by transposition” (Forte 1973, p. 37). Treated also by Costère as the type “*gammes à transpositions limitées*” (Costère 1954, p. 70), these are Olivier Messiaen’s famous “charm of impossibilities”: symmetrical conformations in which some of their transpositions yield species that are completely coincident (Messiaen 1956, p. 58). These “modes of limited transposition”, using the same logic of most of the terms in the ontology, are denominated by the suitable created neologism “hypotranspositive”, derived by addition of the common Greek morpheme “*hypo*” – meaning “under”, “beneath”, “below” (Onions 1966, p. 456), used here in the sense of “less than normal”. Conversely, this method also allows for the creation of a suitable term for a conformation in which that property of limited transpositions does not occur, that is, for conformations that indeed yield completely unique species for all their transpositions. These are then termed “omnitranspositive”, using the

common Latin morpheme “*omni*” — meaning “all” (Onions 1966, p. 627). In the ontology, these types are also expanded beyond Costère’s investigation to include the case of complete invariance by inversion (Forte 1973, p. 41), thus creating the types suitably named “omnireflective” and “hyporeflective” for conformations that, respectively, yield or do not yield completely unique species for all their reflective inversions.

The next limitation to be seen is found in the inspection of the intervallic content of a conformation — what set-theorists call the “interval vector” of a set (Forte 1973, p. 13) —, verifying if its inventory includes all the different types of intervals possible or not, a property that Costère also investigates as his types “*gammes à intervalles multiples*” and “*gammes à intervalles limités*” (Costère 1954, p. 69). For substituting these, the ontology continues with the same derivational logic, adding one of the already mentioned morphemes “*omni*” and “*hypo*” from Latin and Greek to the word “interval” — which is naturally not only an unavoidable ubiquitous term from the music field lexicon but also suitable due to its derivation from the Latin “*intervallum*”, meaning literally “space between ramparts”, from the conjunction of “*inter*”, “between”, with “*vallum*”, “wall” (Onions 1966, p. 482). Thus, the terms formed here are “omni-intervallary” and “hypointervallary”, to denote the cases in which the conformation’s interval vector includes or does not include all types of intervals, respectively. It is also pertinent to remark here that although “intervallary” is a less known synonym for “intervallic”, it has been preferred for allowing direct parallel translations to the Portuguese “*intervalar*” and the French “*intervallaire*”.

### 5.8. Special Classifications about Superset and Subset Relationships

The first in a series of special classification categories involves the investigation of subset and superset relationships in which a species of a conformation combines with another species of either the same or a different conformation to form a bigger group, evidently a species of a third larger conformation. In this sense, there is a special case of this in which the two conformation species to be combined contain no metachromas in common. This combinatorial relationship is in the music field lexicon usually called “complementarity”, a word derived from “complement”, that is, “something which completes a whole”, and which, aside from being rather unavoidable for

its wide use, is a perfect word to be kept in the ontology, being suitable due to its derivation from the Latin “*complementum*” (Onions 1966, p. 198). Most theorists commonly deal with this type of investigation in the context of complementarity to the whole of the universe of the temperament grid, that is, given a specific conformation species, finding the elements which would complete that species into the dodecachord conformation, which is what set-theorists call finding the complement of a pc-set (Forte 1973, p. 73), also studied by Costère under the name “*gammes complémentaires*” (Costère 1954, p. 66). Unusually, the ontology investigates not only this type of complement but also all other manners in which smaller conformation species with no elements in common can combine to form bigger ones. Thus, in the ontology we speak of complementarity “to a conformation”, specifying to which whole that relationship is connected.

There is also a special case of complementarity in which a species of a hexachordal conformation generates its own complement to the dodecachord either by transposition or by reflective inversion of itself, which Costère denominates “*gammes réversibles*” (Costère 1954, p. 68). In the ontology, the name-termining strategy used to denominate this property was to again create a suitable neologism, the term “autocomplementarity”, by addition of the common Greek morpheme “*auto*” – meaning “self”, “of or by oneself” (Onions 1966, p. 63) –, followed naturally by the qualification “to the dodecachord”. The ontology also expands this notion to investigate the autocomplementarity of conformations smaller than hexachords to supersets smaller than the dodecachord, as for example the case of conformation (0167), which has autocomplementarity to the conformation (0134679d), the octatonic scale – this because the combination of species  $n$ , (0167) with species  $n+3$ , (0167) produces species  $n$ , (0134679d).<sup>3</sup>

Another topic for classification is the investigation of the possibilities of hierarchical organization of a conformation towards a specific one of its subsets. To each possibility of such organization the music field lexicon has already given a time-honored denomination, the word “mode”, which is then practically mandated to be kept in the ontology for its ubiquity, what is far from an

---

<sup>3</sup> A charming musical use example of this specific case of autocomplementarity of conformation (0167) to the conformation (0134679d) can be seen in Béla Bartók’s composition “From the Island of Bali”, piano piece 109 from his 1940 Mikrokosmos (Bartók 1987, p. 28–29).


inconvenience for its suitability — it is derived from the Latin “*modus*”, meaning “manner”, “method” (Onions 1966, p. 583). Nonetheless, there seems to be a lack in the music field lexicon of derived words to denote several properties relating to the concept of mode, with this deficiency made worse by the historical widespread abduction of the term “modulation” as a synonym of “transposition”, which is an altogether different idea. So, in the impossibility of further derivating words from “mode” without generating conflicting polysemy, the ontology proceeds by recasting that word as “modalization”, which keeps its suitability, original sense and derivation, but allows for fresh new derivative words. This being so, if a conformation includes as one of its subsets a specific smaller conformation, then that superset conformation will have the property of being “modalizable” at that subset conformation, meaning that it is possible in the context of that superset conformation to apply a hierarchical organization towards that specific one of its subsets.

Some conformations include as subsets more than one species of the same smaller conformation. In this case, the superset conformation will then have the property of being “multimodalizable” at that subset conformation, which means that the superset conformation allows for different “remodalizations” at that same subset conformation — both suitable created neologisms made by addition of the already seen Latin morpheme “*multi*” and of the Latin morpheme “*re*”, “again” (Onions 1966, p. 742). In his work, Costère specially investigates in a unique way the specific case of multimodalization at the perfect triad as a type he denominates “*gammes modulantes*” (Costère 1954, p. 81), unfortunately incurring in that polysemy problem with the word “modulation” explained earlier. Although Costère argues he is returning the word to its etymological origins, the inconvenience of this term in his terminology is clear, further justifying its substitution.

The most perfect case of multimodalization is observed by Costère to be the one that occurs in conformations that have the same numerical pattern of metachromas interpolated between the individual elements of each of its multiple subset modalization targets. These conformations allow for the direct transference of a melodic pattern organized around one of those target subsets to the other of its species, all within the strict context of the superset conformation species. In the ontology, this type of conformation is suitably denominates “transmodalizable” at a specific subset conformation, making use of the already

mentioned Latin morpheme “*trans*”. As an example of this, Fig. 4 shows the interpolative situation for the modalization at the major perfect triad of conformation species 0, (012569) — which is multimodalizable at 2, (047) and 5, (047), both these major triads with the numerical pattern of 1, 0, and 2 elements of the superset species interpolated between their own respective subset elements —, followed by a melodic pattern constructed within 0, (012569), first modalized at 2, (047) and then transmodalized at 5, (047):

SUPERSET SPECIES




0, (012569)

- superset metachroma intrinsic to the target subset of the modalization
- superset metachroma extrinsic to the target subset of the modalization


interpolative pattern [1-0-2]

0, (012569) modalized at 2, (047)

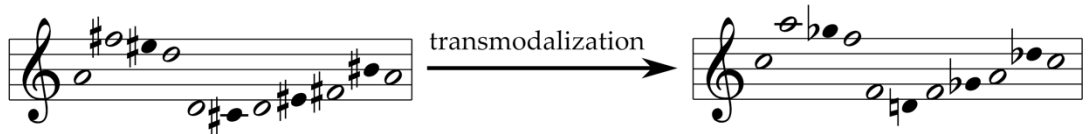


interpolative pattern [1-0-2]

0, (012569) modalized at 5, (047)



transmodalization




**Figure 4:** Transmodalization at 5, (047) of a melodic pattern built on 0, (012569) modalized at 2, (047)

Some other interesting combinatorial properties arise from the idea of arranging and numbering the metachromas of a conformation species in sequential order from lowest to highest in pitch, with each of those ordered elements being in the music field lexicon commonly denominated a “step” or “degree” of that species. The operation of substituting a metachroma corresponding to a specific degree number of a conformation species by the element corresponding to the degree a certain number of steps away in that species is in the ontology termed, for the lack of a better or any term, a “transgradation” — yet another neologism derived from the addition of the already mentioned Latin morpheme “*trans*” to the verb “gradate” — meaning “to effect a rising step by step” — derived from the Latin word “*gradus*”, “a step” (Davidson 1903, p. 395), guaranteeing its suitability.

Some modalized conformations that have the same number of metachromas interpolated between the elements of its modalization subset target have the property in which a melodic pattern constructed using elements of the subset target as structural points allows itself to be transgradated into a resulting pattern that will still conserve at its structural points elements of that same subset target. In the ontology, such conformations are then said to have the property of “autoimitability” at that subset conformation species, another suitable neologism made out by addition of the already mentioned Latin morpheme “*auto*” to a derivation of the common word “imitative”, meaning “inclined to imitate”, derived from the Latin “*imitāri*” (Davidson 1903, p. 456). Costère investigated this property as his type “*gammes à imitations tonales*” — in the specific case of autoimitability at perfect triads —, and the type “*gammes à imitations atonales*” — in all other autoimitability cases — (Costère 1954, p. 82). As an example of this autoimitability feature, Fig. 5 shows the interpolative situation for the modalization at 9, (05) of the same conformation species 0, (012569) seen earlier — which has the same number of 2 elements of the superset species interpolated between each of the target subset elements —, followed by a melodic pattern constructed within 0, (012569) modalized at 9, (05) and then autoimitated by transgradation of +3 degrees:

SUPERSET SPECIES




0, (012569)

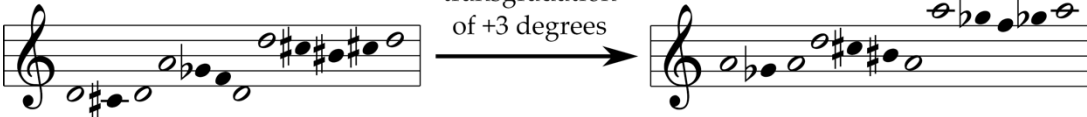
- superset metachroma intrinsic to the target subset of the modalization
- superset metachroma extrinsic to the target subset of the modalization

interpolative pattern [2-2]

0, (012569) modalized at 9, (05)



autoimitation by transgradation of +3 degrees



**Figure 5:** Autoimitation of a melodic pattern built on 0, (012569) modalized at 9, (05)

## 6. Concluding Remarks

It is most certainly a daunting task to (re)construct an entire ontology, with the process of creating a normalized terminology suitable and appropriate to it being a task just as complex and challenging. What appears at first as a simple task of innocently giving names to things quickly spirals out of control into a labyrinthine, almost interminable circuit of hundreds of terms which must be created with strong logical and historically well-informed and interconnected methodological procedures if the result is to achieve pedagogical gains that are useful. As such, I strived in this text to present the reader with a record and demonstration of the rigor with which this secondary name-termining process was conducted, and it is hoped that it can serve as a quick introduction and summary to the created ontology of music structures that is being developed in the main research work. Although the theory presented here is still expected to undergo further revisions and expansions, it has already been deemed stable enough to be used regularly as a pedagogical device in undergraduate and graduate music courses in composition and analysis, although always with the utmost care to not have the new terminology introduced without the recourse of mediation with the older historical ones. To close this text, the following three figures (Figs. 6, 7, and 8) provide a schematic view of the organizational structure of the ontology, with each figure providing the translation of the terminology to one of the main languages used in the research: English, Portuguese, and French.

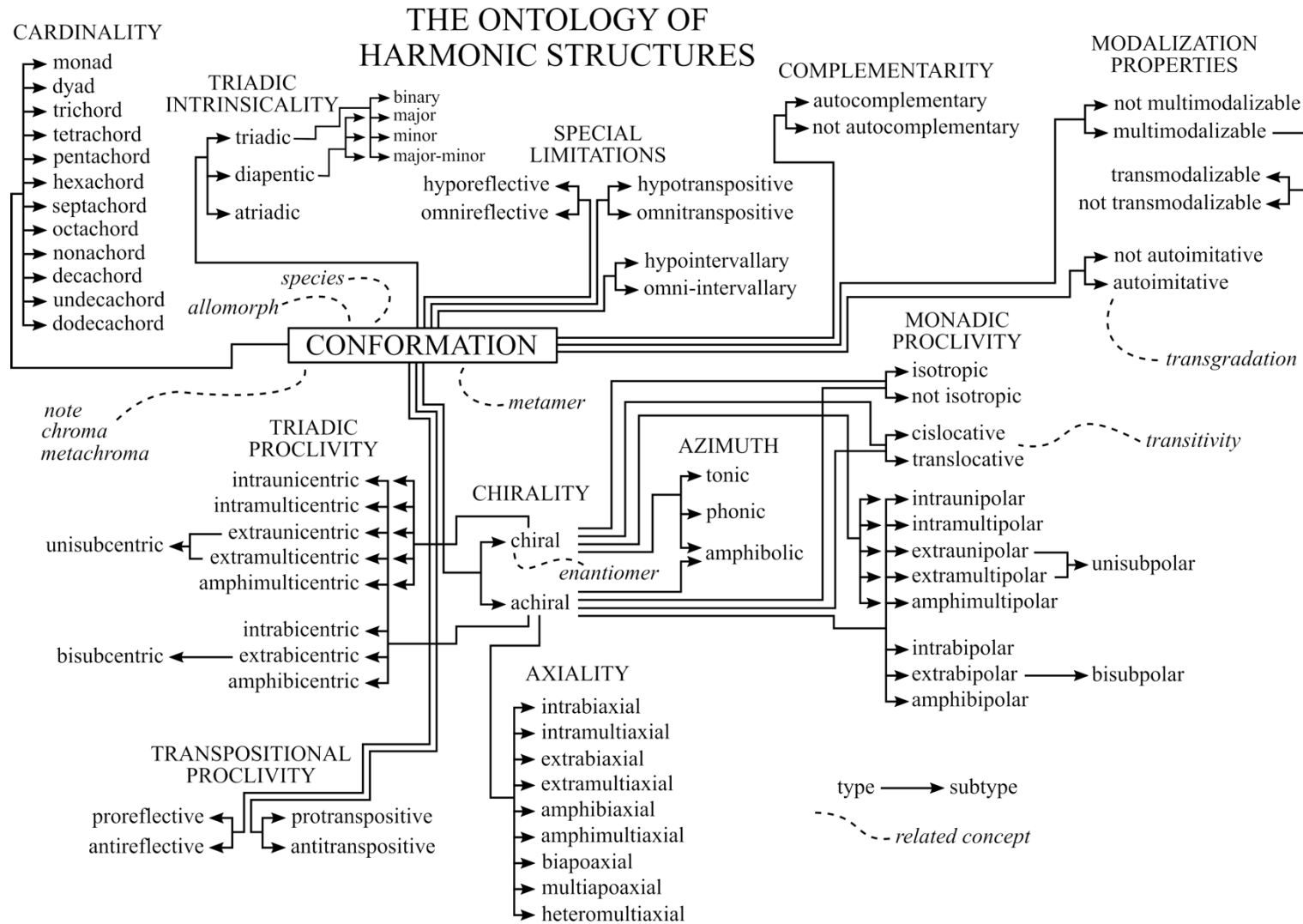


Figure 6: Schematic View of the Ontology of Harmonic Structures (English Version)

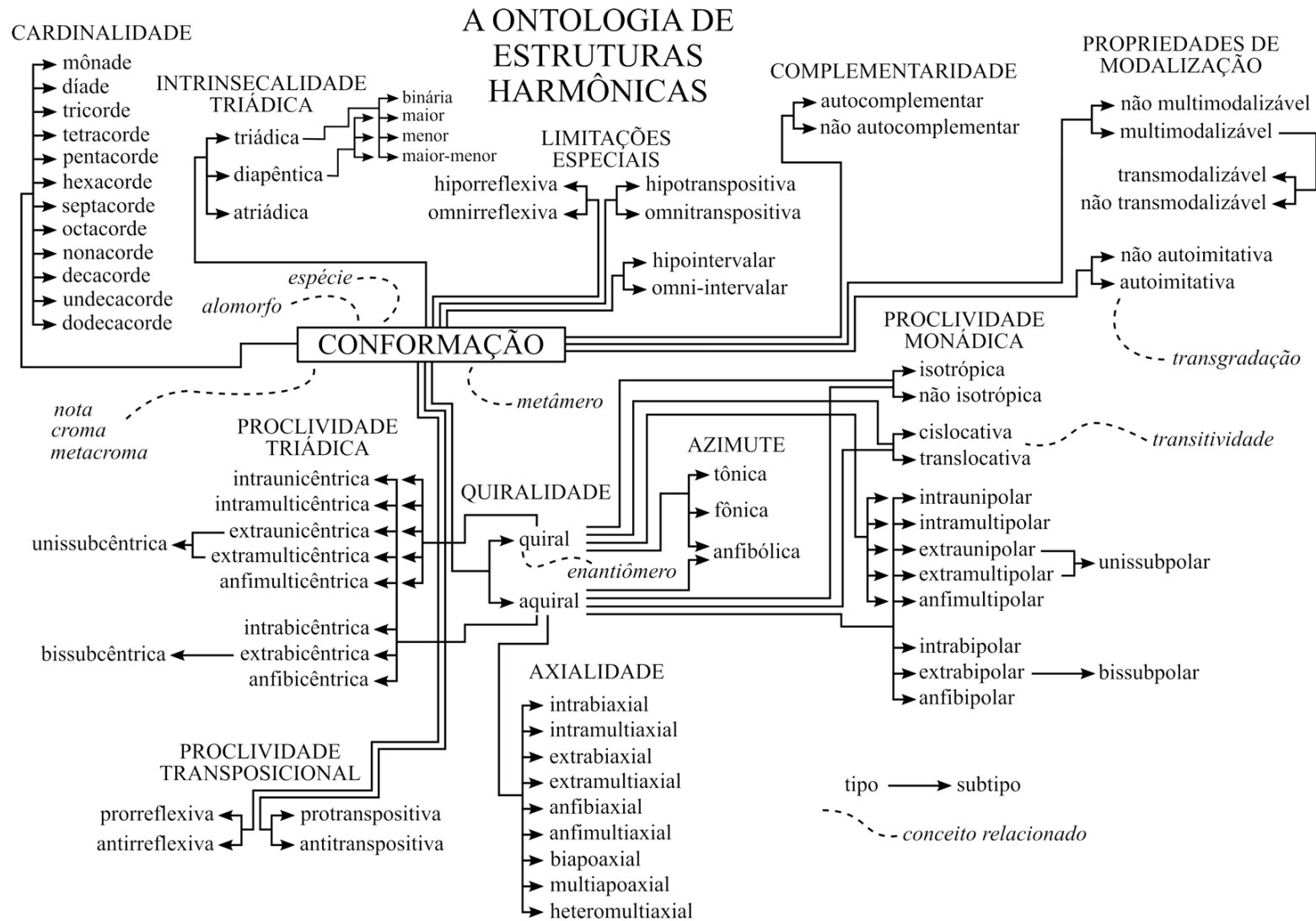


Figure 7: Schematic View of the Ontology of Harmonic Structures (Portuguese Version)

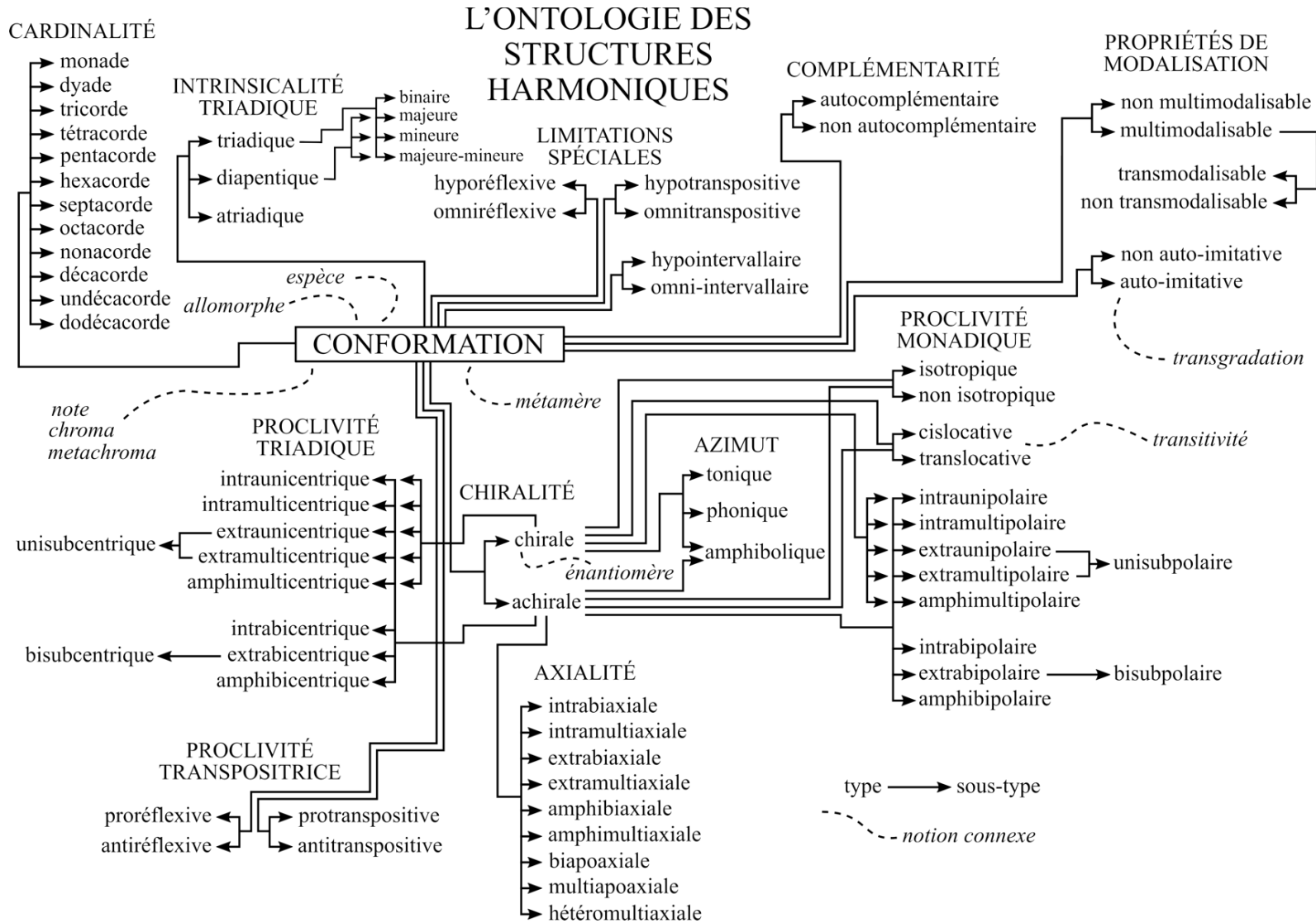


Figure 8: Schematic View of the Ontology of Harmonic Structures (French Version)

## References

1. Bachem, Albert. 1937. Various types of absolute pitch. *Journal of the Acoustical Society of America*, Volume 9, Issue 2, p. 146–151.
2. Barbour, James Murray. 1951. *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. East Lansing: Michigan State College Press.
3. Bartók, Béla. 1987. *Mikrokosmos for Piano: New Definitive Edition*, volume 4. London: Boosey and Hawkes.
4. Bittencourt, Marcus Alessi. 2016. Rethinking Modal Gender in the Context of the Universe of Tn-Types: Definitions and Mathematical Models for Tonicity and Phonicity. *Revista OPUS*, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Brasil, v. 22, n. 2, p. 399–428.
5. Brenet, Michel. 1926. *Dictionnaire Pratique et Historique de la Musique*. Paris: Librairie Armand Colin.
6. Bynum, W.E; Browne, E.J.; Porter, Roy. 1981. *Dictionary of the History of Science*. London: The Macmillan Press Ltd.
7. Costère, Edmond. 1954. *Lois et Styles des Harmonies Musicales*. Paris: Presses Universitaires de France.
8. Davidson, Thomas (ed.). 1903. *Chamber's Twentieth Century Dictionary of The English Language*. Edinburgh: W. & R. Chambers Ltd.
9. D'Indy, Vincent. 1912. *Cours de Composition Musicale*, premier livre. Paris: A. Durand et Fils.
10. Dubois, Jean; et al. 2002. *Dictionnaire de Linguistique*. Paris: Larousse.
11. Ellard, Brian. 1973. *Edmond Costère's Lois et Styles des Harmonies Musicales, an English translation and commentary*. Rochester: University of Rochester PHD thesis, Eastman School of Music.
12. Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
13. Guillaume, Antoine; Koch, Harold. 2021. *Introduction: Associated Motion as a grammatical category in linguistic typology*. In: Guillaume, A.; Koch, H. (Eds.). 2021. *Associated Motion*, p. 3–30. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
14. Hanson, Howard. 1960. *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale*. New York: Appleton-Century-Crofts Inc.
15. Kelvin, William Thomson (Lord). 1894. *The Molecular Tactics of a Crystal*. Oxford: The Clarendon Press.

16. Kroeger, Paul. 2005. *Analyzing Grammar: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
17. Leibniz, Gottfried. 1996. *New Essays on Human Understanding*. New York: Cambridge University Press.
18. Messiaen, Olivier. 1956. *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc.
19. Morwood, James; Taylor, John (eds.). 2002. *Pocket Oxford Classical Greek Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
20. Oettingen, Arthur von. 1913. *Das Duale Harmoniesystem*. Leipzig: C.F.W. Siegel.
21. Onions, Charles T. (ed). 1966. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford, England: Clarendon Press.
22. Rahn, John. 1980. *Basic Atonal Theory*. New York: Schirmer Books.
23. Rameau, Jean-Philippe. 1722. *Traité de l'Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
24. Sager, Juan C. 1990. *A Practical Course in Terminology Processing*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
25. Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.
26. Schuijjer, Michiel. 2008. *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*. Rochester: University of Rochester Press.
27. Sowa, John F. 2000. *Knowledge Representation: Logical, Philosophical, and Computational Foundations*. Pacific Grove, California: Brooks Cole Publishing Co.
28. Spinoza, Baruch. 1949 [1677]. *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*. In: *Ethics & On the improvement of understanding*. New York: Hafner Press.
29. Thatcher, Virginia S.; McQueen, Alexander (eds). 1980. *The New Webster Encyclopedic Dictionary of The English Language*. Chicago: Consolidated Book Publishers.
30. Vaan, Michiel de. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages* (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 7). Leiden, Boston: Brill.
31. Weisstein, Eric W. 1999. *The CRC Concise Encyclopedia of Mathematics*. New York: CRC Press.

32. Wüster, Eugen. 2003. *Introducción a la teoría general de la terminología y a la lexicografía terminológica*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada/Universitat Pompeu Fabra.

## A permanência das *Schemata* no século XIX

### *Schemata's Permanence in the 19th Century*

**Matheus Pereira**

*Universidade Federal do Paraná*

**Ernesto Hartmann**

*Universidade Federal do Paraná/Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**Resumo:** as *Schemata* (Gjerdingen 2007) são estruturas prototípicas harmônico-rítmico-melódicas amplamente utilizadas na música do século XVIII, especialmente naquela denominada Galante, representando um paradigma composicional de um grande acervo de obras. Desta forma, a utilização desta teoria como ferramenta de análise para obras galantes já é aceita, tendo como resultado trabalhos científicos pautados nesta bibliografia. Entretanto, ao adentrarmos no repertório do século XIX, tratando especialmente das obras do Romantismo, observamos que, ainda, pouco foi explorado acerca da permanência das *Schemata* como prática composicional. Portanto, este trabalho apresenta uma série de exemplos em que tais estruturas prototípicas se fazem presentes no período Romântico, então já plenamente estabelecido em meados do século XIX, articulando-os com o conceito de cânone musical de William Weber, com intuito de demonstrar que a teoria de Gjerdingen possui potencial para analisar obras pós estilo Galante.

**Palavras-chave:** *Schemata*. Romantismo. Cânone musical. Música do século XIX.

**Abstract:** *Schemata* (Gjerdingen 2007) are prototypical harmonic-rhythmic-melodic structures widely used in 18th century music, especially in the so-called Galant style, representing a compositional paradigm in a large collection of works. Thus, the use of this theory as an analytical tool for Galant works is already accepted, resulting in scientific research based on this bibliography. However, as we delve into the 19th century repertoire, dealing especially with Romantic works, we observe that, yet not much has been explored regarding the permanence of *Schemata* as a compositional practice. Therefore, this work presents a series of examples in which such prototypical structures are present in the Romantic period already fully established in the mid-19th century, in dialogue with William



Weber's concept of Musical Canon, with the aim of demonstrating that Gjerdingen's theory has the potential to analyze post-Galante style works.

**Keywords:** Schemata. Romanticism. Musical Canon. 19th-century music.

\* \* \*

## 1. Introdução

A teoria das *Schemata*<sup>1</sup>, cunhada por Robert Gjerdingen (Gjerdingen 2007), abriu espaço para uma nova visão analítica acerca das obras dentro do chamado período Galante. No livro *Music in the Galant Style*, esse autor sistematiza uma série de estruturas harmônico-rítmico-melódicas e ilustra sua aplicação em vários exemplos musicais, validando o catálogo de *Schemata* contidos nesta bibliografia. A partir deste livro seminal, outros autores vieram a contribuir com a identificação e teorização de novas *Schemata*, na qual pode-se citar John Rice<sup>2</sup> (RICE, 2014a, 2022, 2014b, 2015), Nathaniel Mitchell<sup>3</sup> (Mitchell 2020) e Ernesto Hartmann<sup>4</sup> (Hartmann 2018a; 2018b). Esses textos abrangem quase que exclusivamente o repertório Galante, não ampliando o escopo para obras além deste recorte temporal.

A respeito da presença de *Schemata* no repertório do século XIX, pouco foi explorado na literatura atual, contudo, podemos destacar algumas bibliografias que possuem este escopo. Destacam-se o livro *Child composers in the old conservatories* (Gjerdingen 2020), e os artigos *Partimenti in the age of romanticism* (Stella 2007) e *Schemata in Beethoven, Schubert, and Schumann* (Ijzerman 2017), sendo que, este último, traz principalmente exemplos do período transitório entre o Classicismo e o Romantismo, a qual o autor descreve como início do século XIX<sup>5</sup>.

Destaco também os trabalhos em língua portuguesa de Guilherme Aleixo da Silva Monteiro (Monteiro 2020), cuja dissertação de mestrado é intitulada *Análise tópica, de Schemata e de elementos retórico-musicais em seis responsórios*

---

<sup>1</sup> *Schema* no singular e *Schemata* no plural.

<sup>2</sup> Rice contribuiu com as *Schemata Lully, Hertz, Morte e Minor-Major*.

<sup>3</sup> Mitchell contribuiu com o *Schema Volta*.

<sup>4</sup> Hartmann contribuiu com o *Schema Bergamasca*.

<sup>5</sup> *Early nineteenth-century*.

*fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832)*, na qual as obras analisadas foram compostas no início década de 1830, e o capítulo de livro *Deambulações galantes da Romanesca*, de Mario Trilha (Trilha 2020), que aborda o deslocamento posicional e funcional deste *Schema* na estrutura musical em diferentes obras. Neste texto, Trilha também abrange os responsórios fúnebres de Castro Lobo. Ressaltamos que, mesmo situado no contexto da música do século XIX, o estilo de Castro Lobo ainda é colonial-Galante, não se enquadrando, portanto, no recorte estilístico que buscamos neste presente trabalho. Além destes textos apresentados, diversas entrevistas realizadas com autores importantes acerca de *Partimento* estão disponibilizadas no *YouTube* no canal *Songbird Music Academy*, sob o nome de *The learn Partimento Podcast*, na qual os entrevistados fazem comentários pontuais acerca da permanência deste modelo de aprendizado – a saber, o *Partimento* – no século XIX.

O *Partimento* é um exercício didático em forma de música sobre um baixo escrito, cifrado ou não, na qual o músico deveria realizá-lo decodificando os padrões existentes neste baixo e seguindo um conjunto de regras – *Regole* –, respeitando os estilos adequados para as diferentes situações. Esse modelo de ensino musical teve seu ápice nos conservatórios de Nápoles no século XVIII. Embora as *Schemata* não sejam oriundas diretamente do *Partimento*, podemos observar tais estruturas prototípicas nestes exercícios. Na série de entrevistas *online The learn Partimento Podcast*, a discussão a respeito da permanência do *Partimento* no século XIX acaba por comentar, mesmo que brevemente, acerca da existência de *Schemata* em obras românticas.

Expostos tais fatos, conclui-se que as pesquisas que envolvem a relação entre as *Schemata* e a música do Romantismo maduro ainda não são muito numerosas, e as que existem pouco exploram o potencial que tal escopo possui. Assim, este trabalho ilustra uma sequência de exemplos musicais de compositores diversos, dentro do período da história da música denominado Romantismo (século XIX, particularmente a primeira metade), que utilizam variadas *Schemata* para compor passagens musicais, comentando possíveis desvios estruturais com relação ao protótipo inicial formulado pelos respectivos autores que teorizaram as *Schemata*. Após os exemplos musicais, busca-se discutir com base no conceito de cânone musical de William Weber (1999) e analisar possíveis razões para a permanência destas estruturas galantes no século XIX.

Este trabalho está estruturado da seguinte forma:

- a. Apresentamos as *Schemata* e exemplos de seu emprego no repertório do século XIX detalhando-as e destacando suas particularidades (aderência ou não aos modelos galantes);
- b. Estabelecemos um diálogo com os autores e, particularmente, com o conceito de William Weber de cânone musical para substanciar nossos argumentos e, por fim;
- c. Tecemos nossas considerações finais.

As *Schemata* eleitas para discussão e ilustração são:

- a. *Romanesca*
- b. *Fonte*
- c. *Monte*
- d. *Quiescenza*
- e. *Heartz*
- f. *Morte*
- g. *Minor – Major*

Destas sete *Schemata*, as quatro primeiras encontram-se na literatura seminal acerca do assunto, a saber, o livro *Music in the Galant Style* de Robert Gjerdingen (2007), sendo amplamente discutidas pelo autor em sua obra. As três restantes foram conceituadas por John Rice (2014a; 2014b; 2015 e 2022), dando continuidade a pesquisa de Gjerdingen e ampliando o repertório conceitual deste tema. Estes conceitos e esta terminologia já estão consolidados, sendo amplamente aceitas dentro dos trabalhos acadêmicos conforme podemos observar na literatura que empregamos para a construção deste trabalho.

No que diz respeito ao repertório escolhido, não buscamos, obviamente, pelas dimensões deste trabalho, exaustivamente elencar obras. Contudo, almejamos selecionar obras sinfônicas, de música de câmara e para piano de diversas tendências estilísticas (preferencialmente, externos ao círculo Schumaniano, porém, sem excluí-lo) de modo a ampliar o escopo de nossas conclusões. Obras de Liszt e Brahms, por exemplo, assim como Tchaikovsky, Glinka e Carlos Gomes, têm como propósito demonstrar a transcendência destas práticas para além das fronteiras geográficas e das querelas estéticas do século XIX permitindo, assim, um panorama mais amplo, apesar de conciso.

## 2. A permanência das *Schemata*

Com relação à permanência de elementos estilísticos do século XVIII em obras do Romantismo, podemos citar as Tópicas Musicais (Ratner 1980), que, como mostrado por Janice Dickensheets (Dickensheets 2012) em seu artigo *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*, ganharam novos rumos no século XIX<sup>6</sup>. Podemos pensar, de forma paralela e análoga às Tópicas, na maneira como as *Schemata* conservaram-se no século XIX, temática ainda pouco abordada e que carece de maior avaliação. A partir deste paralelo, vê-se a necessidade de investigar se as estruturas inicialmente propostas por Gjerdingen ainda estão presentes no novo movimento artístico do século XIX, e, caso seja válida esta afirmação, avaliar a maneira como elas são utilizadas.

A fim de demonstrar que as *Schemata* galantes persistiram em composições do século XIX, apresenta-se uma série de exemplos musicais comentados em que elas estão presentes. Os exemplos não referenciados são de autoria nossa.

## 3. *Schemata* em obras do século XIX – exemplos

Os primeiros exemplos a serem apresentados são relativos ao *Schema* denominado *Romanesca*. Com origem no século XVI, tal estrutura era comumente utilizada no século XVIII como um gesto de abertura, dando início à uma ideia musical.

A *Romanesca* foi primariamente empregada como um gesto de abertura. Seu período de grande ocorrência foi entre 1725 e 1735, apesar de ter-se mantido como opção por todo o século XVIII. Como gesto de abertura e primeiro *Schema* para um *Adagio*, a *Romanesca* galante foi tão comum a ponto de tornar-se um *cliché* durante a primeira metade do século XVIII<sup>7</sup> (Gjerdingen 2007, p. 454).

---

<sup>6</sup> Ressaltamos que, neste trabalho, não há discussões acerca de Tópica Musical.

<sup>7</sup> Original: “The *Romanesca* was used primarily as an opening gambit. Its period of greatest currency was the 1720s and 1730s, though it remained an option throughout the century. As the first schema for an *Adagio*, the galant *Romanesca* was so common as to be almost a cliché during the first half of the century”.

Suas principais características são:

- a) Quatro eventos igualmente espaçados, sendo que o primeiro inicia em uma posição metricamente forte, geralmente um tempo forte;
- b) Na melodia, uma ênfase em  $\hat{1}$  e  $\hat{5}$ ;
- c) No baixo, uma descida em graus conjuntos de 1 com os eventos ímpares sustentando uma sonoridade  $5/3^8$  e os pares uma  $6/3^9$ ;
- d) Uma sequência de quatro tríades no estado fundamental (Ré Maior; Lá Maior; Si menor; Fá# menor)<sup>10</sup> (Gjerdingen 2007, p. 454).

Algumas variantes possíveis:

- a) Um tipo com saltos, no qual o baixo alterna entre uma quarta abaixo e uma segunda acima, todos eles com sonoridade  $5/3$  (sendo a quarta sonoridade menor). Essa era a norma do século XVII;
- b) Um tipo gradual, onde o baixo progride integralmente por graus conjuntos descendentes, alternando as sonoridades  $5/3$  e  $6/3^{11}$  (Gjerdingen 2007, p. 454).

O modelo visual empregado por Gjerdingen (2007) se tornou padrão para representação das *Schemata* em trabalhos de natureza acadêmica<sup>12</sup>. De fato, para o *Schema Romanesca*, ele é particularmente eficiente, pois retrata o processo e a condução harmônica (com suas especificidades rítmicas) sem necessariamente explicitar uma condução melódica exclusiva. A *Romanesca*, em contraste a outras *Schemata*, como admite Gjerdingen, possui diversas possibilidades

---

<sup>8</sup> Estado fundamental da tríade.

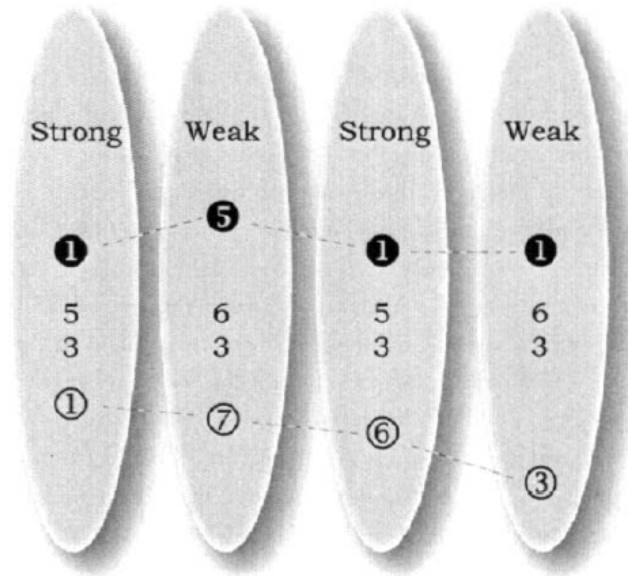
<sup>9</sup> Primeira inversão da tríade.

<sup>10</sup> Original: “Four equally spaced events, with the first beginning on a metrically strong position, usually a downbeat; In the melody, an emphasis on  $\hat{1}$  and  $\hat{5}$ ; In the bass, an initial stepwise descent from  $\hat{1}$ , with the odd-numbered tones supporting  $5/3$  sonorities and the even-numbered tones  $6/3$  sonorities; A sequence of four triads with roots (and mode) on (D (major), A (major), B(minor), and (F# minor)”.

<sup>11</sup> Original: “A leaping type, in which the bass alternately leaps down a fourth and steps up a second, all with  $5/3$  sonorities (the fourth of which was minor). This was the seventeenth-century norm; A stepwise type, in which the bass descends entirely by step, with alternating  $5/3$  and  $6/3$  sonorities”.

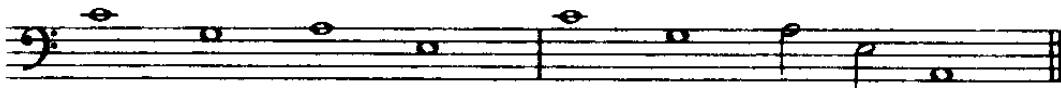
<sup>12</sup> Neste trabalho, onde apropriado, apresentaremos os elementos gráficos representativos de cada *Schema* desta forma, bem como por notação no pentagrama.

melódicas, estando ancorada mais em uma progressão harmônica (quicá um baixo) do que em uma linha melódica.



**Figura 1:** Protótipo de Gjerdingen (2007, p. 454) para o *Schema Romanesca*

Reiterando essa informação, Dinelli Lopes em sua dissertação *O estilo galante em Muzio Clementi: análise esquemática das sonatas Op. 7 n.º 3 e Op. 8 n.º 1 em sol menor* nos apresenta um exemplo extraído de Ferguson. Neste exemplo, é possível identificar a longa tradição do baixo da *Romanesca* oriundo de práticas que remetam ao século XVII. A “*Romanesca* é um dos padrões harmônicos mais populares entre os séculos XVI e XVII, composta de uma sequência de quatro acordes e, *a priori*, iniciando no 3º grau da tonalidade, gerando a sequência III – VII – I – V a partir do baixo” (Dinelli Lopes 2021, p. 47) (Ex. 1).



**Exemplo 1:** Baixo da *Romanesca* (fonte: Ferguson 2003, p. 42)

Na *Mazurca póstuma Op. 68/3*, de Frédéric Chopin, o compositor faz uso deste *Schema* da maneira arcaica (*Romanesca* composta por um baixo em quarta descendente seguido de segunda ascendente) logo ao início da obra, que será seguida de uma cadência à dominante (Ex. 2). A maneira como Chopin utiliza tal *Schema* nesta *Mazurca* é idêntica ao modelo proposto por Gjerdingen.

Já com relação à *Romanze* Op. 118/5 de Johannes Brahms, o uso da *Romanesca* por saltos relembra a forma rítmica de se tocar uma Chacona: o ritmo em compasso 6/4 utilizado pelo compositor faz com que os apoios fortes e fracos dos quatro primeiros estágios do *Schema* sejam invertidos (Ex. 3).

Allegro ma non troppo. ♩ = 132.

Romanesca

Cadência à Dominante

Exemplo 2: Chopin, *Mazurka* Op. Posth. 68/3, compassos iniciais (c. 1–8); *Romanesca* e cadência à dominante

Andante

espressivo

Romanesca

Exemplo 3: Brahms, *Romanze* Op. 118/5, compassos iniciais (c. 1–2); *Romanesca*

Como podemos observar, nestes dois primeiros exemplos da literatura musical do século XIX, ambos compositores utilizaram a *Romanesca* trazendo elementos anteriores ao período-Galante: a forma arcaica do *Schema* e a rítmica sincopada da Chacona. Entretanto, outros exemplos mostram diferentes usos, que diferem da utilização mais tradicional do *Schema*.

Identificado por Gjerdingen em um dos vídeos anexos ao livro “*Child composers in the old conservatories*” (Gjerdingen 2020)<sup>13</sup>, o autor mostra que Franz Liszt utilizou a *Romanesca* para começar uma nova seção do *Étude S. 136/11*, que faz parte de uma coletânea de 12 estudos escritos em 1826, ainda em uma fase jovem do compositor, que vieram a ser revisados em 1851. Essa nova seção da obra é marcada por uma mudança de tonalidade – inicialmente em Ré bemol maior, agora em Dó sustenido menor – e por uma mudança de padrão no acompanhamento na mão esquerda do piano. Tal *Schema* é concluído com uma cadência composta (Ex. 4). Ainda na mesma obra, ao final desta seção, Liszt emprega uma sequência que se inicia como uma *Romanesca*, mas levando a uma repetição do padrão “quarta descendente seguida de segunda ascendente”, modulando sucessivamente até chegar na tonalidade que ele desejara (Ex. 5). Em ambos os exemplos deste estudo para piano, aproximações cromáticas são utilizadas no baixo da *Romanesca*, criando Dominantes secundárias, cujo potencial modulatório foi utilizado conforme o desejo do compositor.

**Exemplo 4:** Liszt, *Étude S.136/11*, c.27–30; *Romanesca* e cadência composta

**Exemplo 5:** Liszt, *Étude S.136/11*, c.43–50; Sequência em forma de *Romanesca*

<sup>13</sup> Vídeo disponibilizado pelo autor em <[https://www.youtube.com/watch?v=SNWjgh-d\\_18](https://www.youtube.com/watch?v=SNWjgh-d_18)>.

O segundo *Schema* a ser abordado é a *Fonte*, estrutura que apresenta quatro estágios divididos dois a dois em forma de sequência. O modelo apresentado por Gjerdingen mostra que a primeira metade da *Fonte* ocorre no modo menor, enquanto a segunda metade ocorre à uma distância de Segunda maior abaixo, no modo maior. Trata-se de uma sequência na qual cada metade conta com um baixo cadencial  $\hat{7}-\hat{1}$  ou  $\hat{5}-\hat{1}$ , enquanto a melodia realiza o semitom descendente  $\hat{4}-\hat{3}$ .

A *Fonte* servia para realizar uma digressão da tonalidade e retornar a ela. Foi utilizada durante todo o século XVIII, sendo especialmente comum imediatamente após a barra dupla nos minuetos ou outros pequenos movimentos. Em concertos, arias e outras obras de maior porte, grandes *Fontes* comumente exerciam a função de episódios de digressão tonal<sup>14</sup> (Gjerdingen 2007, p. 456).

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Quatro eventos apresentados como dois pares ou díades. A primeira metade da *Fonte* é no modo menor, enquanto a segunda é no modo maior um grau abaixo.
- b) Na melodia, um curto fragmento escalar descendente que termina em  $\hat{4}-\hat{3}$ , geralmente  $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ . Ocasionalmente a melodia articula um arpejo do acorde Dominante local;
- c) No baixo fragmentos escalares ascendentes da Sensível para a Tônica local, isto é,  $\hat{7}-\hat{1}$ . Outros possíveis baixos envolvem movimentos tipicamente cadenciais, como  $\hat{5}-\hat{1}$  ou  $\hat{2}-\hat{1}$ ;
- d) Dois pares de sonoridades: cada par conclui com um relativamente estável  $5/3$  precedido de um mais instável e dissonante  $6/3$ ,  $6/5/3$  ou  $7/5/3$ <sup>15</sup> (Gjerdingen 2007, p. 456).

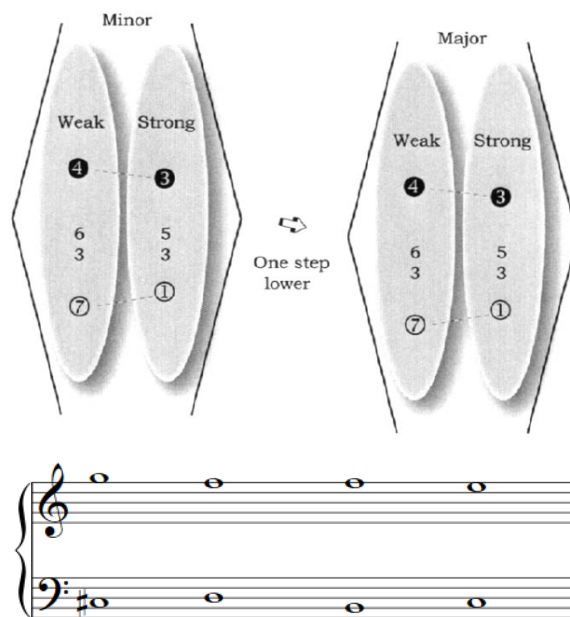
---

<sup>14</sup> Original: “The *Fonte* served to digress from, and then return to a main key. It was used throughout the eighteenth century, being especially common immediately after the double bar in minuets or other short movements. In concertos, arias, and other long works, large *Fontes* often function as digressive episodes”.

<sup>15</sup> Original: “Four events presented as two pairs or dyads. The *Fonte*’s first half is in the minor mode while the second half is in the major mode one step lower; In the melody, a short scalewise descent that ends  $\hat{1}-\hat{3}$ , often  $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ . Occasionally the melody arpeggiates the local dominant chord; In the bass, ascents from leading tones to local tonics, that is,  $\hat{7}-\hat{1}$ . Other possible basses involve typical cadential moves like  $\hat{5}-\hat{1}$  or  $\hat{2}-\hat{1}$ ; Two pairs of sonorities: each pair concludes with a relatively stable  $5/3$  preceded by a more unstable or dissonant  $6/3$ ,  $6/5/3$  or  $7/5/3$ ”.

Algumas possíveis variantes:

- Um tipo com a melodia padrão da Fonte no baixo e com o baixo padrão na melodia;
- Um raro, tipo ternário, com as duas primeiras partes no modo menor e a terceira no modo maior<sup>16</sup> (Gjerdingen 2007, p. 456).



**Figura 2:** *Fonte*, protótipo de Gjerdingen (2007, p. 456) e possível realização musical em Dó maior

Com relação a este *Schema*, focaremos na utilização deste por Chopin. Os três próximos exemplos a serem apresentados distinguem entre si com relação ao uso da *Fonte*, indicando novas possibilidades para tal protótipo.

No *Étude* Op. 10/7, a *Fonte* se inicia no compasso 17, local análogo à posição que estaria após a barra de *ritornelo* em um pequeno movimento de dança, delimitando a estrutura que se encerrou nos 16 primeiros compassos. Aqui, o *Schema* foi utilizado de forma tradicional, contando com uma sequência em forma de modelo-reprodução<sup>17</sup>, cujo modelo encontra-se em modo menor e a

<sup>16</sup> Original: "A type with normal melody in the bass and what would be the normal bass in the melody; A rare, three-part type with the first two parts in the minor mode and the third in the major mode".

<sup>17</sup> Utilizamos, aqui, a nomenclatura de Schoenberg (*Fundamentos da Composição Musical*) ao invés de modelo-sequência. Cremos que esta nomenclatura esclarece melhor as situações, posto que emprega um termo muito mais específico (reprodução) do que polissêmico (sequência),

reprodução em modo maior. O baixo 5 – 1 contraposto à melodia 4 – 3 evidencia os estágios da *Fonte* (Ex. 6).

Exemplo 6: Chopin, *Étude* Op. 10/7, c. 17–20; *Fonte*

No *Étude* Op. 25/3, a *Fonte* ocupa também o compasso 17, da mesma maneira como ocorrera no *Estudo* Op. 10/7. Entretanto, aqui se observa um desvio com relação ao protótipo inicial de Gjerdingen. Neste caso, ambas etapas da seqüência encontram-se em modo maior, resultando em uma variação a qual aqui chamamos de *Fonte* maior-maior (Ex. 7).

Exemplo 7: Chopin, *Étude* Op. 25/3, c. 17–18; *Fonte* Maior-Maior

ilustrando com clareza a aderência às ideias motivicas. Vale ressaltar, ainda, que, para Schoenberg, o termo seqüência se aplica a todo o conjunto de modelo e suas subsequentes reproduções, e não tão somente à reprodução propriamente dita.

O último exemplo de *Fonte* a ser mostrado também foi extraído dos estudos para piano de Chopin. No *Étude* Op. 10/12, é possível observar um processo composicional que é pautado no modelo da *Fonte*, mas com variações que se afastam bastante da proposta inicial do *Schema*. O compositor aqui utiliza uma *Fonte* onde o modelo e reprodução da sequência se encontram no modo menor. Ainda, tal sequência é estruturada a partir de um movimento plagal iv – i (Ex. 8).

Exemplo 8: Chopin, *Étude* Op. 10/12, c. 29–32; *Fonte* Plagal Menor-Menor

O próximo *Schema* a ser avaliado é o *Monte*, que é uma sequência ascendente em duas ou mais seções, cada uma distando uma Segunda maior da outra. Cada seção conta com baixos tipicamente cadenciais, como  $\hat{7}-\hat{1}$  ou  $\hat{5}-\hat{1}$ , enquanto a melodia comumente executa o movimento  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ . Geralmente, a sequência do *Monte* é feita sobre os graus da Subdominante e da Dominante, respectivamente.

O *Monte* foi o esquema preferido para uma sequência ascendente. No início do século XVIII, *Montes* de três ou mais seções podiam promover modulações relativamente distantes. Mais à frente neste mesmo século, ele geralmente tinha apenas duas seções que destacavam as tonalidades da

Subdominante e da Dominante, frequentemente antecedendo uma cadência importante<sup>18</sup> (Gjerdingen 2007, p. 458).

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Duas ou mais seções, com cada seção subsequente um grau acima;
- b) Na melodia, um movimento ascendente, com movimentos descendentes locais que complementam as sensíveis ascendentes do baixo;
- c) No baixo, consecutivos movimentos ascendentes cromáticos em direção às tônicas locais. Na variante diatônica, o baixo sobe similarmente, porém, sem os semitons cromáticos;
- d) Uma sequência de dois ou mais pares de sonoridades onde 6/5/3 precede 5/3. O modo da sonoridade estável 5/3 não pode ser previsto pelo ouvinte<sup>19</sup> (Gjerdingen 2007, p. 458).

Possíveis variantes:

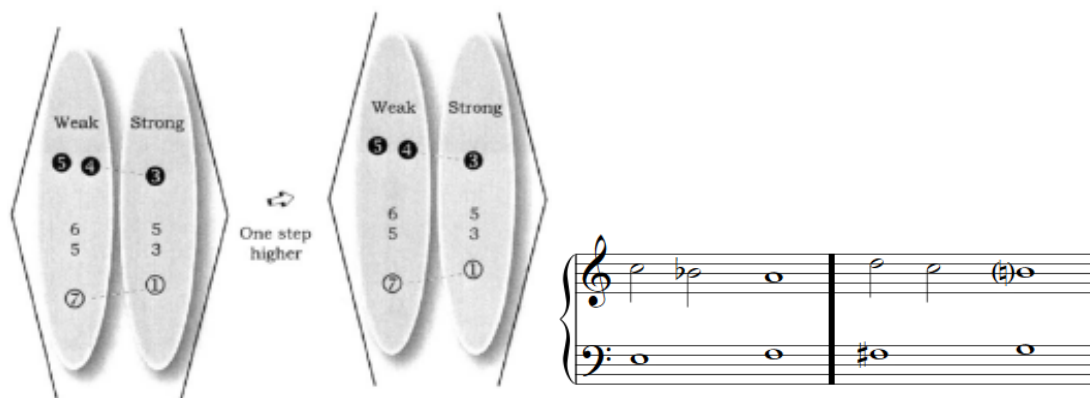
- a) Extensões da sequência ascendente IV – V para VI ou mesmo VII e I
- b) Tipos diatônicos tendo como característica o padrão intervalar 6–5–6–5
- c) Um tipo *Principale* exclusivamente com sonoridades 5/3 e um baixo que progride por quarta ascendente e terça descendente
- d) Um tipo *Romanesca* com um baixo que progride por quinta ascendente e quarta descendente e com suspensões características de 4–3<sup>20</sup> (Gjerdingen 2007, p. 458).

---

<sup>18</sup> Original: “The Monte was the preferred schema for an ascending sequence. In the earlier eighteenth century, Montes of three or more sections could effect relatively distant modulations. In the later eighteenth century, Montes usually had only two sections that highlighted the subdominant and dominant keys, often in advance of an important cadence”.

<sup>19</sup> Original: “Two or more main sections, with each succeeding section one step higher; In the melody, an overall rise, with local descents that complement the ascending leading tones in the bass; In the bass, consecutive chromatic ascents from leading tones to local tonics. In the diatonic variant, the bass rises similarly but without the chromatic semitone; A sequence of two or more pairs of sonorities where 6/5/3 precedes 5/3. The mode of the stable 5/3 sonority often cannot be predicted”.

<sup>20</sup> Original: “Extensions of the rising IV-to-V sequence to VI or even to VII and I; Diatonic types featuring the 6-5-6-5 ... interval pattern; A *Principale* type with all 5/3 sonorities and a bass that alternately leaps up a fourth, then down a third; A *Romanesca* type with an up-a-fifth, down-a-fourth bass and characteristic 4-3 suspensions”.



**Figura 3:** *Monte*, protótipo de Gjerdingen (2007, p. 458) e realização musical em Dó Maior

Na obra *Estações* Op. 37a n.2, de Pyotr Tchaikovsky, podemos observar a estruturação musical a partir deste *Schema*. A sequência que se inicia no compasso 35 conta com a presença da ideia de modelo-reprodução distanciado de uma Segunda maior. Aqui, podemos dizer que há uma ampliação e maior liberdade na utilização do *Schema*, na qual a estrutura da sequência é mais importante do que a combinação contrapontística de pares de notas que caracteriza o *Monte*. Tchaikovsky não tem a preocupação de manter os pares de nota do protótipo do *Schema*: ele apenas mantém a ideia conceitual estrutural do *Monte*. Também não há a preocupação de fazer o *Schema* sobre os graus da Subdominante e Dominante. Esta passagem musical é indicada no Ex. 9.

**Exemplo 9:** Tchaikovsky: *Estações, Fevereiro*, Op. 37a, n. 2, c. 35–41; *Monte*

Robert Schumann também faz uso do *Monte*. No terceiro movimento do *Concerto para piano em Lá menor Op. 54*, pode-se notar a presença de tal estrutura em uma passagem que se inicia no compasso 58. O baixo 7 – 1 acompanha a finalização de cada seção da sequência, primeiro em Fá sustenido menor, depois em Sol sustenido menor (Ex. 10). Aqui também não há a preocupação de realizar o *Monte* nos graus da Subdominante e Dominante.

Modelo Reprodução

Baixo 7 - 1 em Fá sustenido menor

Baixo 7 - 1 em Sol sustenido menor

Exemplo 10: Schumann, *Concerto para Piano Op. 54/III*, c. 58–65; *Monte*

O terceiro exemplo de *Monte* apresentado neste texto está presente no *Noturno em Mi bemol maior* de Mikhail Glinka. Neste caso, trata-se de um *Monte* em três estágios, numa versão diatônica do *Schema*, onde não há as alterações cromáticas referentes às Dominantes secundárias do *Monte*. Neste exemplo, o *Schema* também é realizado fora dos graus IV, V e VI da escala, comum ao *Monte* em três estágios. Além disso, o último estágio em questão conclui no acorde da Sensível, não sendo este um acorde estável e corriqueiro na execução do *Schema*<sup>21</sup>. A passagem em questão é mostrada no Ex. 11.

<sup>21</sup> O último estágio deste *Monte* deveria corresponder ao acorde de Ré bemol, mas Glinka faz com que a finalização do *Schema* ocorra no acorde de Ré diminuto.

**Exemplo 11:** Glinka, *Noturno em Mi bemol maior*, c. 59–62; Monte diatônico

A *Quiescenza* é o próximo *Schema* a ser comentado. Trata-se de uma progressão contendo um baixo pedal na Tônica, sustentando o a melodia  $(\hat{1})-\flat\hat{7}-\hat{6}-\natural\hat{7}-\hat{1}$ , correspondendo à progressão harmônica I–V7/IV–IV–V–I sobre o pedal de  $\hat{1}$ . Uma versão diatônica do *Schema* é possível, onde é evitado o estágio contendo a nota referente ao sétimo grau abaixado.

A *Quiescenza* marca um curto período de quiescência que se segue após uma cadência relevante ao fim de uma seção importante. Como uma ferramenta construtiva pode também aparecer como um *Schema* de abertura (geralmente não repetida), contudo, este uso era menos comum. O período de grande ocorrência da *Quiescenza* foi entre as décadas de 1760 e 1790, e era especialmente apreciada em Paris e Viena<sup>22</sup> (Gjerdingen 2007, p. 460).

Dentre suas principais características, podemos citar:

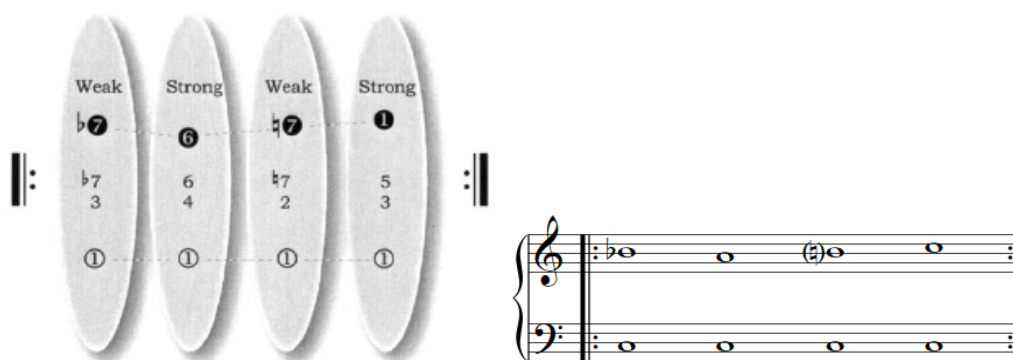
- a) Quatro eventos, com o esquema inteiro geralmente repetido em sucessão;
- b) Na melodia, o semitom descendente  $\flat\hat{7}-\hat{6}$  é respondido pelo semitom ascendente  $\hat{7}-\hat{1}$  (no “*Solfeggio italiano típico*”, *fa-mi* é respondido por *mi-fa*);
- c) No baixo, um pedal em  $\hat{1}$ , ou uma figuração que reitera  $\hat{1}$ ;
- d) Uma sequência de quatro sonoridades, geralmente  $\flat 7/3$ ,  $6/4$ ,  $7/4/2$  e  $5/3$ . A primeira parece instável em relação a segunda, enquanto a terceira sonoridade parece altamente instável em relação à última sonoridade da Tônica<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Original: “The *Quiescenza* marks a short period of quiescence following an important cadence at the end of an important section. As a framing device, it could also appear as an opening gambit (usually not repeated), though this usage was less common. The *Quiescenza*’s period of greatest currency was the 1760s to the 1790s, and it was especially favored in music written for Vienna and Paris”.

<sup>23</sup> Original: “Four events, with the whole schema usually played twice in succession; In the melody, the descending semitone  $\flat\hat{7}-\hat{6}$  is answered by the ascending semitone  $\hat{7}-\hat{1}$  (in the “typical Italian *Solfeggio*”, *fa-mi* is answered by *mi-fa*); In the bass, a pedal point on 1, or a figuration that reiterates 1; A sequence of four sonorities, usually  $\flat 7/3$ ,  $6/4$ ,  $7/4/2$  and  $5/3$ . The first seems unstable

Possíveis variantes:

- a) Um tipo diatônico com um movimento melódico ascendente  $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{1}$ ;
- b) Um tipo raro que apresenta dois *Prinner* sobre um pedal da Tônica<sup>24</sup> (Gjerdingen 2007, p. 460).



**Figura 4:** *Quiescenza*, protótipo de Gjerdingen (2007, p. 460) e realização musical em Dó Maior

Niels Gade fez uso da *Quiescenza* na *Barcarola* Op. 19, n. 5, da obra *Aquarellen*. Gade adicionou aos estágios com função Dominante presentes na *Quiescenza* a Nona dos acordes, resultando em uma coloração harmônica além do protótipo tradicional do *Schema* (Ex. 12).



**Exemplo 12:** Gade: *Aquarellen*, *Barcarola* Op. 19, n. 5, c. 37–39, *Quiescenza*

No *Trio para piano e cordas* Op. 17, Clara Schumann inicia tal obra com a *Quiescenza* (Ex. 13). Neste exemplo, o *Schema* está presente integralmente no acompanhamento harmônico realizado pelo piano, e não necessariamente por

---

in relation to the second, while the third sonority seems highly unstable in relation to the last, tonic sonority”.

<sup>24</sup> Original: “A diatonic type with a rising 5-6-7-1 melody; A rare type that presents two *Prinner*s over a tonic pedal”.

uma melodia que contém as respectivas notas do *Schema*. Mesmo assim, esta *Quiescenza* foi utilizada de forma tradicional, em conformidade com o protótipo presente na bibliografia de base.

M. M.  $\text{♩} = 152.$

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

Allegro moderato.

PIANO.

*Quiescenza*

**Exemplo 13:** Clara Schumann: *Trio para piano e cordas* Op. 17 (c. 1-4); *Quiescenza*

O *Heartz* é um *Schema* que foi observado por Daniel Heartz e sistematizado por John Rice (Rice 2014b). Consiste em uma progressão do acorde da Tônica para o acorde da Subdominante e depois retornando à Tônica, tudo sobre o pedal da nota da Tônica. Tem-se assim uma progressão com sonoridade  $I_3^5 - IV_4^6 - I_3^5$ .

Daniel Heartz destacou algumas passagens na música do século XVIII que apresentam uma harmonia de Subdominante sobre um pedal da Tônica, que implicam em uma doçura e delicadeza características de algumas vertentes do estilo Galante. Estas passagens podem ser descritas como elaborações de um *Schema* de condução de vozes em que a melodia se move do quinto grau da escala para o sexto e retorna, sobre um baixo que sustenta o primeiro grau. Eu chamo este esquema de “*O Heartz*” e demonstro como compositores de Corelli a Mozart o utilizaram como um gesto de abertura ou como resposta em obras instrumentais e vocais<sup>25</sup> (Rice 2014, p. 1).

<sup>25</sup> Original: “Daniel Heartz has called attention to passages in eighteenth-century music with subdominant harmony over a tonic pedal, which convey a sweetness and tenderness characteristic of a certain strain of the galant style. These passages can be described as elaborations of a voice-leading schema in which a melody moves from the fifth scale degree to the sixth and then returns to the fifth, over a bass that sustains the first scale degree. I call this schema “the Heartz” and demonstrate how composers from Corelli to Mozart used it as an opening gambit and a riposte in vocal and instrumental music”.

De acordo com Rice, a diferença entre o *Heartz* e a *Quiescenza* consiste em sua simetria, podendo, contudo, haver confusão entre esses dois esquemas tão similares e próximos. Para o autor,

O *Heartz* difere melodicamente da *Quiescenza* por começar e terminar no grau melódico  $\hat{5}$ , não no  $\hat{1}$ , e aproximar-se do  $\hat{6}$  por baixo e não por cima. O *Heartz* é uma prolongação melódica de  $\hat{5}$ , a *Quiescenza* uma prolongação melódica de  $\hat{1}$ <sup>26</sup> (Rice 2014, p. 5).

Ainda, em relação ao conceito de Gjerdingen, é possível afirmar que há, ao menos, três características que diferenciam os referidos esquemas:

- a) Enquanto a *Quiescenza* tende a ser cromática (com a aproximação da Subdominante pelo uso do 7º grau alterado descendentemente – produzindo um efeito de Dominante secundária V/IV, o *Heartz* tende a ser diatônico acentuando seu caráter delicado e doce;
- b) O *Heartz* geralmente é seguido de uma quebra de textura, onde a textura seguinte tem sua própria identidade esquemática;
- c) A *Quiescenza* frequentemente (porém, não compulsoriamente) é repetida, conforme demonstrado no próprio esquema de Gjerdingen<sup>27</sup> (Gjerdingen 2007, p. 460), ao passo em que o *Heartz* não necessariamente.

Portanto, dentre suas principais características podemos citar:

- a) Três eventos;
- b) Na melodia, o  $\hat{5}$  ascende ao  $\hat{6}$  e retorna ao  $\hat{5}$  (no “*Solfeggio* italiano típico”, Dó-Ré-Dó);
- c) No baixo, um pedal em  $\hat{1}$ , ou uma figuração que reitera  $\hat{1}$ ;
- d) Uma sequência de três sonoridades, 5/3, 6/4 e 5/3 (Rice 2014, p. 1).

---

<sup>26</sup> Original: “The *Heartz* differs melodically from the *Quiescenza* in starting and ending on  $\hat{5}$ , not on  $\hat{1}$ , and approaching  $\hat{6}$  from below, not above. The *Heartz* presents a melodic prolongation of  $\hat{5}$ , the *Quiescenza* a melodic prolongation of  $\hat{1}$ ”.

<sup>27</sup> O Schema em questão demonstrado por Gjerdingen é a *Quiescenza*.

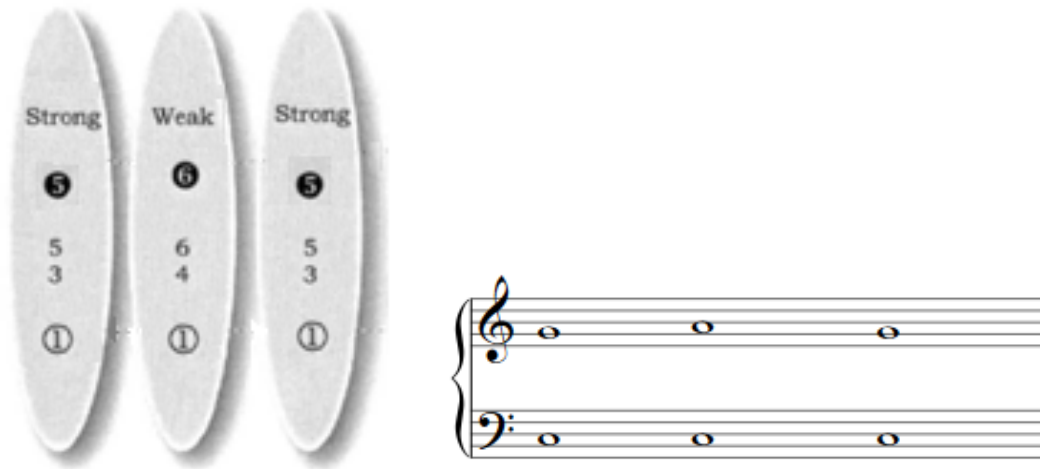


Figura 5: *Hertz*, protótipo e realização musical em Dó Maior

Brahms irá utilizar esse *Schema* na abertura da *Valsa* Op. 39, n. 15 (Ex. 14), conferindo o caráter de “doçura e delicadeza”.



Exemplo 14: Brahms, *Valsa* Op. 39, n. 15, c. 1–4; *Hertz*

Um exemplo deste *Schema* no repertório romântico foi apresentado por Giorgio Sanguinetti em entrevista para o *The Learn Partimento Podcast* (Gjerdingen; Sanguinetti 2021). Sanguinetti mostra que um dos temas do primeiro movimento da *Sinfonia n. 6 (Patética)* Op. 74 de Tchaikovsky é estruturado a partir do *Hertz*, seguido de uma *Fonte* (Ex. 15). Vale ressaltar que esta *Fonte* é construída sobre um pedal de I (contrabaixos):

Exemplo 15: Tchaikovsky, *Sinfonia Patética* Op. 74, c. 89–95, Heartz e Fonte

Outro *Schema* sistematizado por Rice é o *Morte*. Trata-se de um baixo cromático descendente partindo da Tônica até a Dominante, podendo ocorrer em cinco ou seis estágios. Contraposto ao baixo descendente, uma melodia ascendente é de uso comum, sendo que o penúltimo estágio do *Morte* é caracterizado pelo acorde de sexta-aumentada.

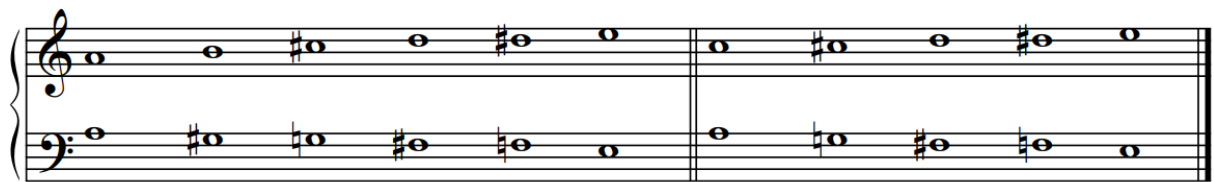
Compositores do século XVIII compuseram várias passagens em que a linha superior progride ascendentemente dos graus  $\hat{1}$  ou  $\hat{3}$  para o  $\hat{5}$ , simultaneamente ao baixo descender cromaticamente do  $\hat{1}$  para o  $\hat{5}$ . As linhas divergentes atingem uma oitava por um intervalo de Sexta-Aumentada. Essas passagens representam um *Schema* de condução de vozes análogo aos introduzidos por Robert O. Gjerdingen em seu livro *Music in the Galant Style*. Seguindo o hábito de Gjerdingen de atribuir nomes italianos a algumas de suas *Schemata*, eu proponho a palavra “*Morte*” para este *Schema* e analiso o seu uso pelos músicos, que o utilizaram-no extensivamente não só como um gesto intensamente expressivo, mas também como um bloco composicional: ornando as meio-cadências que acreditavam particularmente relevantes nas passagens transicionais e de elaboração<sup>28</sup> (Rice 2015, p. 1).

<sup>28</sup> Original: “Eighteenth-century composers wrote many passages in which a treble line rises from scale degrees  $\hat{1}$  or  $\hat{3}$  up to  $\hat{5}$ , while the bass descends chromatically from  $\hat{1}$  down to  $\hat{5}$ . The diverging lines reach an octave by way of an augmented-sixth interval. These passages represent

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Cinco ou seis eventos;
- b) Na melodia, uma progressão diatônica de  $\hat{1}-\hat{3}$  e cromática de  $\hat{3}-\hat{5}$  simultânea a descida cromática do baixo de  $\hat{1}-\hat{5}$  na morte de 6 estágios e por tom de  $\hat{1}-\hat{7}$ , e cromática de  $\flat\hat{7}-\hat{1}$  na *Morte* de 5 estágios (Rice 2015, p. 1).

O protótipo deste *Schema* é mostrado no Ex. 16, respectivamente em seis e em cinco estágios.



**Exemplo 16:** *Morte* (fonte: Rice 2015, p. 4)

Com relação ao *Morte*, apresenta-se um exemplo encontrado na música brasileira. Em *Cayumba*, primeira peça da obra *Quilombo*, de Carlos Gomes, observa-se o *Schema* em cinco estágios, que funciona como uma retransição para retomar ao tema inicial da obra (Ex. 17).

---

a voice-leading schema analogous to those introduced by Robert O. Gjerdingen in his book *Music in the Galant Style*. Following Gjerdingen's use of Italian words to refer to some of his schemata, I propose the word 'Morte' for this schema and survey its use by musicians, who relied on it not only as an intensely expressive gesture that could effectively enhance the most tragic moments of a work but also as a compositional building-block: an ornate half cadence that they found especially useful in transitional passages and development sections".



**Exemplo 17:** Carlos Gomes, *Cayumba (Quilombo)*. c. 12–16, *Morte*

Em adição às *Schemata* encontradas por Sanguinetti na *Sinfonia n. 6* de Tchaikovsky, apresentadas no Ex. 15, observamos que a abertura desta sinfonia é feita a partir do *Schema Morte*. A escala cromática descendente é vista na pauta do contrabaixo, enquanto a escala ascendente é observada na pauta do fagote, ambas partindo de Mi e chegando a Si, em movimento contrário, sendo o último estágio do *Morte* precedido por um acorde de sexta aumentada (Ex. 18).

Um terceiro *Schema* observado por Rice (Rice 2022) é o *Minor-Major*, que consiste em uma sequência onde uma estrutura é apresentada no modo menor e logo em seguida é repetida em sua relativa maior, ou seja, à uma distância de Terça menor ascendente. Rice identifica tal *Schema* na *Mazurca Op. Posth (B.134)* em Lá menor de Chopin, que é usada como gesto de abertura da obra.

Além do exemplo encontrado por Rice, apresentamos o uso do *Minor-Major* no *Rondollete Op. 149* de Louis Spohr (Ex. 19). Neste caso, o *Schema* foi utilizado como um gesto de transitório, numa seção localizada no meio da música, com intuito de desenvolvê-la. A sequência se inicia em Lá menor e é repetida em Dó maior, conforme a descrição do *Schema*.

**Adagio** (♩ = 54)

1.  
Flöten  
2.  
3. (Kl. Fl.)  
Oboen 1.2  
1. in A  
Klarinetten  
2. in A  
Fagotte 1.2

**Adagio** (♩ = 54)

Violine 1  
Violine 2  
Viola  
(divisi)  
Violoncell  
Kontrabaß  
(divisi)

Exemplo 18: Tchaikovsky, *Sinfonia Patética* Op. 74, Primeiro Movimento, compassos iniciais (c. 1–6), *Morte*

Modelo em Lá Menor

Reprodução em Dó Maior

Exemplo 19: Spohr, *Rondolletto* Op. 149, c. 44–47, *Minor-Major*

Schumann utilizou o *Schema Minor-Major* no *Quinteto para piano e cordas em Mi bemol maior Op. 44*, quando, no primeiro movimento, realizou uma melodia em Mi bemol menor e depois reproduziu-a em Sol bemol maior (Ex. 20). Destaca-se o fato de que a fração do *Schema* correspondente ao “Minor” é feita sobre a cadência de engano  $i^6 - iv - V^7 - VI$ , enquanto a metade “Major” é feita sobre a progressão  $I^6 - IV - V^7 - I$ .

The image displays two systems of musical notation for Schumann's Quintet Op. 44, I, measures 35-42. The first system, labeled 'Minor' in red, shows the melody in E-flat minor (three flats) with a 'p espress.' marking. The piano accompaniment begins with a 'p' marking. The second system, labeled 'Major' in blue, shows the melody in G-flat major (two flats) with a 'cresc.' marking. The piano accompaniment also features a 'cresc.' marking. The key signature changes from three flats to two flats between the sections.

Exemplo 20: Schumann, *Quinteto Op. 44/I*, c. 35–42, *Minor-Major*

Na *Mazurca* Op. 6, n. 1 de Chopin, sua primeira *Mazurca* publicada, observa-se o mesmo procedimento composicional proporcionado pelo *Minor-Major*, ainda, novamente na relação Tônica-Relativo. Aqui, a primeira frase se apresenta em Fá Sustenido Menor, e a sequência é apresentada em Lá Maior (Ex. 21).

**Exemplo 21:** Chopin, *Mazurka* Op. 6, n. 1, compassos iniciais (c. 1–4), *Minor-Major*

A seguir, destacamos os seguintes procedimentos no emprego das *Schemata* tais quais observados nos exemplos:

- a) Deslocamento métrico (Brahms – *Intermezzo* Op. 118/5);
- b) *Fontes* Maior-Maior descaracterizando a função harmônica original e promovendo modulações (Chopin – *Estudo* Op. 25/3);
- c) *Fontes* “Plagais Menor-Menor e com iv-i / iv-i ao invés de V-i / V-I” (Chopin – *Estudo* Op. 10/12);
- d) *Fontes* sobre Pedal da I (Tchaikovsky – *Sinfonia n. 6* Op. 74-I);
- e) Supressão e abdicação da linha melódica original em par por uma estruturação primariamente harmônica (Tchaikovsky – *Estações* Op. 37a-2);
- f) *Montes* Menor-Menor sobre graus distintos de IV e V (Schumann – *Concerto para piano e orquestra em Lá menor* Op. 54/III), inclusive com finalização em grau instável VII (Glinka – *Noturno em Mi bemol maior*);
- g) Acréscimo de intervalos de nonas e outras dissonâncias características da linguagem do século XIX (Gade – *Barcarola* Op. 19, n. 5).

A partir destes procedimentos e visando a nossa discussão a seguir, podemos pensar, neste contexto, em quatro formas gerais de utilização das *Schemata*:

- a) uso fiel ao protótipo;

- b) uso com certas variantes, particularmente cancelando as funções harmônicas originais do protótipo substituindo-as por outras mais propensas às relações de Terça e às modulações sequenciais. Preponderância harmônica ao invés de contrapontística no emprego das *Schemata*;
- c) uso híbrido – superposição ou combinação de distintas *Schemata*;
- d) uso parodiado – proposital deslocamento métrico ou de substituição/corrosão das funções harmônicas originais. Adição de notas estranhas e/ou harmônicos superiores dos acordes, adequando e submetendo a *Schemata* à linguagem hodierna em contexto.

#### 4. Discussão

Como foi mostrado por meio dos exemplos apresentados, as *Schemata* se mantiveram presentes em obras variadas do Romantismo, sendo usadas por diferentes compositores em distintas situações, contextos e gêneros musicais. Por conseguinte, cabem-se algumas considerações acerca destas ocorrências.

No artigo *Schema Theory as a Construction Grammar* (Gjerdingen; Bourne 2015), os autores discutem como a teoria das *Schemata* está relacionada de forma análoga aos princípios da construção gramatical, mostrando que algumas estruturas musicais são aprendidas e reproduzidas a partir da assimilação de padrões. Desta maneira, podemos compreender que cada *Schema* faz parte do vocabulário desenvolvido dentro da linguagem musical e, uma vez que sua estrutura e função sejam aprendidas, eles estão disponíveis para o uso do compositor.

Algumas *Schemata* são anteriores ao período Galante e, mesmo assim, continuaram em uso neste período por estarem inseridas dentro do vocabulário musical. Se pensarmos da mesma forma, tais estruturas prototípicas não possuiriam, então, motivos para serem abandonadas de imediato ao passarmos do período Galante e do Classicismo para a era romântica, uma vez que o paradigma da tonalidade persistiu nessa transformação estilística. Gjerdingen (2007, p. 434) comenta que “aspectos isolados da prática galante já apareceram

no final do século XVII, e resquícios dela permaneceram bem no século XIX, especialmente onde a sociedade aristocrática e o patronato estão envolvidos<sup>29</sup>”.

A mudança de um movimento artístico para outro sugere novos paradigmas composicionais, motivados por mudanças na sociedade e na maneira de pensar. O contexto social do século XVIII, especialmente aquele relacionado ao período Galante, ditava boa parte do que era esperado nas obras musicais. Nisto, as *Schemata* foram amplamente utilizadas por corresponderem aos padrões musicais esperados principalmente pelo clero e pela nobreza.

Como exemplo, a *Fonte* era comumente utilizada após a barra de *ritornello* em pequenos movimentos de dança, ou seja, ela cumpria um papel estrutural de delimitação entre seções, que fazia parte da linguagem musical corrente. Podemos, assim, considerar que as *Schemata* possuem uma sintaxe. Ao adentrarmos no contexto do século XIX, numa primeira análise, pode-se pensar que a ascensão da burguesia, motivada pelos efeitos da revolução industrial, fizesse com que os padrões relacionados ao período Galante não fossem tão necessários, uma vez que não se demandava a manutenção do padrão de gosto da antiga classe dominante.

Entretanto, a linguagem musical já estabelecida (em particular, a tonalidade) ainda era influente e amplamente funcional, não se fazendo necessário abandonar o léxico de padrões existentes. Além disso, como já citado neste texto, Gjerdingen observa que resquícios da prática galante permaneceram em contextos específicos no século XIX, como é o caso de Chopin e Tchaikovsky, compositores que tiveram exemplos musicais apresentados no presente trabalho, confirmando alguns desses aspectos galantes.

Dois questionamentos levantados por Job IJzerman em seu respectivo artigo foram “como os esquemas são adaptados a uma linguagem harmônica em evolução e, portanto, transformados em novas variantes? Qual é a função estrutural de um esquema dentro de uma frase e de toda uma composição?” (IJzerman 2018, p. 4). Ao final do artigo, IJzerman conclui que as *Schemata* não permaneceram inalteradas e “se comportam como organismos vivos que acompanham o desenvolvimento da linguagem musical” (p. 26). Assim, as *Schemata* não estariam necessariamente vinculadas às mesmas funções estruturais da música setecentista, e estariam, portanto, mais suscetíveis a

---

<sup>29</sup> Neste contexto, Chopin e Tchaikovsky vêm à mente do autor.

desviarem do protótipo descrito pelos respectivos autores de cada *Schema*. Como exemplo, observa-se que exemplos distintos da *Fonte* presente neste trabalho possuem diferentes usos<sup>30</sup> e, no caso do *Monte*, percebe-se que a estrutura conceitual do *Schema* transcendeu ao protótipo contrapontístico.

Perante esses fatos observados, podemos pensar em algumas possibilidades relativas ao uso das *Schemata* no século XIX. Primeiramente, no uso delas da maneira como o *Schema* foi concebido, mantendo-se fiel ao protótipo. Há também a possibilidade de utilizá-las com certas variantes, uma vez que os protótipos são apenas arquétipos e podem sofrer modificações e manipulações conforme o seu uso, processo este que já acontecia no período Galante.

Outra alternativa para o uso de um *Schema* é por meio da *ars combinatoria*, onde elas seriam utilizadas em conjunto com outras *Schemata*, resultando em um uso mais livre ou em uma espécie de hibridismo<sup>31</sup>, resultando em novas possibilidades esquemáticas ou em uma interpretação ambígua de um ou mais *Schemata*. A última possibilidade a ser levantada neste texto é o uso parodiado das *Schemata*, na qual o uso deturpado do *Schema* resulta em uma quebra do arquétipo harmônico-rítmico-melódico, restando apenas o emprego conceitual do protótipo, que pode conter, por exemplo, apenas um dos parâmetros que sustentam um determinado *Schema*<sup>32</sup>.

Contudo, não podemos negar o valor e a força do processo de formação do cânone musical (Weber 2001). Weber advoga que se faz necessário distinguir os principais tipos de cânone na cultura musical ocidental. São eles: o Erudito<sup>33</sup> ou Acadêmico; o Pedagógico e o cânone de Performance.

De acordo com Weber,

---

<sup>30</sup> Exemplos musicais identificados nos estudos para piano de Chopin: *Fonte* tradicional, *Fonte* Maior-Maior e *Fonte* Plagal Menor-Menor.

<sup>31</sup> Aqui cabe uma comparação em forma de analogia: pensar em um uso híbrido de *Schemata* pode ser equivalente a pensar na utilização de dialetos dentro do âmbito das Tópicas Musicais, uma vez que, em ambos os casos, há a combinação e incorporação de diferentes elementos musicais, formando uma nova unidade independente.

<sup>32</sup> Harmonia, ritmo, melodia, contraponto.

<sup>33</sup> Utilizaremos neste trabalho a tradução de Marcos Câmara de Castro, disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1014490/mod\\_resource/content/0/2014-12-04\\_A%20Hist%C3%B3ria%20do%20C%C3%A2none%20Musical-William%20Weber.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1014490/mod_resource/content/0/2014-12-04_A%20Hist%C3%B3ria%20do%20C%C3%A2none%20Musical-William%20Weber.pdf).

Um tipo [de cânone] é o um cânone erudito (*scholarly canon*), pelo qual a música é estudada em termos teóricos. O mais antigo cânone erudito em música começa na antiguidade: consideração filosófica e científica da música, tal como discutida nos tratados e ensinada no quadrivium medieval. A maior parte desta tradição permaneceu separada tanto da pedagogia quanto da performance até o século XVIII; era uma alta tradição acadêmica não praticada frequentemente por músicos. As ideias modernas de cânone não se desenvolveram fora dessa tradição; no mínimo, emergiram da desilusão disso, trazida pelo pensamento empírico sobre música. O cânone erudito transformou-se fundamentalmente no fim do século XVIII, quando o estudo filosófico e científico deu lugar a um novo estudo teórico da harmonia e da música antiga (Weber 2014, p. 4).

Prosseguindo, o autor disserta sobre o cânone pedagógico:

O cânone pedagógico fez parte da tradição da polifonia sacra, e era baseado nas catedrais e capelas musicalmente mais importantes. Em primeiro lugar, ele envolvia a emulação de obras de mestres compositores de uma geração precedente, e como tal ligava o ensino da música com o processo composicional, pelo menos entre alguns dos mais doutos músicos. Isto é de fato um aspecto maior que definiu esse tipo de cânone: era conhecido principalmente pelos músicos mais completos [*accomplished*] e alguns de seus padrões, e portanto tinha um público limitado. As práticas composicionais acadêmicas tais como o *stile antico* – o processo de escrever em estilos antigos, tanto para estudo quanto para performance – era estreitamente relacionado à emulação de obras antigas. [...] Essa tradição assumiu muitas dimensões durante o século XIX. A formação do cânone em torno da música de Haydn, Mozart, Beethoven e Brahms tornou o processo de emulação ainda mais comum e explícito do que antes; e mesmo o público menos instruído [*tutored*] tornou-se de alguma maneira informado das fontes de que os compositores derivavam seus modelos. Além do mais, a redescoberta de obras da Idade Média e da Renascença abriu novos e vastos pontos de referência e possibilidades estilísticas (Weber 2014, p. 5).

O cânone performático ou de performance é descrito por Weber como aquele que

envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fontes de autoridade em relação ao gosto musical. Eu diria que a performance é, em última análise, o aspecto mais crítico e significativo do cânone musical. Enquanto edições e antologias figuram significativamente nos aspectos pedagógicos e críticos deste problema, o que emergiu como o núcleo da canonicidade na vida musical, começando no século XVIII, foi a rendição do público a obras selecionadas. A celebração do cânone foi o foco de seu papel na cultura musical; embora algumas obras canônicas não fossem tocadas, a maior parte delas tornou-se parte do cânone pedagógico especializado. Veremos que o cânone da performance é mais do

que apenas um repertório; mas também uma força crítica e ideológica. Assim o cânone da performance é um fenômeno muito mais amplo do que um cânone pedagógico. É geralmente mais conhecido, é baseado principalmente em contextos públicos, e tem uma moldura mais proeminentemente ideológica (Weber 2014, p. 6)

Weber também discute a interação entre os tipos de cânone, pois eles “existem e interagem extensivamente” (Weber 2014, p. 6). Essencialmente, o cânone musical se estabelece de modo definitivo no século XIX, porém sua gênese remonta a tempos muito anteriores, não sendo, portanto, invenção do Romantismo. Essa consolidação se dá graças à performance, à ação no palco e à oferta deste tipo de repertório ter-se substanciado justamente neste período histórico e pela visão e atitude quase que religiosa característica dos artistas românticos.

Historiadores da música, não obstante, assumiram que um cânone – livremente definido – surgiu primeiro na Alemanha e na Áustria sob a influência do movimento romântico, às voltas com a reverência à trindade de Haydn, Mozart e Beethoven. A intersecção da filosofia romântica com os cultos desses compositores tendeu a encorajar essa afirmação. Mas a riqueza do trabalho arquivístico dos três séculos precedentes que se deu nas últimas várias décadas desenterrou informação que levantou sérias questões sobre essa datação. Como veremos, há antecedentes importantes do cânone praticado nos 300 anos anteriores que devem ser definidos de certa forma como canônicos. Eu diria que o cânone pedagógico surgiu no século XVII, e que o cânone da performance surgiu na Inglaterra no curso do século XVIII, e numa extensão mais limitada também na França (Weber 2014, p. 7).

Mesmo avançando em questões pertinentes ao século XX, em mais dois momentos de seu texto, Weber aponta claramente para a permanência seja literal ou transformada de processos composicionais característicos de períodos anteriores na música do século XIX. Seus impactos podem ser presumidos a partir das afirmações do autor de que:

a ideia de um clássico musical emergiu do respeito pelo mestre compositor, pela maestria de seu artesanato, sua habilidade de compor artisticamente, especialmente em idiomas eruditos. As raízes do cânone musical nas tradições artesanais ligam-no intimamente à tradição polifônica. Se podemos falar de algum princípio musical diferencial por trás da autoridade do cânone musical nos últimos quatro séculos, este foi o desejo de manter o respeito pela disciplina da técnica contrapontística. Assim, os modelos de Palestrina, Corelli, J. S. Bach, Mozart, Brahms, Schoenberg, e Carter foram evocados contra os compositores menos ambiciosos intelectualmente das gerações seguintes. Isso não quer dizer que o cânone é por definição somente

a polifonia erudita: antes disso, ele chega a recair tanto sobre a composição quanto sobre o gosto, a necessidade de certos elementos de rigor na condução das vozes e nas texturas. De fato, a tradição erudita interagiu estreitamente com gêneros mais populares de maneira produtiva em vários períodos, oferecendo testemunho de sua adaptabilidade, e estabelecendo modelos canônicos no processo. C. P. E. Bach idealizou seu pai, ao adaptar o *style galant* para fins mais polifônicos; Liszt pagou tributo a Beethoven, ao transformar a virtuosidade instrumental do início do século XIX para fins mais complexos; e compositores do rock progressivo como Brian Eno e Frank Zappa inspiraram-se nos clássicos da vanguarda tentando elevar o nível do gosto de seu campo. Em todos esses casos pode-se ver uma tensão criativa entre os tipos de gosto mais ou menos eruditos, mediados pelos modelos canônicos (Weber 2014, p. 7).

A partir disso, e da compreensão de que o cânone pedagógico imbrica-se com a polifonia e que as *Schemata* são, em sua essência, protótipos polifônicos, podemos pensar em como as *Schemata* se relacionam com cada tipo de cânone, com destaque para o cânone pedagógico.

Ao pensarmos no cânone erudito, podemos associar o método de ensino-aprendizagem que se firmou no século XVIII como um dos pontos consolidadores das *Schemata*. Os conservatórios de música utilizavam os chamados *Partimenti* para ensinar música aos aprendizes. A partir desse modelo de ensino, Gjerdingen observou padrões recorrentes, que vieram a ser sistematizados como *Schemata*. No contexto do século XIX, tal método foi reformulado, de forma a abarcar as mudanças musicais demandadas pelo novo movimento artístico, e de forma a dar uma atenção maior à harmonia em relação ao contraponto (Stella 2007). A mudança da prática instrumental para a prática escrita fez com que os *Partimenti* no século XIX adquirissem um caráter de estudo teórico de harmonia viabilizando uma teorização e abstração dos seus conceitos à luz das teorias harmônicas da época, cada vez mais voltadas para a verticalidade da construção musical – teorias fundamentadas no conceito de acorde.

Portanto, ao considerarmos o cânone pedagógico, podemos pensar na importância e na influência que os antigos mestres compositores impuseram sobre seus sucessores. Sabe-se que vários compositores do século XIX estudaram o passado musical como uma forma de herança, e muitos utilizavam os antigos moldes composicionais como uma forma de remeter ao passado. Podemos pensar as *Schemata* como uma dessas heranças. Podem-se citar Mendelssohn,

Schumann e Brahms como compositores que olharam para o passado como um legado, e podemos também pensar nos compositores que circundavam o ciclo schumanniano, como Spohr e Gade, como agregadores desta tradição.

Destarte, o cânone pedagógico não está essencialmente, tampouco, necessariamente atrelado ao conceito de intertextualidade. O estudo a partir das composições musicais dos antigos mestres da música impacta na maneira como o atual compositor enxerga as obras do passado e as próprias obras, além de impactar na maneira como ele entende o processo de fazer músicas, não significando, portanto, que as obras dos compositores aqui citados estejam necessariamente ligadas ao passado por meio exclusivo da intertextualidade.

Como fora discutido, as *Schemata* são um instrumento de composição que, uma vez aprendidas, estão disponíveis para o uso em diferentes sintaxes musicais, podendo elas serem construídas e desconstruídas conforme a vontade do compositor. Desta forma, o uso de um *Schema* em uma obra madura do Romantismo não possui relação direta com a intertextualidade, bem como o uso das *Schemata* não obrigatoriamente faz menção a uma tradição musical. Esse uso remete à assimilação e aceitação de padrões musicais cunhados no passado, mas que foram claramente integrados e que agora fazem parte da linguagem musical corrente.

Já o cânone de performance, que envolve a prática e execução pública de obras musicais de gerações passadas, era dotado de força crítica e ideológica, como foi destacado por Weber em seu texto. É a partir deste tipo de cânone que podemos avaliar a função social da música e pensar na maneira como o gosto musical era construído. Este cânone se consolidou justamente no século XIX<sup>34</sup>, que foi o momento da história em que se tornou mais comum a presença de obras de compositores de gerações passadas nos programas de concerto. Desta maneira, era possível manter vivo um repertório de compositores mortos, aproximando o público<sup>35</sup> às antigas práticas musicais.

Portanto, podemos pensar o cânone musical como um dos diversos motivos responsáveis por manter viva uma série de elementos musicais de

---

<sup>34</sup> Mas a origem dele é anterior a esta data.

<sup>35</sup> Referimo-nos ao público sem formação musical, que não teria contato com esse tipo de repertório a não ser por meio do cânone de performance. Os *connoisseurs* e os músicos profissionais poderiam ter contato com o repertório considerado antigo por meio dos outros tipos de cânone.

gerações passadas. Nisso, podemos incluir as práticas composicionais que envolviam o uso das *Schemata*. Desta forma, cada *Schema* pode funcionar como uma estrutura que remete ao passado musical, mas que adquiriu autonomia e liberdade para satisfazer os anseios do movimento romântico. Retoma-se, então, ao fato de que tais estruturas já se consolidaram na linguagem musical, estando disponíveis para o compositor utilizá-las e manipulá-las conforme sua vontade.

## 5. Considerações finais

A partir dos exemplos musicais apresentados neste trabalho, pode-se observar que as *Schemata* permaneceram em uso em obras do século XIX de diferentes compositores e contextos. E, diante da discussão aqui apresentada, podemos pensar que as *Schemata* não possuem um motivo aparente para desaparecerem no período Romântico. Uma vez que fazem parte do vocabulário musical corrente, elas estão aptas e são adaptáveis para o uso dos compositores. Mesmo em casos em que um *Schema* galante possa soar obsoleto dentro da linguagem romântica, a possibilidade de manipulá-lo permite que o compositor o renove. Portanto, como foi sugerido por IJzerman, as *Schemata* se tornaram organismos vivos, mutáveis, que estão sujeitos a modificações para se adequarem à estilística do Romantismo.

Ressaltamos que, em casos específicos, onde a nova música seja escrita claramente a partir de um processo de releitura do passado, podemos discutir se há relação entre *Schemata* e o conceito de intertextualidade. Embora não haja uma relação direta entre estes dois conceitos, podemos correlacioná-los em obras com características particulares, porém, sempre destacando que são fenômenos que, mesmo aparentemente relacionados, apresentam-se de modo distinto e independente.

Frente às quatro possibilidades de uso das *Schemata* listadas neste texto (uso fiel ao protótipo; uso com certas variantes; uso híbrido; uso parodiado), podemos avaliar a maneira como tais estruturas prototípicas se mantiveram em uso no século XIX, inclusive porque, ao longo do próprio Estilo Galante, as *Schemata* também foram empregadas, eventualmente, como forma de elemento surpresa ou mesmo de ironia, de modo distinto do que se esperava, ou seja, o uso não convencional também representa uma maneira de utilizar cada *Schema*. Desta forma, cabem-se estudos mais aprofundados acerca relação entre *Schema* e

a prática composicional romântica, visto que tais estruturas estavam presentes de forma sistematizada e possibilitam novas avaliações acerca de um repertório já consagrado.

## Referências

1. Dickensheets, J. 2012. The topical vocabulary of the nineteenth century. *Journal of Musicological Research*, v. 31, n. 2–3.
2. Dinelli Lopes, Juliano de Magalhães Cavalcanti. 2021. *O estilo galante em Muzio Clementi: análise esquemática das sonatas Op. 7 n.º 3 e Op. 8 n.º 1 em sol menor*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Música da UFPR. Curitiba: UFPR.
3. Ferguson, Howard. 2003. *La interpretación de los instrumentos de teclado desde el siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
4. Gjerdingen, R.; Bourne, J. 2015. Schema Theory as a Construction Grammar. *Music Theory Online*, v. 21, n. 2.
5. Gjerdingen, R. O. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press.
6. \_\_\_\_\_. O. 2020. *Child Composers in the Old Conservatories*. New York: Oxford University Press.
7. Gjerdingen, R. O.; Sanguinetti, G. 2021. 134 – Robert Gjerdingen and Giorgio Sanguinetti. Entrevistados: Robert Gjerdingen, Giorgio Sanguinetti. Entrevistador: Songbird Music Academy. *The learn partimento podcast*: 24 de set. de 2021. Podcast. Disponível em: <<https://youtu.be/XCMniuvWyNs>>. Acesso em: 04 de jun. de 2022.
8. Hartmann, E. 2018a. O conceito de Schemata musical e seu emprego na construção da Abertura em Ré do padre José Maurício Nunes Garcia. *OPUS*, v. 24, n. 3.
9. \_\_\_\_\_. 2018b. A Sinfonia Fúnebre (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): Análise com o conceito de Schema Musical de Robert Gjerdingen. *Mirabilia*, v. xxviii, n. 2, p. 222–253.
10. Ijzerman, J. 2017. Schemata in Beethoven, Schubert, and Schumann: A Pattern-Based Approach to Early Nineteenth-Century Harmony. *Music Theory and Analysis (MTA)*, v. 4, n. 1.
11. \_\_\_\_\_. 2018. *Harmony, counterpoint, partimento: a new method inspired by old masters*. New York: Oxford University Press.

12. Mitchell, N. 2020. The volta: A galant gesture of culmination. *Music Theory Spectrum*, v. 42, n. 2.
13. Monteiro, G. A. da S. 2020. *Análise tópica, de schemata e de elementos retórico-musicais em seis responsórios fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832)*. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas.
14. Ratner, L. G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
15. Rice, J. 2014a. Adding to the Galant Schematicon: The Lully. *Mozart-Jahrbuch 2014, 2015*, p. 205–225.
16. \_\_\_\_\_. sd. *The Minor-Major: Schema Theory, Phrase Structure, and Musical Form*. Disponível em: <[https://www.academia.edu/72232054/The\\_Minor\\_Major\\_Schema\\_Theory\\_Phrase\\_Structure\\_and\\_Musical\\_Form](https://www.academia.edu/72232054/The_Minor_Major_Schema_Theory_Phrase_Structure_and_Musical_Form)>. Acesso em: 14 abr. 2022.
17. \_\_\_\_\_. A. 2014b. The Heartz: A galant schema from Corelli to Mozart. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 2.
18. \_\_\_\_\_. A. 2015. The Morte: a galant voice-leading schema as emblem of lament and compositional building-block. *Eighteenth-Century Music*, v. 12, n. 2.
19. Stella, G. 2007. Partimenti in the age of romanticism: Raimondi, Platania, and Boucheron. *Journal of Music Theory*, v. 51, n. 1.
20. Trilha, M. M. 2020. Deambulações galantes da Romanesca. In Páscoa, M.; Caregnato, C. (Eds.), *Música, linguagem e (re)conhecimento*, p. 77–91. Manaus: Editora UEA.
21. Weber, W. 2001. The History of Musical Canons. In Cook, N.; Everist, M. (Eds.). *Rethinking music*, p. 336–355. Reprinted ed. New York: Oxford University Press.

## Métrica, Ritmo e Hierarquia: uma análise conceitual sobre a ritmopeia<sup>1</sup>

*Meter, Rhythm, and Hierarchy: A Conceptual Analysis of Rhythmic Aspects*

**Gustavo Caum e Silva**  
*Universidade de São Paulo*

**Diósnió Machado Neto**  
*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** Se no século XVIII a ritmopeia foi amplamente discutida por teóricos e estetas, o século XX reaviva esse interesse em lançar luz sobre o parâmetro rítmico, frequentemente negligenciado no período intermediário. Tanto as discussões do passado quanto as contemporâneas buscam esclarecer os conceitos e as complexas interações sonoras que compõem o aspecto musical do ritmo. Este artigo visa realizar uma revisão bibliográfica e mapear a linha teórica que conduz a uma compreensão mais objetiva e clara dos parâmetros fundamentais que definem a natureza do ritmo, investigando sua relação com a métrica, a hipermétrica e os fenômenos sonoros. Para tanto, adotaremos o modelo teórico-analítico proposto por Danuta Mirka, que reconstrói a genealogia das teorias sobre ritmopeia do século XVIII e incorpora as contribuições dos musicólogos contemporâneos. A problemática será abordada a partir de um estudo de caso específico de José Maurício Nunes Garcia, estabelecendo uma conexão entre as diferentes teorias para elucidar os princípios fundamentais que regem a conceituação do ritmo. Um ponto central que perpassa todo o percurso teórico é a ideia de hierarquia como organizadora do processo estético e cognitivo. Assim, este artigo demonstra esse processo como um elemento crucial para a compreensão do ritmo e sua relação com a dimensão métrica.

**Palavras-Chave:** Ritmopeia. Métrica. Hipermétrica. Hierarquia. Século XVIII.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



**Abstract:** If in the 18th century rhythmic theory was widely discussed by theorists and aestheticians, the 20th century revived this interest in shedding light on the rhythmic parameter, often neglected in the interim period. Both past and contemporary discussions seek to clarify the concepts and complex sonic interactions that constitute the musical aspect of rhythm. This article, aims to conduct a literature review and map the theoretical line leading to a more objective and clear understanding of the fundamental parameters defining the nature of rhythm, investigating its relationship with meter, hypermeter, and sonic phenomena. To this end, we will adopt the theoretical-analytical model proposed by Danuta Mirka, which reconstructs the genealogy of 18th-century rhythmic theories and incorporates contributions from contemporary musicologists. The issue will be addressed through a specific case study of José Maurício Nunes Garcia, establishing a connection between different theories to elucidate the fundamental principles governing the conceptualization of rhythm. A central point that permeates the entire theoretical trajectory is the idea of hierarchy as an organizer of the aesthetic and cognitive process. Thus, this article demonstrates this process as a crucial element for understanding rhythm and its relationship with the metric dimension.

**Keywords:** Rhythmic theory. Meter. Hypermeter. Hierarchy. 18th century.

\* \* \*

## 1. Introdução

No decorrer do século XX, uma gama de estudiosos, tais como Groosvenor Cooper e Leonard Meyer (1960), Leonard Ratner (1980), Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983), Wye J. Allanbrook (1983) e Christopher Hasty (1997), reacendeu o interesse pela ritmopeia no âmbito acadêmico da música.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Em grego antigo, a palavra "ritmopeia" é grafada como "ῥυθμοποιία" (rhythmpoiía ou rhythmopoeia). Esta palavra compõe-se de duas partes: "ῥυθμός" (rhythμός), que significa "ritmo", e "ποιία" (poiía), derivada do verbo "ποιέω" (poiéo), significando "fazer" ou "criar". Assim, "ῥυθμοποιία" pode ser interpretada como "criação de ritmo". As *Odes Olímpicas* de Píndaro constituem uma das primeiras manifestações poéticas que exemplificam a aplicação deste conceito de metrificação, o qual se difundiu amplamente no Ocidente. Píndaro, ao explorar a métrica e o ritmo em suas composições, estabeleceu uma base seminal para a poesia lírica grega. No contexto dos tratados teóricos da Antiguidade, destaca-se Aristóxeno de Tarento (c. 375–335 a.C.). Em seu trabalho *Elementa Rhythmica*, Aristóxeno delineou princípios fundamentais que serviram de base para inúmeros estudiosos medievais, tais como Censorinus, Boethius, Quintiliano, Martianus Capella e Remigius de Auxerre. Essas obras medievais não apenas preservaram, mas também expandiram o conhecimento rítmico da Antiguidade, integrando-o aos sistemas educativos e culturais da Idade Média, principalmente no domínio do *Quadrivium*. Ademais, é crucial ressaltar a significativa contribuição dos tratados árabes na transmissão do saber antigo sobre teoria rítmica. O compêndio *Kitab al-Fihrist*, datado de aproximadamente 987 d.C., é um exemplo proeminente dessa tradição de preservação e disseminação do conhecimento. Este fato sublinha a importância do intercâmbio cultural no Mediterrâneo, evidenciando que a

Nesse contexto, o ritmo, outrora relegado a uma posição secundária como elemento de menor relevância para a análise discursiva musical, emergiu como um objeto de estudo de crescente importância na musicologia, sendo abordado em termos de suas potencialidades afetivas e estruturais. Embora cada um desses musicólogos possua suas idiossincrasias, uma concepção unificadora permeia suas obras: a percepção de que o ritmo se organiza em um arranjo complexo, manifestando-se em múltiplos níveis de pulsações e relações temporais. Nesse sentido, ritmo e métrica são compreendidos como conceitos distintos, porém intrinsecamente interligados. Tal compreensão, que transcende as limitações das barras de compasso, desempenha um papel crucial na configuração da obra musical, dando origem ao conceito de relação hipermétrica.

Esses estudiosos reconhecem a importância de resgatar as discussões teóricas do século XVIII, percebendo a necessidade de explorar os fundamentos tradicionais que sustentam a análise da ritmopeia. Embora não tenham sistematizado essas discussões de maneira integral, eles se voltam para os alicerces teóricos estabelecidos por figuras proeminentes da época, tais como Johann Mattheson (1681–1764), Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) e Heinrich Christoph Koch (1749–1816).

Danuta Mirka é responsável por traçar toda a genealogia teórica que perpassa a história da ritmopeia. Em sua obra sobre métrica, intitulada *Metric Manipulations in Haydn and Mozart Chamber Music for Strings* (2009), Mirka sintetiza as teorias antigas acerca de métrica e ritmo em sua própria teoria, consolidando suas ideias ao seguir a trajetória delineada pelas teorias do século XX. Ela preserva as discussões e transformações estéticas no campo métrico ocorridas no século XVIII, e assim elabora um modelo dinâmico de métrica: um modelo analítico que abarca tanto a métrica quanto o ritmo. No seu mais recente trabalho, *Hypermetric Manipulations in Haydn and Mozart Chamber Music for Strings, 1787–1791* (2021), a autora estabelece um corpus teórico robusto com o objetivo de consolidar sua posição no desenvolvimento acadêmico em torno do

---

teoria rítmica da Antiguidade Clássica se expandiu não apenas através de doutrinas, como a Escolástica, mas também mediante a prática poética de uma forma geral, como comprovam os escritos de Virgílio a Dante Alighieri. Essa difusão cultural e intelectual através das fronteiras geográficas e temporais assegurou que a tradição lírica não só perdurasse, mas também se enriquecesse, refletindo uma contínua evolução e adaptação ao longo dos séculos.

tema da hipermétrica, que tem se tornado objeto de estudo para uma parcela significativa de musicólogos contemporâneos.

Neste artigo, propomo-nos a resgatar o debate sobre a ritmopeia, a partir das contribuições dos autores mencionados anteriormente, tanto clássicos quanto contemporâneos. Nosso objetivo é explorar: (1.) os princípios que fundamentam a natureza do ritmo, visando (2.) uma compreensão mais profunda de sua interação com a métrica e a hipermétrica, de modo a (3.) identificar as relações hierárquicas que constituem as complexas camadas estruturais da música.

Uma vez que o fundamento das teorias rítmicas que surgem no século XX estão pautadas nas discussões dos teóricos do século XVIII, a sintetização das ideias sobre métrica e ritmo entre as teorias modernas, relacionando-as com sua herança das teorias antigas, são fundamentais para ampliar as concepções e realizações de uma perspectiva analítica para o ritmo, tão pouco discutido na musicologia brasileira.

Sobre os fundamentos do pensamento métrico antigo repousa a defesa da ideia de uma hierarquia métrica que se manifesta em múltiplos níveis, originando, por conseguinte, o conceito de hipermétrica. Enquanto Danuta Mirka busca fornecer instrumentos para a identificação das construções métricas por meio de seu modelo dinâmico, ela também se empenha em demonstrar como a métrica fundamenta uma estrutura em níveis mais elevados. Nesse contexto, a compreensão das configurações micro e macro do funcionamento rítmico e das construções estruturais na obra musical implica uma imersão nos modelos composicionais e criativos capazes de conferir significado. Visto que a métrica e o ritmo são intrinsecamente ligados à execução sonora, determinando o movimento e resultando de todos os parâmetros musicais que compõem o som, interpretá-los como organizadores de todos os processos musicais segue uma lógica incontestável: duração, timbre, harmonia, textura e melodia, todos esses elementos que geram o fenômeno sonoro são estruturados em uma cadeia de níveis inter-relacionados que formam o ritmo musical. Portanto, estudar tais estruturas é crucial para a compreensão de como frases, períodos, formas, retórica e discurso são apresentados e representados na música.

Além disso, a análise da hipermétrica proporciona uma compreensão mais profunda da relação hierárquica entre esses parâmetros, na organização e na construção das composições musicais. Ademais, a sua observação também

nos permite identificar os pontos de apoio nos quais se ancoram as nossas expectativas auditivas, como será demonstrado ao longo do artigo. Desse modo, a composição pode revelar-se tanto rítmica quanto formalmente.

Entretanto, como ficará claro para o leitor, estas teorias se estabelecem sobre um corpus composicional bastante restrito à música europeia e, mais especificamente, sobre a música europeia do século XVIII, no contexto já bastante conhecido pela musicologia canônica do *período galante*. Dito isso, é evidente que, em um segundo momento, estas teorias precisam passar pelo crivo da crítica, reconhecendo que, no contexto brasileiro, a distância física, social e cultural faz da obra de um compositor aqui um caso particular ainda mais complexo. E é por isso que os desdobramentos da discussão teórica que aqui faremos no artigo, será uma análise que busca lastro em um parâmetro objetivo, vinculado à tradição, que é a escansão poética<sup>3</sup>.

Portanto, daremos início à apresentação do problema a partir de um exemplo específico, o hino *Decora Lux Aeternitatis* de José Maurício Nunes Garcia. Em seguida, o artigo se dedicará a revisitar a discussão sobre ritmo pelos teóricos do século XVIII, respaldada nos trabalhos de Danuta Mirka (2009; 2021), com o propósito de examinar os princípios que fundamentam a ideia de métrica, desde a concepção do pulso como um processo cognitivo constante até a noção de agrupamentos e, conseqüentemente, divisão. Prosseguiremos com uma análise dos textos seminais sobre a ritmopeia no século XX, com o intuito de traçar a linha epistemológica que conceitua essa disciplina e, assim, identificar um sistema analítico que nos permita compreender esse aspecto da construção musical. Por fim, levantaremos algumas considerações sobre como a hierarquização dos parâmetros se relaciona com a criação de movimento na música. Desta forma, almejamos que o leitor conclua o artigo com uma conceituação mais clara sobre o funcionamento do ritmo, transcendendo uma mera visão de "organização temporal" na qual esse parâmetro musical é frequentemente enquadrado.

---

<sup>3</sup> Em um próximo artigo que se decorrerá deste, faremos a análise dos hinos de José Maurício Nunes Garcia que é reconhecidamente um compositor pautado nos parâmetros composicionais da tradição eclesiástica-cortesã, associada à *estética galante*. Desta forma, buscaremos os parâmetros aqui discutidos que possam ser observados na obra do compositor carioca.

## 2. Partindo de um exemplo

A ritmopeia figurava como parte integrante de um decoro cortesão, constituindo um corpus de conhecimento estabelecido e legitimado que os agentes áulicos deveriam dominar plenamente, em conformidade com a dinâmica sócio-comunicativa do Antigo Regime. Além disso, estava intrinsecamente ligada a outros saberes igualmente relevantes, como as coreografias das danças, os suportes formais básicos (ariette, aria, minueto, forma concerto e fuga), os esquemas de contraponto (schemata) e as referências simbólicas dos timbres, formando um vocabulário imprescindível para qualquer compositor que desejasse estabelecer-se a serviço de uma corte<sup>4</sup>.

No caso de José Maurício Nunes Garcia, mesmo diante das potenciais limitações de formação que pudesse ter enfrentado em sua condição de compositor colonial ultramarino, a preeminência dos padrões rítmicos e métricos, juntamente com suas múltiplas ramificações em termos de afetos, era inegável<sup>5</sup>. Assim, um simples excerto de um hino, como o *Decora Lux Aeternitatis*, já evidencia o que era considerado norma no capital cultural galante: a maestria na manipulação dos ritmos e das métricas, e todas as implicações combinatórias e afetivas que delas decorriam.

E como era de praxe, os primeiros versos já expunham os "propósitos". Em outras palavras, na primeira frase musical já podemos ter um vislumbre de como as múltiplas interações sonoras se organizam para a formação de agrupamentos em cima de uma malha métrica que se consolida em níveis (Ex. 1). Desta forma podemos identificar como a hierarquização dos processos musicais se dá:

---

<sup>4</sup> A noção dos esquemas contrapontísticos é discutida por autores como Robert O. Gjerdingen (2007) e Vasili Byros (2009; 2012), associada à pedagogia dos *partimenti*, amplamente trabalhada por Giorgio Sanguinetti (2012). Quanto aos referenciais simbólicos e à noção de estilos e tópicos, profundas discussões podem ser encontradas em textos de Leonard Ratner (1980), Wye J. Allanbrook (1983), Robert S. Hatten (1994), Raymond Monelle (2006) e Danuta Mirka (2014). Esses autores fornecem um arcabouço teórico relevante para a compreensão dessa música, que era construída sobre códigos e símbolos compartilhados, a partir de um processo cultural-comunicativo.

<sup>5</sup> Para um aprofundamento de como José Maurício Nunes Garcia fazia parte deste complexo processo estético-poético, recomenda-se a leitura do texto *É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício* (Machado Neto et al. 2021).

The image shows a musical score for a piano piece in 4/4 time, marked 'Moderato'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first phrase of the melody is: Mún di ma - gís - ter, at - que caé - li Já - ni - tor, with accents on 'di', 'ma', 'gís', 'ter', 'caé', and 'li'. Below the score is a rhythmic analysis diagram. It shows three levels of analysis: 'i.' (inflectional level), '1.' (metrical level), and '3.' (hypermetrical level). The 'i.' level shows the notes of the melody with dots above them. The '1.' level shows a series of dots connected by solid arrows, representing the metrical structure. The '3.' level shows a series of dots connected by dashed arrows, representing the hypermetrical structure. The diagram illustrates how the metrical structure is built from the inflectional level and how the hypermetrical structure is built from the metrical level.

**Exemplo 1:** Análise dos pulsos e projeções da redução da primeira frase do hino *Decora Lux Aeternitatis* de José Maurício Nunes Garcia

A análise métrica esclarece como se estrutura a malha de pulsação (pontos) que se dão em níveis e é organizada no processo receptivo por projeções de expectativas (setas serrilhadas) que são confirmadas (setas completas) com a realização de um terceiro evento sonoro ocorrendo em uma distância equivalente aos eventos anteriores. Esse evento ocorre em intervalos duracionais capazes de manter uma regularidade ao longo da obra e essa malha de pulsação abrange desde um nível inferior (i.) até um nível superior, designado como hipermétrica (3.). A representação gráfica desta análise é resultado das discussões teóricas que serão apresentadas mais à frente, na seção 5 do artigo.

No entanto, a simples observação desse parâmetro não é suficiente para a concepção da construção rítmica. É necessário compreender que essa malha de pulsos é consolidada pelos eventos sonoros que compõem a música e que passam por um processo de agrupamento. Neste contexto, entram em jogo parâmetros que vão além dos valores de duração de cada nota, envolvendo o distanciamento ou a aproximação dos sons que formarão os agrupamentos. Esses processos são desenvolvidos também por elementos como melodia, harmonia, dinâmica, textura e todos os outros parâmetros que devem ser considerados na realização dos fenômenos sonoros.

É aqui que a hierarquização aparece como organizadora.

Vejamos uma análise do micro para o macro. Para tanto, imaginemos uma performance intuitiva. Uma das possibilidades seria agrupar o primeiro e o segundo compasso como uma unidade única, sugerindo que o arco melódico do baixo se inicia no Lá inicial e se estende até o Mi do segundo compasso.

Neste caso, a interpretação criaria uma imperfeição, já que as projeções ocorridas em um nível inferior (i.), que se consolidam com o som do Lá no segundo compasso, carecem de respaldo na continuação deste compasso. Assim, o nível inferior (i.) meramente reforça a métrica em nível primário (1.), solidificada no primeiro tempo do segundo compasso (Ex. 2). Esse reforço do nível inferior intensifica a distância entre o Lá e o Mi do segundo compasso, o que conseqüentemente implica que o segundo tempo atue, metricamente, como uma antecipação até o terceiro compasso, que, por sua vez, representa a consolidação da métrica em um segundo nível (2.).

The image displays a musical score for the hymn "Decora Lux Aeternitatis". The top part is a piano accompaniment in C major, marked "Moderato" and "p". The vocal line is in the same key and tempo, with lyrics: "Mún di ma - gís - ter, at - que caé - li Já - ni - tor,". Below the vocal line, three levels of metric analysis are shown:
 

- i.** A dotted line with arrows indicating the melodic contour and intervals, with accidentals #6 and #3 above the notes.
- 1.** A solid line with arrows showing the primary metric level.
- 2.** A dashed line with arrows showing the secondary metric level.
- 3.** A dotted line with arrows showing the tertiary metric level.

 A circled dot (•) is placed at the end of the primary metric line in the final measure.

**Exemplo 2:** Análise da métrica e dos agrupamentos do hino *Decora Lux Aeternitatis*

Se o valor duracional da nota é o principal fator determinante para a proximidade ou distância, os níveis de pulsação inferior auxiliam a amplificar esse efeito. Neste caso, a relação melódica e harmônica também contribui para esse processo. O Mi no segundo compasso se aproxima do subsequente Lá, e o terceiro compasso reitera o processo de subdivisão do tempo para, novamente, conduzir o segundo tempo ao encontro do compasso subsequente, que é metricamente acentuado em todos os níveis hierárquicos, marcando, assim, o término do agrupamento.

Esse procedimento é reproduzido uma terceira vez, agora com o nível inferior se consolidando e mantendo sua trajetória, fornecendo, assim, a força necessária para a ideia de anacruse, que permeia toda a frase. Ao refletir sobre isso, é possível discernir a formação tanto do arco melódico quanto do arco rítmico.

No caso dessa análise, temos um respaldo objetivo, dado pelo ritmo poético da letra (Ex. 3). Como podemos observar, o verso se compõe em um ritmo poético chamado Trímetro Iâmbico (X – ◡ – | X – ◡ – | X – ◡ –)<sup>6</sup>, ou seja, três metros (agrupamentos) contendo uma *dipodia* (dois pé-métricos) de iâmbico (◡ –), com o primeiro, terceiro e quinto pé-métrico, podendo ser um espondeu (– –), como ocorre no primeiro metro deste hino em particular.

Módulo de Teoria e Análise Musical

**Exemplo 3:** Escansão do trímetro iâmbico que compõe o hino *Decora Lux Aeternitatis*

Veja que apenas por meio da interação entre os níveis estruturais é possível revelar as estratégias composicionais de uma obra musical. Esse tipo de análise, contudo, integra um processo teórico-analítico complexo que remonta às discussões sobre composição no século XVIII, as quais a musicologia, em certo momento, deixou de priorizar. Ao abdicar de referências objetivas para embasar nosso processo analítico, como evidenciado neste breve trecho de José Maurício através da escansão métrica, revelamos uma lacuna que encontra eco nas teorias coevas ao compositor carioca sobre ritmopeia, conforme discutiremos mais adiante.

### 3. A ritmopeia e as teorias setecentistas

A ritmopeia, enquanto disciplina, atravessou um período de significativas transformações durante o século XVIII, uma época marcada por intensas reflexões sobre a música e seus parâmetros. Nesse contexto, destacaram-se principalmente os teóricos germânicos, que legaram uma rica tradição de sistematizações e manuais sobre a arte da composição musical. Essas teorias não

<sup>6</sup> Aqui, o X marca uma sílaba que pode ser tanto longa quanto curta.

apenas forneceram uma base fundamental para a conceitualização dos fenômenos musicais, mas também lançaram luz sobre suas implicações enquanto forma de arte, linguagem e processos da experiência estética em termos de afecção.

Danuta Mirka, ao traçar em seu livro de 2009 uma genealogia da teoria rítmica, destaca três autores que correspondem à momentos chaves para o desenvolvimento da ideia de ritmo no século XVIII: Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) e Heinrich Christoph Koch (1749–1816).

Suas obras, ao buscar uma compreensão aprofundada e conceitual sobre a arte da composição, forneceram valiosas contribuições para uma visão analítica sobre a importância do ritmo na música em termos de definições, estruturação interna, expressividade, linguagem e estética<sup>7</sup>. Suas ideias influenciaram outros estudiosos e compositores, dando continuidade ao desenvolvimento das teorias e práticas relacionadas à métrica e ao ritmo na música.

Há, antes da discussão sobre ritmo em si, uma determinação de princípio fundamental que permeia a discussão destes teóricos: a métrica. Para eles, essa dimensão fundamental desempenha um papel estrutural do ritmo, do discurso e na compreensão e percepção da música. Como explica Danuta Mirka, a ideia de métrica no início do século, era fundamentada no princípio de *divisão*, com o compasso como ponto de partida e nível central da hierarquia métrica. Os teóricos usavam a subdivisão, a partir da nota de duração representada por um valor rítmico equivalente a um compasso, em durações mais curtas, repetidamente, para explicar as hierarquias métricas (Mirka 2009, p. 3).

Não obstante, a trajetória teórica da ritmopeia no século XVIII, desde a concepção inicial de métrica promovida por Johann Mattheson, cedeu lugar a um paradigma renovado, conforme discutido por Kirnberger, Schulz e, posteriormente, Koch.:

Esse conceito de métrica, em dívida com a teoria mensural anterior, foi mais autoritariamente defendido por Johann Mattheson. No entanto, ao longo do século, foi gradualmente dissolvido por autores como Johann Adolph Scheibe, Friedrich Wilhelm Marpurg e outros. O que se cristalizou em seus escritos foi um novo conceito de métrica que estava destinado a dominar a

---

<sup>7</sup> Enquanto estética, as teorias apresentadas se dão no âmbito tanto de “ciência da bela arte”, como discussão sobre a sensibilidade, neste último caso, beirando uma teoria cognitiva.

cena da teoria musical do final do século XVIII até boa parte do século XIX. Suas explicações vêm primeiramente de Johann Philipp Kirnberger e seu pupilo Johann Abraham Peter Schulz, que escreveram artigos sobre música na *Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann Georg Sulzer (1771–74). Ambos os escritores foram autores do artigo "Rhythmus" no quarto volume da enciclopédia de Sulzer. O artigo "Takt", do mesmo volume, foi escrito apenas por Schulz. Essas formulações gerais foram posteriormente elaboradas por Kirnberger em seu abrangente manual de composição, *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–79). Uma década depois, a discussão sobre o *Takt* foi retomada por Heinrich Christoph Koch, no segundo volume de seu *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1787). (Mirka 2009, p. 3)<sup>8</sup>

Enquanto busca de conceitualização, aplicabilidade e percepção da métrica, todos os autores passam necessariamente por três conceitos fundamentais: *pulso*, *acento* e *divisão*. Esses três aspectos funcionavam como parâmetros para uma metrificação perceptível e cognoscível, a partir da organização de uma *regularidade*.

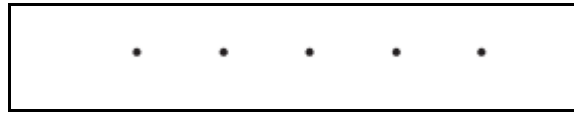
O ponto de partida da discussão é a definição de *pulso*. Para Kirnberger e Schulz, o conteúdo inicial da métrica era definido por uma série de batidas iguais e equidistantes (Mirka 2009, p. 4). Para eles, seria possível ilustrar com pontos indiferenciados (Fig. 1), que representam sons produzidos regularmente e sem diferenciação dinâmica ou de valor<sup>9</sup>. Essa correlação de batidas sucessivas e de intervalos temporais iguais é a primeira organização e mais simples ordem na

---

<sup>8</sup> "This concept of meter, indebted to the earlier mensural theory, was most authoritatively advocated by Johann Mattheson. Yet in the further course of the century, it was gradually dissolved by such authors as Johann Adolph Scheibe, Friedrich Wilhelm Marpurg, and others. What crystallized in their writings was a new concept of meter that was destined to dominate the scene of music theory from the late eighteenth century until well into the nineteenth. Its accounts come first from Johann Philipp Kirnberger and his pupil Johann Abraham Peter Schulz, who penned articles about music in Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74). Both writers authored the article "Rhythmus" in the fourth volume of Sulzer's encyclopedia. The article "Takt," from the same volume, was written by Schulz alone. These general formulations were subsequently elaborated by Kirnberger in his comprehensive handbook of composition, *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–79). One decade later, the discussion of *Takt* was undertaken once again by Heinrich Christoph Koch, in the second volume of his *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1787)."

<sup>9</sup> Uma relação semiótica resulta de uma representação como essa. Diante desta ilustração, a tentativa de representação do percurso do tempo é colocada analogamente em uma representação espacial. Esta relação foi alvo da crítica feita por Christopher Hasty, em seu livro de 1997. Trataremos desta crítica mais adiante na seção sobre as teorias modernas.

sucessão dos eventos. É o que Kirnberger e Schulz definiram como o “grau mais baixo e mais fraco do ritmo” (Mirka 2009, p. 4).



**Figura 1:** Representação da série de batidas iguais e equidistantes proposta por Kirnberger e Schulz (fonte: Mirka 2009, p. 5)

Há uma relação de infinitude que é estabelecida. Sem diferenciação entre si, esses pontos representativos do pulso podem seguir ao infinito, o que acarretaria em uma propriedade insuficiente, portanto, para a formação de uma métrica, uma vez que não há possibilidade de medição.

A fim de estabelecer a métrica — já que a mera regularidade no pulso não é suficiente —, é necessário adicionar uma regularidade de segunda ordem ao pulso a fim de distingui-lo. Esse segundo nível de regularidade se dá pelo acento em intervalos regulares que diferenciariam os pulsos entre acentuados e não acentuados. Há, portanto, um segundo nível de regularidade ocorrendo simultaneamente (Fig. 2).



**Figura 2:** Representação da série de batidas com acentuações em intervalos regulares

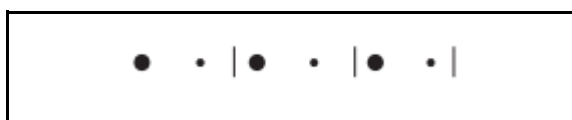
Essa “dupla uniformidade”, como vai ser chamada, determina uma relação que garante a quebra da contagem infinita dos pulsos em uma contagem regular e cíclica, além de gerar um segundo nível de pulsos regulares<sup>10</sup>:

A métrica, no sentido próprio da palavra, é, portanto, uma “dupla uniformidade” (*doppelte Einförmigkeit*), pois forma uma interconexão hierárquica de duas séries regulares a serem contadas por meio de séries de números ciclicamente recorrentes mais curtas, neste caso um-dois, um-dois, um-dois.<sup>11</sup> (Mirka 2009, p. 4)

<sup>10</sup> Aqui já há um princípio de uma hipermétrica.

<sup>11</sup> “Meter in the proper sense of the word is therefore a “double uniformity” (*doppelte Einförmigkeit*) as it forms a hierarchical interconnection of two regular series to be counted by means of cyclically recurring shorter series of numbers, in this case one–two, one–two, one–two”.

Mais uma vez, essa regularidade de acento ainda não se mostra suficiente, no entanto, para definir a métrica. Uma divisão perceptível delimitando uma medida e uma separação métrica é necessária para que surja o compasso (Fig. 3).<sup>12</sup> Um terceiro nível de regularidade se mostra necessário para que haja a possibilidade de percepção de divisão dos grupos de pulsos (acentuados e não acentuados).



**Figura 3:** Representação da série de batidas com acentuações em intervalos regulares proposta por Kirnberger e Schulz (fonte: Mirka 2009, p. 5)

Heinrich Christoph Koch desdobra essa perspectiva de como o compasso se dá. Seguindo a ideia de uma regularidade de pulsos acentuados e não acentuados, Koch utiliza a noção “pontos de repouso”<sup>13</sup> para caracterizar os

---

<sup>12</sup> Este é o momento onde a discussão sobre pulso se estabelece com um caráter fenomenológico. Kirnberger e Schulz assumem que deve haver diferenças acústicas de intensidade para a percepção dos acentos e conseqüentemente desta segunda ordem regular (Mirka 2009, p.5). No entanto, os autores também admitem que cognitivamente, não há uma necessidade absoluta de um acento fenomenológico para que uma regularidade intervalar de estímulos sejam percebidos como acentuados ou não. Por se tratar de um objeto recebido pela sensibilidade, a discussão adentra-se no campo estético cognitivo. Para eles, “*se alguém ouve uma sucessão de pulsos iguais que são repetidos no mesmo intervalo de tempo [...] a experiência nos ensina que imediatamente os dividimos metricamente em nossas mentes, organizando-os em grupos contendo um número igual de pulsos; e fazemos isso de tal forma que colocamos um acento no primeiro pulso de cada grupo ou imaginamos ouvi-lo mais forte do que os outros*”. (Kirnberger 1982, p. 383 [1776, p. 114–15]). Koch defende esta mesma ideia, seguindo o mesmo modelo estético. Para Koch, essa percepção de regularidade corresponde a um mecanismo da “natureza de nossos sentidos e nossos poderes de *imaginação*” (Koch 1787, p. 278 apud Mirka 2009, p. 6). A *imaginação*, portanto, pode ser pensada pela ideia kantiana da faculdade mediadora entre a *sensibilidade* e o *entendimento*. Veja que há aqui uma via de mão dupla. Enquanto o artifício cognitivo da *imaginação* nos permite e age com a necessidade de regularizar certos estímulos, por outro lado isso só é materializado e ganha conteúdo na experiência.

<sup>13</sup> Koch utiliza uma estratégia para exemplificar, através da visão. Para ele, se alguém olha para objetos da mesma espécie e quer contá-los, precisa imaginar pontos de descanso para distinguir entre eles. Se vários objetos agem sobre um sentido e a *imaginação* não pode extrair um ponto de repouso para distingui-los, é preciso imaginar esses pontos para poder fazer distinções e refletir sobre eles (Mirka 2009, p. 6). Essa diferença de abordagem, coloca Koch e Kirnberger sob uma perspectiva de dois lugares distintos dentro da cadeia comunicativa. Enquanto Kirnberger se coloca na posição do ouvinte diante de uma série de batidas idênticas, Koch se coloca na posição

momentos divisórios da sequência e, nesse sentido, se aproxima da forma como pensa Kirnberger e Schulz.

A distinção central de sua teoria reside na definição de “pontos de repouso”, nos quais a divisão do pulso é percebida como um desdobramento de um processo de agrupamento (Mirka 2009, p. 6). Esses pulsos se unem sob a ótica desses pontos de repouso. Assim, se uma sequência contínua de pulsos é submetida a um processo de agrupamento, o resultado é também a manifestação de um processo de divisão, e vice-versa.

Se antes, Mattheson pensava no compasso como um valor de nota total (como uma semibreve em uma fórmula de compasso 4/4) que se dividiria em notas menores, Kirnberger, Schulz e Koch remontam o compasso a partir dos valores divididos/agrupados, o pulso, que são regularmente agrupados/divididos.

Compartilhando das mesmas premissas teóricas básicas, a teoria de Koch é menos conservadora em suas proposições sobre fórmula de compasso. No que diz respeito aos valores rítmicos atribuídos ao compasso, Kirnberger descreve todas as métricas conhecidas pela geração anterior de compositores, enquanto Koch lista apenas as métricas usadas por seus contemporâneos. A segunda diferença entre as classificações de Kirnberger e Koch se origina de uma controvérsia teórica sobre o número de batidas que podem ser agrupadas de acordo com um acento. Kirnberger assume um agrupamento natural de dois, três ou quatro pulsos, enquanto Koch aceita apenas métricas simples binária e ternária como representantes de métricas regulares. A métrica binária de quatro pulsos não está incluída na classificação de Koch.

#### **4. A dimensão sociocultural e estética desta discussão**

Uma pergunta que contemporaneamente se poderia fazer é o por que essas considerações eram abordadas com tanta controvérsia?

De acordo com Danuta Mirka, os manuais de composição do século XVIII tinham um objetivo prático: o ensino de como notar música corretamente para um compositor, com a instrução de regras sobre como atribuir eventos musicais

---

do intérprete, diante de uma pauta mostrando uma série de notas idênticas que devem ser executadas (Mirka 2009, p. 6).

às partes fortes e fracas do compasso e/ou da obra. No entanto, convencionadas, essas regras são relevantes artifícios estilísticos dada às sofisticadas manipulações métricas que demanda a escuta cortesã. Neste sentido, a noção de *estética galante* se mostra como elemento essencial para um panorama contextual de uma cultura que possibilita esse tipo de filigranas, uma vez que essas manipulações seriam reconhecidas por ouvintes preparados, que por sua vez, fazem parte de uma cadeia de disseminação estética e simbólica em um ambiente de transmissão controlado e restrito: o mundo simbólico das cortes. Logo os manuais de composição desempenharam um papel fundamental não apenas no processo pedagógico de assimilação do estilo, na afirmação de uma cultura específica, no caso, uma que referencia os modelos métricos de toda a literatura clássica.

Essas obras, ao mesmo tempo pedagógicas e analíticas, proporcionaram orientação prática e teórica, fornecendo um quadro conceitual para a criação de obras musicais estruturalmente orientadas para uma sensibilidade da distinção. Elas representam uma importante fonte de informações sobre a estética e as práticas musicais do período. O conteúdo teórico também abordava outros parâmetros musicais e oferecia orientações sobre a estruturação das seções musicais e a criação de temas melódicos. Outros parâmetros como, a articulação e a dinâmica, eram cuidadosamente considerados em relação à métrica, já que forneciam o conteúdo material<sup>14</sup> para a acentuação do pulso.

Um elemento crucial na composição musical residia na habilidade de empregar as cadências de maneira eficiente dentro da métrica estabelecida. Os compositores buscavam destacar a importância de situá-las nos momentos estruturais apropriados, e a métrica desempenhava um papel fundamental nesse processo, pois as cadências necessitavam se alinhar com os acentos e agrupamentos rítmicos estabelecidos em algum nível métrico. Dessa forma, se a métrica consiste na classificação do número de pulsos, na ordem e no peso dos acentos musicais percebidos e organizados pelo ouvinte, ela não pode ser considerada neutra; ao contrário, representa um organizador crucial da ideia de movimento, influenciado pelas escolhas e posicionamentos das cadências.

---

<sup>14</sup> Entendemos por conteúdo material o objeto sonoro enquanto fenômeno e não enquanto ideia ou representação.

Essa visão, diz Danuta Mirka (2014), era integrada à teoria dos afetos (*Affektenlehre*), que entendia o poder afetivo da música a partir da analogia entre movimento e emoção (Mirka 2014, p. 358). A musicóloga Wye J. Allanbrook, também ajuda a organizar essas ideias. Segundo ela, as qualidades afetivas da fórmula de compasso são resultado destes princípios métricos discutidos, o que refletiria em um aspecto importante na conexão entre paixão e movimento (Allanbrook 1986, p. 14).

A explicação que Allanbrook dá em seu livro, *Rhythmic Gesture in Mozart: "Le nozze di Figaro" and "Don Giovanni"* de 1986, sobre o porquê de certas fórmulas de compasso caírem fora de uso, está relacionada à tese que a autora propõe sobre a estética musical no século XVIII. Segundo ela, diferentemente dos séculos anteriores, a estética daquele momento passa de uma função teológica para um reflexo sensorial do movimento dos corpos humanos. A autora argumenta que o pensamento vigente dos compositores relacionava-se a uma visão aristotélica e entendia que o afeto, as paixões e o caráter só poderiam ser verossímeis a partir da ação, ou seja, a partir da experimentação do sujeito. O foco da música, portanto, passa a ser feito na relação de transposição do caráter e das paixões humanas entre obra e ouvinte<sup>15</sup>. Enquanto os compositores do período anterior usavam um único *ethos* afetivo para um movimento inteiro, os compositores galantes começaram a desenvolver cada movimento em torno de vários afetos (Mirka 2014, p. 357)

Danuta Mirka expande a ideia dessa alta capacitação para os ouvintes, já que a cadeia comunicativa se dá entre compositor, obra e ouvinte. Segundo ela, no final do século XVIII, os ouvintes desempenhavam um papel essencial na proposta dos compositores. Como um jogo musical, os compositores criavam obras que exigiam que os ouvintes reconhecessem certos elementos e demonstrassem um certo nível de aptidão para compreensão da obra (Mirka 2009, p. xii). Assim, alterações métricas faziam parte de um processo de semantização pelos ouvintes, que desenvolviam associações expressivas de acordo com as convenções do século XVIII (Mirka 2009, p. 250).

Desta forma, as manipulações métricas estão relacionadas também com a forma musical, muitas vezes delimitando frases e seções. Em outras palavras, a

---

<sup>15</sup> É devido a isso que, segundo a autora, as danças já estabelecidas passam a ser fonte dos estilos, afetos e paixões para os compositores (Allanbrook 1986, p. 16).

gramática musical participa, portanto, do desenvolvimento do argumento da obra. Neste sentido, Mirka diz que:

Embora as estratégias métricas possam ser analisadas por si só, elas não estão normalmente desvinculadas de outros aspectos das composições do século XVIII. Isso é compreensível à luz da metáfora da música como linguagem, fundamental para os discursos do século XVIII sobre música. Se a métrica é um aspecto da gramática musical, [...], as manipulações métricas têm alguma relação com estratégias composicionais mais amplas no nível da retórica musical. (Mirka 2009, p. 249)<sup>16</sup>

Os teóricos da época foram responsáveis pela busca da conceitualização e explicação dessa força retórica, discursiva, gramatical e expressiva do ritmo e essas conceitualizações são retomadas no século XX por autores que buscaram dar atenção ao trato rítmico das composições do século XVIII.

## 5. As teorias modernas

No século XX, houve um ressurgimento do interesse pela teoria musical em relação à ritmopeia, o que trouxe consigo a revitalização do conceito hierárquico de métrica característico do século XVIII. Um trabalho fundamental nesse contexto é *The Rhythmic Structure of Music* de 1960, de Groosvenor Cooper e Leonard Meyer. Os princípios delineados nessa obra claramente ecoam os passos de Kirnberger, Schulz e Koch, ao abordarem uma série infinita de batidas equidistantes e definirem a métrica como o resultado de uma regularidade de segunda ordem sobreposta a essa série por meio do processo de acentuação (Cooper; Meyer 1960, p. 7).

Essa área de estudo experimentou um novo impulso anos mais tarde com a publicação do livro *A Generative Theory of Tonal Music* de 1983, de Lerdahl e Jackendoff, e novamente em 1997, com *Meter as Rhythm*, de Christopher Hasty. Em 2009, Danuta Mirka, ao realizar uma comparação abrangente e sistemática entre as perspectivas do século XVIII e as perspectivas modernas, conseguiu sintetizar as teorias de uma maneira mais completa do que o tentado pelos

---

<sup>16</sup> “Yet, although metrical strategies can be analyzed for their own sake, they are not normally unrelated to other aspects of eighteenth-century compositions. This is understandable in light of the metaphor of music as language, fundamental for eighteenth-century discourses about music. If meter is an aspect of musical grammar [...], metric manipulations bear some relation to broader compositional strategies on the level of musical rhetoric.”

autores anteriores. Segundo ela, esses autores possuem uma ideia de métrica compatível com as ideias do século XVIII e acredita que o retorno de tal visão do funcionamento métrico atual desdobram os conceitos discutidos pelos teóricos antigos (Mirka 2009, p. ix), ainda que não realizem uma sistematização efetiva da ciência métrica e rítmica vigente no século XVIII.

Embora os teóricos do século XVIII não tenham explicitamente desenvolvido a ideia de hipermétrica, é possível identificar elementos relacionados que sugerem uma compreensão implícita desse conceito e ecoam nas teorias modernas. Por exemplo, a discussão sobre agrupamentos rítmicos e a organização de eventos musicais em unidades mais amplas denotam uma consciência da estrutura métrica em diferentes níveis. Ademais, os princípios fundamentais de todas as teorias abrangem a ideia de pulso, acentuação, agrupamento e, igualmente, a concepção de níveis hierárquicos. Em síntese, a hipermétrica, entendida como uma estrutura métrica de nível superior, refere-se a camadas de regularidade que se estendem a patamares superiores.

### 5.1. Grosvenor Cooper e Leonard Meyer (1960)

A teoria rítmica de Grosvenor Cooper e Leonard Meyer é apresentada no livro *The Rhythmic Structure of Music*, publicado em 1960. Este trabalho pioneiro, fundamental para o ressurgimento da ritmopeia nas discussões musicológicas, postula que a estrutura rítmica da música é construída a partir dos pés-métricos da prosódia, reduzidos em cinco agrupamentos fundamentais: iâmbico, troqueu, anapesto, dáctilo e anfíbraco (Fig. 4). Segundo Danuta Mirka (2009, p. 14), essa concepção de ritmo associado aos pés-métricos poéticos era amplamente empregada no século XVIII. Essa estrutura opera em camadas, desde o nível mais básico, que diz respeito ao ritmo presente nas subdivisões da métrica, ou seja, na fórmula de compasso, até níveis superiores que consideram o movimento macro-rítmico da música. Neste último caso, observam-se semelhanças marcantes com análises fraseológicas.

<b>Iâmbico:</b> ◡ —
<b>Troqueu:</b> — ◡
<b>Anapesto:</b> ◡ ◡ —
<b>Dáctilo:</b> — ◡ ◡
<b>Anfibraco:</b> ◡ — ◡

**Figura 4:** Os principais ritmos (pés-métricos), segundo Cooper e Meyer (fonte: Cooper; Meyer 2020, p. 6)

O procedimento analítico proposto consiste em identificar como os eventos sonoros se relacionam por meio de uma análise de proximidade ou distanciamento. Esta relação, no entanto, não é apenas temporal. A partir da métrica, são determinados os batimentos acentuados (—) e não acentuados (◡) e levando em consideração todos os parâmetros musicais, como duração, harmonia, melodia, textura, timbre e dinâmica, é possível estabelecer relações entre os batimentos acentuados e não acentuados com base em sua percepção de proximidade. Desta forma, os agrupamentos rítmicos se revelam, correspondendo aos pés-métricos prosódicos.

Dado que a estrutura se desdobra em camadas, o procedimento analítico também obedece a esse princípio. Uma vez estabelecidos os pés-métricos nos níveis primário e inferior (relativos à divisão e subdivisão métricas), torna-se viável examinar a inter-relação entre os próprios agrupamentos. Desse modo, alinhando-se a uma abordagem fraseológica e proporcional da música, é possível observar a relação entre os próprios agrupamentos e, assim, determinar os pés-métricos em níveis elevados. O aspecto fundamental a ser observado ao lidar com as camadas mais elevadas da obra é, mais do que determinar o agrupamento preciso — visto que não se trata de uma ciência exata —, compreender se as seções são agrupadas de modo a iniciar-se acentuadas ( — ) ou encerrar-se acentuadas ( — ).



EXAMPLE 142

**Exemplo 4:** Exemplo do livro de Cooper e Meyer, com a análise de *Au clair de la lune*, música folclórica francesa do século XVIII (fonte: Cooper; Meyer 1960, p. 144)

Há, no entanto, de se observar um problema conceitual aqui. Os pés-métricos latinos funcionam com uma relação de duração das sílabas poéticas entre *longas* e *curtas*, podendo elas serem acentuadas ou não. Cooper e Meyer se apropriam dos modelos métricos latinos, mas associados a ideia de *acentuado* e *não acentuados*. Esta associação pode indicar um processo sintético entre duração rítmica e acentuação métrica, parâmetros distintos mas que se relacionam, no entanto, o problema fica sem solução uma vez que os autores não discutem mais a fundo esse processo e, portanto, parecem utilizar o mecanismo do ritmo latino como um empréstimo.

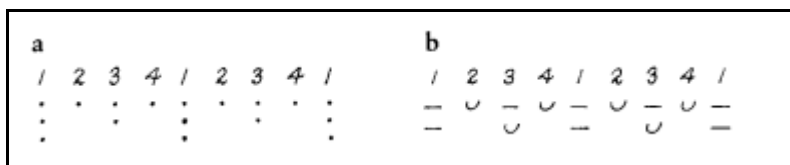
## 5.2. Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983)

A teoria desenvolvida por Lerdahl e Jackendoff, delineada em *A Generative Theory of Tonal Music* de 1983, incorpora uma análise do ritmo à compreensão abrangente da música tonal, atribuindo-lhe um papel fundamental na estruturação musical em paridade com a melodia e a harmonia, aderindo à mesma premissa estabelecida por teorias anteriores. Seu intento é descrever os princípios subjacentes à organização rítmica da música tonal.

Para tanto, no escopo de sua teoria tonal, o primeiro passo consiste em delinear duas dimensões distintas: métrica e agrupamento (Lerdahl; Jackendoff 1983, p. 12), seguindo os passos de Cooper e Meyer. Contudo, adotam uma abordagem distinta, postulando que é a própria hierarquia métrica que engendra os acentos. Segundo sua perspectiva, para que as batidas sejam percebidas como fortes ou fracas, é imprescindível a existência de uma hierarquia métrica com dois ou mais níveis de batidas. Essa hierarquia é representada graficamente pelos autores como uma sequência de pontos (Fig. 5). Danuta Mirka ressalta uma semelhança dessa concepção com a visão do século XVIII:

É interessante observar que, embora a notação prosódica fosse mais comum no século XVIII, ao introduzir o formato de pontos, Lerdahl & Jackendoff na verdade retornam à representação original de batidas como pontos feita por Kirnberger e Schulz. (Mirka 2009, p. 14)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> "It is interesting to observe that, although the prosodic notation was most common in the eighteenth century, by introducing the dot format Lerdahl and Jackendoff actually turn back to the original representation of beats as dots by Kirnberger and Schulz."



**Figura 5:** Relação do pulso para Lerdahl e Jackendoff em relação à ideia prosódica (fonte: Mirka 2009, p. 15)

As características formais da hierarquia métrica na linguagem da música tonal são resumidas por Lerdahl & Jackendoff em um conjunto de regras de formação e adequação da métrica. Essas regras incluem a igual distância entre as batidas em um determinado nível métrico, a interconexão hierárquica dos níveis e a distância específica entre as batidas nos diferentes níveis.

Para a concepção completa de como se relaciona o ritmo musical, é preciso também a compreensão sobre os agrupamentos, que é posto pelos autores em regras sobre a sua formação e adequação. Aqui, a sequência lógica que constitui as regras segue um processo que parte do macro para o micro: enquanto a primeira regra define o que é o agrupamento como qualquer sequência de sons, a segunda determina que uma peça musical constitui um agrupamento e a terceira que um agrupamento pode conter agrupamentos menores (Lerdahl; Jackendoff 1983, p. 37). As regras que seguem especificam a relação que se dá entre os níveis.

Já que agrupamento e métrica compõem duas dimensões distintas, as análises que os autores propõem são também individuais (Ex. 5).



**Exemplo 5:** Análise métrica e análise dos agrupamentos da abertura do terceiro movimento da Sinfonia n. 104 de Haydn (fonte: Lerdahl & Jackendoff 1983, p. 26)

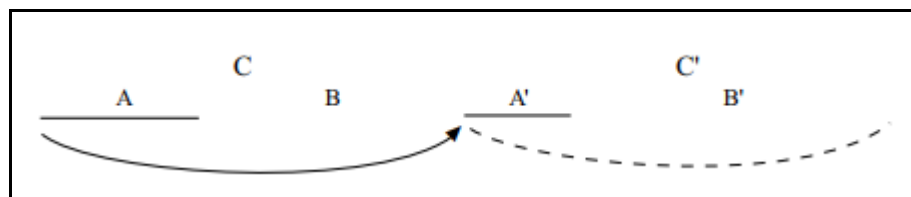
O fato de individualizar as análises faz desta teoria um desdobramento das teorias anteriores uma vez que especifica as ferramentas de observação de como essas dimensões se relacionam e interagem.

### 5.3. Christopher Hasty (1997)

Em seu texto *Meter as Rhythm*, Hasty apresenta uma crítica às teorias do século XVIII sobre ritmo e métrica. Ao contrário dos autores anteriormente mencionados, ele argumenta que métrica e ritmo devem ser concebidos como um processo unificado. Também questiona o foco excessivo das teorias da época na mensuração precisa do tempo e na aplicação de regras rígidas de métrica, deixando de lado outras dimensões expressivas da música. Nesse sentido, para Hasty as teorias do século XVIII promoviam uma visão mecanicista e espacial da música, onde as estruturas rítmicas eram consideradas meras convenções e fórmulas a seguir. Contraditoriamente, ele defende que essa abordagem pode restringir a expressividade e a capacidade de comunicação da música, reduzindo-a a padrões predefinidos.

Além disso, o autor critica a preferência das teorias da época pela análise e categorização estrutural em detrimento da experiência musical subjetiva. Para Hasty, a compreensão da métrica e do ritmo deve abarcar não apenas os aspectos técnicos e formais, mas também a expressividade emocional e a percepção subjetiva dos ouvintes. Portanto, o autor propõe uma teoria mais fundamentada nos princípios da fenomenologia, que não determina nada como absolutamente definido.

Assim, o cerne da teoria de Hasty parece residir na ideia de projeção, fundamental para a compreensão da métrica e do ritmo a partir do conteúdo material da música - isto é, a própria ocorrência dos sons. As projeções envolvem a antecipação e a expectativa de eventos rítmicos futuros, permitindo que os ouvintes percebam e interpretem a música em termos de pulsação, acentuação e estrutura métrica com base nos acontecimentos sonoros no tempo presente. A projeção é uma atividade cognitiva na qual os ouvintes constroem ativamente uma compreensão do ritmo e da métrica com base em informações passadas e presentes.



**Figura 6:** Relação entre um evento sonoro C e sua projeção duracional C' (fonte: Hasty 1997, p. 84)

Nesta representação (Fig. 6), podemos ver como o mecanismo se dá, com um evento sonoro C que gera uma força projetiva de um evento C', que é projetado como um produto de mesma duração. Hasty, no entanto, faz uma importante afirmação:

Minha proposta dos termos "projetivo" e "projetado" também exige uma ressalva. Para que não se pense que a oposição projetivo/projetado implica uma oposição de ativo versus passivo ou agente versus paciente, devo salientar que tal compreensão inverteria a relação das duas durações: C não é ela mesma ativa — é passada e se tornou uma duração definida; C', por outro lado, é ativa — está no processo de realizar uma duração que começa como uma reprodução da duração de C. Assim, a duração C é projetiva quando reproduzida para C', e a duração C' é projetada como uma reprodução da duração de C. Embora eu tenha atribuído dois nomes e dois símbolos, deve-se ter em mente que projetivo e projetado são aspectos de um único processo — a projeção.<sup>18</sup> (Hasty 1997, p. 84)

Ainda que diferentes projeções sejam elaboradas, essas não podem se sobrepor, e, desta forma, a escolha de uma projeção automaticamente descarta uma projeção anterior que não é condizente com a estabelecida. Consequentemente, se uma projeção é escolhida, realizada e estabelecida, projeções alternativas não são elaboradas. Ora, desta forma a métrica é determinada pelo conjunto de todos os potenciais projetivos associado com suas realizações ou não realizações, que são determinados pela configuração rítmica dos eventos sonoros na superfície musical, tornando-se, portanto, uma manifestação do próprio ritmo.

#### 5.4. Danuta Mirka (2009; 2021)

A teoria métrica de Danuta Mirka busca uma abordagem versátil, partindo dos modelos discutidos anteriormente. Para ela, entender como

---

<sup>18</sup> "My proposal of the terms "projective" and "projected" also demands a caveat. Lest it be thought that the opposition projective/projected implies an opposition of active versus passive or agent versus patient, I should point out that such an understanding would invert the relationship of the two durations: C is not itself active—it is past and has become a definite duration; C', on the other hand, is active—it is in the process of realizing a duration that begins as a reproduction of the duration of C. Thus, the duration C is projective as reproduced for C', and the duration C' is projected as a reproduction of C's duration. Although I have assigned two names and two symbols, it should be kept in mind that projective and projected are aspects of a single process — projection."

percebemos e organizamos a métrica na música é um processo complexo e dinâmico da nossa cognição. Para a representação das análises proposta por sua teoria, a autora pegou emprestada as ferramentas propostas por Lerdahl e Jackendoff em sua teoria gerativa da música tonal e na noção de projeção de Hasty. A relação de estrutura e fenômenos entram em jogo aqui.

Segundo a autora, inicialmente, o ouvinte identifica um pulso básico ou uma projeção que serve como uma unidade rítmica fundamental. Esse pulso básico é projetado em níveis hierárquicos superiores, formando uma grade métrica. Essa grade métrica consiste em camadas de durações rítmicas que são múltiplas do pulso básico.

No entanto, a teoria de Mirka vai além da ideia de projeção como proposto por Hasty e distingue entre os processos de encontrar e monitorar a métrica. No estágio de encontrar métrica, o sistema cognitivo responsável pela percepção da regularidade considera todas as possíveis estruturas que são suportadas por projeções. Em seguida, uma estrutura métrica é selecionada com base em regras de preferência.

Essas regras correspondem às Regras de Formação Métrica da teoria proposta por Lerdahl & Jackendoff, muito embora Mirka não as veja como regras rígidas. Para a musicóloga, tais regras são um conjunto de princípios analíticos de como a percepção e a organização da métrica na música ocorrem, mas funcionam sob a noção de um modelo dinâmico da percepção. Ou seja, essas regras de preferência são baseadas na ideia de que os ouvintes têm uma tendência a perceber a métrica de uma maneira específica, seguindo certos padrões e regularidades. Elas representam as preferências perceptuais dos ouvintes em relação à organização temporal da música. Duração e acentuação permeiam implicitamente a discussão aqui.

As regras de preferência operam em diferentes níveis hierárquicos da estrutura métrica, desde o nível primário (pulsos individuais) até o nível macro (frases e seções musicais). Elas contribuem para determinar quais padrões rítmicos são percebidos como métricos e quais são considerados menos salientes ou menos coerentes com a organização métrica. Incluem princípios como a regularidade, que favorece a percepção de padrões rítmicos consistentes e recorrentes; a acentuação, que enfatiza certos eventos rítmicos como pontos de destaque na métrica; e a congruência com estruturas melódicas e harmônicas,

influenciando a percepção da métrica em relação aos elementos melódicos e harmônicos da música.

Como tais regras não são regras rígidas ou prescritivas, mas sim princípios que descrevem as tendências perceptuais comuns dos ouvintes, elas fornecem um arcabouço teórico para entender como a métrica é organizada e percebida, mas também permitem contextualização da percepção, levando em consideração a cadeia comunicativa e as características expressivas da música.

Uma vez que uma estrutura métrica é estabelecida, o processo de monitorar métrica começa. Nessa fase, o ouvinte se concentra na detecção de eventos que desafiam a métrica estabelecida. Esses eventos podem ser notas sincopadas, acentos inesperados ou qualquer outro elemento que sugira uma estrutura métrica alternativa. Se um evento desafiador ocorre, o processador pode retornar ao modo de "encontrar métrica" e considerar outras estruturas métricas possíveis (Ex. 6).

**Exemplo 6:** Análise a partir do *modelo dinâmico métrico*, que avalia os pulsos, as projeções e realizações/consolidações das projeções do *Quarteto de Cordas em Sol maior*, Op. 64, n. 4/ii de Haydn (fonte: Mirka 2009, p. 62)

É no livro *Hypermetric Manipulations in Haydn and Mozart* que Danuta Mirka expande o conceito métrico para o conceito de "hipermétrica"<sup>19</sup>. O termo

<sup>19</sup> Em *Phrase Rhythm in Tonal Music* (1989), William N. Rothstein aborda o ritmo a partir de uma noção hipermétrica, expandindo as teorias tradicionais para incluir processos rítmicos em larga escala na música tonal. Rothstein fundamenta suas análises em conceitos schenkerianos e explora

"hipermétrica" refere-se a uma ordem métrica que transcende a linha de compasso tradicional. Isso significa que, ao ouvir a hipermétrica, contamos um compasso ou um intervalo longo como uma única batida em uma ordem superior de regularidade métrica. Mais que isso, Mirka busca debater essas questões e desenvolver um estudo abrangente da teoria das frases clássicas, incorporando diferentes campos, como a teoria das tópicas, teoria das *schemata* e cognição musical. Ela combina o modelo dinâmico de métrica de seu livro anterior com a abordagem de regras de preferência e a noção de projeção.

A teoria de Mirka, portanto, baseia-se no conceito cognitivo de projeção de durações regulares. A métrica é vista como um modo de prestar atenção ou esperar eventos em intervalos regulares de tempo, enquanto a dimensão hipermétrica envolve a contagem de projeções compostas em cima de projeções simples. Assim, o hipermétrico é um processo de prever conscientemente os intervalos de tempo métrico mais longos e compostos.

Mirka analisa textos de teoria musical do século XVIII e início do XIX para fornecer uma perspectiva histórica sobre o conceito de hipermétrica e, embora os teóricos da época não tenham usado os mesmos termos ou definições, eles reconheciam que uma única barra de compasso poderia dividir duas pequenas barras dentro dela e que as barras individuais poderiam passar rapidamente, sendo sentidas como uma única batida (Mirka 2021, p. 1).

Nesta concepção, Mirka discute a relação entre o hipermétrico a partir da manipulação de frases musicais. Desta forma, ela se dedica a examinar diferentes cenários de manipulação de frases do repertório de Haydn e Mozart, tendo como a construção padrão de quatro compassos de como modelo que geram ordens superiores de regularidade métrica. Se na análise métrica, proposta no primeiro livro, já ficava aparente a construção dos pulsos regulares em uma hipermétrica, neste segundo livro o caminho feito pela autora é pela abordagem dos processos que geram irregularidades hipermétricas resultantes de sequências, frases compostas ou expandidas, cadências prolongadas e figuras retóricas.

---

a relação entre níveis harmônicos e estruturas frasais. Suas contribuições são frequentemente referenciadas por Danuta Mirka, que discute a relevância de suas contribuições para a compreensão das manipulações métricas e hipermétricas.

## 6. Considerações finais: hierarquia e o conceito de ritmo

Neste ponto da discussão já deve ter ficado claro que um aspecto recorrente foi a ideia de hierarquização. A hierarquia permeia todos os níveis da música, desde o pulso até a organização formal. Esse ordenamento surge do processo que busca organizar uma regularidade conforme as expectativas projetadas pelos eventos sonoros durante a própria atuação na audição. É a própria hierarquização, um inerente processo organizativo. O material musical, ao ser percebido, fornece o conteúdo fenomenológico a ser moldado pelas projeções métricas que antecipam a experiência.

A interação entre a realização – ou não – das expectativas, pelos agrupamentos de sons, gera um *movimento* que podemos denominar de ritmo. Se ritmo e métrica operam de forma distintas, ainda que correlatas, é necessário tratá-las separadamente. Essa dupla relação revela como também devemos pensar separado a relação entre acentuação e duração dentro do ritmo, já que essa se dá de maneira complexa. Mas, considerando que a realização de um acento métrico ocorre durante uma projeção duracional, poderia esse distanciamento temporal<sup>20</sup> ser o fator determinante para a cognição processar um agrupamento coeso dentro do dinâmico jogo sonoro? É nesse sentido que o modelo dinâmico de Mirka se mostra importante. Ela associa a relação fenomenológica dos processos projetivos com a relação estrutural, permitindo uma análise não enrijecida, mas a partir de parâmetros operacionais observáveis.

Retomemos, portanto, o exemplo proposto como ponto de partida para a discussão teórica deste artigo, o hino *Decora Lux Aeternitatis*, agora que todos os elementos constitutivos para a análise foram devidamente esclarecidos:

---

<sup>20</sup> Pensando que a representação de um evento duracional se dá analogamente no *espaço* em uma relação de distância.

Moderato

*p*

#6 #3 #6 #3

*i.* Mún di ma - gís ter, at - que caé li Já - ni - tor,

1.

2.

3.

**Exemplo 7:** Análise da redução da primeira frase do hino *Decora Lux Aeternitatis* de José Maurício Nunes Garcia

Ora, a relação hierárquica aqui se desvela. José Maurício associa o primeiro tempo da música, que marca o princípio das pulsações em todos os níveis, associado à um pé-métrico forte (o espondeu), e manipula o que se segue de forma a delimitar os agrupamentos a partir das distâncias temporais como ocorre nos compassos 2 e 4, reforçado pelas relações melódicas e harmônicas, para assim consolidar o iâmbico característico da letra a partir da relação entre pulsos métricos de níveis inferiores que buscam se aproximar dos momentos acentuados em níveis superiores que marcam os pontos chaves dos agrupamentos.

Neste artigo, portanto, buscamos trazer uma revisão bibliográfica, com o intuito de refazer a linha teórica sobre ritmopeia que, apesar de ter sido um tópico muito discutido durante o século XVIII, começa a retornar na discussão acadêmica com mais importância a partir de meados do século XX.

Desta forma, tratamos de buscar desde as discussões sobre a formação do processo rítmico e métrico, dentro dos manuais do século XVIII, que tinham como objetivo instruir a adequação das composições dentro de um processo de regularidade que se davam em três níveis: (1.) pulso regularmente recorrente; (2.) acentuação regularmente recorrente e (3.) agrupamento. Deste processo em níveis muito se foi discutido nos manuais antigos e são as conceitualizações lá estabelecidas que permitiram que musicólogos contemporâneos pudessem

aprofundar-se ainda mais na complexa relação que se dá para a concepção do ritmo como processo cognitivo, discursivo e estético.

Nossa intenção, portanto, foi dar destaque ao processo de hierarquização que parece funcionar como plano de fundo para todas as teorias, seja no processo de agrupamento dos pés-métricos propostos por Cooper e Meyer; nas relações estruturais dos agrupamentos e dos pulsos, como observa Lerdahl e Jackendoff; na intrínseca realização do ritmo através do processo fenomenológico, ainda que associado à projeções métricas, postas por Hasty; ou então na dinâmica forma de trabalhar todas essas ferramentas como Danuta Mirka se propõe fazer.

Uma análise rítmica ganha muita força a partir dessas ferramentas analíticas propostas. No entanto, a complexidade entre todas essas relações hierárquicas, a partir dos parâmetros que se dão desde a formação do pulso a elementos retóricos que organizam uma relação macro da música, fica evidente que uma hermenêutica cuidadosa é necessária, quando se analisa uma composição musical. Se para o repertório de compositores como Haydn, Mozart e Beethoven esse processo parece revelar muito, uma vez que a própria relação e proximidade entre os três já é um campo amplamente trabalhado na musicologia, para aplicar uma análise como essa para um compositor distante, ainda que dentro de uma mesma tradição estética, é preciso buscar por uma pedra de toque. Neste sentido, a sequência desse trabalho será, a partir da análise dos hinos de José Maurício Nunes Garcia e na escansão poética dos textos, buscar um lastro para o entendimento rítmico de uma música inserida dentro do contexto da tradição litúrgica do século XVIII.

## Bibliografia

1. Allanbrook, Wye J. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart*. London: The University of Chicago Press.
2. Byros, Vasili. 2009. Towards an "Archaeology" of Hearing: schemata and eighteenth-century consciousness. *Musica Humana*, v. 1, n. 2, p. 235–306.
3. \_\_\_\_\_. 2012. Unearthing the Past: theory and archaeology in Robert Gjerdingen's Music in the galant style. *Music Analysis*, v. 31, n. 1, p. 112–124.
4. Cooper, Grosvenor; Meyer, Leonard. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. London: The University of Chicago Press

5. Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, Inc.
6. Hasty, Christopher. 1997. *Meter as Rhythm*. Oxford: Oxford University Press.
7. Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
8. Kirnberger, Johann Philipp. 1982 [1776] *The Art of Strict Musical Composition*. Traduzido para o inglês por Beach, David W.; Thym, Jurgen. New Haven: Yale University Press.
9. Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
10. Machado Neto, Diósnió; Tavares, Fernando; Silva; Rodrigo Lopes e Caum e Silva, Gustavo. 2021. É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício, observada no uso da pedagogia dos partimenti, da gramática das schemata e da oratória musical. *Musica Theorica*, v. 5, n. 2, p. 74–141.
11. Mirka, Danuta. 2009. *Metric Manipulations in Haydn and Mozart Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Nova Iorque: Oxford University Press.
12. \_\_\_\_\_. 2014. *The Oxford handbook of topic theory*. Nova Iorque: Oxford University Press.
13. \_\_\_\_\_. 2021. *Hypermetric Manipulations in Haydn and Mozart Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Nova Iorque: Oxford University Press.
14. Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
15. Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: expression, form and style*. Nova Iorque: Schirmer Books.
16. Rothstein, William N. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Nova Iorque: Schirmer Books.

## A síntese entre *musica* e *cantus*: uma análise da sistematização da música e da educação musical na Idade Média

*The synthesis between musica and cantus: an analysis of the systematization of music and music education in the Middle Ages*

**Thiago Xavier de Abreu**  
*Universidade Federal de Goiás*

**Resumo:** O presente artigo examina a Idade Média como um momento chave para a sistematização da prática musical e de seus processos educacionais; mais precisamente, como um período em que ocorre um salto ontológico no desenvolvimento dos processos de produção e reprodução da prática social da música no Ocidente. Fundamentados nos pressupostos teórico-metodológicos do materialismo histórico-dialético, exploraremos trabalhos dos campos da musicologia, filosofia e educação, percorrendo desdobramentos históricos do pensamento e da pedagogia da música na transição entre a antiguidade clássica e o período medieval, com o objetivo de captar os determinantes ontológicos deste processo de desenvolvimento, especificamente sua manifestação particular na síntese entre a tradição filosófico-especulativa greco-romana (*musica*) e a prática musical (*cantus*). O exame desta síntese nos fornece subsídios para a compreensão da natureza e função da música em nossa sociedade, em especial no que responde a sua presença na educação escolar.

**Palavras-chave:** Idade Média. História da Música. História da Educação Musical. Pedagogia Histórico-Crítica. György Lukács.

**Abstract:** This article examines the Middle Ages as a key for the systematization of musical practice and its educational processes; more precisely, as a period in which an ontological leap occurs in the development of the processes of production and reproduction of the social practice of music in the West. Based on the theoretical-methodological frame of historical-



dialectical materialism, we will explore works in the fields of musicology, philosophy and education, covering historical developments in the thought and pedagogy of music in the transition between classical antiquity and the medieval period, with the aim of capturing the ontological determinants of this development process, specifically its particular manifestation in the synthesis between the Greco-Roman philosophical-speculative tradition (*musica*) and musical practice (*cantus*). Examination of this synthesis provides us with support for understanding the nature and function of music in our society, especially in relation to its presence in school education.

**Keywords:** Middle Ages. Music History. History of Music Education. Historical-Critical Pedagogy. György Lukács.

\* \* \*

## 1. Introdução

Toda investigação histórica apresenta dificuldades metodológicas, intrínsecas à natureza de seu objeto, que podem criar obstáculos para uma análise objetiva: um estudo de grande distanciamento temporal, cujos contextos são exageradamente dessemelhantes à nossa vida cotidiana, se mostra tão complexo quanto o exame do emaranhado de relações conjunturais da atualidade. Talvez seja por este motivo que, no senso comum, a Idade Média acabe sendo reduzida ao obscurantismo, como um período de desvio e de retrocesso localizado, como a própria nomenclatura sugere, entre a antiguidade clássica e a modernidade.

Um diagnóstico mais cuidadoso, contudo, nos mostra que o quadro monocromático pintado pelo senso comum não se aplica à prática musical do período medieval, tradicionalmente considerado pela musicologia como um momento decisivo no processo de desenvolvimento da música ocidental. Para Bower (2008, p. 136) “esses séculos testemunham o início – na verdade, o nascimento – daquela disciplina ocidental que tenta refletir sistematicamente sobre determinados fenômenos musicais e aplicar essas reflexões para a análise e composição de repertórios musicais”.

A perspectiva de que a Idade Média se constitua como palco do nascimento da teoria da música, tal como a concebemos na atualidade, não significa que a racionalização sobre o fenômeno musical não tivesse sido empreendida até então. O que acontece é que tais teorizações não estavam

propriamente relacionadas às questões práticas do processo de produção e reprodução da cultura musical, mas à especulação filosófica. Em outras palavras, até o período medieval, o estudo sistematizado da música em nada se assemelhava à prática do canto ou de instrumentos musicais, mas sim ao cálculo e à meditação filosófica, cuja importância se dava pelo seu “*éthos* educativo se radicar no novo conhecimento representado por Pitágoras”, sendo “principalmente do aspecto normativo da matemática que ele irradia” (Jaeger 2013, p. 206). O desenvolvimento histórico da prática musical propriamente dita caminhava paralelamente ao estudo sistematizado da música, reproduzindo-se por meio de processos educacionais assistemáticos, difusos nas próprias atividades musicais de cada comunidade. Tal como se aprendia a “cultivar a terra cultivando terra” – para citar Saviani (2008, p. 95), em sua análise sobre a dualidade de processos educativos sistematizados e não sistematizados nas sociedades grega e medieval –, aprendia-se música praticando música. Este cenário se altera na Idade Média:

[...] uma disciplina foi reformulada: ao mesmo tempo em que mantém suas raízes profundas nas questões da aritmética pitagórica e desdobra seus tons e intervalos com a segurança absoluta de proporções matemáticas, seu assunto principal tornou-se a atual música contemporânea<sup>1</sup>. Os conteúdos da teoria musical tornaram-se características dos cantos litúrgicos, os tons e intervalos que determinam sua caracterização, os modos em que caem, as estruturas de suas subfrases e frases e até mesmo as técnicas básicas do canto polifônico. *Musica* e *cantus* foram sintetizados na *teoria musical* (Bower 2008, p. 164, grifos no original).

A tradição filosófica e especulativa dos estudos da música – que veio a ser chamada de *musica*, a partir de sua apropriação romana – inclina-se, no período medieval, aos problemas da prática musical, do *cantus*, promovendo uma síntese que corresponde mais diretamente ao que entendemos por teoria musical nos dias hoje. É precisamente este fenômeno o nosso objeto de estudo neste trabalho. Analisaremos, aqui, alguns determinantes do desenvolvimento da prática social da música na Idade Média investigando um duplo processo de transformação: ao passo que a tradição especulativa de origem greco-romana se enriquece por meio da aproximação à prática musical efetivamente realizada, incorporando sua

---

<sup>1</sup> Obviamente, apesar de se utilizar da expressão “actual contemporaneous music”, o autor não está se referindo aqui unicamente às manifestações musicais dos séculos XX e XXI, mas sim a todas as formas de prática musical posteriores ao período analisado.

dimensão propriamente artística, a segunda se enriquece pela teorização sobre seus elementos constitutivos, sua natureza e sua função social.

Entendemos este duplo enriquecimento como dois polos do mesmo processo de avanço da prática social da música em direção a sua autonomia e autoconsciência como esfera da *práxis* humana; um *salto qualitativo* ou um *salto ontológico*<sup>2</sup> no desenvolvimento da prática musical, isto é, a “passagem de um nível de ser a outro (...), uma mudança qualitativa e estrutural do ser” (Duayer *et al.*, 2013, p. 19). Com isso, o objetivo deste trabalho é captar alguns determinantes envolvidos no salto ontológico promovido pela síntese entre *musica* e *cantus*; nossa hipótese é que a análise deste fenômeno possa fornecer subsídios teóricos que contribuam para a compreensão da natureza e função da música em nossa sociedade, em especial no que responde a sua presença na educação escolar, *locus* do ensino sistematizado por excelência.

## 2. O caminho para a síntese entre *musica* e prática social da música na Idade Média

Para compreender o objeto de nossa investigação precisamos, primeiramente, retornar aos fundamentos clássicos que orientaram o pensamento sobre a música e a formação musical no Ocidente, estabelecendo o fio condutor de nossa análise. A herança clássica às concepções medievais se constitui, sobretudo, a partir de uma base pitagórico-platônica de especulações filosóficas sobre a essência e função da música. O espírito racionalista recém erigido na cultura grega, “a tendência do espírito grego para a clara apreensão das leis do real, tendência patente em todas as esferas da vida – pensamento, linguagem, ação e todas as formas de arte”, para nos valermos das palavras de Jaeger (2013, p. 9), logo passou a conceber uma legalidade imanente da natureza, uma “comunidade jurídica das coisas” (*idem*, p. 202), e a busca dos padrões

---

<sup>2</sup> Um salto ontológico é sempre um salto qualitativo, mas a recíproca não é sempre verdadeira. Um salto ontológico, como desenvolvimento estrutural do ser, envolverá sempre uma transformação dos traços qualitativos desse ser; inversamente, porém, transformações qualitativas nem sempre envolvem alterações estruturais dos núcleos ontológicos do objeto de estudo em questão. Na medida em que partimos do pressuposto de que a síntese entre *musica* e *cantus* é um salto ontológico, usaremos esse conceito como sinônimo de salto qualitativo. Para melhor entendimento dessas categorias recomendamos Tertulian (2009) e Oldrini (2013).

objetivos dessa totalidade organizada, isto é, de seu *lógos*, ganhou, com os pitagóricos, um acento matemático.

Os padrões matemáticos que permeiam o fenômeno sonoro e sua manipulação musical passaram a ser entendidos como manifestações diretas dessa legalidade objetiva da natureza, manifestações da harmonia do cosmo, observando a música “como um análogo das mais altas verdades filosóficas, concebendo a *harmonia* como uma manifestação de certas proporções básicas, ordens e características miméticas de grande universalidade” (Mathiesen 1984, p. 265). Era precisamente dessa semelhança entre a música e a essência (matemática) da totalidade cósmica, de seu caráter *mimético*, que se seu valor formativo era derivado, ou seja, “a mimese como o processo pelo qual a *harmonia* imbui a música e através do qual o *ethos* é desenvolvido em resposta à música” (*idem*, p. 267).

Com a inauguração da metafísica pelo pensamento de Platão emerge-se uma nova formulação sobre a possibilidade de conhecimento das coisas e, conseqüentemente, da formação humana. Como explica Suchodolski (2002, p. 14, intervenção nossa entre colchetes), “no seu sistema pedagógico [Platão] pôs em relevo o papel da educação como fator que conduz o homem à descoberta da pátria verdadeira e ideal”, como elevação à essência ideativa que ultrapassa a inconstância do ser sensível. Assim, o processo educativo era compreendido como um desenvolvimento espiritual ligado à intuição de entes objetivos puramente ideais, e não propriamente algo que se dá pela via da experiência; “a mente apenas capta e não produz as Ideias, captando-as *independentemente da experiência* (embora com o curso da experiência, porquanto necessitamos ver as coisas sensíveis iguais para nos ‘recordarmos’ do Igual em si)” (Reale; Antisseri 1990, p. 148, grifos no original). Para Jaeger (2013, p. 713), “Platão deixa-nos contemplar aqui as reflexões que o levaram à aceitação de uma fonte puramente espiritual de certeza científica, diversa da experiência sensível”.

Não obstante a perspectiva de superação do ser sensível, a concepção educacional platônica possuía um horizonte prático de transformação. Isso porque, de acordo com Jaeger (2013, p. 703–704), “Platão se preocupa em mostrar que o problema do saber brota e só tem sentido para ele a partir do conjunto de sua investigação ética”. Assim, o conhecimento musical – o qual, lembremos, não se tratava de um conhecimento dos elementos da prática da música, tal qual chamamos hoje de teoria musical, mas sim de um conhecimento matemático-

filosófico – possuía uma importância decisiva para a formação humana: para os gregos, sua semelhança direta com o *lógos* cósmico proporcionaria o desenvolvimento de um *ethos* alinhado à verdadeira essência da realidade, transformando a conduta, esperando da música “efeitos catárticos sobre o *ethos* do futuro cidadão realmente ativo” (Lukács 1967, p. 50).

Estas concepções clássicas sobre a natureza da música e seu papel na formação humana sofrem transformações fundamentais até chegarem à Idade Média. Para Suchodolski, o advento do cristianismo desenvolveu e transformou a perspectiva platônica realçando “ainda com mais força a oposição de duas esferas da realidade: verdadeira e eterna por um lado, aparente e temporal por outro” (Suchodolski 2002, p. 14); neste contexto, “à verdadeira educação cumpre ligar o homem à sua verdadeira pátria, a pátria celeste, e destruir ao mesmo tempo tudo que prende o homem à sua existência terrestre” (*idem, ibidem*). Daí que, segundo Bower, Santo Agostinho (354 d.C. – 430 d.C.) em seu *De Musica*, considere que “a música era uma das disciplinas que capacitavam a mente a transcender a realidade sensorial e chegar ao conhecimento da verdade racional, ao conhecimento do divino” (Bower 2008, p. 141).

Não obstante a representatividade de Santo Agostinho na história da filosofia, a mais influente apropriação das ideias gregas sobre a música e a formação musical se deu com o filósofo romano Boécio (480 d.C. – 523/26 d.C.). Em seu *De institutione musica* (Castanheira 2009), o autor revisita a tradição musical clássica da antiguidade grega e, a partir de uma abordagem própria, cria preceitos que viriam a orientar o pensamento e as práticas educacionais da música nos séculos seguintes. De acordo com Christensen,

O principal difusor do pensamento grego na Idade Média, Anicius Manlius Severinus Boethius (c. 480–523/26) famosamente dividiu esse tipo de musicologia (literalmente, o “conhecimento da música”) em três partes: *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*. Todos estes tipos de “música” eram unidos pela “harmonia”, a correta concordância entre magnitude e multitude. *Musica mundana* diz respeito à harmonia macrocósmica do universo – o movimento dos planetas e o ritmo das estações; *musica humana* se refere à harmonia microcósmica do corpo e da alma – a disposição dos quatro humores e temperamentos; já a *musica instrumentalis* concerne à harmonia audível dos “sons” produzidos pelos cantores e instrumentistas. Para Boécio, um fiel estudante do pensamento platônico, o número e a proporção era a causa “final” que governava cada um desses três reinos da harmonia (Christensen 2008, p. 3, grifos no original).

A perspectiva de formação musical presente na obra de Boécio especifica a tradição pitagórica-platônica em três categorias diferenciadas sem, contudo, alterar seu núcleo essencial: a relação entre a *musica mundana* e a *musica humana* corresponde precisamente à elevação da alma à harmonia com o *lógos* essencial da natureza e da vida, produzindo efeitos éticos. A *musica mundana*, de acordo com o filósofo romano, “perceptível sobretudo pelo que é visto no próprio céu, ou na combinação dos elementos, ou na sucessão de estações” (Boécio *apud* Castanheira 2009, p. 66), guardaria semelhança à essência da interioridade humana, isto é, à *musica humana*, pois “como parece, [o estado da alma; o nosso corpo] é regulado de alguma forma pelas mesmas proporções com as quais (...) estão unidos e ligados os arranjos de notas que formam a melodia” (*idem*, p. 62, intervenção nossa entre colchetes).

As consequências desse alinhamento harmônico entre a interioridade humana e a legalidade cósmica objetivamente existente, proporcionada pela semelhança entre seus elementos essenciais, se expressariam na conduta individual perante a vida. Como explica Schrade, na visão de Boécio, “o homem que participa dessa progressão responde a um impulso ético que reside na natureza da matemática”, sendo que esse impulso ético visava “a liberdade da mente do homem das formas de enganos empíricos” (Schrade 1947, p. 191). Mas, para o filósofo romano, esse processo de formação não era entendido como a construção de habilidades no instrumento ou na composição musical, e sim como formação do *musicus*, isto é, aquele que aspira ao conhecimento racional das relações matemático-filosóficas da alma e do universo, à elevação ao conhecimento da essência das coisas por meio do domínio da *musica*. “Quão mais grandiosa é a ciência musical, o conhecimento da razão, do que a composição e a *performance!*”, afirma Boécio (*apud* Castanheira 2009, p. 146).

O contraste entre a perspectiva formativa do *musicus* e as práticas musicais efetivamente realizadas reafirma o distanciamento vigente desde a antiguidade grega. De fato, uma vez que a concepção educacional platônica se caracteriza pela revelação intuitiva da verdade existente para além do ser sensível, as práticas musicais não poderiam ser a fonte dessa captação, tampouco o objetivo final do processo educativo. Como explica Bower (2008, p. 146), “as essências expressas nas proporções permeiam o próprio nível do ser e, ao conhecer essas essências – mesmo no mundo corpóreo do som – a mente é capaz

de transcender a experiência sensorial superficial e elevar-se a um nível superior de conhecimento”. O autor observa criticamente esse afastamento:

No entanto, as limitações da quantificação no pensamento musical antigo devem ser reconhecidas. Os valores que o *musicus* boethiano aplicou em seus julgamentos eram princípios *a priori* baseados no pensamento abstrato, não princípios baseados na experiência da música real. O sistema diatônico derivado de um número limitado de proporções foi calculado com pouca – na verdade, *nenhuma* – referência a um repertório musical. Os nomes das notas e tetracordes obviamente tinham alguma correspondência funcional em suas origens, embora na tradição teórica latina do início da Idade Média nenhuma função ou caráter musical seja atribuído a qualquer nota; a construção existe como uma entidade abstrata determinada por princípios aritméticos. Embora os platonistas – incluindo Boécio – não possam ser descritos como puritanos filosóficos que não tomam prazer na música, eles podem ser acusados de abstrair valores e princípios do som e mover-se sempre para cima em direção à razão pura, nunca retornando para descrever e analisar as estruturas e funções que residiam na matéria sonora da música que, no início, tanto os comoveu (Bower 2008, p. 147, grifos no original).

O questionamento levantado por Bower reflete precisamente os limites históricos do pensamento sobre a música e a formação musical que chegou à Idade Média: tratam-se de concepções que em nada se relacionam com as práticas musicais – embora devamos tomar o cuidado de não projetar juízos anacrônicos a partir de nosso olhar hodierno, pois a música não era uma preocupação para os pensadores gregos e romanos, mas sim a *musica*. Por outro lado, surge, neste período, uma clara conceituação da divisão entre o sentido matemático-filosófico do estudo da música e o sentido prático dessa arte, caracterizado pela noção de *musica instrumentalis*. Boécio, ao elevar a prática musical efetivamente realizada por meio dos cantos e instrumentos à condição de categoria do saber, expressa um processo de deslocamento do acento da teoria musical. É o início de uma tendência que viria a transformar todo o pensamento sobre a música, passando a conceber a teoria musical como fundamentos que orientam os domínios da prática. Na visão de Christensen,

[...] se parece um exagero de Albrecht Riethmüller dizer que a música entrou na Idade Média como teoria e saiu como prática, não há dúvida de que o prestígio da música estava agora declinando precipitadamente como filosofia e disciplina científica.

Mas seria equivocado observar esse processo simplesmente como uma revigorante pedagogia da *musica practica* cada vez mais invadindo o território de uma enfraquecida *musica speculativa*, do *usus* triunfando sobre a

*ars*. Antes, trata-se do caso de uma reorientação da teoria musical, seus princípios reconfigurados para acomodar melhor os domínios da *musica instrumentalis* (Christensen 2008, p. 5).

Para compreender essa transformação das ideias é pertinente nos atentarmos aos processos históricos que a subjazem. Manacorda (1992) analisa a transição do Império Romano ao período medieval concentrando-se nos desdobramentos educacionais. O autor ressalta o momento de instabilidade política e a conseqüente decadência da cultura clássica que levou a um impasse na formação: “não é mais a disputa sobre a *paideia* de Aquiles e a *paideia* de Cristo, mas simplesmente o problema da total ignorância dos eclesiásticos” (*idem*, p. 112). Neste cenário, as características da Igreja proporcionaram a estrutura necessária para o surgimento de novas formas de organização dos processos educacionais, dando início ao monopólio eclesiástico da instrução.

No dualismo Estado/Igreja, o poder imperial e os seus cuidados pelas escolas ficaram enfraquecidos, mas os aspectos administrativo-culturais do domínio ficaram em parte nas mãos de romanos, organizados em sua igreja. E é justamente por obra da Igreja, como parte de suas atividades específicas, que cultura e escola se reorganizam. Não é por acaso que muitos bispos foram antes funcionários romanos dos reis bárbaros. E considerando que a Igreja já tem uma dupla estrutura organizacional, isto é, vivendo ela em parte no meio do povo através dos bispados e das paróquias (clero secular) e em parte longe dele nos mosteiros (clero regular), é nessa dupla estrutura eclesial que devemos procurar os primeiros testemunhos do surgimento de novas iniciativas da educação cristã, ao lado das remanescentes ilhas livres de romanidade clássica (*idem*, p.114).

O modelo organizacional dos processos educacionais das escolas eclesiásticas inicialmente foi herdado da tradição hebraica, caracterizado “pelo método de uma obsessiva memorização e repetição coral da *Midrash*, com pouca ou nenhuma atenção ao ensinamento da escrita. Tratava-se, portanto, de uma aculturação às tradições práticas, mais do que uma instrução formal” (*idem*, p. 115). Com o papado de gregoriano (590 d.C. – 640 d.C.), “afirma-se definitivamente aquela forma de cultura coral que consiste não tanto no *eloqui* ou no *legere*, quanto no *canere*: tratava-se, essencialmente, de cantar os salmos, que é quase toda a cultura generalizada da época” (*idem*, p. 124). Neste contexto, percebe-se cada vez mais a valorização de práticas musicais no interior dos processos de formação eclesiástica, além da construção de um novo espírito acerca da educação, no qual “todos devem ser, se não cultos, pelo menos aculturados, através de um processo que hoje chamaríamos institucionalizado, e

a cada um deve ser aberto o acesso àquela corporação de mestres que é o clero” (*idem*, p. 115).

Na trilha dos desdobramentos dessa nova atitude perante a formação, a consolidação político-econômica entre os povos romanos e germânicos e a unidade estatal proporcionada pelo domínio franco na entrada do século VIII fornecem as bases para um período de desenvolvimento cultural conhecido como Renascença Carolíngia. Na verdade, trata-se de dois polos do mesmo processo de desenvolvimento: uma nova superestrutura ideológica unitária era necessária para a garantia da hegemonia político-econômica sobre as bases materiais do Império Carolíngio, ou, nas palavras de Treitler (1984, p. 136), “a criação de uma classe educada era uma condição *sine qua non* para a administração secular e eclesiástica do domínio cada vez mais vasto e heterogêneo sobre o qual Carlos Magno reivindicava”. Torna-se decisiva a ação do Estado na regulação dos processos educacionais, afirmando sua soberania não somente pelo domínio violento da posse territorial, mas também por uma unidade cultural hegemônica, a partir de uma identidade orgânica entre os poderes estatais e eclesiásticos.

É o *Sacrum Imperium* onde *milites e clerici*, isto é, guerreiros e intelectuais, homens de espada e homens de pena, embora totalmente separados em suas respectivas competências, são os suportes e os gerentes de um mesmo poder estatal. Talvez em nenhuma outra sociedade esta distinção das duas funções do domínio, o dizer e o fazer, apareceu tão caracteristicamente marcada. Isto significa que a instrução, em geral, e a formação do clero, em particular, embora confiada exclusivamente ao clero, é assumida como própria pelo poder estatal (Manacorda 1992, p. 131–132).

Analisar este complexo movimento como um simples procedimento de aculturação seria demasiadamente unilateral; como é típico da contraditoriedade do desenvolvimento histórico, muito embora a constituição de um quadro de hegemonia político-econômica signifique um processo de violência física e ideológica, foi precisamente este processo que proporcionou a consolidação de uma postura afirmativa perante a formação sistematizada. Isso fica claro se observamos a importância dada à alfabetização e ao acesso à cultura letrada. Em uma das chamadas leis capitulares, emitidas pelo Estado carolíngio para a regulação da instrução, afirma-se que os bispados e mosteiros “não deveriam contentar-se com uma vida regular e devota, mas deveriam empreender a tarefa de ensinar àqueles que receberam de Deus a capacidade de aprender (...)” (*De*

*litteris colendis apud* Atkinson, 2010, p. 38–39). Nesse sentido, outra capitular (*Admonitio generalis*) explicita que “em todo mosteiro e diocese deve haver escolas para ensinar meninos a ler, e implica que eles devem receber instrução em ‘salmos, caracteres escritos, cânticos, cálculos e gramática’ (*psalmos, notas, cantus, compotum, grammaticam*)” (Atkinson, 2010, p. 38). Por isso, de acordo com Treitler (1984, p. 137), “talvez fosse melhor pensar no ‘renascimento carolíngio’ não tanto como um renascimento da cultura da antiguidade clássica, mas da alfabetização e da língua latina”. Para o musicólogo, foi precisamente este quadro social que forneceu o solo fértil para o florescimento da escrita da música:

O surgimento praticamente simultâneo de notações de tipos e propósitos fundamentalmente díspares, no entanto, sugere uma ideia que conecta todas elas: que sua própria existência é um reflexo, no domínio da música, da nova orientação da cultura escrita. Escreveu-se diferentes tipos de música, para diferentes propósitos particulares, de maneiras que rapidamente se tornaram altamente diferenciadas. Mas escreveu-se. E fez-se isso no interesse de um ideal transcendente de clareza e normatividade (Treitler 1984, p. 142).

O início de práticas musicais apoiadas na música escrita está intimamente ligado aos ambientes onde se tinha acesso à cultura letrada: como destaca Bower, embora os estudiosos monásticos se apoiassem na tradição teórica transcendente da *musica*, “o canto da liturgia desempenhava um papel tão central em suas vidas diárias que eles eram incapazes, ou não queriam, divorciar a especulação musical da prática litúrgica”; assim, “começaram a conectar a prática musical concreta com o pensamento musical abstrato, e a síntese que se tornaria a teoria musical medieval havia começado” (Bower 2008, p. 151).

Destacam-se neste período, por exemplo, o surgimento de tratados de sistematização da escrita e da prática musical, como o anônimo *Musica enchiriadis*, “o texto musical que foi copiado mais do que qualquer outro texto teórico durante os séculos IX e X” (*idem*, p. 153). Para Bower, a partir deste texto, “é dada a estreita associação entre o aparato teórico e aquele repertório de canto geralmente conhecido como ‘Gregoriano’; repertório musical e construção teórica são essencialmente inseparáveis nesta tradição” (*idem*, 156). Por outro lado, devemos lembrar o caráter ainda incipiente da escrita musical, o que apenas reforça sua relação orgânica com a prática oral; como nos atenta Treitler,

A tradição oral foi traduzida após o século IX para a escrita. Mas a evolução de uma prática performática representada na escrita, para uma tradição de composição, transmissão e leitura, ocorreu ao longo de um período de

séculos. As fontes escritas originadas naquele período mostram muitos sinais da continuidade das atividades dos processos orais junto com os escritos na transmissão da música, confirmação de que a escrita foi por muito tempo a favor da tradição da performance oral, ao invés de competir com ela. O ato de escrever era, portanto, uma espécie de performance análoga a cantar, e a partitura escrita servia como uma exemplificação da canção, a ser tomada mais como um modelo para a performance do que como um projeto (Treitler 1982, p. 237).

Provavelmente a síntese mais acabada entre os pressupostos teóricos e práticos aqui abordados se dê na obra de Guido de Arezzo (992 d.C. – 1050 d.C.). São vários os motivos que levaram a que o monge toscano fosse tão representativo para a história da música, mas todos eles possuem um elemento comum: com Guido, consolida-se definitivamente a tendência na qual o estudo teórico da música está imprescindivelmente ligado à prática musical e aos seus processos pedagógicos. De acordo com Wason (2008, p. 48), “três ideias pedagógicas brilhantes têm sido tradicionalmente atribuídas a Guido, rendendo-lhe seu lugar de honra na história da pedagogia musical: a notação em pautas, o sistema de hexacordes, e o seu ‘auxílio visual pedagógico’ para o canto à primeira vista, a ‘Mão Guidoniana’”. Tais criações são tão significativas que, para o musicólogo, “qualquer que seja a tensão que possa haver nas fontes carolíngias entre prática e pedagogia, há pouca disputa quanto ao principal marco da teoria pedagógica medieval: os escritos do monge italiano do século XI, Guido” (*idem, ibidem*).

As inovações atribuídas a Guido se fixaram de tal maneira aos processos de produção e reprodução da música ocidental que não mais deixaram de orientar a prática musical. Para Waesberghe, (1951, p. 16) “ainda estamos na era de Guido, já que, além de pequenas variações na notação e didática, seu sistema foi mantido até os dias atuais”. Independentemente do debate acerca da originalidade de suas proposições e das dimensões de sua influência, a obra teórica e pedagógica guidoniana marca o início de um processo irreversível na trajetória da música: o deslocamento das preocupações teóricas aos domínios da prática musical propriamente dita, seja ela no ato de compor, performar ou analisar. Uma síntese entre a *musica* e a prática social da música que determinará avanços decisivos para os processos de produção e reprodução da cultura musical.

### 3. Sobre o duplo enriquecimento na relação entre *musicus* e *cantor*

O encontro entre a especulação filosófica e a prática musical propriamente dita promoveu contribuições para ambas estas esferas. Se podemos observar este movimento como um afastamento do pensamento teórico sobre a música dos âmbitos da matemática e filosofia, podemos também considerá-lo uma aproximação à dimensão propriamente artística da música. Inversamente, a incorporação dos fundamentos pitagóricos-platônicos aos domínios práticos da reprodução da cultura musical promoveu uma relação mais consciente com essa prática, com sua natureza e função, sistematizando-a em termos dos seus elementos especificamente estéticos e dos processos de ensino e aprendizagem destes elementos.

São muitas as possibilidades de abordagem desta temática. Deter-nos-emos, porém, na análise de um dos mais importantes debates à época: a relação entre o *musicus*, o horizonte da formação musical, e o *cantor*, o sujeito dessa formação. De acordo com Bower, os primeiros registros da aproximação entre a concepção de *musicus* boeciana e a formação voltada à performance musical remetem aos textos de Aureliano de Réôme (? – 840/850 d.C.), que “refletem a recepção ativa da *musica* nos círculos monásticos do final do século IX e a associação consciente da *musica* com a prática musical do canto litúrgico” (Bower 2008, p. 152). Para o musicólogo,

Os textos reunidos de Aureliano introduzem a importante distinção entre *musicus* e *cantor*; seguindo a definição de *musicus* de Boécio, o texto argumenta que o verdadeiro músico conhece a música como uma disciplina especulativa, ao passo que o cantor apenas aplica habilidades básicas. No entanto, o conceito de “*cantor*” não aparece no texto boeciano, e a dicotomia entre *musicus* e *cantor* revela o grau em que a disciplina filosófica da música está sendo assimilada no mundo musical prático da abadia do século IX (*idem, ibidem*).

A expressão mais acabada da aproximação entre a concepção de *musicus* e a formação do *cantor* – ou, à formação ligada à prática musical – não poderia ser outra senão aquela obra que incorpora mais profundamente a síntese aqui discutida: os escritos de Guido de Arezzo. Para Pesce, “dado seu ofício, as indagações especulativas do *musicus* tinham pouca utilidade para Guido, pois ele precisava treinar os meninos para cantar o canto da maneira mais eficiente possível. Como resultado, a compreensão deve servir ao ato de cantar” (Pesce

2010, p. 26). Ou seja, em Guido, a compreensão musical não se referia mais ao conteúdo especulativo da *musica*, mas aos elementos que envolviam a performance. Por outro lado, a tradição especulativa ainda se encontrava viva, plenamente influente no pensamento e na prática musical; neste contexto, o monge toscano ecoa os horizontes formativos da concepção de *musicus*, os contrapondo aos limites da prática: “grande é a distância entre músicos [*musicorum*] e cantores [*cantorum*]. Os últimos falam sobre o que a música compreende, enquanto os primeiros entendem essas coisas. E aquele que faz o que não sabe é definido como uma besta [*bestia*]” (D’Arezzo *apud* Bower 2008, p. 163, intervenções nossas entre colchetes).

A passagem atribuída a Guido é uma das citações mais reproduzidas pelos teóricos da música dos séculos subsequentes. Deixando de lado o caráter polêmico do aforismo, percebe-se uma interessante contradição na obra do monge de Arezzo: seus trabalhos são completamente voltados à aprendizagem prática do *cantus*, mas o intuito pedagógico não é somente a formação de um cantor, mas sim a sua elevação a uma compreensão musical mais ampla, aos moldes do *musicus*. Nesse sentido, os recursos pedagógicos inovadores de Guido apontam para uma nova concepção sobre a relação consciente com a música, um novo horizonte para a formação musical que emana de uma dupla superação entre a especulação filosófica e a prática musical, que se enriquecem mutuamente.

Tanto o associativo *Ut queant laxis* quanto o exercício mais abstrato *Alme rector* podem incutir no cantor uma “consciência do tom”, de modo que o cantor possa aplicar seus conhecimentos prévios a uma nova situação, em vez de começar do zero. No momento em que lê à primeira vista ou ouve uma nova canção, o cantor percebe e reconhece a propriedade de um tom e, assim, age conscientemente, embora esse conhecimento não seja do tipo teórico-acústico que foi adotado pelos escritores pitagóricos. Em vez disso, ele surge principalmente por meio de uma combinação de experiência sensorial e intelectual – um *sensus* que é tanto corporal quanto mental. Assim, a distinção *musicus/cantor* é nebulosa: o “músico” de Guido é um praticante pensante (Pesce 2010, p. 28).

As propostas pedagógicas de Guido intencionavam o aprendizado da performance por meio de recursos como a memorização das afinações de cada uma das notas musicais e suas relações intervalares. Porém, o horizonte pedagógico dessa internalização das propriedades da afinação – ou, das *proprietates*, nas palavras de Guido – não se constituía como a mera capacidade

técnica de execução do repertório eclesiástico, mas sim uma relação consciente do aprendiz com os elementos que compõem a própria estrutura da prática musical. Se esses elementos essenciais não se identificavam com aqueles conteúdos especulativos de caráter matemático e filosófico, por outro lado, adentravam no âmbito dos sentidos – ou, do *sensus* – aproximando o conhecimento abstrato da música à dimensão expressiva da prática musical.

A nosso ver, a ênfase educacional dada à sensibilidade das propriedades da afinação significa uma relação mais consciente com os conteúdos específicos da música como prática social propriamente artística – e não como especulação filosófica. De fato, a dimensão da experiência, da sensibilidade imediata de determinado conteúdo, é um dos traços mais decisivos da arte como prática social; como nos explica Lukács, na relação entre os fenômenos da realidade objetiva e seus elementos essenciais, “a especificidade da arte se manifesta no fato de que a essência se dissolve completamente no fenômeno, e na obra de arte jamais ela pode assumir uma forma autônoma, separada do fenômeno” (Lukács 1968, p. 221); ou seja, a arte é um fenômeno que nos revela uma essência da realidade, e nela o compreender está sempre diretamente ligado ao sentir. Essa dimensão da experiência imediata é ainda mais central no caso da música, pois “o meio homogêneo da música se limita estritamente a esse papel orientador, evocador” (Lukács 1967, p. 47). Isso quer dizer que a aproximação da teorização e da educação musical às dimensões sensíveis e expressivas da prática da música não significa somente uma reorganização da teoria e da pedagogia, mas também um *avanço histórico na relação consciente com aquilo que é propriamente musical*.

Por outro lado, esse posicionamento pedagógico que acentuava a dimensão sensível da música não se contentava com a mera fruição da experiência imediata, reivindicando uma relação consciente com essa experiência proporcionada pelo conhecimento teórico. Ao conservar a influência das bases pitagórico-platônicas no horizonte formativo do *musicus*, a pedagogia musical não poderia se justificar a partir da mera vivência da música: na trajetória do pensamento educacional que se inicia com a noção de um alinhamento harmônico entre a alma e os padrões matemáticos que correspondem à essência inteligível da realidade, passando pela sua categorização como *musica humana* e *musica mundana*, a superação da experiência empírica imediata é uma constante fundamental. O mesmo princípio que impôs, durante séculos, limites à aproximação entre a teoria e a prática musical, se

coloca, na Idade Média, como uma herança positiva que permite articular o ensino de técnicas práticas a uma função formativa que transcende a mera experiência aplicada da performance. Guido e os teóricos de música da Idade Média tinham total consciência de que ao se ensinar os fundamentos técnicos da prática musical não se estava transmitindo um simples instrumental para o canto, mas sim lecionando *formas de se atingir uma compreensão mais profunda da realidade*, contudo, diferentemente da tradição que os precedeu, de maneira especificamente artística, especificamente musical.

Observando deste prisma de uma dupla superação, de uma mútua contribuição entre a noção educacional de *musicus* e a formação do *cantor*, a “nebulosidade” entre estes conceitos, destacada por Pesce na citação acima, se dissolve em uma unidade dialética de recíproco enriquecimento. Trata-se, na verdade, de observarmos esta relação à luz de um processo de desenvolvimento histórico que altera tanto o conteúdo da prática musical, quanto suas formas educacionais de produção e reprodução, compondo uma nova unidade, mais conscientemente voltada para os elementos propriamente artísticos da música.

Problemas do material de afinação (escalas, intervalos, modo e solfejo) foram agrupados sob a rubrica de *musica plana*; os da teoria do ritmo e da mensuração (na verdade, uma espécie de contraponto avançado) sob a rubrica de *musica mensurabilis*. Mesmo aquela venerada ferramenta dos cânones especulativos – o monocórdio – agora era usada de uma forma altamente prática pelos professores: como um instrumento musical para estabelecer tons e escalas para cantores. A tarefa do teórico da música agora era a do pedagogo prático: ensinar os elementos da música a serem aplicados pelo candidato a intérprete ou compositor, enquanto, por outro lado, ajudava a disciplinar essa prática por meio do estabelecimento de regras regulatórias. Isso não quer dizer que o conhecimento “especulativo” da música estava em total descrédito; tal conhecimento era valorizado, mas principalmente na medida em que pudesse ser valioso para a *musica practica*. O verdadeiro *musicus* do final da Idade Média era agora o “*cantor peritus et perfectus*” – aquele que não apenas sabia, mas podia fazer, para virar o aforismo de Guido de ponta-cabeça (Christensen 2008, p. 6).

A contradição dialética entre *musicus* e *cantor* expressa de maneira acentuada a série de transformações ocorridas no processo de desenvolvimento da prática social da música durante a Idade Média. O duplo enriquecimento aqui analisado pavimentou as bases teóricas e pedagógicas para todos dos desdobramentos subsequentes da música ocidental.

#### 4. Conclusão: a Idade Média como salto ontológico da prática social da música

As análises apresentadas neste trabalho reforçam as teses clássicas da musicologia que tomam a Idade Média como um momento chave para a sistematização da prática social da música e da educação musical no Ocidente. Podemos mesmo considerá-la como um período no qual ocorre um *salto qualitativo* no desenvolvimento histórico dos processos de produção e reprodução da prática musical, isto é, uma *transformação ontológica no próprio ser da música*, em direção a uma *relação mais consciente com sua natureza e função social*.

Semelhante conclusão se apoia na perspectiva marxista de que a história se constitua como um processo unitário, muito embora contraditório e conjunturalmente diferenciado em cada época, de desenvolvimento *para-si* da própria atividade humana, ou, nas palavras de Márkus (2015, p. 102, grifos no original), “como *progresso ‘antropológico’*, como aprofundamento contínuo e progressiva ampliação da gama de habilidades, necessidades, formas de relações e conhecimentos desenvolvidos por toda a sociedade”.

Esse entendimento processual e com uma direcionalidade imanente das próprias características da atividade humana – que em nada se assemelha ao determinismo positivista<sup>3</sup> – exige-nos uma perspectiva dialética entre ontologia e historicidade. A essência de um determinado fenômeno social, para o materialismo histórico-dialético, não é algo metafisicamente existente acima da prática dos seres humanos, mas corresponde precisamente àqueles elementos que constituem o ser deste fenômeno no contexto de uma formação social particular; por outro lado, uma vez que a história não é uma miríade de acontecimentos diversos e desconectados, é possível captar os elementos mais

---

<sup>3</sup> Na trajetória do marxismo é muito comum que o pressuposto sob o qual o desenvolvimento histórico é tomado como um processo unitário e com uma direcionalidade imanente seja entendido de forma positivista, tanto por críticos quanto pelos próprios marxistas, confundindo as teses dialéticas marxianas com a lógica determinista. Como nos mostra José Paulo Netto, em tais distorções “a teoria social de Marx estaria comprometida por uma teleologia evolucionista – ou seja, para Marx, uma dinâmica qualquer (econômica, tecnológica etc.) dirigiria necessária e compulsoriamente a história para um fim de antemão previsto (o socialismo)” (Paulo Netto 2011, 15). Essa interpretação é completamente estranha à obra marxiana que, justamente por postular a prática humana como construtora do mundo humano, não admite qualquer inclinação determinista a partir de uma direcionalidade abstratamente concebida.

gerais que expressem a própria *dinâmica* e *direcionalidade* desse desenvolvimento histórico, constituindo, dessa forma, seus núcleos ontológicos mais gerais.

É a partir deste prisma que György Lukács analisa a arte como uma esfera do ser social. Ao explicar o método adotado por Lukács, Nicolás Tertulian (2008, p. 203) considera que o filósofo marxista húngaro “observa rigorosamente o princípio segundo o qual existe uma correlação necessária entre a estrutura e função, entre as propriedades de uma atividade espiritual e seu aparecimento numa certa etapa da evolução histórica”; nesse sentido, para Tertulian (*idem, ibidem*), Lukács “não procura utilizar o material histórico senão para recortar, em seu tecido, uma série de variações qualitativas”, tomando “cada categoria espiritual como a expressão de um patamar historicamente determinado da relação sujeito-objeto”. Compreender a essência histórica da prática artística significa, portanto, apreender os determinantes históricos do desenvolvimento dos próprios núcleos ontológicos essenciais da atividade estética.

À luz destes pressupostos pode-se perceber que a análise apresentada neste trabalho não visa esgotar toda a trajetória da música e da educação musical entre a antiguidade clássica e o período medieval, mas sim lançar um olhar metodologicamente diferenciado a um momento de “variação qualitativa”, de salto a um novo patamar na “relação sujeito-objeto” da música, que estabelece vínculos inéditos entre sua “estrutura e função”. Tais vínculos, ainda hoje, orientam nossa prática musical.

É nesse sentido que o processo de sistematização da música e da educação musical ocorrido na Idade Média pode ser considerado uma transformação ontológica: trata-se de um avanço em direção às suas especificidades propriamente musicais; um salto qualitativo em sua autonomia e autoconsciência, derivado do próprio processo de desenvolvimento da atividade humana, em seu contínuo direcionamento *para-si*. O duplo enriquecimento promovido pela síntese entre *musica* e *cantus* explicita esse salto qualitativo. Como na obra pedagógica de D’Arezzo, na qual a especulação filosófica encontra organicamente a prática musical, equilibrando a sensibilidade intervalar e a técnica vocal a um horizonte formativo que ultrapassa a mera execução musical, visando a elevação da experiência estética que decorre deste ensino, bem como suas consequências éticas para o indivíduo.

Tais conclusões podem nos fornecer subsídios para a compreensão da natureza e função da música em nossa sociedade, em especial no que envolve

suas formas escolares de educação, *locus* próprio do processo educacional sistematizado (Saviani 2008; 2018). Não é nossa intenção apontar que o caminho para a continuidade do desenvolvimento histórico da música e da educação musical seja um retorno aos pressupostos medievais – como se fosse possível simplesmente sobrepor as ideias daquele período aos nossos dias atuais, em um anacronismo grosseiro. Somente entendemos que o estudo dos processos de sistematização da prática social da música ocorridos na Idade Média pode nos ajudar a desvelar elementos ontológicos essenciais da educação musical, estabelecendo uma relação ainda mais consciente com a natureza e função social da música e da formação musical. Trata-se de promover *nosso próprio salto qualitativo*, incorporando os momentos de mais alto grau de desenvolvimento histórico da música e da educação musical e superando-os em uma nova síntese, proveniente de nossas necessidades atuais.

## Referências

1. Atkinson, Charles. 2010. Some thoughts on music pedagogy in the Carolingian Era. In Murray Jr., Russell E.; Weiss, Susan Forscher; Cyrus, Cynthia J (Eds.). *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, p. 37–51. Bloomington: Indiana University Press.
2. Bower, Calvin. 2008. The transmission of ancient music theory into the Middle Ages. In Christensen, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*, p. 46–77. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Castanheira, Carolina P. 2009. *De Institutione Musica, de Boécio – Livro 1: tradução e comentários*. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
4. Christensen, Thomas. 2008. Introduction. In Christensen, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. p. 1–23. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Duayer, Mario; Ecurra, Maria Fernanda; Siqueira, Andrea Vieira. 2013. A ontologia de Lukács e a restauração da crítica ontológica em Marx. *Revista Katálysis*, v. 16, n. 1, janeiro-junho, p. 17–25. Disponível em: << <https://periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/view/S1414-49802013000100002>>>. Acessado em: 09/03/2024.
6. Jaeger, Werner W. 2013. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

7. Lukács, György. 1967. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Cuestiones liminares de lo estético. Tomo IV. Barcelona: Grijalbo.
8. \_\_\_\_\_. 1968. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
9. Manacorda, Mario Alighiero. 1992. *História da educação: da antiguidade aos nossos dias*. São Paulo: Cortez: Autores Associados.
10. Mathiesen, Thomas J. 1984. Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music. *The Journal of Musicology*, vol. 3, núm. 3, p. 264–279. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/763816>>. Acessado em 09/03/2024.
11. Oldrini, Guido. 2013. Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács. In: Lukács, György. *Para uma ontologia do ser social*. Vol.2. Tradução: Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1 ed. p. 9–37. São Paulo: Boitempo.
12. Paulo Netto, José. 2011. *Introdução ao Estudo do Método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular.
13. Pesce, Dolores. Guido d'Arezzo, *Ut queant laxis*, and Musical Understanding. 2010. In Murray Jr., Russell E.; Weiss, Susan Forscher; Cyrus, Cynthia J (Eds.). *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, p. 25–36. Bloomington: Indiana University Press.
14. Reale, Giovanni; Antisseri, Dario. 1990. *História da Filosofia: filosofia pagã e antiga*. vol. I. São Paulo: Paulus.
15. Saviani, Dermeval. 2008. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 10. ed. rev. Campinas: Autores Associados.
16. Saviani, Dermeval. 2018. *Escola e Democracia*. 43. ed. rev. Campinas: Autores Associados.
17. Schrade, Leo. 1947. Music in the Philosophy of Boethius. *The Musical Quarterly*, v. 33, n. 2, p. 188–200. Disponível em: <<<http://www.jstor.org/stable/739148>>>. Acessado em: 09/03/2024.
18. Suchodolski, Bogdan. 2002. *A Pedagogia e as grandes correntes filosóficas: a pedagogia da essência e a pedagogia da existência*. São Paulo: Centauro.
19. Tertulian, Nicolas. 2008. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP.
20. Tertulian, Nicolas. 2009. Sobre o método ontológico-genético em Filosofia. *Perspectiva*, v. 27, n. 2, p. 375–408. Disponível em: <<

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2009v27n2p375>>>. Acessado em: 09/03/2024.

21. Treitler, Leo. 1982. The Early History of Music Writing in the West. *Journal of the American Musicological Society*, v. 35, n. 2, p. 237–279. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/831146>>. Acessado em: 23/05/2024.
22. \_\_\_\_\_. 1984. Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing. *Early Music History*, v. 4, p. 135–208. Disponível em: <<<https://www.jstor.org/stable/853848>>>. Acessado em: 09/03/2024.
23. Wason, Robert. 2008. *Musica practica: music theory as pedagogy*. In CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*, p. 46–77. Cambridge: Cambridge University Press.
24. Waesberghe, Jos Smits van. 1951. The Musical Notation of Guido of Arezzo. *Musica Disciplina*, v. 5, p. 15–53, 1951. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20531824>>. Acessado em: 09/03/2024.

ISSN 2525–5541

MUSICA THEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria  
e Análise Musical – TeMA



*Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis*

Volume 9 · número 1 · janeiro a julho de 2024

## **Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA**

---

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS) – Presidente  
Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros (UDESC) – Vice-presidente  
André de Cillo Rodrigues (UFRGS) – Secretário  
Fernando Rauber Gonçalves (UFRGS) – Tesoureiro  
Gabriel Henrique Bianco Navia (UNILA) – Editor-chefe

## **REVISTA MUSICA THEORICA**

---

Gabriel Navia (UNILA)  
Norton Dudeque (UFPR)  
Hernesto Hartmann (UFRJ/UFPR)  
Gabriel Venegas Carro (UCR)  
Danilo Bogo (UNILA)

## **CONSELHO EDITORIAL**

---

Carole Gubernikoff (UNIRIO)  
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)  
Fausto Borém de Oliveira (UFMG)  
Janet Schmalfeldt (Tufts University)  
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Jonathan Dunsby (Eastman School of Music)  
José Oliveira Martins (Universidade Católica de Portugal, Porto)  
Ludwig Holtmeier (Hochschule fuer Musik Freiburg)  
Lawrence Kramer (Fordham University)  
Maria Alice Volpe (UFRJ)  
Maria Lucia Paschoal (UNICAMP)  
Mark Evan Bonds (University of North Carolina)  
Michael Klein (Temple University)  
Michiel Schuijjer (Amsterdam University of Arts, Conservatorium van Amsterdam)  
Miguel Roig-Francolí (University of Cincinnati)  
Paulo de Tarso Salles (USP)  
Paulo Costa Lima (UFBA)

As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

## Ampliando os cânones: por uma diversidade metodológica dos cursos de História da Música Ocidental e do Brasil

*Broadening the Canons: Towards Methodological Diversity in History Courses on Western and Brazilian Music*

**Pedro Razzante Vaccari**  
*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** Proponho uma revisão da literatura sobre musicologia histórica, suas principais abordagens e desdobramentos – musicologia sistemática, musicologia comparada – a partir do final do século XIX, com Adler, visando a um aprimoramento dos cursos de História da Música Ocidental e História da Música Brasileira. Utilizando a metodologia amparada em Carl Dahlhaus, procurei contemplar a historiografia musical a partir de seus paradigmas, e, mais adiante, a historiografia musical brasileira, tratando, a seguir, da epistemologia da História da Música Ocidental, traçando um quadro mais inclusivo e descentralizado da disciplina. Buscando um panorama menos etnocêntrico, inspirado na metodologia etnomusicológica, pudemos abordar as diferentes passagens da História não como estanques, porém como eventos que se sucedem através de causa e efeito, de acordo com Leandro Gaertner. Ao questionar os cânones da Música Ocidental e a cultura conservatorial, não se objetiva uma eliminação desses paradigmas, mas apenas uma maior diversificação dos temas e compositores abordados, ampliando a lista dos cânones, incluindo autoras mulheres e negros, periféricos e orientais. Na disciplina que ministrei como docente, verificou-se que os resultados foram que o interesse e comprometimento dos discentes com a disciplina cresceu com o incremento de autores abordados e metodologias empregadas, inclusive das Ciências Sociais. Conclui-se que ao serem selecionados compositores e obras representativos de diversos períodos, etnias, funções – não apenas a estética ocidental tradicional – para compor o cânone da História da Música Ocidental e Brasileira, os discentes sentiram-se mais dispostos a se debruçar sobre o estudo e as abordagens da disciplina, tratada não de forma linear e evolucionista, mas de modo abrangente e holístico.

**Palavras-chave:** História da Música Ocidental. História da Música Brasileira. Cânones. Metodologias. Ciências Sociais.



**Abstract:** I propose a literature review about Music History, its main paradigms and developments – systematic musicology, comparative musicology – from 1880s with Adler, aiming an upgrade of the Western Music History and Brazilian Music History’s classes. Using such methodology as Carl Dahlhaus, my goals was to look for a musical historiography from its models, and, forward, a Brazilian musical historiography, treating, afterwards, of the Western Music epistemology, intending to draw a picture more inclusive of the discipline. Searching for a less ethnocentric field of study, inspired by ethnomusicology, we could deal with distinct events of History not as fixed ones, although as happenings that succeed through cause and effect, according to Leandro Gaertner. Questioning Western Music paradigms and conservatory culture is not eliminating them, but only an increasing diversification of themes and composers studied, expanding the list of canons, including women and black, peripheral, and oriental authors. In the discipline that I taught as a professor, it was found that the results were that the interest and commitment of the students with the discipline grew with the increase of authors approached and methodologies used, including the Social Sciences. It is concluded that by selecting composers and works representative of different periods, ethnicities, functions – not only the traditional Western aesthetic – in order to compose the canon of the History of Western and Brazilian Music, the students felt more willing to focus on the study and approaches of the discipline, treated not in a linear and evolutionist way, but in a comprehensive and holistic one.

**Keywords:** History of Western Music. History of Brazilian Music. Canons. Methodologies. Social sciences.

\* \* \*

## 1. Introdução

Carl Dahlhaus começa sua obra *Foundations of Music History* ponderando que história seria a memória científica, ou a memória refeita cientificamente (Dahlhaus 1983). Considera que as “histórias da música” são tratadas menos como avaliações de alguns aspectos musicais do passado do que comentários históricos de obras específicas – quase como guias de concertos e óperas (Dahlhaus 1983).

Argumenta, ainda, que a historiografia musical tem, essencialmente, elementos distintos do que chama de historiografia política. Esses elementos residem no fato de considerar as obras musicais do passado como objetos estéticos e como se tais representassem elementos do presente; e conclui que se constituiria uma caricatura traçar uma historiografia musical calcada na história política, tratando, por exemplo, a partitura da Nona Sinfonia de Beethoven como uma peça a ser colocada, junto a outras, como evidências para reconstruir os

eventos concernentes à sua primeira execução, ou contextualizar alguma de outras de suas execuções no passado. Para o autor, a distinção principal repousa no fato de que a musicologia histórica trata de entender as obras, e não os eventos históricos – não que estes não tenham relevância, mas que não são seus objetos principais de estudo. Pontua que, num modo aristotélico de dizer, o material da musicologia histórica reside não na *práxis*, ou ação social, mas na *poiesis*, a criação de formas (Dahlhaus 1983).

Temos de voltar no tempo para avaliar como surgiram essas discussões e suas idiosincrasias metodológicas/científicas. O termo *musicologia* (*Musikwissenschaft*) teria sido cunhado no século XIX (1837), para ser exato (Nattiez 2005), na Alemanha, visando a designar a pesquisa que abrange história, taxonomia, estética, acústica, estrutura, entre outras abordagens (Souza *et al.* 2021). Desta forma, incluía-se no estudo da história da música as múltiplas interfaces e interdisciplinaridades que cabem ao estudo das atividades culturais humanas. A partir daí, no entanto, as diversas áreas que a musicologia então abarcava foram se destrinchando em sub áreas específicas, como musicologia histórica, musicologia sistemática, etnomusicologia e a teoria musical (Souza *et al.*, 2021).

Em 1884 foi fundado o primeiro jornal de musicologia, encabeçado pelo musicólogo austro-húngaro Guido Adler. Em 1885 ele dividiria a incipiente musicologia em três abordagens principais: musicologia histórica, musicologia sistemática e musicologia comparada (Cabral 2014). Seccionaria, ainda, a musicologia em sub áreas, a saber: musicologia histórica – compreendendo a paleografia musical (campo das notações), a musicologia sistemática – pesquisa sobre as formas históricas fundamentais, o estudo das regras de composição e o estudo orgânico dos instrumentos musicais (organologia) e a musicologia comparada – que redundaria, com a metodologia da antropologia, na etnomusicologia dos anos 1880 e 1890, na Alemanha e EUA (Nattiez 2005).

Adler pontua que o objetivo da musicologia seria a descoberta da verdade e o aprimoramento do belo, nomeando o musicólogo como promotor e defensor da fé, em uma perspectiva quase religiosa, não usual ao século XIX (Adler; Mugglestone 1981). Adler estabelece a Musicologia como uma disciplina acadêmica, para elevar o estudo da história da música ao *status* de ciência. Tratando do que chamava de música tonal e suas ‘elevadas leis’, Adler propunha

ainda uma divisão da musicologia sistemática: “(a) especulação teórica da música; (b) estética da música; (c) pedagogia musical” (Cabral 2014, p. 127).

Dessa forma, desde seus princípios, a musicologia histórica interessa-se pelo estudo analítico de obras e sua relação com seus autores, em contraponto à etnomusicologia, que se debruça sobre o fazer musical como objeto antropológico – oriundo do ser humano como manifestação social, política e cultural. A princípio o embate metodológico e de objetivos reside no fato de que a musicologia pretendeu, de certo modo, reafirmar uma suposta superioridade branca europeia sobre a cultura humana – ainda que não declaradamente, enquanto a etnomusicologia procurou dispersar o pensamento hegemônico supremacista (Souza *et al.*, 2021).

As correntes têm se diversificado, não obstante, e tem havido desde então tendências a ampliar os conhecimentos e inteseções disciplinares entre a musicologia histórica e suas áreas correlatas, ou com as humanidades. Para isso contribuíram, no Brasil, a criação de simpósios como os Simpósios de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), junto com o Núcleo Caravelas – de estudos da história da música luso-brasileira, ligado ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a partir de 2011 (Souza *et al.*, 2021).

Para a musicóloga portuguesa Teresa Cascudo, a musicologia permanece, no entanto, “apegada à descrição <<positivista>> das estruturas, quer formais, quer institucionais ligadas à composição e à prática musical, assim como ao tradicional género biográfico” (Ribeiro 2010, p. 554). Sua crítica vai de encontro, justamente, à dificuldade de o historiador da música em integrar a pesquisa analítica das obras com as quais trabalha, com o contexto com o qual ela deveria, naturalmente, dialogar (Ribeiro 2010). A autora arremata com a argumentação de que “a História da Música é apenas possível na medida em que o historiador mostra o lugar da composição na História” (Ribeiro 2010, p. 553).

A abordagem histórica reflexiva, entretantes, passou a nortear o universo musical brasileiro científico já desde pelo menos 30 anos atrás. Segundo Campos *et al.* (2013), a musicologia teria se apoiado, em especial a partir da década de 1990, em métodos mais abrangentes e utilizado mais recursos críticos e de reflexão, e de certa forma tomado um rumo mais descentralizador e participativo, incluindo muitas outras áreas correlatas.

Nattiez contempla, entretanto, o caráter ambíguo da musicologia, onde o musicólogo – músico teórico, por assim dizer – é visto, por vezes, como um explorador da música prática e que, por isso, somente parasitaria a essência musical, o fazer cotidiano dos músicos (instrumentistas, cantores, compositores). Além disso, sublinha a imensa diversificação das sub áreas especializadas da musicologia a partir da década de 1990, onde, aparentemente, haveria uma falta de diálogo entre essas inúmeras vertentes. Por fim, pontua como a musicologia tem tido dificuldade de se desvincular dos estudos de estética – que tratam do belo, ou seja, incluem juízos valorativos às concepções musicais, em oposição à etnomusicologia, que faz uma leitura social e de funcionalidade delas (Nattiez 2005).

Quanto ao primeiro aspecto, de a musicologia se constituir um desdobramento parasitário da música, Nattiez observa que a dicotomia entre teoria e prática é expressa quando o musicista percebe “o discurso do musicólogo [...] como uma concorrência parasitária, até mesmo uma falsificação da essência profunda do musical, de seu caráter fundamentalmente inefável” (Nattiez 2005, p. 6). Citando o filósofo e musicólogo francês Vladimir Jankélévitch *apud* Nattiez 2005, p. 6–7): “A música [...] não é feita para que dela se fale, ela é feita para que se a faça; ela não é feita para ser dita, mas para ser tocada... Não, a música não foi inventada para que se fale de música!”

A musicologia ter, de certo modo, surgido em 1837 – quando da menção do termo *Musikwissenschaft* na obra do pedagogo alemão Logier – guardaria um significado especial. Dez anos após a morte de Beethoven, em 1827, compositor-símbolo do primeiro romantismo alemão, e alguns anos após a lembrança da *Paixão segundo São Matheus*, de Bach, por Mendelssohn, em 1829, “em que se tomou consciência da historicidade agregada à criação musical” (Nattiez 2005, p. 8), a musicologia teria ganhado propulsão devido às dificuldades de o público compreender a música de concerto.

Para o autor a musicologia teria, a partir do século XX, se dispersado. Até os fins do século XIX teria sido praticamente histórica; com o incremento dos estudos de tradição oral, tornar-se-ia musicologia comparativa, “musicologia comparada” que posteriormente redundaria na “etno-musicologia” em Berlim, na década de 1950. Quanto ao fato de que a musicologia tenha optado por operar através de julgamentos valorativos da música – em oposição à etnomusicologia – em especial através do avanço de métodos como da estrutura e prolongamento

de Schenker, no princípio do século XX, que serviram para reafirmar o domínio da música germânica barroca, clássica e romântica, Nattiez cita Bruno Nettl (Nettl *apud* Nattiez 2005). Segundo Nettl, será mesmo que o etnomusicólogo não emite juízos de valor? Basta observar as obras às quais devota maior ênfase e atenção (Nettl *apud* Nattiez 2005).

A partir da aproximação relativa da musicologia da etnomusicologia, em que as culturas do globo seriam equiparadas – sem se estabelecer, grosso modo, julgamentos de valor e gosto a respeito dos materiais musicais oriundos de diversas fontes étnicas, perdeu-se, em parte, a força com que a musicologia histórica tratava seus objetos como dotados de valores universais de beleza e perfeição. Embora, na realidade, permaneça a centralidade dos estudos musicológicos na música europeia ocidental, estudos recentes mostram que a musicologia tem feito esforços notáveis no sentido de se apropriar de métodos de áreas correlatas e das humanidades. Alguns desses estudos recentes no Brasil apontam para o desenvolvimento de pesquisas no âmbito de “músicas indígenas e populares, [...] diálogos com a *performance* musical, [...] estudos de significação, [...] reflexão sobre ópera e músicas de entretenimento, [...] narrativas históricas e biográficas no campo da educação musical” (Souza *et al.* 2023, p. 11–12).

Reconsiderando o argumento de Dahlhaus, de que a musicologia histórica trata de assumir a premissa de que a interpretação histórica reside no valor estético de obras do passado, e não na reconstrução de determinado evento histórico – como a história política costuma proceder – o próprio autor, no entanto, pondera que a musicologia já havia começado a questionar o conceito de ‘obra’ como um baluarte central da música (Dahlhaus 1983).

Argumenta que a lenta extinção do conceito de ‘obra’ no século XX, em que o próprio ouvinte muitas vezes é convidado a ser coautor de determinada obra, avançava ao lado dos questionamentos manifestos através de termos como ‘reificação’, ‘alienação’ e ‘objetificação’. Considera que mais importante do que a ‘verdade absoluta do compositor’ ou suas ‘intenções composicionais’ são o que chama de processo musical verdadeiro, que engloba o ‘evento’ que emerge parcialmente da obra escrita, parcialmente da sua realização na *performance* e parcialmente dos modos da percepção musical, com estes três fatores interagindo em termos iguais para que o performer e o ouvinte não estejam sujeitos à “tirania” do compositor (Dahlhaus 1983).

## 2. A musicologia no Brasil

No Brasil a musicologia teria seguido, aproximadamente, uma ordem cronológica de evolução mais ou menos coesa em relação à europeia. Pablo Blanco coloca a primeira dessas fases como pré-musicológica, constituindo-se de três etapas: “a) crônicas descritivas do novo cenário; b) biografias de vultos representativos da cultura; c) trabalhos de cunho historicista” (Blanco 2004, p. 93).

Para Blanco, a musicologia brasileira teria emergido apenas a partir da década de 1940, com as pesquisas do teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, para ele o primeiro a trabalhar com fontes primárias para o estabelecimento de pesquisas científicas. Paulo Castagna vai mais além, elencando Curt Lange como o autêntico musicólogo incipiente ao dividir a etnomusicologia da musicologia histórica,

na medida em que deixa de olhar de uma maneira utilitária para a história, como manancial de informações e práticas para a estruturação de uma música nacional, e começa a tentar compreender os fenômenos que regiam a produção musical no Brasil setecentista, especialmente em Minas Gerais, desvendando o sistema de contratação da música pelas câmaras, irmandades e ordens terceiras (Castagna 2008, p. 5).

Porém seria Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que dividiria a então nascente musicologia em: história da música brasileira, lexicografia musical, pesquisas sobre história da música popular e seus desdobramentos, crítica musical e edição de revistas/ensaios musicais (Azevedo 1956). De fato, até então, desde o século XIX o estudo da música no Brasil esteve restrito a problematizações ensaísticas e romantizadas, como demonstram as publicações de Manoel Araújo Porto-Alegre, o Visconde de Taunay, Silvio Romero e mesmo a geração de Renato Almeida, Mário de Andrade e Rossini Tavares de Lima não escaparia à rotulação de escrita poética ou entre a literatura e a revista. Até a década de 1960, segundo Blanco, a musicologia desenvolveria mais propriedades metodológicas, ainda que estivesse impregnada de um certo positivismo (Blanco 2004).

O autor sugere que havia uma postura unilateral da musicologia até então, centralizada e de estirpe metropolitana. Apenas no final do século XX, segundo ele, a musicologia brasileira se valeria de uma verve mais inclusiva, considerando a etnomusicologia e a musicologia sistemática, incorporando outros processos metodológicos e os próprios materiais de estudo. Ao traçar um

panorama dos últimos sessenta anos do século XX, Blanco observa que houve um esforço considerável para a descentralização metropolitana, apoio financeiro para novas pesquisas em instituições, proliferação de eventos regionais e nacionais, aumento e especialização de revistas científicas na área (Blanco 2004).

Maria Alice Volpe, por outro lado, mostra como a musicologia brasileira poderia se valer da crescente valorização de trabalhos de história no Brasil, como os de José Murilo de Carvalho e Lilia Schwarcz, para dar acesso e visibilidade também à musicologia histórica. Ampliando o bojo de atuação, comenta, a musicologia brasileira poderia se apropriar de aproximações com a história, a antropologia e a sociologia, arbitrar e promover discussões com a sociedade e ouvir seus *feedbacks*. Para ela, as obras de autores do passado como Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em seu caráter abrangente da história da música, têm perdido campo para a polarização em pesquisas sócio-antropológicas da etnomusicologia, que permite uma maior flexibilidade metodológica, e a musicologia histórica, em parte enrijecida por uma romantização da história e seus paradigmas. E conclui:

Enquanto problematizarmos a historiografia musical brasileira sob o crivo crítico à postura predominantemente positivista e aos paradigmas que têm guiado a disciplina – o evolucionismo, organicismo, o historicismo, a idéia de *Zeitgeist*, a idéia de “estilo musical”, a idéia de “música absoluta”, o formalismo, o nacionalismo e a construção do canon musical–, afinando-nos, portanto, com a etnomusicologia na crítica acirrada ao etnocentrismo e na reivindicação do relativismo cultural, urge buscar uma identidade própria na escola plural do pensamento brasileiro formado nas ciências humanas e sociais (Volpe 2007, p. 5).

A premissa de Mário de Andrade (1991), em *Evolução social da Música no Brasil*, de 1939, de que o desenvolvimento da música no Brasil, de certa forma, obedece ao trâmite geral de qualquer outra civilização ocidental: primeiro a música religiosa, depois a romântica, e por último o nacionalismo, passou à posteridade com determinada reafirmação, ainda que guarde um certo grau de linearidade e evolucionismo estanque. Luiz Tatit (2004, p. 19), por exemplo, citando o período colonial, indica que “o vínculo de produção sonora do primeiro século de colonização e o ritual religioso dificilmente poderia ser refutado”. Observa que havia, então, uma espécie de fusão entre a música indígena com as manifestações doutrinárias jesuítas, onde, do lado nativo envolvia magia e rituais religiosos, com predominância do ritmo sobre a

melodia, e do lado português o hinário da Igreja. Aqui, Tatit (2004, p. 20) denota um certo preconceito ao caracterizar a instrumentação indígena de “instrumental singelo, a base de percussão e sopros rudimentares (apitos, gaitas, flautas de madeira [...])”. Essa mesma concepção era sinalizada por Mário de Andrade (1991 [1939], p. 16): “Não estou dizendo, é claro, que a mentalidade dos aventureiros portugueses e dos padres era essa, primária, dos chamados selvagens. Porém muitas circunstâncias a “primarizavam”, a envelheciam ou infantilizavam [...]: a carência de técnica”.

Esse tipo de classificação que opõe “música das civilizações”, referindo-se à europeia, da “música primitiva” dos nativos, é similar ao processo dicotômico experienciado quando contrapomos “música popular” e “música erudita”. Para Napolitano (2013), essa dicotomia teria surgido a partir do século XIX, onde a burguesia em ascensão reivindicou um espaço seletivo e elitizado de cultura, criando tensões sociais que polarizaram a denominada “música clássica” de um lado, e a “música popular” de outro. O autor sugere que a polarização e a dicotomia sejam superadas, não para validar a música popular em detrimento da que chamamos, atualmente, de música de concerto, mas para melhor contextualizá-las dentro de seus aspectos sócio-históricos.

### **3. Epistemologia da História da Música Ocidental: uma revisão da cultura do conservatório e seus paradigmas**

Situada entre dois campos, a saber, a Arte e a Ciência, a Música não tem sido considerada como campo epistemológico, a não ser como, de certa forma, uma espécie de amparo a outras áreas, como a Filosofia, a História, a Antropologia e a Sociologia. Para Noleto (2021), embora a Música sofra diretamente a influência epistêmica dessas outras áreas, raramente consegue ser uma “produtora de conceitos que são capazes de abalar epistemologicamente os outros campos científicos” (Noleto 2021, p. 2).

Voltando à raiz etimológica da palavra, epistemologia significa, segundo o dicionário: “Conjunto de conhecimentos sobre a origem, a natureza, as etapas e os limites do conhecimento humano; teoria do conhecimento” (Michaelis 2024, online). Ou seja, a epistemologia é um estudo de como se dá a produção científica, ou produção do conhecimento, servindo de base às diversas áreas do saber, partindo, a princípio, da Filosofia para as demais Ciências. Outros

nomes lhe são dados, por isso, como Filosofia da Ciência, Filosofia do Conhecimento, Ciência do Conhecimento (Faria 2022).

De acordo com Faria (2022), a epistemologia acontece na relação de ontologia entre o pesquisador (sujeito social), e o objeto de estudo, inserido em determinado contexto social e histórico. Como ferramenta metodológica, no entanto, a História estaria situada entre a ficção e ciência, à medida em que é ciência como meio de análise, mas também ficção, por ser uma leitura sob uma nova perspectiva, do presente em relação ao passado (Certeaux 1987).

Leandro Gaertner coloca que, tendo em vista essa disposição entre ficção e ciência, em uma aula de História da Música devem ser priorizadas perguntas de investigação de “causa e efeito”, e conclui: “A história assim é contada não como um empilhamento de eventos fechados, mas abertos às explicações causais” (Gaertner 2010, online). Além disso, deve-se ter em conta que o olhar sobre a história é moldado a partir de seu observador – suas origens e posição social e institucional (Prost 2017). Desta forma, o contexto em que determinada obra de história foi produzida deve fazer parte imprescindível de sua consideração como fonte.

Partindo dessa premissa de contextualização, notamos a necessidade de incorporar a essas fontes novos saberes, aprofundamentos no campo epistemológico, sem olvidar, no entanto, que os diálogos entre correntes antigas e recentes, ou entre abordagens de áreas correlatas ou distantes muitas vezes podem propiciar uma reflexão sobre aquilo que foi apropriado de culturas por outras culturas, mesmo de formas violentas (Teixeira 2009).

Essa análise crítica possibilita, em especial na atualidade, direcionar nosso prisma para as obras e as diferentes histórias da música ocidental – contadas por diversos autores, em diversos contextos – com um embasamento contemporâneo descentralizador, menos eurocêntrico e etnocêntrico, decolonial e periférico. Teixeira (2009), por exemplo, atenta para a estruturação da educação musical no Brasil, em que prevalece o início de aprendizagem com a inserção de cirandas e outras manifestações folclóricas para, posteriormente, propor uma “evolução” ao introduzir a música europeia ocidental e coloca a pergunta: “Que esperanças podemos nutrir em relação a esse abismo estabelecido pelo referencial dominante?” (Teixeira 2009, p. 79). No entanto correntes recentes da educação musical no Brasil apontam para mudanças de paradigma, em que o evolucionismo é deixado de lado para se aprofundar em uma compreensão

filosófica do fazer musical desde a Antiguidade Clássica, como no estudo fundamental de Marisa Fonterrada (2008).

Mugovhani (2020), em *Musicologia comum africana: uma epistemologia musical de perspectiva africana*, argumenta ser um trabalho extremamente árduo pensar em discutir, nos meios acadêmicos, epistemologias que se arvorem longe do Ocidente. Some-se a isso a ideologia que busca dotar a História da Música sob uma perspectiva evolucionista, onde as manifestações musicais da Antiguidade e de povos originários, por exemplo, são colocadas como “primitivas”, e o cantochão medieval e as canções renascentistas como “simples”, face ao eldorado musical das produções germânicas dos séculos XVIII e XIX.

Deve-se apropriar, portanto, no ensino da História da Música Ocidental, de novos modos de pensar a historiografia e a metodologia, da mesma forma que tem sido feito nos estudos de música popular (Baia 2010, Napolitano 2013) sem hierarquizações, porém com articulações visando à compreensão do todo, tendo em mente a concepção de que “a música, e os próprios musicólogos o reconhecem, torna-se tanto mais compreensível quanto mais forem os focos sobre ela. Focos que devem ter origem em várias Ciências Humanas, como a sociologia, a antropologia, a crítica literária, a comunicação social” (Napolitano 2013, p. 2). Napolitano (2013) pontua, ainda, que trazer esses novos elementos à discussão epistemológica não exime o musicólogo de amparar sua pesquisa em teóricos consagrados do passado, como Mário de Andrade e Theodor Adorno.

Para Pereira (2018, p. 2), haveria uma “tradição seletiva e inventada que incide sobre a formação de músicos (seja nos bacharelados ou nos cursos técnicos) e de professores de música (nos cursos de licenciatura) que se perpetua, certamente não de maneira estática, mas muitas vezes de forma naturalizada”. Como Napolitano, este autor enxerga a tradição como algo imprescindível para o ensino – principalmente procurando não fazer generalizações a esse respeito – porém acredita que a tradição é algo construído, inventado, e como tal tem que ser reinventada (Pereira 2018).

Pereira argumenta que a chamada música erudita – ou música de concerto – e seus cânones adquiriu um status inquestionável de invenção e propulsor de conhecimentos e teorias dentro da própria musicologia. Na formação do músico, por extensão, emerge a figura do ensino de conservatório, onde se perpetua e cristaliza a visão unidimensional da música europeia ocidental. Para ele, “o

conservatório elege a música erudita europeia (notada) como conhecimento legítimo e como parâmetro – de estruturação das disciplinas, de seleção de métodos, de ordenação de conteúdos, e de valoração de práticas musicais” (Pereira 2018, p. 4).

Pontua, no entanto, que o ensino conservatorial não deve ser excluído, porém deve-se questionar, em especial, as ideias propagadas nesses centros de formação musical, onde há uma espécie de tácita aceitação da música erudita europeia como superior (Pereira 2018). Essa premissa relaciona-se com a ideia de tradição inventada, que remonta a Eric Hobsbawn. Segundo ele, a tradição inventada seria uma série de usanças e práticas, estruturadas por regras pré-estabelecidas e subentendidas, de natureza simbólica, que têm a finalidade de inserir determinadas normas de comportamento que, de certo modo, teriam algum lastro no passado. Seria uma espécie de processo de formalização e ritualização, caracterizado pela referência ao passado, por meio de repetições impostas (Hobsbawn; Ranger 2012).

Não há como discutir tradição e cânones da música ocidental, entretanto, sem mencionar a obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Ao abordar a hierarquização existente dentro da própria música de concerto europeia, reflete a esse respeito citando, como exemplo, o *Cravo bem temperado* de Bach e o *Concerto para piano para mão esquerda* de Ravel, como considerados altamente valorosos pela crítica especializada e o público seletivo das salas de concerto europeias, em oposição às valsas de Johann Strauss, depreciadas como ‘música ligeira’ ou devido à sua enorme popularidade (Bourdieu 1984).

Bourdieu mostra como há dentro da música de concerto uma separação nítida de valor entre gêneros, autores, períodos e estilos, classificando-a em três zonas de gosto de acordo com classes sociais e níveis educacionais:

1) *Legítimo gosto*, representado por ele pelo *Cravo bem temperado* e a *Arte da Fuga* de Bach e o *Concerto para piano para mão esquerda* de Ravel, e na pintura Brueghel ou Goya, gosto que é, grosso modo, desfrutado pelos que têm o mais alto nível educacional nas porções da classe dominante que são mais ricas em capital educacional (Bourdieu 1984).

2) *Gosto de “interesse cultural médio ou moderado”*, composto por admiradores das obras menores das chamadas artes maiores, citando a *Rhapsody in Blue*, de Gershwin, a *Rapsódia Húngara* de Liszt, e na pintura Utrillo, Buffet e até Renoir. Bourdieu comenta que a apreciação dessas obras geralmente

restringe-se às classes médias e não chega a atingir as classes populares ou as frações intelectuais da classe dominante (Bourdieu 1984).

3) *Gosto popular*, que seria, para o autor, as obras então chamadas de 'música ligeira' ou de 'entretenimento', extremamente populares, como a valsa *Danúbio Azul*, de Johann Strauss, e a ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi (Bourdieu 1984).

A respeito da concepção de Bourdieu de simbolismo de poder na cultura, Cruvinel (2022, p. 45) argumenta: "Sob a ótica de que as culturas nascem das relações sociais e de que nestas o elemento da desigualdade se faz presente, a cultura da classe dominante é aquela que domina o campo social, ou seja, a cultura de grupos sociais dominante se materializa em modelos oficiais". A hierarquização da cultura, portanto, aconteceria de forma velada e invisível, por meio de simbolismos pré-estabelecidos de poder, modelos e arquétipos consagrados e legitimados como representantes da elite. "Assim, existem a cultura de grupos sociais que dominam e a cultura de grupos sociais que são dominados, e essa segunda perspectiva é tratada como cultura subalterna" (Cruvinel 2022, p. 45).

Essa disposição hierárquica nasceu justamente da cultura conservatorial ocidental – grosso modo, Europa e EUA. Abrange-se, dessa forma, o estudo da História da Música Ocidental a partir de seus principais modelos – compositores, a origem e a criação de estilos e formas musicais, sempre orbitando em torno de seis ou sete nomes da Europa Ocidental dos séculos XVIII e XIX, em particular da Alemanha e da Áustria. Utilizando a concepção de Bourdieu acima, esses seriam os arquétipos consagrados do repertório europeu, executados nas principais salas de concerto do mundo ocidental nos últimos 200 anos. Seriam eles Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven e Wolfgang Amadeus Mozart, num primeiro plano, seguidos de perto por Johannes Brahms, Franz Schubert, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt e Richard Wagner e, num segundo patamar, Giuseppe Verdi e qualquer outro compositor consagrado de ópera italiana. Essa premissa é corroborada por Bruno Nettl (2010) e Henry Kingsbury (2010) – este especificamente sobre a cultura conservatorial.

Essa disposição, adotada de forma geral, inclui os rótulos relativos aos períodos – Renascença, Barroco, Classicismo, Romantismo, Música do Século XX e Contemporânea, cada um relacionando os diversos compositores de acordo com as características mais marcantes de suas obras. No entanto o

estabelecimento desses rótulos não deve ser considerado, como muitas vezes se faz, o paradigma definitivo dentro do estudo de história da música ocidental. “Pressupõe-se, por exemplo, que o “romantismo” implica, entre outras coisas, a expressão de emoção pessoal em música e uma tendência para subordinar outros motivos a essa expressão. Mas [...] os madrigalistas elizabetanos já tinham feito o mesmo duzentos anos antes”, argumenta William Lovelock (2001, p. 6). Ele conclui afirmando que “pelo menos nesse aspecto, o maior de todos os românticos foi Bach” (Lovelock 2001, p. 6). Da mesma forma, continua ele, os filhos de Bach eram tidos como “modernos” à sua época, por trazerem novas linguagens em novas formas, como a Forma Sonata.

Essa desmistificação dos rótulos, no entanto, deve seguir a um primeiro questionamento da própria estruturação de disciplinas como História da Música em seu sentido estrito e primordial, a saber, uma disciplina construída a partir de um parâmetro claro e determinado de reafirmar e reproduzir cânones da história da música de concerto europeia masculina branca e cristã, como lembra Pereira (2018).

Todo esse aparato de concepção remete, inexoravelmente, à própria cultura conservatorial discutida acima – a cultura cuja finalidade pedagógica é a técnica do instrumento, ou seja, produzir virtuosos. Para Shifres (2021) esta pedagogia se relaciona com o modelo adotado para assegurar a subjetividade moderna, a escola – e, baseada nela, a tese kantiana de que é a disciplina o que civiliza.

O autor rememora a criação do Conservatório de Paris, em 1795, como um marco da inauguração da educação musical moderna, que por sua vez teria como influência direta os conservatórios italianos do século XVII (Shifres 2021). Para ele, esses conservatórios teriam sido criados a partir de orfanatos que visavam a resguardar a infância, lugares onde a música era tomada como um instrumento de civilização. A esse respeito específico, comenta:

Como instituição, o Conservatório representa o poder da burguesia no controle não apenas nas formas expressivas musicais que serão consideradas de valor (validação do conhecimento) senão também em uma modelagem das subjetividades que estarão a serviço da produção musical convertida em produção de mercadoria<sup>1</sup> (Shifres 2021, p. 38).

---

<sup>1</sup> Tradução minha.

Vemos, portanto, que a disposição do ensino de música conforme está estruturada no Ocidente remonta ainda à primeira revolução industrial europeia, ou seja, de certo modo contém certos elementos de sua concepção e desenvolvimento datados, anacrônicos – relativos ao pensamento de produção de instrumentistas, regentes, compositores e cantores virtuosos.

Esse estado de conservação – no sentido específico do termo – da cultura de conservatório, como o próprio nome alude, pode ser comprovado pelos anais dos seminários da *Education of the Professional Musician Commission* (CEPROM), pertencente à ISME – organização fundada pela UNESCO em 1953. A CEPROM compreende professores e profissionais da música dos seis continentes, objetivando promover debates e inter-relações entre suas pesquisas, nos diversos campos do conhecimento da área e suas áreas adjacentes.

A CEPROM reúne estudiosos de países dos seis continentes e, a partir da revisão, em textos que apresentavam a experiência de países não ocidentais [...] pude perceber que o conservatório foi instaurado na formação profissional em música em diferentes países do mundo, provavelmente pela força da música erudita como a “melhor música”, aquela que merece ser estudada, divulgada e perpetuada, num imperialismo cultural bastante visível (Pimentel 2019, p. 76).

Além dessa constatação bastante evidente, Pimentel relata que os seminários da CEPROM, realizados entre 1996 e 2016, denotam que os estudiosos, grosso modo, consideram o conservatório engessado e inflexível, e que a cultura da música ocidental europeia de concerto como única e insubstituível tem perdido espaço em sua possível democratização junto ao público, em especial o mais jovem. No Brasil, particularmente, Pimentel aponta para a necessidade de diversidade de ensino onde incluam-se os regionalismos e os diferentes sistemas culturais onde estão inseridos os músicos da atualidade, não apenas os das grandes capitais, como também os inseridos nas culturas periféricas – cidades do interior, Sertão, e os extremos do país continental (Pimentel 2019).

Para concluir, ressalto que o costume de se referir à música de concerto europeia ocidental com adjetivações da estirpe de “excelsa”, “bela” e “perfeita” dentro dos cursos de História da Música teve sua origem ainda durante a concepção e desenvolvimento das práticas e usanças musicais, dentro de seu contexto histórico específico. Lovelock (2001) mostra como, mesmo durante os períodos considerados “modelos” da música ocidental, a saber,

Barroco, Classicismo e Romantismo, havia documentos buscando provar que determinada produção musical possuía um selo inquestionável de perfeição.

Podemos concordar em que a perfeição foi alcançada dentro de um dado estilo, como, por exemplo, na obra de um Palestrina, um Bach, ou um Mozart, mas o gosto pessoal não pode ser posto de lado. Se a beleza, como tem sido dito, está nos olhos de quem a contempla, talvez possamos dizer também que a perfeição em música está no ouvido do ouvinte (Lovelock 2001, p. 11).

Logo, incorre-se novamente na assertiva do gosto colocada por Bourdieu (1984). Na própria seleção do repertório tradicional das casas de concerto do Ocidente, grosso modo, a música estudada nos conservatórios e cursos de História da Música Ocidental, há uma hierarquização baseada em critérios subjetivos de gosto. Esses critérios, no entanto, estão assentados em uma longa tradição – citando Hobsbawn; Ranger (2012) – que de certo modo foi inventada visando a uma construção do que é e do que pode ser instituído como o “belo” em Música. Geralmente, como coloca Bourdieu (1984), esse gosto pelo “belo”, exemplificado por obras de compositores alemães e austríacos dos séculos XVIII e XIX, remete a uma estruturação subjetiva que pode significar mais do que uma mera contemplação, mas uma (re) afirmação política, de poder das classes dominantes. A questão dos parâmetros que norteiam o “belo” musical está condicionada a tradições inventadas, que são utilizadas, muitas vezes, para a consagração eterna do poder de uma elite financeira e cultural, e toda a simbologia que esse poder encerra, citando Foucault (1979).

Redekal (2022), por exemplo, trabalha com a ideia de ser difícil – quase impossível, na verdade – desvincular música e ideologia. Isso se torna absolutamente necessário para uma musicologia descentralizada, pois se vê sempre aliada daqueles que detêm menos poder, os desfavorecidos, partindo da periferia para o centro. Nos departamentos de música, pontua ela, os musicólogos que pensam no coletivo, na música plural e inclusiva estão desprovidos de poder, frente à predominância dos estudos de música das elites – seja de corte aristocrática ou de vanguarda radical (Redekal 2022).

Quanto à música enquanto ideologia e forma de poder, há de se pontuar que ela é parte de um todo, uma sociedade complexa, com simbolismos e contradições. O que os estudos estéticos de música de concerto ignoram ou fingem ignorar é que toda cultura é originada nessa sociedade, portanto plena

de significados, contendas e embates, coerções e silenciamentos, apagamentos e insurreições reprimidas. Como coloca Michel Foucault:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (Foucault 1979, p. 10).

Desta forma, os ditames perseguidos e promulgados por uma sociedade são estabelecidos e reafirmados segundo relações hierárquicas de poder e submissão, e da mesma maneira os costumes, hábitos culturais e dispositivos sociais, práticas disseminadas e constantemente reiteradas como “verdadeiras”. A valoração de algumas dessas práticas culturais em detrimento de outras depende, por conseguinte, de acordos, complexas estruturas de poder que validam ou não determinadas manifestações como legítimas – em geral as representantes do Estado, simbolizantes das classes dominantes e disseminadoras de sua ideologia.

Por isso pensamos ser tão restrito o uso da música apenas como linguagem técnica ou estética, a serviço de ideais de uma música de concerto elitizada do passado das elites mandatárias do mundo ocidental. O intelectual da música, grosso modo, sequer tem se debruçado sobre as idiossincrasias de seu fazer musical, mesmo da música europeia, suas tramas ideológicas, sua história dentro das lutas de classes. “O pesquisador da música continua sendo praticamente um músico que passa a vida em busca do deciframento das “bolinhas pretas ou brancas” (notas musicais) num pentagrama. Pouco têm adiantado conquistas metodológicas de áreas como a história, a sociologia” (Ikeda 1995, p. 10). E conclui: “no pensamento comum a música é predominantemente relacionada a noções idealizadas, sejam: beleza, contemplação absorta, dança, diversão, que se impuseram ideologicamente” (Ikeda 1995, p. 12).

#### **4. Conclusões: um breve relato de experiência**

Minha experiência como docente de disciplina no CMU – ECA/USP – Estudos Especiais VI – agosto a dezembro de 2023, mostrou que, à medida em

que foram inseridos compositores, obras e contextos sócio-históricos e culturais de diferentes procedências, gêneros, práticas descentralizadas e periféricas, mais cresceu o entrosamento e interesse dos discentes pelos materiais, discussões, textos e abordagens. Num primeiro momento, a inserção de uma metodologia mais abrangente, com referências, por exemplo, à etnomusicologia, antropologia, sociologia e história, dotou a disciplina de um viés plural, em que os cânones foram abordados de forma mais dinâmica, sem hierarquizações e evolucionismo.

Lecionei essa disciplina como Pós-Doutorando do CMU – ECA/USP, a princípio intitulada Estudos Especiais VI – “A canção de câmara brasileira – pesquisa e interpretação”, sob a supervisão do prof. Dr. Paulo de Tarso Salles. O objetivo da disciplina era apresentar um panorama da História da Música Ocidental com um foco na Canção de Câmara, isto é, solista e acompanhada por um instrumento. Foram 9 aulas, sendo uma aula para seminários e um recital final, em que os alunos apresentaram, de livre escolha, um repertório basicamente de música brasileira – Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga e Carlos Gomes (vide Tab. 1). Em suas considerações finais, muitos declararam que as abordagens descentralizadoras e menos etnocêntricas, mesmo de autores consagrados como alguns citados acima, propiciaram um estudo mais crítico e menos homogeneizado do fazer musical através dos séculos.

Em particular, aulas que envolviam Música Indígena Brasileira, Música Afro-Diaspórica e Música Popular-tradicional despertaram curiosidade e discussões dentro e fora da sala de aula, e o resultado foi que os trabalhos escritos e seminários, cujos temas eram livres, versaram em sua maioria sobre músicas periféricas e/ou abordagens etnomusicológica e antropológicas. Mesmo os trabalhos que seguiram um padrão mais tradicional – enquanto metodologia, em especial – trataram de compositoras mulheres, por exemplo, como Chiquinha Gonzaga, ou Maria Firmina dos Reis.

Aula 1: Introdução	07/08/2023
Aula 2: Modinha	14/08/2023
Aula 3: Lundu	18/09/23
Aula 4: Etnomusicologia da performance	25/09/2023
Aula 5: Domingos Caldas Barbosa	09/10/2023
Aula 6: Padre José Maurício Nunes Garcia	16/10/2023
Aula 7: Antônio Carlos Gomes	23/10/2023
Aula 8: Chiquinha Gonzaga	30/10/2023
Aula 9: Heitor Villa-Lobos	06/11/2023
Aula 10: Seminários	13/11/2023
Aula 11: Seminários	27/11/2023
Aula 12: Revisão	04/12/2023
Aula 13: Recital	18/12/2023

**Tabela 1:** Cronograma das aulas

Avaliação foi composta por gravações individuais, seminários, artigos e frequência de 75%.

Aqui realizo um retrospecto sintético das 9 aulas, metodologia e referências:

*Aula 1 – Apresentação e metodologia, com síntese da bibliografia fundamental*

Foram discutidos aspectos relevantes para a disciplina, como o embasamento teórico calcado nas Ciências Sociais – Antropologia e Sociologia, em especial. Situar a performance dentro da História da Música propiciaria um estudo mais humano, centrado nas realizações musicais como inerentes aos processos históricos e formadores das sociedades correspondentes (referências: Cabral 2014; Faria 2022; Ikeda 1995; Salles 2019; Noleto 2020).

*Aulas 2 e 3 – Modinha e Lundu*

Foram apresentados e delimitados os possíveis processos formadores da Música Brasileira, em particular a Modinha e Lundu (Tinhorão 2013). Claro que para isso foi mencionado o processo histórico esmagador da cultura local (indígena) que redundou na supressão de culturas nativas pela dominante.

Na aula 3 foi traçado um mapeamento do Lundu, baseado na pesquisa de Sandroni (2001), a presença dos elementos afrobrasileiros na música desde o século XVI com a importação de escravizados e os choques de cultura provenientes dela.

Destacou-se, além disso, o paradigma da visão do europeu sobre a música brasileira (Hertzman 2013), em que muitas vezes gêneros como o Lundu eram tratados como subgêneros, devido à sua origem étnica-racial.

Por fim, tratou-se do fenômeno descrito como diluição racial do Lundu (Ferlim 2006), em que a música de origem afro seria paulatinamente substituída por manifestações de caráter “puro” europeu – apontando aos processos embranquecedores de Nação que permeariam todo o século XX, adiante.

Foram delineados, ainda, os seguintes paradigmas de Modinha (Tab. 2):

<b>Modinha e Lundu – “Ioiô Iaiá”</b>	<b>Modinha lírica – paradigma Candiani</b>	<b>Modinha popular – Catulo, Villa-Lobos</b>
<b>Domingos Caldas Barbosa e a Viola de Lereno</b>	Augusta Candiani – Modinhas “bellinianas”	Catulo da Paixão Cearense – “Ontem ao luar”
<b>Procedência brasileira da modinha – poesia em primeiro plano</b>	Linha de canto operística e harmonia herdada da modinha “clássica” portuguesa	Modinha popular culmina no samba-canção. Inspira Villa-Lobos – “Evocação”

Tabela 2: Paradigmas de Modinha

#### *Aula 4 – Etnomusicologia da performance*

Aliando o estudo da performance ao processo histórico, foi apresentado o que seria uma espécie de *etnomusicologia da performance* (Oliveira Pinto, 2001)

Na esteira dessa metodologia, definiu-se o que seria, para Mário de Andrade, o estilo do canto sem casaca (Mário de Andrade, 1991 [1939]), retomado posteriormente por professores de canto que se utilizam da fundamentação do canto na língua vernácula (Santos, 2011)

#### *Aula 5 – Domingos Caldas Barbosa*

Foi apresentado o Manuscrito 1596 da Biblioteca da Ajuda, de Portugal, sob o título *Modinhas do Brazil*, onde encontraram-se 30 modinhas de provável procedência brasileira, do final do século XVIII. Através do estudo de Béhague (1968), em especial, que identifica dois poemas de Caldas Barbosa nas *Modinhas do Brazil*, os de no. 6 e 26, e conclui que as duas modinhas correspondentes seriam dele. Isso propiciou um acontecimento imprescindível na História da Música Brasileira, em que as notações musicais referentes a Caldas Barbosa finamente puderam vir à tona, fundamentando os prováveis princípios de nossa música híbrida de concerto e “popular” (profana).

#### *Aula 6 – Padre José Maurício Nunes Garcia*

Procurei revelar uma biografia contextualizada e crítica, mesmo às fontes mais consagradas sobre o tema (Mattos 1997). Ressaltou-se uma aproximação histórica e antropológica, baseada em meu recente livro, resultado de minha tese de doutoramento (Vaccari 2023).

#### *Aula 7 – Antônio Carlos Gomes*

Houve uma exposição visando a confirmar as afrodescendências do compositor, já apresentadas em Vaccari (2023). Ao mesmo tempo fiz um retrospecto da obra do compositor, analisando o indígena europeu romantizado da ópera *Il Guarany*, e a consagração do melodrama no Brasil (Nogueira 2006).

#### *Aula 8 – Chiquinha Gonzaga*

Apresentei um quadro propositivo de mulheres compositoras, visando ao empoderamento de mulheres compositoras no século XIX. Para isso procurou-se um estudo amparado pela Antropologia da Música e o livro homônimo

*Antropologia da Música* (Merriam 1964). Mostrou-se como a questão dos cânones na História da Música Ocidental alijaram negros, mulheres, homossexuais, bissexuais e transgêneros devido a fatores políticos, condicionados por uma superfície – os fatores estéticos da música de concerto europeia ocidental. Para essa conjuntura ser estruturada desse modo, elencou-se os seguintes aspectos norteadores da música de concerto europeia e as pesquisas com foco exclusivo nela:

- A ênfase é colocada sobre *onde* e não *como* ou *porquê*;
- Poucos estudos focados da música na cultura ou como cultura (Merriam 1964);
- Deve-se levar em conta que o som musical é resultado de processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes, e crenças de pessoas que formam uma cultura particular (Merriam 1964);
- Apenas a música no Ocidente entendida como Arte (Ikeda 1995);
- O foco sobretudo na “origem” e não nos *porquês* e *comos* (Foucault 1979).

#### *Aula 9 – Heitor Villa-Lobos*

Deu-se prioridade à apresentação da coleta de melodias populares-tradicionais por Villa-Lobos e seu alinhamento com Mário de Andrade, ainda que houvesse discordâncias do ponto de vista de método e emprego das melodias. Ressaltou-se a estruturação de Villa-Lobos de uma suíte com danças e gêneros brasileiros (Salles 2019), já apresentada em germe por Mário de Andrade em 1928 (Andrade 2020).

A importância de Villa-Lobos na união em prol de um Brasil plural e ao mesmo tempo unificado, por meio do Canto Orfeônico na Era Vargas: o indigenismo, o afrodescendente e o Brasil “caipira” (Salles, Dudeque 2017)

#### *Aula 10 – Seminários*

- 1) Música indígena brasileira (Ana Cláudia Marciano e Paulo Jr.): Os discentes apresentaram um panorama da música indígena brasileira, com diversos focos e percepções, desde Lévi Strauss (1996).
- 2) Chiquinha Gonzaga (Mariah Britto): A discente se amparou em duas biografias de Chiquinha Gonzaga para realizar um apanhado sintético

sobre sua vida, obra e importância no movimento abolicionista do século XIX.

*Aula 11 – Seminários*

- 3) Negro drama: racionais, rap como substituto da canção (Stefani Silva): A discente realizou um seminário sobre seu tema de Iniciação Científica junto ao Instituto de Estudos Brasileiros – IEB – da USP, evidenciando como o *rap* seria o substituto da canção, apoiada em Tatit (2004).
- 4) Itamar Assumpção (Daniel Baraúna): O discente apresentou uma retrospectiva de vida e obra do compositor, mostrando como são tênues as linhas entre música de concerto e popular, comercial e de câmara, quando nos amparamos nas Ciências Sociais.

*Aula 12 e 13 – Revisão e Recital*

Programa:

*Chiquinha Gonzaga*

Corta-jaca ou Gaúcho  
Lua branca

*Antônio Carlos Gomes*

Quem sabe?! – modinha

*Heitor Villa-Lobos*

Lundu da Marquesa de Santos  
Melodia sentimental

*Mário de Andrade*

Escuta, formosa Márcia (coletada, das *Modinhas imperiais*, 1930)

*Oscar Lorenzo Fernández*

Dentro da noite

Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes  
Modinha

Por esta experiência pude comprovar, em parte, como estavam certos os pressentimentos de que uma descentralização da disciplina poderia levar a uma inclusão, e não engessamento do pensamento e desenvolvimento das atividades discentes do CMU-ECA/USP. Notem como os seminários foram calcados, em particular, por tendências de valorização de culturas periféricas – seminário sobre Música Indígena Brasileira e cultura afrobrasileira (negro drama) – e empoderamento de compositoras mulheres afrodescendentes – Chiquinha Gonzaga – e músicos populares negros – Itamar Assumpção. Para isso foi de fundamental apoio a presença inestimável de meu supervisor, o Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, do CMU-ECA/USP, que orientou e encorajou estudos mais descentralizados, bem como minha colega Ana Judite Oliveira, pós-doutoranda, que nos acompanhou ao piano, dividindo-o comigo.

## Referências

1. Adler, Guido; Mugglestone, Erica. 1981. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 1–21.
2. Andrade, Mário de. 1991. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica.
3. Andrade, Mário de. 2020. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Edusp.
4. Béhague, Gerard. Mss. 1595/1596: two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. Lisboa, *Anuário do Instituto Interamericano de pesquisa musical*, vol. IV, 1968.
5. Bordieu, Pierre. 1984. *Distinction: a social critique of the Judgment of Taste*. Tradução de Richard Nice. Cambridge: Harvard University.
6. Blanco, Paulo Sotuyo. 2004. Diagnósticos, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira. *Música Hodie*, v. 4, n. 2, p. 93–102.
7. Cabral, Tiago. 2014. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. *Opus*, v. 20, n. 2, p. 125–150.
8. Campos *et al.* 2013. *Cultura artística e conservação de acervos coloniais*. Salvador: Clio Gestão Cultural.

9. Castagna, Paulo. 2008. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música*, v. 1, n. 1, p. 32–57.
10. Certeaux, Michel de. 1987. *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*. Paris: Gallimard.
11. Corbani, Weriquison Simer. 2023. *A estética das Ideias na República, de Platão*. Vitória: Edifes.
12. Cruvinel, Flavia Maria. 2022. *Música e poder: o habitus cortesão bragantino nos trópicos*. Curitiba: Appris.
- Dahlhaus, Carl. 1983. *Foundations of Music History*. Traduzido por J. B. Robinson. Cambridge: Universidade de Cambridge.
13. Faria, José Henrique de. 2022. *Introdução à Epistemologia: dimensões do ato epistemológico*. Jundiaí: Paco.
14. Ferlim, Uliana. 2006. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Campinas: Universidade estadual de Campinas. Dissertação [Mestrado].
15. Fonterrada, Marisa Trech de Oliveira. 2008. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª edição. São Paulo: Unesp.
16. Foucault, Michel. 1979. *Microfísica do poder*. 3ª edição. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.
17. Hertzman, Marc. 2013. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham e Londres: Duke University.
18. Hobsbawn, Eric; Ranger, Terence. 2012. *The invention of tradition*. 20ª edição. Cambridge: Cambridge University.
19. Ikeda, Alberto T. 1995. *Música política: imanência do social*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese [Doutorado].
20. Kingsbury, Henry. 2010. *Music, talent and performance: conservatory cultural system*. Filadélfia: Universidade Temple.
21. Lovelock, William. 2001. *História concisa da Música*. 2ª edição. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
22. Mattos, Cleofe Person de. 1997. *Padre José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
23. Merriam, Alan. 1964. *Anthropology of Music*. Evanston: Northwest University.
24. Mugovhani, Ndwamato. 2020. Musicologia comum africana: uma epistemologia musical de perspectiva africana. *Revista Claves*, v. 9, n. 14, p. 79–98.

25. Napolitano, Marcos. 2013. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica.
26. Nattiez, Jean-Jacques. 2005. O desconforto da Musicologia. *Per Musi*, n. 11, p. 5–18.
27. Nettl, Bruno. 2010. *The study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2ª edição. Champaign: Universidade de Illinois.
28. Nogueira, Marcos Pupo. 2006. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Unesp.
29. Noleto, Rafael da Silva. 2020. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. *Revista Opus*, Vol. 26, n. 3, p. 1–22.
30. Oliveira Pinto, Tiago de. 2001. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 221–86.
31. Pereira, Marcus Vinícius Medeiros. 2018. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. *Revista Interlúdio*, n. 6, v. 1, p. 1–13.
32. Prost, Antoine. 2017. *Doze lições sobre a História*. 2ª edição. Tradução de Guilherme de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica.
33. Redekal, Jacob. 2022. *Etnomusicología: traducciones para el Siglo XXI*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
34. Ribeiro, Maria Manuela Tavares (org.). 2010. *Outros combates pela História*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
35. Salles, Paulo de Tarso. 2019. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp.
36. Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917–1933*. Rio de Janeiro: Zahar.
37. Salles, Paulo de Tarso; Dudeque, Norton (org.). 2017. *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: UFPR.
38. Salles, Paulo de Tarso. 2019. *Os quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp.
39. Santos, Lenine Alves dos. 2011. O “canto sem casaca”: propriedades **pedagógicas** da **canção brasileira** e seleção de repertório para o ensino de **canto** no Brasil. São Paulo: Unesp. Tese [Doutorado].
40. Shifres, Favio. 2021. “Em mi casa puedo”: el impacto de la virtualidad en la relación Maestro-discípulo. In Lima, Sonia Albano de. *Performance musical sobre una perspectiva pluralista*. São Paulo: Musa. P. 27–50.

41. Souza *et al.* 2021. *Musicologia e diversidade*. Curitiba: Appris.
42. Strauss, Claude Lévi. 1996. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
43. Teixeira, Jáderson Aguiar. 2009. Estudos preliminares sobre as negociações sociológicas determinantes do perceber musical brasileiro: buscando uma epistemologia alternativa para a disciplina de Percepção Musical. *Revista Opus*, vol. 15, n. 2, p. 71–88.
44. Tinhorão, José Ramos. 2013. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7ª edição. São Paulo: 34.
45. Vaccari, Pedro Razzante. 2023. *Beijo a mão que me condena: resistência e embranquecimento histórico do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Londrina: Eduel.
46. Volpe, Maria Alice. 2007. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto*, Brasília, n. 1, p. 107–122.

## Por poéticas decoloniais na música contemporânea: contradições, apontamentos e perspectivas

*Towards Decolonial Poetics in Contemporary Music: Contradictions,  
Notes, and Perspectives*

**Vinícius Cesar de Oliveira**  
*Universidade Estadual de Campinas*

**Pedro Yugo Sano Mani**  
*Universidade Estadual de Campinas*

**Resumo:** Em meio às repercussões dos processos históricos de colonização, os conceitos de colonialidade e modernidade exercem profunda influência nas construções coletivas e individuais. Apesar da transformação destes processos em diferentes manifestações, a colonialidade persiste como uma força latente de dominação capaz de moldar o pensamento coletivo em múltiplas camadas. Conseqüentemente, a prática musical como componente dessas camadas incorpora seus paradigmas, afetando a escuta, a educação e até mesmo o imaginário sonoro e musical. Este texto busca propor discussões no contexto da música contemporânea, investigando como o fenômeno da colonialidade sublinha as práticas composicionais. Paralelamente, aborda a busca de caminhos decoloniais e, ao mesmo tempo, problematiza a ideia de soluções fechadas e definitivas. Para tal, elucidamos os conceitos de colonização, colonialidade, decolonialidade e modernidade, contextualizando-os no domínio das práticas musicais. Posteriormente, avaliamos possíveis caminhos decoloniais e as contradições que surgem quando adotamos esta postura na criação musical, com exemplos específicos do cenário da música contemporânea e de nossas próprias composições musicais<sup>1</sup>.

**Palavras-chave:** decolonialidade; música contemporânea; escuta; modernidade; processos criativos.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Esta consideração se aplica às pesquisas de ambos os autores.



**Abstract:** Amid the repercussions of historical colonization processes, the concepts of coloniality and modernity exert a deep influence over collective and individual constructs. Despite transforming these processes into different manifestations, coloniality persists as a latent force of domination capable of shaping collective thought at multiple layers. Consequently, musical practice as a component of these layers incorporates their paradigms, affecting listening, education, and even sound and music imaginary. This text seeks to propose discussions within the context of contemporary music, delving into how the phenomenon of coloniality underscores compositional practices. In parallel, it addresses the search for decolonial ways while simultaneously problematizing the idea of closed and definitive solutions. So that, we elucidate the concepts of colonization, coloniality, decoloniality, and modernity, contextualizing them within the domain of musical practices. Subsequently, we evaluate possible decolonial ways and the contradictions that arise when we adopt this posture in music creation through specific examples from contemporary music scenarios and our musical compositions.

**Keywords:** decoloniality; contemporary music; listening; modernity; creative processes.

\* \* \*

## 1. Introdução

*Colonialismo* e *colonialidade* são processos de dominação que fundamentalmente apresentam similaridades, mas que podem divergir em aspectos específicos. O colonialismo é um modelo de dominação política e econômica que coloca a soberania de um povo sob o poder de outro povo. Já a colonialidade se manifesta enquanto padrão de poder que emerge do colonialismo, mas que extrapola as relações formais de poder entre dois povos ou nações. É uma relação de dominação que se reflete no conhecimento, na autoridade, no trabalho e nas relações intersubjetivas que se articulam por meio do mercado capitalista e da ideia de “raça” (Maldonado-Torres 2007, p. 131).

Contudo, a colonialidade não é simplesmente o resultado ou um corpo residual das relações deixadas pelo processo colonial. Em nosso caso ela surge a partir de um contexto histórico-social bem específico que se dá pela conquista das Américas. Segundo Aníbal Quijano, há dois eixos de poder que passaram a operar e a definir esse modelo espaço-temporal que se convencionou chamar de América: (1) a manifestação das diferenças entre conquistadores e conquistados no conceito de “raça”, que colocava certos povos ou nações em uma situação naturalizada de subalternidade em relação a outros; (2) instalação de uma nova organização de controle do trabalho e de seus meios a partir de uma articulação — que se baseia no capital e no mercado mundial — de todas as estruturas

historicamente conhecidas de escravidão, servidão, produção mercantil independente e reciprocidade (Quijano 2000, p. 533). Logo, conforme apontado no dossiê *Música enquanto prática decolonial* (Pino; Cohon; Sanchez 2020, p. 11–12), por mais que em certos contextos o colonialismo não mais vigore, a colonialidade permanece e observamos uma colonialidade do saber – repertórios difundidos, metodologias, sistemas de notação, etc.

De fato, o processo que levou à colonização das Américas impactou não somente as relações políticas, econômicas e socioculturais em território americano. Suas estruturas forneceram um modelo de poder, que serviu como fundamento para a concepção da identidade moderna de forma geral. Tal identidade se manteve inevitavelmente ligada ao capitalismo e às relações de dominação concebidas em torno da ideia de “raça”. Este padrão de poder se tornou o núcleo de toda a vivência e experiência moderna (Nassif 2021).

A *modernidade*, expressa como uma consequência do pensamento renascentista/iluminista europeu, não seria viável sem a colonialidade, uma vez que ela se mostra um ponto fundamental na concepção dos discursos modernos (Maldonado-Torres 2007, p. 132). A noção de modernidade começa a ser construída a partir do momento em que a Europa se afirma como centro de uma história mundial inaugurada por ela mesma. Dessa forma, o “mito da modernidade” é construído através de um pensamento que coloca sua própria cultura como superior e mais desenvolvida em relação à cultura do Outro — considerada inferior, não civilizada, bárbara e imbuída de uma imaturidade intelectual. Assim, a dominação que é exercida sobre o Outro é vista como processo de emancipação, civilização, desenvolvimento e modernização do “bárbaro”. No presente texto esta lógica será esmiuçada pelo viés das relações estabelecidas entre o fazer musical no Brasil e as cargas históricas vinculadas à nossa herança colonial. Entretanto, enquanto observação adicional, vale apontar que, mesmo dentro do continente europeu, a ideia do Outro ainda vigora entre os países tidos como centrais e os tidos como periféricos: representações do que seriam consideradas “músicas nacionais” dos países do leste europeu eram frequentemente apresentadas, pelos países “centrais” da Europa, como músicas simples e voltadas para amadores, passando uma mensagem subjacente de que essas músicas evocavam um fazer musical mais “primitivo”. Estas representações baseiam-se, explícita ou implicitamente, num

“entendimento compartilhado do leste europeu e de sua música como incultos, simples e sem profundidade artística [artless]” (Mayes 2014, p.90).

Em suma, o “mito da modernidade” consiste em vitimar o inocente (Outro) o declarando como culpado de sua própria vitimação (Dussel 2021, p. 75). É preciso destacar que a construção do “mito da modernidade” só foi bem sucedida, tornando esse pensamento parte fundamental de um novo modelo de poder hegemônico, porque a violência e opressão foram os principais métodos utilizados neste processo. A violência física, psicológica e o apagamento de epistemologias e cosmovisões periféricas foram os grandes pilares que sustentaram a perpetuação de uma episteme euro-centralizada e de uma subserviência ao colonizador.

Sendo assim, em perspectiva à teoria *decolonial* e às ideias de colonialidade e modernidade expostas acima, abordaremos alguns aspectos relacionando *decolonialidade* e criação musical no contexto da música contemporânea. Para tanto, a partir de reflexões acerca das contradições, tensões e deslocamentos que emergem desse conflito, investigaremos inicialmente a noção de *escuta*, num sentido concreto (perceptivo) e metafórico (epistemológico). Em seguida, através de apontamentos sobre colonialidades na prática composicional, discutiremos possíveis posturas decoloniais. Sendo assim, comentaremos dois processos composicionais vivenciados pelos autores anteriormente ao contato com a teoria decolonial, contudo, já dialogando em certa medida com questões que emergem desse debate, mesmo que de forma germinal e inconsciente. É preciso destacar que tais apontamentos não são propostas, reflexões ou estratégias herméticas e definitivas — assim como não extinguem os paradoxos que surgem desse embate. São relatos de processos composicionais individuais de artistas latino-americanos pensando o próprio ato criativo sob uma ótica *decolonial*. Portanto, uma análise aprofundada dos processos composicionais envolvidos na escrita das duas peças não é o foco deste trabalho.

## 2. Colonialidades e as práticas musicais

As relações de colonialidade estão fortemente enraizadas nos discursos reproduzidos cotidianamente em nossa sociedade. Ainda que seja antepassada pelo colonialismo, a colonialidade o transcende. É perpetuada em materiais

didáticos, em diretrizes de legitimação acadêmicas, na cultura, no “bom senso”, na autoimagem dos povos, nas relações intersubjetivas e em diversos outros aspectos da nossa vivência moderna (Maldonado-Torres 2007, p. 131).

Um exemplo a ser observado é a academia musical na América Latina. O meio acadêmico perpetua tendências racistas no que diz respeito às práticas musicais afrodiáspóricas e indígenas (dentre outras). Uma vez que apresentam um pensamento musical que difere da prática europeia em termos de técnicas e teorias, as práticas musicais “não ocidentais” acabam sendo classificadas como inferiores. Contudo, o que de fato gera sua discriminação é estarem relacionadas a grupos racializados (Larsen; Souza; Ramirez 2020, p. 145). Somente quando as músicas desses grupos passam por um processo de apropriação e embranquecimento se tornam adequadas aos padrões musicais europeus.

Essas construções simbólicas — implantadas desde a invasão colonial em 1500 e perpetuadas até os dias de hoje —, fizeram com que a colonialidade fosse imposta com tamanha força sobre todos a ponto de sermos distanciados de outras formas de criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e experienciar música (Queiroz 2020, p. 154). De fato, a música não só no Brasil, mas como em toda a América Latina — e em outras regiões “periféricas”<sup>2</sup> do mundo — foi “fundada” por meio de um processo violento de colonização. Encontramos reminiscências disso nas grades curriculares, nos conteúdos, objetivos e abordagens metodológicas, além de outros aspectos do ensino musical formal no país. O impacto que esse processo de colonialidade teve na música opera diretamente na formação dos músicos, professores e pesquisadores, gerando assim um sistema que se retroalimenta e propaga uma prática musical elitizada.

O musicólogo Kofi Agawu mostra muito bem como esse processo afetou a música africana. A partir de observações de aspectos do tonalismo na música africana atual, do pensamento tonal africano pré-colonial e de elaborações composicionais de autores africanos, Agawu aponta o tonalismo como uma força colonizadora na África. O autor cita como exemplo icônico desse processo a exportação de hinos da Igreja Protestante à África. Para além da mensagem religiosa — que oferece um vislumbre sedutor de uma vida melhor que aguarda os fiéis no além —, esses hinos são compostos por melodias de fácil

---

<sup>2</sup> Neste caso, vale dizer que o “periférico” refere-se a regiões distantes dos grandes centros europeus.

assimilação, harmonizados usando acordes primários, apresentando um âmbito tonal restrito, com uma textura padronizada em quatro partes (soprano, contralto, tenor e baixo) que nenhum povo africano utilizava, além de apresentarem uma prosódia e esquema de rimas incompatíveis com as línguas e dialetos africanos. Quando traduzidos (geralmente a partir do alemão e do inglês), e “adaptados” para o consumo local, aspectos naturais do canto e da fala dos povos nativos eram ignorados (Agawu; Padovani 2021, p. 3–4).

Isso tudo mostra a violência musical que os africanos sofreram com a introdução desses hinos em seu território a partir do século XIX. Para o colonizador, os hinos eram uma ferramenta de poder e dominação sobre as populações nativas, fazendo-as falar uma linguagem que não tinham chance de dominar. Limitada e limitante, a linguagem harmônica dos hinos foi imposta, de modo que houve uma rejeição a tudo que não se encaixasse nesses padrões, tendo um efeito sedativo e mantendo-os confinados em uma prisão de tonalidade diatônica (Agawu; Padovani 2021, p. 4).

Como consequência, a submissão estética que perdurou da metade do século XIX em diante fez com que diversos aspectos das imaginações musicais africanas fossem substituídos pela imaginação musical de seus colonizadores (Agawu; Padovani 2021). Podemos imaginar processos semelhantes com as culturas indígenas colonizadas na América do Sul.

A dialética musical e o sistema de escrita europeus, tidos como formas hegemônicas de pensamento, podem ser encarados como consequência do epistemicídio (Pino; Cohon; Sanchez 2020) de outras práticas musicais. Conforme constatado por Delalande (2001, p. 32–50), o suporte de criação influencia as formas de conceber e perceber o que se cria, de modo que o pentagrama induz a uma lógica vinculada a parâmetros específicos — como a divisão das notas e figuras rítmicas.

A predominância dessa maneira de pensar a notação de eventos musicais distribuídos no tempo — que prioriza certos parâmetros sonoros como altura e ritmo, assim como suas formas de subdivisão — afeta não só a prática da música instrumental e vocal, mas adentra outras esferas do pensamento musical. É o caso da criação e do desenvolvimento de ferramentas computacionais voltadas à extração de informações sonoras/musicais. Algoritmos e técnicas de mensuração de estruturas rítmicas, ou aquelas voltadas à *beat track*, nem sempre fazem sentido quando aplicadas em músicas

nas quais a linguagem rítmica se desenvolve em torno de conceitos de tempo que não aqueles utilizados pela música ocidental europeia. Da mesma forma, algoritmos que extraem medidas relacionadas à altura, como *chroma* podem não dialogar com práticas musicais baseadas em sistemas de afinação que dividem a oitava em mais de doze partes (Cella 2020, p. 130).

Em contrapartida, existem trabalhos recentes voltados à implementação deste tipo de técnicas em práticas musicais não ocidentais, como é o caso do projeto *CompMusic*, que trabalha com abordagens computacionais para descrever gravações musicais não ocidentais, focando em cinco culturas do Magrebe, China, Turquia, e Norte e Sul da Índia (Serra 2014), e o trabalho de Cornelis *et al.* (2013) que visa analisar como abordagens de estimativa de tempo automatizadas operam no contexto da música centro-africana.

Nesse sentido, o grupo Modernidade/Colonialidade composto por pensadores latino-americanos, também vêm trabalhando na decolonialidade em diversas áreas da prática musical. A partir da resistência epistêmica proposta por este grupo, o projeto decolonial busca resgatar cosmovisões, sejam ameríndias e afrodiáspóricas, uma vez que o apagamento imperialista da pluralidade de cosmovisões, sustentado em imposições epistêmicas, apagou/deslegitimou importantes práticas e modos de produção de conhecimento (Pino; Cohon; Sanchez 2020, p. 10).

É importante destacar que a iniciativa de se pensar práticas decoloniais em contexto musical acaba invariavelmente passando por processos de escuta. Uma vez que esta se mostra um meio relevante através do qual são exercidas diversas formas de imposição epistemológica, é preciso que saibamos apontar e identificar as diversas formas de colonialidades exercidas através da escuta. A partir de então, podemos traçar estratégias e propostas que subvertam, ao menos parcialmente, os modelos vigentes do saber musical.

### 3. Sobre a escuta pelo prisma colonial

Dentre as problemáticas e contradições vinculadas à decolonialidade nas práticas musicais, a questão da escuta é um ponto central a ser investigado, uma vez que reflete particularidades das configurações sociais, jurídicas, econômicas, simbólicas e culturais em que vivemos, como mostra Peter Szendy em *Listen: A History of Our Ears* (2008). Exemplificando uma destas facetas da

escuta, ele reflete sobre o “direito de ouvir” através de uma anedota do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): quando jovem, após ouvir a obra *Miserere mei, Deus*, de Gregorio Allegri (1582–1652), sendo apresentada na Capela Sistina, Mozart transcreveu de memória a peça numa folha. Acontece que essa música era propriedade da Igreja, somente podendo ser executada por seus membros e em épocas específicas. Logo, o feito do jovem compositor seria uma grande transgressão se descoberto; através da escuta, ele copiara um segredo de Roma.

Szendy evidencia no episódio uma violência dos “direitos de ouvir” [grifo dele] exercida pela Igreja que, através do cerceamento da escuta, tornava inacessível uma propriedade (Szendy 2008, p. 9–10). Esta prática fazia parte dos valores da época e, de modo análogo na contemporaneidade, as noções de direitos autorais e direitos de execução, assim como traços de uma escuta colonizada, refletem o funcionamento de nossa sociedade (cf. Szendy 2008, p. 13-34) — numa camada simbólica isto engendra noções próprias ao capitalismo, como patenteamento de ideias, propriedade privada<sup>3</sup>, etc. Já numa camada perceptiva, isto se reflete em aspectos estéticos, como certos paradigmas de “beleza”, determinadas estruturas tonais e formais recorrentes, e em elementos reforçados pelo próprio sistema de notação musical ocidental, como altura, ritmo, etc.

Tomemos como exemplo a ideia de que há uma “escuta mais correta”, conforme exemplificado por Theodor Adorno (Adorno; Barros 2011) quando cria uma tipologia de escutas musicais em que os ouvintes podem ser colocados numa ordem crescente. A classificação vai do “ouvinte despreparado” e sem bagagem musical alguma ao ouvinte “totalmente adequado”, cuja escuta estrutural é capaz de analisar e sintetizar os conteúdos musicais (Adorno; Barros 2011, p. 55–83).

Atentemos a duas características disso (Szendy 2008): 1) o que está em jogo não é apenas uma colocação sensorial/conceitual, mas também uma posição sociológica; 2) as formas de escutas serem organizadas de modo linear

---

<sup>3</sup> No tocante aos direitos autorais, é curioso pensarmos agora, a título ilustrativo, no BWV 974 de Johann Sebastian Bach (1685–1750). A obra para cravo solo nada mais é do que a transcrição de um concerto para oboé, cordas e contínuo composto por Benedetto Marcello (1686–1739) – há fontes que cogitam que a obra seja do irmão deste, Alessandro Marcello (1673–1747). De toda forma, o BWV 974 consiste na transcrição de uma obra já existente, o que era uma prática corrente no período barroco.

culmina numa hierarquia, o que leva à premissa de haver uma escuta ideal. Quando Szendy, porém, argumenta que “nós não podemos dizer que a obra é o pólo objetivo da escuta, já que a história da noção de obra condiciona a história da escuta, e vice-versa” (Szendy 2008, p. 102), certos axiomas são postos em xeque.

Apesar de contextualmente distantes da tipologia de Adorno, vale também trazer dois exemplos práticos de “vozes corretas”, ilustrando um cruzamento entre colonialidade, escuta e vocalização. Marlene Schäfers (2017) relata que, no contexto de certas igrejas ligadas ao cristianismo na Coreia do Sul, diversos membros se esforçam para cantar de modo mais “limpo” — próximo da “voz cantada europeia”, evitando o canto com timbre mais “rasgado” ou “rugoso”, que remete ao canto tradicional coreano —, assim como pessoas afro-americanas são incentivadas, em certas escolas de canto dos Estados Unidos, a cantar de forma “menos negra”. Usar a voz de uma forma diferente daquela praticada em sua própria história, ou ainda tentando alterar ou mascarar suas próprias características corpóreas.

Evidenciando a colonialidade que emerge através de uma escuta instituída, é possível traçar um paralelo entre este relato e o processo de introdução dos hinos protestantes na África, tal como descrito por Agawu. Em ambas situações, a escuta exerceu um papel fundamental no processo colonizador, é através dela que ocorreu a imposição de um padrão estético e sonoro hegemônico, paralelamente à negação de construções estéticas e perceptivas das próprias culturas dominadas.

Dito isso, os exemplos expostos acima — relacionados, de um lado, à escuta, conforme exposto por Szendy e, de outro lado, à voz, conforme demonstrado por Schäfers e Agawu — não são tão distantes entre si<sup>4</sup>. Levando em conta a proposta central deste texto, podemos inferir que encarnamos todo um conjunto de axiomas inconscientes, dos quais se desvincular é uma tarefa

---

<sup>4</sup> Podemos esmiuçar a proximidade entre as noções de escuta e de voz: do ponto de vista perceptivo, Gustavo Penha (2021) afirma que, numa escuta, há um acionamento espontâneo e instantâneo de nosso aparelho fonador, de modo que uma percepção se dá por meio de um acoplamento voz-ouvido (Penha, 2021, p. 281-283). Ouvir uma palavra é, também, articulá-la internamente, assim como perceber os sons à nossa volta é acionar respostas de nossos aparelhos fonadores e respiratórios; uma “voz-escuta”. O texto de Penha volta-se às questões perceptiva e cognitiva em diálogo com a filosofia, não lidando com o tema da decolonialidade. Entretanto, podemos emprestar seu conceito de *voz-ouvido* dentro do prisma aqui apresentado para refletir se há traços de colonialidade presentes em nossos acoplamentos voz-ouvido.

difícil. A principal dificuldade desta empreitada reside no fato de que a nossa escuta é historicamente carregada de referências que foram gradualmente se sedimentando e se cristalizando pelo processo de colonialidade.

Em perspectiva à lógica da colonialidade do pensamento e das práticas musicais não ocidentais, é possível pensar a música e todo aspecto que de alguma forma está ligado a ela (escuta, ensino, performance, estética, imaginário, poética, criação, etc.) a partir de um viés decolonial, “enquanto *desobediência epistêmica*, enquanto propostas educacionais, estéticas e/ou de produção de conhecimento contra-hegemônicas” (Pino; Cohon; Sanchez 2020, p. 11, grifos deles). Entretanto, ao pensar processos decoloniais em certas práticas musicais nos deparamos com algumas contradições. Especialmente em práticas musicais naturalmente elitistas, em que a perpetuação de epistemologias hegemônicas e a idealização de uma estética musical baseada no “novo” são aspectos importantes da sua concepção.

#### **4. Possíveis caminhos decoloniais no contexto da música contemporânea?**

Quando trazemos a questão da colonialidade para o contexto do que se convencionou chamar de música contemporânea e buscamos vislumbrar possíveis processos decoloniais, nos deparamos com essas contradições. Há um paradoxo que emerge a partir do duplo significado que a noção de “modernidade” pode apresentar em meio a esse embate. Por um lado, a ideia de “modernidade” aponta para uma prática musical baseada na busca e na experimentação por novas maneiras de organização do mundo sonoro, ou na “descoberta” de novos métodos composicionais. Por outro, adquire um significado negativo nos remetendo à colonialidade e à herança de uma lógica colonial que é perpetuada (Messina *et al.* 2020, p. 103).

Nós, compositores/as envolvidos/as com a “música contemporânea”, buscamos constantemente justificar nossas práticas artísticas sob a égide do “moderno”, do “novo”, da “descoberta”, do “progresso”, etc. No entanto, não percebemos que nossos princípios poéticos e estéticos repercutem uma lógica elitizada e eurocêntrica, e que conceitos como “moderno” acabam coincidindo com aqueles utilizados pelo colonizador para colocar sua própria cultura em uma posição de superioridade em relação às outras.

Todavia, esse embate não suscita apenas contradições, há pontos de convergência. Tanto a busca por práticas musicais decoloniais, quanto nosso comprometimento com a poética e estética da “música contemporânea” apontam para uma necessidade de transgressão dos paradigmas do saber, convergindo para o que Mignolo denomina como “desobediência epistêmica” (Mignolo 2009). Segundo o próprio Mignolo, sem tomar essa medida e iniciar esse movimento, não será possível o desencadeamento epistêmico e, portanto, permaneceremos no domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocêntricos, enraizados nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases (Mignolo 2008, p. 288).

Apesar de estarmos envolvidos com práticas musicais que de alguma maneira contrapõem nossos esforços no que diz respeito a uma busca por decolonialidades, não podemos invalidar discussões e reflexões em torno de possíveis processos que nos levem a uma prática que cada vez mais possa dar espaço às epistemologias e cosmovisões historicamente inferiorizadas. É justamente a partir dessas contradições que surge a necessidade de propormos algumas tensões, seja no pensamento crítico, na poética, estética ou na técnica composicional.

Um decurso criativo particularmente interessante — que, embora não tenha a pretensão de propor processos decoloniais, dialoga de alguma forma com este pensamento —, aparece no trabalho de mestrado da compositora Josi de Mattos Neto. Unindo voz, respiração e escrita através de prismas não convencionais, Mattos Neto relata o processo criativo de *Respire, ou o brotar das vozes na criação* (cf. Mattos Neto 2020, p. 23–56). A compositora fez inicialmente o experimento de desenhar seus fluxos respiratórios, posteriormente podendo performar tais desenhos. Em seguida, unindo dinâmicas coletivas e práticas de liberação vocal, ela e um grupo de artistas realizaram diversos testes práticos: usaram diferentes materiais (lápiz, carvão, nanquim; papel de *sumi-ê*, papel de arroz, etc.), assim como diferentes relações entre escrita e emissão sonora (exemplos: fazer primeiro a notação dos fluxos respiratórios e depois a emissão vocal; ou notar esses fluxos ao mesmo tempo em que se emitem sons vocais; ver diferentes formas de apneia, relacionadas aos espaços sem traços no papel, etc.). Este processo culminou numa peça que não utiliza o sistema tradicional de

escrita musical e lida com morfologias e técnicas vocais à escolha dos/das intérpretes, surgindo a partir de suas próprias experiências de liberação vocal<sup>5</sup>.

Consideramos que, neste caso, o diálogo com uma postura decolonial se dá através de uma soma de fatores. Primeiramente, pelo fato da técnica vocal utilizada não se basear nos paradigmas do canto lírico, mas, ao invés disso, em processos de autodescoberta por parte dos/das artistas. Além disso, o caráter processual e a forma de escrita utilizada, fazem com que as noções de “partitura” e de “obra” sejam postas em jogo. Como resultado, cria-se uma quebra com a epistemologia europeia tradicional.

Agora, é importante atentar que não é o fato de usarmos um determinado sistema de escrita musical — ou de buscarmos alternativas a ele — que determinará se uma prática é colonialista ou não, ou se a escrita e a escuta manifestas carregam ou não certos axiomas. Os parâmetros para ponderar isto são plurais e, por fim, a maneira como a proposta criativa é desenvolvida pode ser muito mais relevante. É igualmente pertinente pensarmos que, através deste nosso sistema de escrita musical — cuja história vincula-se a diversas instâncias de silenciamento —, podemos também evocar vozes silenciadas ou amplificar uma voz coletiva. Saindo momentaneamente do caráter decolonial, mas em consonância com o caráter de *resistência*, vinculado à dimensão política, trazemos três casos enquanto ilustração de tais situações:

- *Lacrimosa Campesina – um canto de resistência por justiça e paz*<sup>6</sup> 4 (coro a capella, 2018), de Rodrigo Lima (Brasil, nascido em 1976): escrita após o compositor descobrir que entre 2016 e 2017 cerca de sessenta pessoas foram assassinadas nos campos por conta das lutas por seus territórios, no Rio de Janeiro. Há territórios que não são reconhecidos oficialmente como pertencentes aos seus habitantes e, como consequência, disputas violentas ocorreram e ainda ocorrem. Por meio do título, das notas de programa e do

---

<sup>5</sup> Uma das integrantes deste processo narrado foi a artista-pesquisadora Isadora Borges do Amaral, que atualmente desenvolve uma pesquisa de mestrado no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP explorando diferentes formas de vocalidade enquanto engendradoras de poéticas sonoras, corporais, cênicas. Sua pesquisa também pode ser considerada como uma possível via para ampliar as questões levantadas acerca da criação sonora a partir de uma concepção de voz não eurocêntrica.

<sup>6</sup> Estreada na 29ª edição do Panorama da Música Brasileira, realizada no Rio de Janeiro em 2018.

caráter de réquiem<sup>7</sup>, são evocadas as vozes silenciadas nestes acontecimentos. Portanto, por mais que a música ocorra num lugar vinculado à tradição da música de concerto, abre-se um elo com outro lugar, diretamente referente a eventos específicos de caráter político e social de nosso contexto. Vale ainda apontar que a peça foi estreada no XXIX Panorama de Música Brasileira Atual (2018), realizado na cidade do Rio de Janeiro, de modo que a proximidade entre os ouvintes e o contexto evocado é marcante<sup>8</sup>.

- *The People United Will Never Be Defeated!* (piano solo, 1975) de Frederic Rzewski (Estados Unidos, nascido em 1938): 36 variações da composição do chileno Sergio Ortega com o grupo Quilapayún, *¡El pueblo unido, jamás será vencido!*. É uma peça virtuosística para piano que mescla diferentes estéticas e ferramentas composicionais. A canção original chilena manifesta uma postura política contrária à ditadura militar instalada na época (início dos anos 70), tendo se tornado um símbolo de resistência da esquerda. Os diversos estilos estéticos nas variações representam a união de diferentes pessoas, como uma clara metáfora da canção. Portanto, o material germinal e suas formas de manipulação refletem uma mensagem de caráter político. Além disso, pelo fato da canção ter tornado-se muito famosa, a ponto de virar um símbolo estimado mesmo para contextos exteriores ao seu original, esta peça de piano incorpora um atributo afetivo de resistência<sup>9</sup>.
- *Il canto sospeso* (1955–56, para solistas cantores, coro e orquestra), de Luigi Nono (Itália, 1924–1990): a obra utiliza textos reunidos no livro *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* [Cartas de condenados à morte da resistência europeia], publicado em 1954 por Giulio Einaudi. Este livro contém cartas de adeus escritas por prisioneiros do terceiro Reich, mortos

---

<sup>7</sup> A obra utiliza um texto em latim, comumente empregado em Réquiens: *Lacrimosa dies illa / Qua resurget ex favilla / Judicandus homo reus. / Huic ergo parce, Deus: / Pie Jesu Domine, / Dona eis requiem*. Uma possível tradução seria: Dia de lágrimas aquele / Na qual, ressurgirá das cinzas / Um homem para ser julgado. / Portanto, poupe-o, ó Deus: / Misericordioso Senhor Jesus / Conceda-lhe a paz eterna.

<sup>8</sup> Para mais informações, cf. <https://www.brasildefatorj.com.br/2018/11/12/compositor-estreia-musica-em-homenagem-as-vitimas-de-violencia-no-campo-no-rio> (Acesso: 9 dez. 2022)

<sup>9</sup> Para mais informações, cf.: <https://accelerandobjmd.weebly.com/issue2/5-reviews-on-rzewskis-leftist-political-piano-variations-the-people-united-will-never-be-defeated> (Acesso: 25 set. 2023)

por fazerem parte da resistência. Todas as cartas foram escritas pouco antes da execução de seus autores e, em *Il canto sospeso*, são utilizadas cartas de pessoas entre 14 e 40 anos. O compositor dedicou a obra a todos e todas que deram suas vidas na luta pela liberdade de suas coletividades. Sua estreia ocorreria no Munich Oktoberfest em 1980, mas nesta data um ataque a bombas assassinou treze pessoas e feriu mais de duzentas: crê-se que era direcionado à apresentação que, na ocasião, precisou ser cancelada<sup>10</sup>. A peça, que utiliza técnicas dodecafônicas e seriais — bastante representativas por um prisma colonial —, visa trazer à luz mortes que, de outra forma, perderiam-se no tempo sem serem lembradas. Ao evidenciar, como parte estruturante do discurso musical, pessoas silenciadas pelo terceiro Reich, a peça ganha uma clara dimensão de resistência política.

Aqui ressaltamos as camadas políticas por levar em conta que as expressões artísticas as tocam diretamente, conscientemente ou não. Assim como no relato anterior de Mozart que “roubara” uma propriedade da Igreja (soberana política à sua época) — de modo que a própria memorização através da escuta seria tida como um “roubo” —, hoje somos atravessados por múltiplos preceitos, como ideais de beleza, formas de escuta e de valorização, muitos destes níveis estando em ressonância com os reflexos da colonialidade de nossa bagagem histórica e, conseqüentemente, política. Há então uma intersecção entre visões de mundo, construções políticas, práticas artísticas, etc.

Paralelamente à decolonialidade, há variadas formas de resistência epistêmica possíveis, de modo que a própria noção de resistência mostra-se multifacetada e, por certos pontos de vista, pode até apresentar feições contraditórias. Ao nos debruçarmos sobre as questões de gênero, por exemplo, abrem-se vias para novas discussões, ora em coincidência com buscas decoloniais, ora com problemáticas particulares. Sobre este assunto, igualmente relevante, Ana Paula Orlandi (2023) resume diferentes pesquisas que constata um abismo nas formas de reconhecimento, tratamento e incentivo entre mulheres e homens no meio musical, de modo que a produção feminina é

---

<sup>10</sup> Para mais informações sobre a obra, tanto por um viés técnico quanto conceitual, cf. Mila (2018). Disponível em: <https://books.openedition.org/contrechamps/1610> (Acesso: 1 dez. 2022)

claramente desvalorizada<sup>11</sup> — heranças de uma carga histórica enraizada há séculos<sup>12</sup>. E esta é apenas uma das vias possíveis de investigação.

Dito isso, embora existam peças que dialoguem em certa medida com posturas de resistência (como as descritas acima), agora retornando ao escopo voltado à decolonialidade, constatamos que compositores/as não costumam comumente pensar tais questões em perspectiva a uma prática decolonial. É complexo levantar uma bandeira que vá estritamente de encontro com uma prática musical contra-hegemônica e abordá-la como objetivo unívoco de uma criação artística. Grande parte das peças que apresentam uma posição de resistência, seja no âmbito poético ou estético, acabam se valendo de elementos oriundos de práticas musicais europeias/ocidentais, o que enfatiza ainda mais uma contradição. Afinal de contas, existe todo um imaginário introjetado, assim como um sistema de pensamento, cujas origens remontam a séculos de práticas estabelecidas.

Contudo, acreditamos que a solução para tal problemática não se daria pelo viés do cancelamento de tais bagagens. Não se trata de uma postura de negação, mas sim de salvaguardar as epistemologias, os saberes e as práticas musicais que foram e ainda estão sendo apagados em detrimento de uma realidade hegemônica. Existe a possibilidade de diferentes culturas e práticas coexistirem sem a necessidade de uma anular a outra, construindo uma *ecologia dos saberes*, tal como apontado por Nina Graeff no dossiê “Matizes Africanos na Música Brasileira” (2020), em diálogo com Boaventura de Souza Santos (2007).

Um exemplo dessa dimensão se apresenta no uso de técnicas estendidas: enquanto, por um lado, abrem possibilidades que escapam às noções tradicionais de percepção e discurso musical — mostrando potencialidades decoloniais —, por outro lado, comumente vinculam-se a uma tradição acentuadamente eurocêntrica e elitizada. Porém, se pensarmos que as técnicas

---

<sup>11</sup> A respeito disso, segue uma breve citação: “O relatório “O que o Brasil ouve – Edição mulheres na música”, divulgado em março de 2022 pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), oferece pistas do abismo entre as participações feminina e masculina no mercado musical brasileiro. De acordo com o documento, em 2021 foram distribuídos R\$ 901 milhões em direitos autorais. Às mulheres foi destinado pouco mais de 7% desse valor. No mesmo ano, na lista dos 100 autores com maior rendimento, as compositoras representaram apenas 4% do total”. (Orlandi 2023, p. 84)

<sup>12</sup> Outra camada relevante nesta discussão seria a inclusão de pessoas transgênero e não binárias.

estendidas são ideias europeias, nos privamos de criar técnicas estendidas, sendo que, em realidade, a vinculação “técnica estendida → música europeia” é apenas consequência de uma lógica histórica, como se a Europa tivesse patentado tal princípio (Messina *et al.* 2020, p. 109–110). Inclusive, é possível encontrar técnicas de produção sonora que não aquelas consideradas “convencionais”, em culturas musicais não eurocêntricas, que se comparadas com a tradição europeia, poderiam ser encaradas como técnicas estendidas — apesar de não carregarem tal nome em seu contexto.

Portanto, não é apenas o uso de técnicas estendidas ou o fato de a escrita ocorrer sobre um sistema musical hegemônico que determinará o quão distantes ou próximos estamos de uma busca decolonial. Afinal, é possível nos apropriarmos de arcabouços técnicos e de sistemas de notação tipicamente europeus e ainda assim estarmos preocupados com questões relacionadas à criação de espaços onde imaginários poéticos e culturas de povos não europeus possam habitar. Em vez de abandonarmos nossa bagagem musical e irmos em direção a Stockhausen, por que não trazemos Stockhausen para sambar conosco? Será que ele aceitaria? Nós aceitamos!

Motivados por estas questões, sentimos a necessidade de uma reflexão que tensione e desloque nosso próprio processo criativo. Para tanto, realizaremos apontamentos reflexivos acerca de alguns aspectos composicionais que dialogam em certa medida com a noção de decolonialidade em duas peças compostas por nós: *Do corpo ao pó* (2021), de Vinícius César de Oliveira e *Caminho através da inquietude* (2017), de Yugo Sano Mani. Vale ressaltar que ambas as peças não foram concebidas a partir de uma crítica deliberadamente decolonial, mas possuem aspectos conscientes e inconscientes de diálogos com noções decoloniais.

Nestas peças são percorridas algumas dessas encruzilhadas na busca por uma poética menos elitizada e subscrita a partir de ideias e conceitos europeus. Em *Do corpo ao pó* existe uma poética vinculada à noção de corpo e territorialidade dos povos Kaiowá e Guarani, somada a uma crítica à questão social e política da demarcação de terras indígenas. Já em *Caminho através da inquietude* há discursos sonoros e simbólicos criados a partir do berimbau — instrumento que comumente é visto como “externo” à música de concerto —, de modo que os instrumentos de concerto tradicionais são modulados e atravessados por este. A seguir relataremos os processos criativos das duas

peças, de maneira a destacar algumas possíveis aberturas que vão de encontro com a teoria decolonial.

### 5. *Do corpo ao pó* (2021) – Vinícius Cesar de Oliveira

*Do corpo ao pó*<sup>13</sup>, para violão e *live-electronics*, foi composta durante o ano de 2021 visando a exploração e a aplicação criativa de ferramentas específicas voltadas à escuta de máquina e à recuperação de informações musicais. A peça busca através do uso criativo das ferramentas e técnicas de *machine listening* e *music information retrieval* estabelecer um diálogo entre instrumento e computador no nível temporal, espacial, e timbrístico-morfológico.

O título da peça faz referência à dissertação e ao livro *Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte*, do antropólogo Bruno Morais (2015). Esse texto traz reflexões acerca do genocídio sofrido pelos povos Kaiowá e Guarani — ocorrido no Mato Grosso do Sul no contexto dos conflitos fundiários —, a partir de suas relações com o mundo, sendo a terra e o corpo, vivo ou morto, indissociáveis nesse debate (Marcurio 2018). Através de reflexões sobre a violência e a morte, suscitadas a partir de relatos de indivíduos pertencentes a esses povos, Morais percorre dois modelos de *territorialidade*: (1) com base em concepções próprias dos indígenas das categorias territoriais; (2) pautado na expressão *tekoha*<sup>14</sup> como contingências políticas do Estado que historicamente vincularam os Kaiowá e Guarani a um território específico e restrito — o que levou ao surgimento de um movimento de retomada de seu território original.

A imagem poética que permeia a peça surge desse debate em torno da territorialidade que se direciona a uma crítica Kaiowá e Guarani à colonização de suas terras. Tal crítica é traçada a partir do delineamento de uma genealogia própria do corpo e de uma escatologia. Durante a vida de uma pessoa suas atividades vão sediando seu próprio corpo no terreno, vão mesclando-o com a

---

<sup>13</sup> Uma gravação da peça pode ser ouvida no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=FYxJW0c3U1Q>

<sup>14</sup> Termo utilizado pelos Guarani e Kaiowa para se referirem a um “lugar em que vivemos” segundos nossos costumes. De acordo com a etimologia clássica estabelecida por Meliá *et al.* (1998, p. 131), *teko* significa “costume”/ “modo de ser”; e *ha*, “lugar em que”.

terra, até o ponto em que corpo e terra se confundem. O corpo “faz parte do local”, ao mesmo tempo em que seu pó escatológico, sua poeira, se mistura com a terra, e em alguma dimensão é a terra ela mesma. A princípio, essa confusão material da pessoa com o espaço só está dada na relação com os parentes e familiares — o avô, o tio, o primo. Mas à medida que vive, come, dorme, casa, faz filhos e, principalmente, morre, a pessoa vai se misturando progressivamente ao terreno (Morais 2019, p. 10).

Por fim, o sujeito está definitivamente inscrito no espaço — o corpo passa a integrar o terreno de fato. Em outras palavras, a terra enquanto espaço é composta pelos corpos e pelas relações destes com ela, assim como dos corpos entre si, na vida e na morte — trocas materiais e imateriais entre os corpos e a terra.

Trazendo essa imagem poética para o contexto da criação musical, busquei evocar metáforas que remetessem a essas relações, bem como à noção de territorialidade descrita acima. Diferentes desdobramentos destas metáforas podem ser observados na concepção do projeto composicional como um todo, seja nas relações estabelecidas entre os processos computacionais/interativos e os gestos instrumentais, ou na estruturação e no desenvolvimento dos materiais musicais a nível micro e macro.

No que diz respeito à escrita instrumental, a metáfora da territorialidade se manifestou enquanto um processo de elaboração dos materiais e de estruturação do discurso musical. Tal processo se dividiu em duas etapas: (1) definição de um conjunto de elementos/motivos/unidades musicais e gestuais intrínsecos ao idiomatismo do violão a partir de princípios musicais básicos (ritmo; acordes; perfil melódico, etc.); (2) justaposição e combinação destas unidades musicais a fim de engendrar novas morfologias.

Conseqüentemente, esse procedimento moldou a micro e macro forma da peça, permitindo que as pequenas unidades morfológicas fossem utilizadas como blocos constituintes de ideias musicais mais extensas. Dependendo do grau de atomização dessas unidades, tem-se uma maior ou menor possibilidade de recombiná-las e, com isso, obter estruturas mais complexas e variadas.

A primeira seção (Ex. 1) ilustra de forma simplificada esse processo de engendramento e agenciamento dos materiais. Neste trecho foram tomados

como unidades musicais básicas, acordes; *tambora*<sup>15</sup>; apogiatura; arpejo e harmônico natural. Ao passo que a unidade acorde — elemento em destaque desta seção — vai sendo reiterada, se combina e se justapõe às demais unidades. É justamente a partir desse processo de justaposição e fusão das unidades que as morfologias sonoras/musicais vão emergindo.

The image displays a musical score for a piece titled 'Do corpo ao pó'. The score is divided into 12 numbered sections, each with its own time signature and dynamic markings. The sections are: 1 (4/4, *f*), 2 (6/4, *p* to *mf*), 3 (3/16, *mf*), 4 (2/8, *f*), 5 (5/4, *mp*), 6 (5/4, *f*), 7 (6/8, *mf*), 8 (6/8, *p*), 9 (5/4, *mp*), 10 (5/4, *mp*), 11 (2/4, *p* to *mf*), and 12 (3/16, *f*). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings like *f*, *mp*, *mf*, and *ff*. There are also indications of 'I.v.' (first violin) and 'harm.' (harmonic). The tempo is marked as  $\text{♩} = 40$ .

Exemplo 1: Trecho da primeira seção de *Do corpo ao pó*

Cada seção de *Do corpo ao pó* explora diversas combinações e diferentes elementos enquanto blocos formadores de morfologias. De fato, a macro forma da peça é elaborada através deste processo de parametrização e incrustação de ideias musicais atomizadas, que ao serem combinadas entre si engendram novas estruturas. Tal processo viabilizou a circunscrição destes blocos morfológicos de tal maneira que um certo espaço/repositório/território fosse delineado.

Com este processo de amálgama, superposição, justaposição, e diluição dos elementos musicais em jogo buscou-se evocar a metáfora das relações dos corpos entre si e entre a terra. Ao mesmo tempo, foi possível entrever maneiras de circunscrever e sedimentar um espaço formal constituído pelos elos criados na elaboração dos materiais. Aqui, as relações dos corpos entre si e entre a terra serviram como um modelo para a concepção de tal processo. As unidades

<sup>15</sup> Técnica violonística que consiste em golpear as cordas com o polegar ou a palma da mão direita na região da ponte ou da boca do instrumento, produzindo um som percussivo.

musicais (corpos) ao estabelecerem relações entre si se proliferam e se misturam ao terreno (forma), que por sua vez emerge a partir destas relações.

Já na concepção da eletrônica em tempo-real, a metáfora da territorialidade se manifesta na modelagem dos algoritmos e processos interativos. Por exemplo, para controlar as linhas de atraso de *delay spectral*<sup>16</sup>, foi utilizada a função de auto-correlação especial normalizada (*Special Normalized Autocorrelatoin* – SNAC) (Mcleod 2009) extraída de acordes específicos ao longo das seções I e II. A função de auto-correlação é um processo realizado no domínio do tempo que mede a similaridade de um sinal (ou de formas de ondas) com ele mesmo.

Como mostra o Ex. 2, a função SNAC é extraída nos eventos 4, 7, 10 e 12 (destacados em azul). As setas indicam que a curva de auto-correlação extraída dos acordes destacados em azul é utilizada para manipular as linhas de atraso do *delay spectral* nos acordes destacados em vermelho.

O exemplo apresenta uma partitura musical com 13 eventos de acorde numerados de 4 a 13. Os acordes 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12 e 13 são destacados em azul, enquanto os acordes 8 e 9 são destacados em vermelho. Setas azuis indicam a relação entre os acordes azuis e os vermelhos, mostrando que a função SNAC extraída dos acordes azuis é utilizada para manipular as linhas de atraso do *delay spectral* nos acordes vermelhos. A partitura inclui notações de dinâmica (p, mf, f, mp) e indicações de harmônicos (harm. I.v., T., V. harm. T., V. harm. T.).

**Exemplo 2:** Exemplo da função de autocorrelação para controlar processos na seção I

Há uma relação entre a concepção desta estratégia e a noção de territorialidade. O próprio conceito de auto-correlação pode ser associado às relações que o corpo estabelece com ele mesmo no processo de constituição do território. Quando a curva de auto-correlação é extraída de um acorde estamos medindo de alguma forma sua relação consigo mesmo. Já a estratégia de utilizar atributos extraídos do violão para controlar processos evoca a noção de trocas materiais e imateriais entre os corpos e o terreno. Há neste processo uma

<sup>16</sup> Método de processamento de sinal digital de áudio que consiste na criação de linhas de atraso para cada *bin* de frequência de um dado espectro sonoro.

ideia de troca que se acentua nos momentos em que ocorre a utilização de atributos extraídos de um gesto para manipular outro gesto.

Outro exemplo é a modelização de um algoritmo de reconhecimento de acordes, que foi utilizado para classificar todos os acordes presentes na peça em cinco grupos. Cada um desses cinco grupos foi associado a uma posição no espaço sonoro circular — atrás; esquerda; frente; direita e atrás. Quando acionado, esse processo é responsável por posicionar as morfologias sonoras resultantes dos processamentos em tempo-real em um ponto específico do espaço de acordo com o acorde que está sendo tocado ao vivo pelo violonista.

O emprego desta estratégia busca realizar uma aproximação com a poética da peça ao estabelecer uma correlação entre as classes de acordes e os vários pontos do espaço sonoro. A associação entre a estratégia composicional e a poética está justamente na circunscrição de um espaço sonoro que se constitui através das relações estabelecidas entre cada um dos acordes e entre os acordes e o próprio espaço. Tal qual a noção de territorialidade, as atividades do instrumentista vão circunscrevendo as estruturas sonoras geradas pela eletrônica no espaço, e em certa medida passa a ser incorporada a ele.

Contudo, é importante frisar que *Do corpo ao pó* foi composta antes de eu ter um contato mais aprofundado e sistematizado com o pensamento decolonial. Portanto, não tive a pretensão de abordar as questões que emergem em torno da ideia de decolonialidade como uma proposta central da peça. De fato, há uma motivação que esbarra nessas questões, porém não tão formalizada e elaborada em perspectiva às reflexões e propostas que vêm sendo discutidas pela academia na atualidade.

Enquanto artista brasileiro que vive em um país situado fora dos grandes centros e preocupado em pensar seu contexto social e político, me encontrava propenso a buscar cada vez mais por uma escrita que pudesse incorporar cosmovisões e práticas próprias do espaço e do tempo em que estou inserido. É certo que já existiam reflexões — mesmo que embrionárias e elementares — que me motivavam a dar corpo às epistemes ameríndias e sul-americanas, numa contra resposta ao apagamento que sofrem, principalmente em práticas e contextos elitistas e racistas como o da “música contemporânea”. Mas, foi o contexto social e político — questões relacionadas à demarcação das terras dos povos originários e, paralelamente, a crítica ao descaso do governo

Bolsonaro em relação ao tema — que me levou de forma incisiva a refletir sobre meu próprio processo criativo e propor possíveis deslocamentos.

Em *Do corpo ao pó* tentei propor uma abordagem que não caísse na simples apropriação de elementos da prática musical de determinados povos originários ou da música popular brasileira sem qualquer reflexão musical, poética, social ou política. A intenção era buscar por uma poética que de alguma forma incorporasse o Brasil em seu contexto político-social, e em certa medida, trazer para minha prática composicional a cosmologia de um povo que sofre incessantemente, por mais de quinhentos anos, com a repressão de uma classe dominante.

## 6. Caminho através da inquietude – Yugo Sano Mani

*Caminho através da inquietude*<sup>17</sup> foi composta em 2017 no Ateliê Contemporâneo da Escola Municipal de Música de São Paulo, curso coordenado por Tiago Gati. Os intérpretes que a estrearam, aos quais a obra é dedicada, são: Iris Soares (violino), Fábio Simão (trompete), Rubens Oliveira (berimbau), Julio Nogueira (contrabaixo) e Leonardo Serrão (regência). Nela, todo o discurso sonoro – morfologias, ideias gestuais e combinações texturais – foi criado a partir do berimbau, instrumento que comumente não integra o imaginário da “música de concerto” e que, paralelamente, carrega um elo simbólico com histórias de resistência no Brasil.

Enquanto proposta metafórica com consequências sonoras, trompete, violino e contrabaixo realizam gestos que não pertencem aos seus idiomas tradicionais, precisando se adequar às possibilidades naturalmente oferecidas pelo berimbau (Ex. 3): sons percussivos variados, sonoridades sem frequências definidas, gestos abafados, *glissandi*, etc. Era evocada, portanto, a metáfora de uma inversão dos poderes historicamente exercidos através da música.

Na época da escrita desta peça estava estudando o *Tratado dos Objetos Musicais* de Pierre Schaeffer (1966), com foco no capítulo sobre morfologia e tipologia sonoras — que fundamentam seu pensamento tipomorfológico. Paralelamente, pesquisava diferentes formas de articulação do sonoro, como a

---

<sup>17</sup> Uma gravação da peça pode ser ouvida no link a seguir: <https://youtu.be/S15keC22GPg?feature=shared>.

tipologia proposta por Helmut Lachenmann em seu texto *Tipos sonoros da nova música* (Lachenmann 1996). Pelo viés decolonial, trata-se de mais uma das muitas situações de contradição, pois, enquanto o berimbau era o engendrador fundamental dos eventos – um símbolo de resistência vinculado à história do instrumento e, paralelamente, uma quebra com as concepções tradicionais de escuta –, havia lógicas remetendo claramente à música contemporânea europeia.

Assim como no caso da obra *Do corpo ao pó*, a escrita de *Caminho através da inquietude* se deu anteriormente ao contato com o pensamento decolonial. Mais do que um discurso formalizado e elaborado de acordo com diretrizes explícitas de decolonialidade, as questões simbólicas e sociais lá presentes surgiram apenas como fruto de uma busca enquanto artista brasileiro questionando suas próprias práticas.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 16 to 19, and the second system covers measures 19 to 21. The instruments are Tpt. C, Vln. (perc.), Cb. (perc.), Ber., and Tpt. C. The Berimbau part is highly rhythmic, featuring complex patterns with triplets and quintuplets. The Vln. part includes a triplet and a measure marked '(p + m.a)'. The Cb. part includes a measure marked '(p + m.a)'. The Tpt. C part includes a measure marked 'slap tongue (after eolian sound)'. The Ber. part includes a measure marked '5' and another marked '5'.

Exemplo 3: *Caminho através da inquietude* (c. 16–21)

Dentre as sonoridades particulares que o berimbau propícia, há: ataques seguidos de *bends* (criados pelo uso do dobrão que, ao encostar no arame do berimbau, gera uma alteração ascendente de frequência, ou, ao ser tirado do arame após o ataque, gera uma alteração descendente); efeito de *wah-wah* criado pelo contato ou distanciamento da cabaça do berimbau com o tórax do intérprete; diferentes tipos de percussão da vareta no corpo do berimbau (além da percussão no arame, há percussão na boca da cabaça e na verga do instrumento); raspagem da vareta na boca da cabaça, assim como a combinação entre estas técnicas. O repertório técnico do grupo foi pensado enquanto uma transdução das possibilidades do berimbau para os idiomas de cada instrumento. Desta, forma, o vocabulário de violino e contrabaixo consistia em: pizzicato comum; pizzicato realizado com a corda encostando na unha da mão esquerda (engendrando um som mais ruidoso); pizzicato Bartók; percussão em três regiões distintas dos corpos dos instrumentos; “tremolo” de percussões contínuas sobre os corpos dos instrumentos; glissando com arco; glissando com pizzicato. Já no caso do trompete, foram utilizados: sons eólicos longos com diferentes tipos de articulação; *bisbigliando*; soma de sons eólicos e *bisbigliando*; gradações do uso de surdina *wah-wah* (Ex. 4).

Enquanto reflexão a posteriori percebi que tenho o hábito de vocalizar ao longo dos processos criativos e, neste específico, a voz com notas claras e uma lógica melódica deu lugar a onomatopeias e sons difusos. Conforme mestrado realizado posteriormente (Mani 2020), concluí que, em atos criativos musicais, a voz entra numa categoria de especial interesse: numa canção cantada sua presença é óbvia, mas também em peças puramente instrumentais há a presença da voz, pois cantar ou imaginar linhas melódicas, assim como gestos instrumentais ou texturas complexas, engendra igualmente uma voz-escuta (Penha 2012) — sistemas vocal e respiratório, assim como musculaturas da garganta, do abdômen, etc. — por mais que isto se dê de maneiras multiformes e muitas vezes inconscientes<sup>18</sup>. Disto, surgiu a constatação de que o berimbau não modulou apenas as técnicas utilizadas pelos outros três instrumentos, pois também (e primeiramente) modulou minha própria forma de vocalizar neste processo. A voz, sempre presente num solfejar e tão habituada a certas formas

---

<sup>18</sup> Para maiores aprofundamentos sobre este tema, sugiro a leitura de Penha (2021).

de emissão sonora, comumente carrega preceitos próprios à música tradicional europeia e, para escapar de tais, é preciso buscar possíveis vias de quebra.

Por fim, queria que a presença do berimbau criasse um outro lugar subjetivo e dialogasse com um imaginário mais próximo de características da história brasileira. Um exemplo disso é o acionamento da imagem da capoeira — onde a presença do berimbau é bastante relevante —, que já evoca símbolos que extrapolam o palco italiano onde a música é apresentada. Porém, também não desejava evocar estereótipos de “brasilidade”: mais do que tanger uma história brasileira específica, buscava o acionamento de uma camada subjetiva particular, a “abertura” para um imaginário não eurocêntrico que pudesse ressoar em diferentes níveis da escuta e que fosse permeado por certas camadas de nossas histórias coletivas.

The musical score for Example 4, 'Caminho através da inquietude' (c. 43–45), is written for four instruments: Tpt. C, Vln., Cb., and Ber. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The Tpt. C part starts with a dynamic of *f* and includes markings for *pp*, *f*, *pp*, *f*, and *ff subito*. The Vln. part starts with a dynamic of *f* and includes markings for *mf*, *fpp*, *mp*, and *f*. The Cb. part starts with a dynamic of *mf* and includes markings for *f*. The Ber. part starts with a dynamic of *f* and includes markings for *ff*, *f*, and *mf*. The Vln. and Cb. parts include performance instructions such as *pizz.*, *arco*, *sul II*, and *sul III*. The Vln. and Cb. parts also include the instruction 'approximate melodic contour (always glissando)'. The Ber. part includes a specific rhythmic pattern and a glissando marking.

Exemplo 4: Caminho através da inquietude (c. 43–45)

## 7. Considerações finais

Vimos que, apesar da colonialidade entrecorrer o colonialismo, ambos processos se valem de uma mesma estrutura baseada na violência (física e/ou psicológica, explícita e/ou tácita) para a manutenção contínua de relações de dominação e imposição de epistemes, manifestadas enquanto distinção entre hegemônico-periférico e “Eu-Outro”. Um reflexo disso se dá nos âmbitos da

educação e formação, como bem exemplificado no ensino musical, onde observa-se uma imposição de determinados repertórios e práticas.

Os efeitos da colonialidade na educação e formação ficam ainda mais evidentes quando constatamos que apenas tivemos contato com essas questões em disciplinas do doutorado — como no caso da maioria de graduandos/as e pós-graduandos/as. Ou seja, passamos praticamente toda formação musical e acadêmica afastados de tais discussões e importando manufaturados epistêmicos vindos do hemisfério norte, sem problematizar essa prática. Um dos motivos para tanto reside no fato de não haver, comumente, nas grades curriculares, as presenças das diversas culturas e práticas musicais autóctones e africanas vinculadas à história de nosso país e da América Latina como um todo.

Uma outra dimensão dessa problemática reflete nos nossos próprios processos de escuta e recepção sonoros. Concepções como “escuta correta”, “coerência formal”, “afinação”, “técnica vocal adequada” são resultantes de modelos paradigmáticos que condicionam inconscientemente nossas práticas musicais. De fato, se a escuta é atravessada por tais camadas, qualquer prática musical/sonora estará condicionada e aprisionada a estes axiomas, incluindo a composição.

Um dos frutos deste contexto nos conduz à premissa de modernidade, cuja busca pelo novo, manifestada em saberes produzidos na Europa enquanto um modelo positivista, cria um prisma evolutivo enviesado. Ora, se pensarmos uma prática composicional decolonial dentro do âmbito da música de concerto na atualidade, nos defrontamos com contradições implícitas e explícitas.

O que buscamos mostrar neste artigo são justamente os embates criativos e reflexivos que emergem quando falamos de práticas decoloniais na música contemporânea. Utilizando peças que compusemos antes de termos um contato mais sistematizado e aprofundado com essas problemáticas, tangenciamos algumas destas questões.

Dessa revisitação de processos decorridos, a partir de uma nova perspectiva, em diálogo com as temáticas aqui levantadas, concluímos que no contexto da música contemporânea, não é possível uma prática composicional estritamente e integralmente decolonial, se pensarmos em indivíduos que passaram por uma formação musical “conservatorial”. Uma vez que somos atravessados por séculos de construções que já se encontram introjetadas em

nossas práticas, seria inviável obliterar essa bagagem e engendrar uma proposta inteiramente “emancipada” do zero. Seria como negar nossas próprias memórias, construções gestuais/corpóreas/sonoras e as relações com nossas escutas.

Paralelamente a essas questões, sempre nos depararemos com contradições geradas a partir da noção de modernidade. Ao relatar a postura de Karlheinz Stockhausen em relação à sua “nova fórmula musical européia” que “revolucionaria nossas consciências”, Messina *et al.* (2020) mostra a articulação de um discurso que nos coloca de frente a essas contradições. Stockhausen inserido na música contemporânea, contexto no qual também estamos inseridos, evidencia a relação que existe entre a busca pelo novo e ao mesmo tempo uma lógica hierárquica e evolutiva. Logo, se as próprias premissas da esfera da música contemporânea já carregam tantas camadas vinculadas a um pensamento colonizador e eurocêntrico, a busca por fazer uma música decolonial inserida neste contexto pode ser uma geradora de diversas situações de contradição.

Entretanto, embora a música contemporânea apresente estas características bem enraizadas, não se trata de uma prática estática. Ela se modula ao longo do tempo e também pode criar espaços para que ela mesma seja questionada. Nesse sentido, mais do que propor saídas unívocas, propomos uma postura de auto-reflexão e visão crítica com relação às bagagens históricas que nos permeiam. O que é mais válido não é a proposta de uma música contemporânea puramente decolonial, mas justamente a reflexão do processo criativo, que de alguma forma nos fez caminhar para esse lugar de questionamento, pondo em jogo paradigmas que muitas vezes são inconscientes.

Não propomos rechaçar a prática musical hegemônica; em vez de uma ambivalência, propomos inicialmente uma postura consciente da sua presença em nossas expressões artísticas, para então pensarmos em possíveis abordagens. Nossas escutas e escritas encarnam seu funcionamento, pois faz parte de nossas bagagens, mas o mesmo sistema pode ser revisitado e questionado, assim como seu contato com formas de pensamento não-hegemônico podem modulá-lo. Uma possível via para lidar com esta problemática é pensar numa ecologia de saberes (Graeff 2020, p. 15–17; Santos 2007) onde, sem necessariamente destruir as bagagens presentes, coexistem

formas variadas de pensamento e de *saberes sensíveis*. Ou seja, em vez de opor epistemologias umas às outras, ter consciência das diversas encruzilhadas que possibilitam: “[...] campos de possibilidades para criatividades plurais em constante fluxo de movimento — de constantes migrações internas e externas, enraizamentos, expropriações e reapropriações territoriais” (Graeff 2020, p. 5).

## Referências

1. Adorno, Theodor W.; Barros, Fernando. R. d. M. 2011. *Introdução à sociologia da música*: Doze preleções teóricas. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp.
2. Agawu, Kofi; Padovani, José H. (trad.). 2021. O tonalismo como força colonizadora na África. *Revista Vórtex*, v. 9, n. 1, p. 1–34. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/4191>>.
3. Santos, Boaventura de S. 2007. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*. n. 79, p. 71–94. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso)>.
4. Cella, Carmine E. 2020. Music Information Retrieval and Contemporary Classical Music: A Successful Failure. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, v. 3, n. 1, p. 126–136. Londres: Ubiquity Press. Disponível em: <<http://transactions.ismir.net/articles/10.5334/tismir.55/>>
5. Cornelis, Olmo; Six, Joren; Holzapfel, Andre; Leman, Marc. 2013. Evaluation and Recommendation of Pulse and Tempo Annotation in Ethnic Music. *Journal of New Music Research*, v. 42, n. 2, p. 131–149. Routledge (online). Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09298215.2013.812123>>
6. Delalande, François. 2001. *Le Son des Musiques: Entre Technologie et Esthétique*. Paris: Buchet-Chastel.
7. Graeff, Nina. 2020. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. *Claves*, v. 9, n. 14, p. 1–28. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57512>>.
8. Lachenmann, Helmut. 1996. Klangtypen der Neuen Musik. *Musik Als Existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*, p. 1–20. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
9. Larsen, Juliane C.; Souza, Clarissa L.; Ramirez, Liz L. M. 2020. A presença da colonialidade na constituição de grades curriculares dos cursos de graduação em música de instituições de ensino superior da América Latina

- e Caribe. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 122–152. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3460>>.
10. Liang, Deng. 2017. Reviews in Rzewski's leftist political piano variations *The People United Will Never be Defeated*. *Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance*. Disponível em: <<http://accelerandobjmd.weebly.com/7/post/2017/02/5-reviews-on-rzewskis-leftist-political-piano-variations-the-people-united-will-never-be-defeated.html>>.
11. Maldonado-Torres, Nelson. 2007. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, p. 127–167. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Disponível em: <<http://observatorioedhemfoc.hospedagemdesites.ws/observatorio/wp-content/uploads/2020/09/El-giro-decolonial-1.pdf>>
12. Marcurio, Gabriela de P. 2018. Do corpo ao pó. *Cadernos de Campo (São Paulo 1991)*, v. 27, n. 1, p. 415–419. Universidade de São Paulo (online). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/147038>> (Acesso: 23 fev. 2024)
13. McLeod, Philip. 2008. *Fast, Accurate Pitch Detection Tools for Music Analysis*. Dunedin: University of Otago.
14. Meliá, Bartolomeu; Grünberg, Georg; Grünberg, Friedl v. 1998. *Los Pañ-Tavyterã: etnografía Guaraní del Paraguay Contemporáneo*. Asunción: Ceaduc/Cepag.
15. Messina, Marcello; Mejía, Carlos M. G.; Feichas, Leonardo V.; Silva, Carlos E. da; Martins, Arthur J. de S. 2020. Música experimental, técnicas estendidas e práticas criativas como ferramentas decoloniais: um relato de várias torções e tensões. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 101–121. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3459>>.
16. Mignolo, Walter. D. 2008. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê Literatura, língua e identidade*, n. 34.
17. Mignolo, Walter. D. 2009. Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom. *Theory, Culture & Society*, v. 26, n. 7–8, p. 159–181.

- SAGE Publications Ltd. Disponível em:  
<<https://doi.org/10.1177/0263276409349275>>.
18. Mila, Massimo. 2018. La ligne Nono. (A propos de Il canto sospeso). In: ALBÈRA, P. (Ed.). Luigi Nono: Revue Contrechamps, numéro spécial. Genève: Éditions Contrechamps, (Essais sur les œuvres). p. 56–67. Disponível em: <<http://books.openedition.org/contrechamps/1610>>.
19. Morais, Bruno M. 2019. Do que é feito um corpo?: uma crítica substantiva kaiowá e guarani ao agronegócio. *Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad*, v. 5, n. 21, p. 1–17.
20. \_\_\_\_\_. 2015. *Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte*. Tese: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-23032016-134741/>>.
21. Nassif, Silvia, C. 2021. Quando o músico e o educador se encontram: um estudo sobre o perfil discente em um curso de Licenciatura em Música. *Revista Música Hodie*, v. 21. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/67701>>.
22. Mani, Pedro Y. S. 2020. *Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos de solfejo e as estruturações da composição*. Dissertação: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-09032021-234203>>.
23. Mattos, Neto, Josí, P. 2020. *A muitas vozes: composição como encontro*. Dissertação: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-04032021-223440/>>.
24. Mayes, Catherine. 2014. Eastern European national music as concept and commodity at the turn of the nineteenth century. *Music & Letters*, v. 45, n. 1, p.70–91. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24549142>>.
25. Orlandi, Ana, P. 2023. Os impactos do desequilíbrio de gênero na música. In *Pesquisa FAPESP*, n. 324, p. 82–85. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/os-impactos-do-desequilibrio-de-genero-na-musica/>>.
26. Penha, Gustavo, R. 2022. Ouvido-voz: uma máquina. *Revista Criação & Crítica*, n. 31, p. 280–296. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/190187>>.
27. Pino, R. D.; Cohon, J. C. K.; Sanchez, L. P. 2020. Apresentação do dossiê: música enquanto prática decolonial. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1,

- n. 10, p. 9–17. Disponível em:  
<<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/4127>>.
28. Queiroz, Luis. R. S. 2020. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 153–199. Disponível em:  
<<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3536>>.
29. Quijano, Anibal; Enis, Michael 2000. Coloniality of power, eurocentrism, and latin america. *Nepantla: Views from South*, v. 1, n. 3, p. 533–580.
30. Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions Seuil.
31. Serra, Xavier. 2014. Creating Research Corpora for the Computational Study of Music: the case of the CompMusic Project. In *53rd International Conference: Semantic Audio*, p. 2–9.
32. Szendy, Peter. Nancy, Jean-Luc. Mandell, Charlotte (trad). 2008. *Listen: a history of our ears*. New York: Fordham University Press.
33. Schäfer, Marlene. 2017. Voice. In *The Open Encyclopedia of Anthropology*, edited by Felix Stein. Facsimile of the first edition in *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*. University of Ghent. Disponível em:  
<<https://www.anthroencyclopedia.com/entry/voice>>.

## Modelando o multimídia: invenção de um roteiro para análise multimídia voltado aos *games*

*Modeling Multimedia: creating a script for multimedia analysis for games*

**Mateus Lanzarin Martins**

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

**Fernando Emboaba de Camargo**

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

**Cristina Emboaba da C. J. de Camargo**

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

**Resumo:** A análise da música para *games* possui uma quantidade surpreendente de desafios. A interatividade causa problemas na construção da análise do produto, uma vez que introduz uma série de fatores imprevisíveis e que influenciam diretamente na experiência de se jogar um *game*; na estesia deste meio multimidiático. Além disso, a análise musical dentro do contexto multimídia possui grande potencial de contribuição, uma vez que o som é uma das mídias mais presentes dentre os meios multimidiáticos. Dentro dessa análise multimídia teríamos, então, como fator relevante, a análise musical adequada ao contraponto com outras mídias ao invés de manter-se isolada em seu próprio contexto expressivo. Porém, autores como Whalen, Aarseth, Consalvo, Dutton e Konzack apontam uma escassez e precariedade de metodologias analíticas no universo dos *games* e da música para *games*. Visa-se contribuir para o campo da análise musical levando em consideração *a priori* o contexto específico do multimídia sugerindo um roteiro qualitativo de análise. Tal roteiro adapta o *framework* de Nicholas Cook, em seu livro *Analysing Musical Multimedia* (1998), para incorporar a interatividade, imagem e som na análise de um *game*. Para a concepção do roteiro, foi realizada uma pesquisa qualitativa de cunho exploratório, aprofundada no livro *Analysing Musical Multimedia* (1998), além de incluir em sua bibliografia trabalhos de Aarseth (2007), Aguiar e Battaiola (2016) para conhecer o



funcionamento da interatividade e da imersão dentro dos *games*, e Jørgensen (2007) e Camargo (2018) para compreender a trilha sonora dos *games*. Consideramos o produto dessa pesquisa como um ponto de partida exploratório para a análise multimídia voltada para os *games*, possibilitando a incorporação de variadas análises, como da imagem e da interatividade.

**Palavras-chave:** Multimídia. Trilha sonora. Análise multimídia. Games. Metodologia.

**Abstract:** The analysis of music for games presents a surprising array of challenges. Interactivity poses problems in constructing an analysis of the product, as it introduces a series of unpredictable factors that directly influence the gaming experience; the esthesia of this multimedia instance. Additionally, musical analysis within the multimedia context holds a great potential for contribution, as sound is one of the most prevalent media among multimedia. Within this multimedia analysis, then, a relevant factor would be a musical analysis adequate for counterpoint with other media rather than remaining isolated in its own expressive context. However, authors such as Whalen, Aarseth, Consalvo, Dutton, and Konzack point out a scarcity and inadequacy of analytical methodologies in the realm of games and music for games. The aim of this paper is to contribute to the field of musical analysis taking into consideration the specific context of multimedia foremost, by suggesting a qualitative analysis script. This script adapts Nicholas Cook's framework from his book "Analysing Musical Multimedia" (1998) to incorporate interactivity, imagery, and sound in the analysis of a game. For the conception of the script, a qualitative research with an exploratory nature was conducted, delving into the book "Analysing Musical Multimedia" (1998), as well as including works by Aarseth (2007), Aguiar and Battaiola (2016) to understand the functioning of interactivity and immersion within games, and Jørgensen (2007) and Camargo (2018) to comprehend game soundtracks. We consider the product of this research as an exploratory starting point for multimedia analysis focused on games, enabling the incorporation of various types of analyses, such as musical, imagery and interactivity.

**Keywords:** Multimedia. Soundtrack. Multimedia analysis. Games. Methodology.

\* \* \*

## 1. Introdução

A análise da trilha sonora em *games* é um campo em desenvolvimento, como evidenciado pela notável escassez de metodologias, abordagens e estruturas delineadas. Consalvo e Dutton afirmam que Aarseth (Aarseth 2003 *apud* Consalvo; Dutton 2006), Brooker (Brooker 2001 *apud* Consalvo; Dutton 2006) e Konzack (Konzack 2002 *apud* Consalvo; Dutton 2006) apontaram a carência de

metodologias para análise crítica de *games*. Embora Aarseth, Brooker e Konzack tenham contribuído para preencher essa lacuna, segundo Consalvo e Dutton (2006), ainda não alcançaram uma metodologia de análise sistemática com critérios bem definidos, seus elementos e sua aplicação. Nicholas Cook (1998) propõe uma teoria de multimídia e um *framework* para a análise de Instâncias de Multimídia (IMM) com base em dois testes principais que procuram enquadrar as relações entre mídias em modelos. Seria possível transpor a metodologia de Nicholas Cook para os *games*? Dentro disso, como o som interage com as outras mídias e como se desenvolve nos diferentes gêneros e gerações dos *games*?

Whalen (2007) foi um dos autores que nos inspirou a considerar a adaptação dos conceitos de Cook para os *games*, pois em sua perspectiva destaca a escassez e a fragilidade das metodologias analíticas no contexto da música para *games*. Segundo sua argumentação, a análise da música nos *games* apresenta uma série de desafios surpreendentes. A interatividade representa um problema central na construção da análise do produto, uma vez que *games* são jogados, e não exclusivamente ouvidos ou assistidos. Para tornar este problema mais compreensível, Whalen (2007) estabelece um paralelo interessante: abordar a análise de jogos seria como começar a análise da música para filmes pelo entendimento da audiência, ao invés de situar a música dentro do contexto semiótico do filme em si.

Especificamente, criar regras gerais ou preditivas sobre como a música no cinema pode expressar significado ou emoção requer uma configuração estável dos componentes sendo analisados, e apontando a mesma análise para *games* onde essa configuração está constantemente em mudança, fica evidente que novas estratégias têm que ser adotadas<sup>1</sup> (Whalen 2007, p.68 [tradução nossa]).

Adicionalmente, Whalen argumenta que a teoria de multimídia de Cook (1998) segue uma abordagem distinta ao considerar a música como parte de um sistema que constrói significado por meio da interação de suas partes (Whalen 2007, p. 71). Lipscomb (2002/2003) também observa que a adoção dos conceitos e terminologias propostos por Nicholas Cook facilitou a discussão sobre os papéis das diferentes mídias em contextos de multimídia, “melhorando a capacidade de

---

<sup>1</sup> “Specifically, creating predictive or general rules about how music in film can express meaning or emotion requires a stable configuration of the components being analysed, and in turning the same analysis to video games where this configuration is constantly changing, it becomes clear that new strategies must be adopted”, no original (Whalen 2007, p. 68).

distinguir prontamente uma variedade de relações significativas”<sup>2</sup> (Lipscomb 2002, p. 233, [tradução nossa]). Dessa forma, para nossa pesquisa fundamentada em Cook (1998), a proposta de uma abordagem analítica tornou-se uma opção importante no estado da arte entre *games* e trilha sonora. Com isso em mente, acreditamos que a análise da trilha sonora, trilha musical, som, efeitos sonoros, *foley*, áudio ou música (nomenclaturas mais comumente utilizadas) para os *games* se insere em uma análise multimídia, que considera a totalidade do *game* ao mesmo tempo que examina a ação do som dentro dele.

Neste artigo, propomos um roteiro de análise como uma metodologia de análise multimídia aplicada aos *games*. Este roteiro é dividido em 6 fases, e tem como objetivo delinear uma discussão, com base em perguntas, que organize as impressões provenientes da interação.

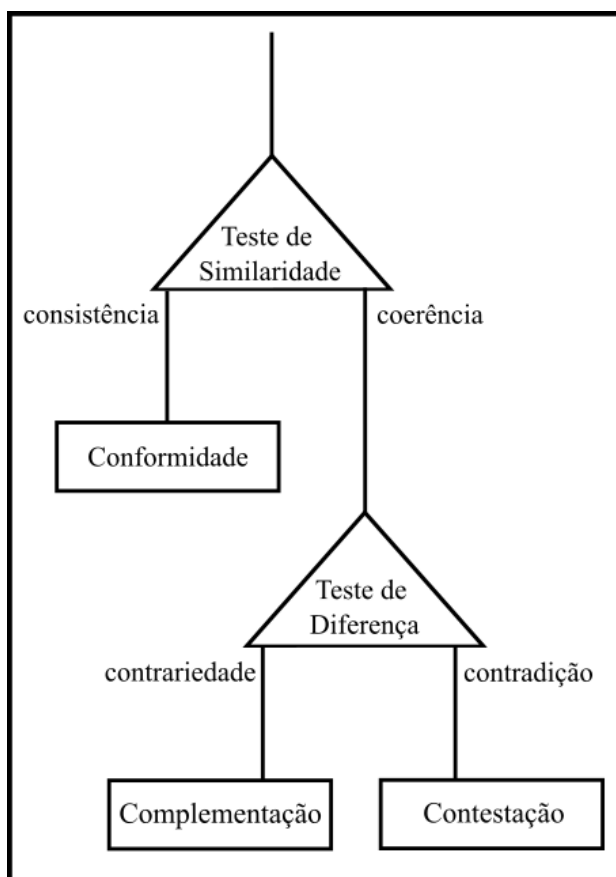
## 2. Modelos de multimídia propostos por Nicholas Cook

O *framework* analítico de Cook (1998) visa discernir as relações entre os diferentes componentes midiáticos<sup>3</sup> de uma instância de multimídia (IMM), e as potenciais origens dos significados resultantes, ou seja, busca localizar as emergências de significado. Este *framework* opera principalmente a partir de duas etapas: o teste de diferença e o teste de similaridade. Em essência, o procedimento é parear dois componentes midiáticos e procurar entender de que forma a relação entre eles acontece.

---

<sup>2</sup> “[...] enhanced the ability to readily distinguish a variety of meaningful relationships” no original (Lipscomb 2002, p. 233).

<sup>3</sup> Termo adaptado do uso da palavra genérica mídia para a distinção de componentes generalizados como a imagem e o som. Por exemplo, o som de uma Instância de Multimídia é um dos componentes midiáticos da mesma. Entende-se aqui como componente midiático as categorias abrangentes de mídias que constituem um game: a imagem, o som e a interatividade.



**Figura 1:** Testes de Similaridade e Diferença

A Fig. 1 é um esquema, em forma de fluxograma, dos três modelos básicos de multimídia de Cook - estes modelos são as possibilidades de categorização das relações entre componentes midiáticos como conformidade, complementação ou contestação (Cook 1998, p. 99). Ou seja, visa enquadrar uma relação dentro de um dos modelos propostos pelo autor. O fluxo começa no teste de similaridade: caso o mesmo seja um sucesso - a relação “passa no teste” - a mesma é definida como *consistente* em paralelo aos termos propostos por Lakoff e Johnson<sup>4</sup> (Lakoff; Johnson 1980 *apud* Cook 1998 [tradução nossa]), posicionando

<sup>4</sup> O teste de similaridade é baseado na distinção que Lakoff e Johnson (1980 *apud* Cook 1998) realizam entre metáforas consistentes e coerentes. Eles a fazem ao longo de uma discussão sobre metáforas que são evidentemente relacionadas uma à outra, mas que não são idênticas. Partindo da metáfora “NOSSO CASAMENTO ESTÁ NAS PEDRAS” como exemplo, Cook interpreta como equivalente à metáfora “NOSSO CASAMENTO ESTÁ AFUNDANDO” pois ambas expressões são baseadas em um alinhamento do amor com uma viagem em alto mar. Dentro da terminologia de Lakoff e Johnson, estas expressões são consistentes entre si. A consistência está em paralelo com o modelo básico de multimídia da conformidade (primeira etapa do framework que determina se algo está em conformidade ou não). Quando uma IMM está em conformidade

a relação dentro do modelo básico de multimídia da *conformidade*. Caso o teste falhe - a relação “não passa no teste”, a relação é *coerente* em paralelo aos termos propostos por Lakoff e Johnson (Lakoff; Johnson 1980 *apud* Cook 1998); sendo assim, para dar seguimento ao processo, é necessária a aplicação do teste de diferença para destrinchar mais a fundo a relação em questão.

O teste de diferença, por sua vez, visa determinar se a relação, assumida previamente como coerente, é de *contrariedade* ou de *contradição*, baseando-se nas duas relações fundamentais de diferenciação propostas por Greimas (Cook 1998, p. 102). Caso a relação esteja em paralelo com a *contrariedade*, a relação é categorizada dentro do modelo básico de multimídia da *complementação*. Caso a relação esteja em paralelo com a *contradição*, a relação é categorizada dentro do modelo básico de multimídia da *contestação*.

---

total, ou quando relações entre os componentes midiáticos de uma IMM estão em conformidade, deve ser possível inverter as declarações de tal maneira que o resultado seja exatamente o mesmo. Isto é, se afirmamos, em determinado momento, que o som expressa a imagem, deve ser possível afirmar que a imagem expressa o som. Por outro lado, partindo da metáfora “O AMOR É UMA JORNADA”, podemos intuir que ela está “por trás” de outras expressões metafóricas como “ESTE RELACIONAMENTO É UMA RUA SEM SAÍDA”, “NÓS SAÍMOS DOS TRILHOS” e “NOSSO CASAMENTO ESTÁ NAS PEDRAS”. Ou melhor, todas estas expressões metafóricas alinham a ideia do amor como uma viagem. Essas metáforas, dentro da terminologia de Lakoff e Johnson, são então, coerentes entre si, pois todas são, de certa maneira, variantes de O AMOR É UMA JORNADA. Nesse sentido, segundo a perspectiva de Cook (1998) para esse exemplo, elas “encaixam entre si” (Cook 1998, p. 98). Cook alinha a coerência com o direcionamento para o teste de diferença (segunda etapa do framework que estabelece a relação entre complementação e contestação). Portanto, nesse exemplo, as metáforas são coerentes por se complementarem - elaboram a metáfora subjacente “O AMOR É UMA JORNADA”, o alinhamento do amor com uma viagem, de maneiras diferentes - mas não são consistentes entre si, já que não são equivalentes. Segundo Cook (1998), generaliza-se a distinção entre os termos de Lakoff e Johnson afirmando que a coerência permite uma elaboração diferencial, como entre os níveis de uma hierarquia; as expressões “Este relacionamento é uma rua sem saída” e “Nosso casamento está nas pedras” elaboram a metáfora subjacente “O AMOR É UMA JORNADA” de maneiras diferentes, e assim se relacionam uma com a outra de maneira distanciada; através de suas derivações em comum com O AMOR É UMA JORNADA. Em contraste a isso, a categoria mais estreita da consistência exclui tais possibilidades de elaborações diferenciais: não existe uma diferença metafórica entre “NOSSO CASAMENTO ESTÁ NAS PEDRAS” e “ESTE RELACIONAMENTO ESTÁ AFUNDANDO”, e é nesse sentido que as duas expressões se relacionam diretamente (e também estão relacionadas a “O AMOR É UMA JORNADA”) (Cook 1998, p. 99).

Segundo Cook, a *conformidade* tende em direção ao estático e essencializado, enquanto a contestação é intrinsecamente dinâmica e contextual. Se os componentes midiáticos comunicam o significado em *contradição*, a relação é estabelecida como *contestação*. O termo *contestação* é utilizado na intenção de enfatizar o sentido no qual as diferentes mídias estão, por figura de linguagem, competindo pelo mesmo território. Uma possibilidade de desenvolvimento desta analogia é afirmar que cada mídia luta para desconstruir a outra, e assim criar espaço para si mesma. Cook afirma que qualquer IMM é provavelmente caracterizada pela *contestação* quando uma ou mais mídias constituintes possuem o seu próprio fechamento e autonomia. Quando o teste de diferença falha em encontrar a *contradição* entre os componentes midiáticos, o resultado é a *contrariedade*.

A *conformidade* está posicionada no extremo esquerdo, enquanto a *contestação* se encontra no extremo direito. A *complementação*, por sua vez, está entre ambas, formando assim um espectro horizontal que nos ajuda a entender os vínculos e diferenças entre os termos.

No modelo básico de multimídia da conformidade, a relação dos componentes midiáticos enfoca a reprodução de significados; é uma amplificação, um fortalecimento, uma intensificação de um significado já presente em um dos componentes midiáticos da relação. No modelo da complementação, o significado é elaborado através da interação entre os componentes midiáticos, direcionados para um objetivo comum de significação, onde cada um contribui com suas capacidades e características específicas. Na contestação, a construção de significados ocorre através da interação entre os componentes midiáticos, os quais competem pelo mesmo território de significação. Neste caso, cada componente midiático busca alocar suas características sobre o outro.

Cook sugere que a inversão das relações de possível primazia (onde um componente midiático domina o outro e o segundo apenas expressa o significado atribuído ao primeiro) é uma implementação do teste de similaridade. Essa inversão servirá como o método fundamental para aplicar o teste de similaridade em nossa análise. Se, após essa inversão, a relação entre os dois componentes midiáticos em questão permanecer inalterada, então a relação é considerada consistente, definindo assim a relação dentro do modelo básico de conformidade multimídia (Cook 1998 p. 141).

Por exemplo, se afirmarmos que em uma situação específica do *gameplay* o som expressa as imagens, deve ser possível afirmar, sobre esta mesma situação, que as imagens expressam o som; e se isso for verdade, a relação é enquadrada como consistente, categorizando-a assim, dentro do modelo básico de multimídia da conformidade. Se existe uma representação visual de uma grama sendo cortada dentro de um *game*, e um som de grama sendo cortado alinhado a esse evento, podemos afirmar que a relação de ambos componentes midiáticos, neste momento, se encontram no terreno da conformidade.

Como um exercício inverso, podemos afirmar que determinado elemento visual expressa uma sonoridade alinhada a ele. Contudo, deve ser possível afirmar que a sonoridade expressa aquele elemento visual também. Este exercício não é fácil; afinal Cook opina que “Estamos acostumados a nos perguntar como a música de um filme expressa o significado das imagens, mas não como as imagens expressam o significado da música”<sup>5</sup> (Cook 1998 p. 135 [tradução nossa]).

Para a aplicação do teste de diferença que utilizamos dentro do nosso roteiro também utilizamos um método sugerido por Cook: a leitura em busca de lacunas. Essa leitura é baseada em procurar espaços de significação dentro de cada componente midiático. Por espaço, Cook quer dizer lugares dentro do componente midiático que são preenchidos pelos meios de outros componentes midiáticos que se relacionam com o primeiro (Cook 1998, p. 104-105, p. 141-142). Por exemplo, uma trilha musical que “deixa espaço” - lacunas - para a ocorrência e audição de diálogos (prática frequente em obras cinematográficas): esse espaço pode ter o “formato” de termos de espectro de frequência ocupado pela música (com atividade nas frequências graves e muito agudas, visando evitar choques de frequência com o espectro da fala humana), ou até mesmo a forma musical tomar este “formato”, como por exemplo o diálogo ocorrer em partes menos ocupadas da trilha musical.

Os conceitos e métodos delineados por Cook estabelecem os fundamentos teóricos para a elaboração do roteiro de análise. Uma vez dentro do enquadramento das relações entre os componentes midiáticos dentro dos

---

<sup>5</sup> “[...] we are used to asking how film music expresses the meaning in the pictures, but not how the pictures expresses the meaning in the music.” no original (Cook 1998, p. 135).

modelos básicos de multimídia, é possível a realização de uma análise mais densa sobre a formação dessas relações e a emergência de significados.

### 3. Enfrentamentos teóricos

Cook (1998) defende que o significado de qualquer IMM é mais intrincado que apenas a soma de suas partes constituintes. Segundo ele, as interações entre os componentes midiáticos formam uma teia complexa que vai além da compreensão dos elementos isoladamente. É fundamental entender as relações entre esses componentes e identificar novas percepções que surgem a partir de sua interconexão.

No entanto, o ponto central do autor é que o multimídia deve ser compreendido como a interação percebida entre diferentes mídias. Ele argumenta que afirmar isso é situar o foco da análise exatamente na divergência entre dois pontos: entre o efeito da IMM como um todo e a soma dos efeitos de suas mídias constituintes. Por essa razão, Cook considera a análise de cada mídia individual, assim como a percepção naturalista inicial da IMM como um todo, como apenas um ponto de partida; uma pré-condição para a análise multimídia propriamente dita (Cook 1998, p. 134-135). Em outras palavras, é necessário ter uma compreensão inicial da IMM - uma "leitura naturalista"<sup>6</sup> - além do entendimento das mídias de forma isolada, para então iniciar verdadeiramente a análise multimídia - a qual, conforme compreendemos, pode resultar em uma revisão do entendimento sobre os componentes midiáticos de forma geral, sejam isolados ou em relação.

É importante ressaltar a necessidade de analisar cada componente midiático individualmente. Se cada componente midiático merece uma análise dentro de seus próprios parâmetros - por exemplo, analisar a música de um *game* dentro dos termos mais tradicionais de uma análise musical - então, idealmente, uma equipe composta por indivíduos de diversas áreas seria essencial para uma análise multimídia verdadeiramente abrangente. Isso se deve à complexidade inerente de cada área, que facilmente passaria despercebida ou até mesmo seria distorcida se analisada por pessoas sem o conhecimento específico e a formação

---

<sup>6</sup> *Naturalistic reading*, no original, tradução nossa. Uma leitura que reflete os padrões de percepção já sedimentados pelo espectador/interagente da IMM. Uma discussão mais aprofundada desse conceito está presente no tópico 5.

necessária. Defendemos, portanto, a colaboração entre diferentes campos do conhecimento, especialmente, mas não exclusivamente, das artes visuais, das artes sonoras e do *game design*, para a realização de uma análise multimídia completa.

Outro método proposto por Cook (1998) é a análise distributiva. Esse método envolve a identificação de distribuições significativas de oposições entre os componentes midiáticos. Na prática, isso se traduz na busca por desenvolvimentos narrativos associados aos processos de cada componente midiático. Por exemplo, a transição de uma trilha sonora tranquila para uma trilha sonora agressiva pode estar relacionada à mudança de um momento de calma para um momento de combate em um *game*, e esse pode ser um padrão repetido ao longo do *game*. Tal padrão pode servir de base para construir novas constatações, e ser relacionado com outros padrões percebidos sobre outras relações, a fim de novas conclusões serem possíveis.

Isso implica investigar dentro da IMM as relações de oposição entre elementos gerais da obra e identificar como as mídias componentes da IMM atuam e/ou estão organizadas para criar essa “demonstração de diferenças”. Um exemplo mencionado por Cook para a aplicação desse procedimento é nos videoclipes de *rap*, onde “a análise distributiva de música e imagens pode revelar como essas mídias contrastantes estão organizadas de acordo com o mesmo princípio”<sup>7</sup> (Cook 1998, p.142 [tradução nossa]). Com isso, compreendemos que é um método útil para mapear como as interações entre as mídias componentes de uma IMM podem estar organizadas para expressar uma oposição de elementos, muitas vezes integrada à narrativa, dentro de uma estrutura mais ampla da obra.

Na nossa perspectiva, concebemos a narrativa como um elemento emergente das interações entre as mídias. Portanto, seria inadequado considerá-la como um componente midiático isolado, uma vez que é resultado do entrelaçamento desses elementos. No entanto, é crucial estar atento às relações da narrativa com os demais elementos do *game*, pois isso pode revelar contribuições significativas sobre o entendimento da relação entre os componentes midiáticos e dos significados emergentes.

---

<sup>7</sup> “distributional analysis of music and pictures can reveal how these contrasting media are organized according to the same principles.” no original (Cook 1998, p. 142).

Dentro do contexto dos *games*, é evidente a possibilidade de diferentes dinâmicas entre os componentes midiáticos de uma IMM. Afinal, Cook afirma, pouco antes de apresentar suas análises, que “em pouco tempo, qualquer IMM provavelmente sugere seus próprios caminhos sobre como continuar [a análise]”<sup>8</sup> (Cook 1998 p. 146 [tradução nossa]). Diferentes jogos podem recorrer mais ou menos a diferentes componentes midiáticos. Um jogo focado em aspectos musicais, como a série *Guitar Hero*<sup>9</sup> recorre fortemente à música para a construção de sua jogabilidade, por exemplo. Enquanto *games* que envolvem algum tipo de simulação, como a série *The Sims*<sup>10</sup>, comumente partem de interfaces gráficas para mediar as ações do jogador com o mundo simulado, recorrendo assim à imagem para a construção de sua jogabilidade. Contudo, podemos ir além, encontrando subcategorias dentro de “música” e “imagem”, assim encontrando mais componentes midiáticos. Ainda tomando como exemplo a série *Guitar Hero*, poderíamos dividir a “música” do *game* em seus sons de interação e a trilha musical, enquanto que na série de *The Sims*, poderíamos dividir a “imagem” em interface gráfica e universo espaço/temporal. Entretanto, tais divisões devem ser feitas apenas quando aparentarem contribuir para o entendimento das relações entre os componentes midiáticos; Cook adverte sobre a necessidade de cautela ao aprofundar nessa questão, pois pode facilmente se transformar em uma análise interminável:

[...] o protocolo de parear cada categoria de mídia com todas as outras individualmente torna possível a tabulação dos processos por qual significado emerge da interação entre cada categoria de mídia e outra. Mas é claro que esse protocolo não deve ser tomado tão literalmente. Se fosse, o processo analítico seria interminável, por causa de sua natureza interativa: começa com uma identificação provisória de categorias de mídia, que são refinadas e subdivididas como resultado de um processo de pareamento,

---

<sup>8</sup> “Before long, any IMM is likely to suggest its own ways of continuing” no original (Cook 1998, p. 142).

<sup>9</sup> Série de *games* que utilizam da área de música como força motriz para sua narrativa e interatividade. Trata-se, em casos com uso de instrumentos enquanto joysticks, da “simulação” da experiência de tocar guitarra elétrica a partir da utilização de um joystick em formato de guitarra elétrica, com botões que simulam as casas do instrumento e um aparato que simula o ato de palhetar as cordas.

<sup>10</sup> Série de *games* de simulação da vida real que permite ao jogador decidir as ações de múltiplos avatares e controlar o ambiente espaço-temporal, construindo, ampliando e modificando as casas onde tais avatares moram.

levando a identificações revisitadas, que por sua vez levam em mais processos de pareamento, e assim por diante. Ademais, o número de pares ( $x$  fatorial onde  $x$  é o número de categorias distintas) aumenta tão rapidamente com cada identificação nova de tal forma que isso rapidamente fica inadministrável. O protocolo, então, é realmente apenas uma ferramenta expositiva, com alvos limitados que podem ser resumidos no seguinte: prover orientação, proteger de suposições a priori, e iniciar o processo analítico. Não muito demoradamente, qualquer IMM provavelmente sugere sua própria maneira de continuar a análise<sup>11</sup> (Cook 1998, p. 146 [tradução nossa]).

O emprego do conceito de hierarquia no texto de Cook (1998) demandou uma atenção especial ao adaptarmos sua visão sobre análise multimídia para o mundo dos *games*. Durante sua análise do videoclipe da música *Material Girl*, de Madonna, o autor ressalta a presença de hierarquias e suas dinâmicas como um ponto crucial de análise. Em capítulos anteriores, Cook destaca que a análise multimídia:

[...] requer uma sensibilidade ao que pode ser chamado de hierarquias degeneradas ou deterioradas - hierarquias, em outras palavras, cujas conexões internas começaram a se desentrelaçar, resultando em estruturas ou correntes associativas planificadas em uma espécie de rede<sup>12</sup> (Cook 1998, p. 145 [tradução nossa]).

Compreendemos as hierarquias degeneradas e deterioradas – Cook não chegou a decidir qual terminologia usar – como estruturas predominantes tanto dentro de uma mídia isolada quanto na IMM como um todo. Essas estruturas estão em um processo de desconstrução interna, o que resulta em uma mudança

---

<sup>11</sup> “[...] the protocol of pairing each medium category with every other makes it possible to chart the processes by which meaning emerges from the interaction between one medium category and another. But of course this protocol is not to be taken too literally. If it were, the analytical process would be interminable, because of its iterative nature: it begins with provisional identifications of media categories, which are refined and subdivided as a result of the pairing process, leading to revised identifications, which in turn result in further pairing processes and so on. Moreover, the number of pairs ( $x$  factorial where  $x$  is the number of distinct categories) increases so rapidly with each new identification as to quickly become unmanageable. The protocol, then, is really only an expository tool, with limited aims that may be summarized as follows: to provide orientation, to guard against a priori assumptions, and to get the analytical process started. Before long, any IMM is likely to suggest its own ways of continuing” no original (Cook 1998, p. 156).

<sup>12</sup> “[...] requires a sensitivity to what might be termed degenerate or decayed hierarchies - hierarchies, in other words, whose internal connections have begun to unravel, resulting in flattened, network-like structures or associative chains” no original (Cook 1998, p. 145).

processual, e tal processo tem potencial para estar relacionado com a modelagem da relação entre diferentes componentes midiáticos.

Com isso em mente, ao seguir os passos de análise delineados por Cook (1998, p. 133-134), devemos prestar atenção à sua utilização do termo “hierarquia” para que consigamos interpretar o que se refere enquanto hierarquias presentes em cada mídia, assim como a noção de hierarquia estabelecida dentro da IMM como um todo. Talvez uma pesquisa mais densa sobre os desdobramentos de sua argumentação sobre hierarquias seja necessária para o aprimoramento e utilização de nosso roteiro em trabalhos futuros.

#### 4. Questões acerca da interatividade nos *games*

As discussões sobre interatividade abordam a imersão em mundos virtuais e a ficção resultante da emergente narrativa de um *game*, além das relações da interatividade com termos técnicos como mecânica, jogabilidade e *gameplay* sob diversas perspectivas, e, principalmente, como incluímos interatividade como um componente midiático, ao lado do som e da imagem. As áreas de pesquisa em *games* frequentemente exploram estudos sobre atenção e imersão do interagente<sup>13</sup> em um mundo de ficção proporcionado por um *game*.

Dentro das análises de *games*, frequentemente usa-se o termo “mundo virtual”, pois atribui conotações voltadas ao ambiente dos computadores (Jørgensen 2007, p.46). No entanto, é importante reconhecer que a emergência da narrativa destaca uma ficção. Por isso, outros autores (Juul 1999; Aarseth 1997) se referem aos jogos como mundos ficcionais, semelhantes a outras formas de expressão, como o cinema ou mesmo a interação ficcional. Entendemos a ficção como a exposição de um universo espaço/temporal inseparável das matérias que o caracterizam. Não se trata de deliberadamente incorporar o falso ou confundir dados históricos, mas sim de ser coerente com sua própria concepção da física e sócio-histórica (Saer 2012, p.3).

Para um *game*, a ficção apresentada pelo mundo virtual é passível de interatividade. Ao contrário dos filmes, que limitam o acesso ao espectador, nos

---

<sup>13</sup> O mesmo que jogador ou usuário que interage com o game. Interagente é uma palavra gerada pelo resultado da pesquisa de Corrêa (2014) que estuda os termos que definem essa função.

*games* o universo espaço/temporal está pronto para ser explorado, aguardando o jogador e suas ações. A interatividade é a chave de entrada para essa exploração.

Entende-se como interatividade o componente midiático que carrega a resposta acerca de uma ação do interagente. Nos *games*, a interatividade é um dos elementos centrais para a condução e apreciação da narrativa, mesmo naqueles jogos que não priorizam aspectos narrativos, mas sim mecânicos, comumente conhecidos como *esports*. Portanto, é de grande importância para os *games* mapear a interatividade para que ela não atrapalhe a imersão do interagente. Entendemos por imersão como “a propriedade referente à experiência de um indivíduo em engajar-se cognitivamente e/ou sensorialmente em algo” (Camargo 2018, p. 64). No contexto dos filmes, ao introduzir uma interatividade não planejada durante a narrativa (pausar um filme, ajustar o volume, mudar configurações de imagem), é provável que ocorra uma interferência na imersão, retirando o espectador daquele momento de envolvimento com a narrativa. Como observado por Gadamer (1989, *apud* Aarseth 2007), quando há uma fluidez coesa entre o mundo virtual e a interatividade em um game, a imersão se torna uma extensão da experiência com o mundo real.

A atração do jogo, o fascínio que exerce, consiste precisamente no fato de que o jogo domina os jogadores. [...] O assunto real do jogo não é o jogador, mas sim o próprio jogo. O que mantém o jogador envolto em sua magia, o que o motiva a jogar e o que o mantém ali é o próprio jogo eletrônico (Gadamer 1989, p. 106 *apud* Aarseth 2007, p.130).

Um aspecto interessante é que nosso autor principal, Nicholas Cook, no prefácio de seu livro *Analyzing Musical Multimedia* (Cook 1998), oferece explicações que se alinham às mídias interativas, mesmo sem abordar diretamente os jogos. Como uma observação sobre a interação entre diferentes mídias, Cook menciona um CD-ROM interativo da banda *Rolling Stones* como um exemplo da “qualidade interativa que está implicitamente presente em gêneros mais tradicionais de multimídia” (Cook 1998, p. viii-xi). Cook expressa sua decepção em relação às possibilidades de interação disponíveis no CD-ROM dos *Rolling Stones* em uma nota de rodapé sobre essa observação. Em contrapartida, podemos considerar os *games* como uma possibilidade promissora de gênero multimídia nessa discussão, devido à sua característica intrínseca de interatividade na experiência de se jogar um game.

Jesper Juul (1999) divide um jogo em dois componentes: Materiais e Programa. Os Materiais compreendem todo o conteúdo gráfico e sonoro que apresenta o universo espacial e temporal do jogo, enquanto o Programa engloba todo o conjunto computacional que define os limites da interação, ou seja, a interatividade.

Nesse contexto, é válido mencionar três termos que, embora sejam semelhantes, não são equivalentes: Mecânica refere-se à relação entre o dispositivo de entrada no *game* e as possibilidades de interferência no universo espacial e temporal que essa interação permite; Jogabilidade é a combinação da mecânica com o sistema de regras e pontos, incluindo diversas categorias de dificuldade que podem ser aprimoradas através de habilidades; e por último, o *Gameplay*, que representa o fluxo da experiência do interagente com a jogabilidade, incorporando aspectos emocionais e situacionais. Essas definições são derivadas de uma reflexão sobre o texto “*Gameplay*: uma definição consensual à luz da literatura” de Aguiar e Battaiola (2016), no qual discutem a distinção entre o termo *gameplay* e jogabilidade e como ambos não são sinônimos.



**Figura 2:** Interatividade: *Gameplay*, jogabilidade e interatividade

Nota-se, na Fig. 2, que interatividade e *gameplay* estão em domínios distintos, visto que compreendemos que a interatividade não se restringe à fluidez e à experiência do jogador; ela pode ser avaliada também de forma mais técnica ao observar alguém jogando, reunindo experiências e relatos daqueles que vivenciam o *game*. Diante disso, é crucial ter cautela ao utilizar termos associados à interatividade quando relacionados a outros aspectos do *game*, como som ou imagem.

Considerando isso, é evidente que a interatividade é essencial ao lidar com mídias interativas. Visto isso, ao analisarmos o conjunto de mídias em nosso *framework* baseado em Cook (1998) e adaptado para os *games*, a interatividade certamente será um elemento crucial a ser considerado. Entendemos que a interatividade, como componente midiático em nosso roteiro, tem o potencial de dar origem a uma narrativa - um significado - quando combinada com imagem e/ou som.

## 5. Discussões preliminares sobre o roteiro de análise

As informações essenciais fornecidas no início do roteiro visam situar o analista diante do objeto de estudo. Ao considerar o interagente (mais comumente nominado como jogador) como um dos elementos presentes durante a realização do *gameplay* e reconhecendo que toda análise é influenciada pelas predisposições do analista, a catalogação dessas informações se torna primordial.

No início de seu capítulo introdutório à parte II de seu livro, Cook aborda a importância da “leitura naturalista” como um passo inicial para a análise multimídia (Cook 1998, p. 133). Por “leitura naturalista”, apresenta uma definição: “[...] uma que reflita os padrões de percepção sedimentados”<sup>14</sup> (Cook 1998, p. 133 [tradução nossa]). Ao usar o termo “sedimentados”, Cook provavelmente faz referência à sua discussão sobre análises que se baseiam em pressupostos ideológicos relacionados às hierarquias presentes no multimídia. Nesse contexto, entendemos que uma “leitura naturalista” para os *games* consiste em realizar um *gameplay*; é o que o *game* - nossa IMM - espera do jogador.

Durante a elaboração do roteiro, surgiu um grande impasse em torno dessa questão. Quando Cook menciona suas perguntas orientadoras, ele sugere

---

<sup>14</sup> “[...] *one that reflects sedimented patterns of perception*” no original (Cook 1998, p. 133).

que essas sejam feitas antes da realização da “leitura naturalista”. No entanto, se o jogador está jogando o jogo com essas perguntas em mente, isso ainda pode ser considerado uma “leitura naturalista”? Isso levanta a necessidade de tomar uma decisão: devemos propor que as perguntas sejam consideradas durante o *gameplay*, o que afetaria a forma como a documentação seria construída, ou devemos sugerir que as perguntas sejam feitas após o *gameplay*, direcionando-as para a documentação já existente. Cada abordagem tem suas vantagens e desvantagens.

Na primeira abordagem é provável que isso resulte em respostas já influenciadas pelos modelos de multimídia e pela busca de significados – que é, possivelmente, o que Cook pretendia ao sugerir que as perguntas fossem feitas antes da “leitura naturalista”. No entanto, isso tenderia a condicionar a documentação gerada quase que exclusivamente aos conceitos de Cook. Em consequência, essa abordagem poderia restringir a emergência de impressões mais livres na documentação por parte do jogador, que, conforme nossa compreensão, tenderiam a seguir justamente uma abordagem mais “naturalista”.

A abordagem de fazer as perguntas após a documentação gerada a partir do *gameplay* e da apreciação dela também apresenta desafios. Como podemos garantir que o elemento da interatividade, que só está presente durante o ato de jogar o *game*, está sendo realmente tratado conforme foi experimentado durante o *gameplay*? Se o interagente estivesse com as perguntas “em mente”, há uma certa segurança de que a interatividade estaria sendo levada em consideração no momento da sua ocorrência e no estabelecimento da sua relação com os outros componentes midiáticos de fato.

## **6. Direcionando o olhar analítico: seleção de perguntas disparadoras de Nicholas Cook**

De acordo com Cook, a análise multimídia deve, em primeira instância, estar fundamentada no plano da recepção e não no plano da produção - o multimídia reside na interação percebida das mídias - então, começar a partir desse plano é uma abordagem analítica sólida. Assim, Cook sugere que a “leitura naturalista” de IMM tem seu lugar na análise multimídia, mas é apenas um ponto de partida. Segundo ele, um dos papéis da análise é desafiar padrões

sedimentados de percepção, testando interpretações óbvias contra outras interpretações possíveis. O autor também propõe algumas perguntas pertinentes a serem feitas antes de realizar uma “leitura naturalista” da IMM. Vamos iniciar nossa discussão explorando e comentando uma seleção dessas perguntas, que serão parte integrante do nosso roteiro de análise multimídia (correspondentes à Fase 2 – Conceitos e Termos):

1ª) “A IMM dá a impressão de que existe um significado originário alocado em algum meio específico, tal qual que as outras mídias meramente expressam esse significado?”<sup>15</sup> (Cook 1998, p. 133-134 [tradução nossa]).

Essa questão é crucial para o início do processo. Se a resposta, seja ela verdadeira ou falsa na perspectiva do avaliador, indica que o significado original está presente em um componente midiático específico, então a análise começa investigando como os outros componentes midiáticos expressam esse significado primário. Durante uma análise baseada nessa pergunta, podem surgir elementos que confirmem ou contradigam a presença de outros significados primários, o que requer uma reavaliação das relações estabelecidas. Se a resposta for considerada falsa pelo avaliador, então a análise se concentra na busca pela emergência dos significados em outras partes.

2ª) “Aparentam existir relações constantes entre as várias mídias (por exemplo, a ‘hierarquia dos discursos identificada como central no texto realista clássico’, como Andrew Goodwin coloca); ou essas relações são variáveis e contextuais?”<sup>16</sup> (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

---

<sup>15</sup> “[...] does the IMM give the impression that there is an originary meaning located within a specific medium, such that the other media merely express this meaning?” no original (Cook 1998, p. 133-134).

<sup>16</sup> “Do there appear to be constant relationships between the various media (for instance, the ‘hierarchy of discourses identified as central in the classic realist text’, as Andrew Goodwin puts it); or are these relationships variable and contextual?” no original (Cook 1998, p. 134). Cook indica como nota de rodapé à citação de Goodwin que o mesmo puxa essa associação de hierarquia com o texto clássico de Colin MacCabe. (Maccabe 1974, p. 7-27 apud Cook 1998, p. 134).

Essa pergunta é importante no contexto dos *games*, pois a existência da interatividade como componente midiático permite uma série de possíveis desdobramentos nas relações entre os demais componentes midiáticos.

3ª) “Como o recipiente da IMM está posicionado diante da virtude de tais hierarquias?”<sup>17</sup> (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

Com essa pergunta, Cook destaca a existência de hierarquias entre os componentes midiáticos de uma IMM. É relevante observar o uso da palavra “virtude” na questão, pois isso sugere um estado desejável dessas hierarquias, uma configuração que parece mais adequada em comparação com outras. Entendemos que isso está relacionado à discussão que Cook promove sobre as “éticas da autonomia”<sup>18</sup>. Por fim, essa pergunta é apresentada como uma reflexão direcionada ao receptor (ouvinte, espectador, interagente), ou seja, se essas hierarquias têm um impacto direto na experiência perceptiva.

4ª) “Quanto essas hierarquias se relacionam com os processos mais discretos do processo de produção (como na configuração musical de um texto pré-existente ou a produção da trilha de um filme completo)?”<sup>19</sup> (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

5ª) “O quanto essas hierarquias estão relacionadas com a ‘hierarquia da autoria’, onde compositores de ópera se apropriam dos libretos, enquanto compositores de filme permanecem subordinados a seus diretores?”<sup>20</sup> (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

Essas duas perguntas enfocam nos aspectos envolvidos na produção das IMM em questão, levantando a questão de se a hierarquia presente nesses

---

<sup>17</sup> “How is the recipient of the IMM positioned by virtue of any such hierarchies?” no original (Cook 1998, p. 134).

<sup>18</sup> Para mais informações acerca desse tópico, ver (Cook, 1998, p. 128-129).

<sup>19</sup> “[...] how far do they correspond to discrete stages in the production process (as in the musical setting of a pre-existent text or the scoring of a completed film [...])” no original (Cook 1998, p. 134).

<sup>20</sup> “[...] and to what might be called the ‘hierarchy of authorship’, whereby opera composers appropriate their libretti [...], while film composers remain subordinate to their directors?” no original (Cook 1998, p. 134).

processos de produção (como a prática comum de adicionar a trilha sonora a um conteúdo audiovisual geralmente após a produção da imagem) de alguma forma influencia a percepção da IMM.

6ª) “Poderiam essas impressões iniciais de relações entre-mídias serem provisoriamente mapeadas no framework de conformidade, complementação e contestação?” (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).<sup>21</sup>

Essa pergunta se refere ao enquadramento das relações entre componentes midiáticos percebidas dentro dos modelos básicos de multimídia (conformidade, complementação e contestação). É relevante ressaltar que Cook menciona um mapeamento provisório, reconhecendo que os modelos básicos de multimídia escolhidos nesta fase da análise estão sujeitos a questionamentos futuros, potencialmente gerando mudanças no enquadramento. Isso se deve ao processo de compreensão mais aprofundada das relações ao longo da análise. A categorização das relações não encerra a análise - os modelos básicos de multimídia de Cook servem como um ponto de partida para uma discussão mais aprofundada sobre a IMM em questão.

Um caminho possível para sair do ponto inicial de “interpretação naturalista” da IMM é olhar ou ouvir a cada componente midiático por si só. Cook aponta que isto é o que Chion (Chion 1994, p. 187 *apud* Cook 1998, p. 134) chama de “método de mascaramento”. Por exemplo, ao assistir um comercial de televisão, assisti-lo sem som. Dentro deste procedimento generalizado de isolar e remover componentes midiáticos, mais algumas perguntas emergem:

7ª) “Até onde cada mídia cria o mesmo efeito quando visto ou ouvido por si só em contraste quando experienciada no contexto da IMM como um todo?”<sup>22</sup> (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

---

<sup>21</sup> “[...] can these initial impressions of cross-media relationships be provisionally mapped on to the framework of conformance, complementation, and contest” no original (Cook 1998, p. 134).

<sup>22</sup> “How far does each medium create the same effect when heard or seen on its own as when experienced in the context of the IMM as a whole?” no original (Cook 1998, p. 134).

8ª) “Onde não é possível separar as mídias fisicamente, é fácil de focar em uma ou em outra, ou existe uma fusão perceptiva forte entre elas?”<sup>23</sup> (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

Essas duas questões também parecem ser pertinentes para o contexto dos *games*. A “fusão de mídias” é um dos principais objetivos de um *game* - proporcionar uma experiência imersiva através da interação do jogador com o *game* e seu mundo audiovisual. A qualidade dessa imersão dependerá da incorporação do universo espaço-temporal do *game* por meio dos componentes midiáticos - som, imagem e interatividade - e suas relações. É provável que a existência de “fusões fortes” entre os componentes midiáticos indique que a relação em questão é crucial para algum aspecto da construção da experiência do *game*. Entretanto, acreditamos que não necessariamente o oposto seja verdadeiro; é totalmente plausível que uma relação na qual um dos componentes midiáticos seja autônomo (uma “fusão mais fraca”) seja de extrema importância para a construção da experiência do *game*.

9ª) “Até onde cada mídia cria o efeito de ser completa e auto suficiente, e até onde parece corporificar um significado próprio?”<sup>24</sup> (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

Essa pergunta visa avaliar a pertinência do modelo básico de multimídia estabelecido para uma determinada relação entre componentes midiáticos (determinando se a relação é de conformidade, complementação ou contestação). Ao isolar um dos componentes midiáticos selecionados dentro de um par, é possível identificar com maior precisão a autonomia - ou a falta dela - de cada componente midiático participante da relação. Considerando o contexto dos *games* e da música para *games*, advogamos que os sons interativos dependam inteiramente de outros componentes midiáticos para construir significado. Por exemplo, um som de grama sendo cortada só será reconhecido como tal se estiver associado a uma imagem correspondente de grama sendo cortada.

Essas foram as perguntas eleitas para a concepção do roteiro.

---

<sup>23</sup> “Where it isn’t possible to separate the media physically, is it easy to focus on one or the other, or is there a strong perceptual fusion between them?” no original (Cook 1998, p. 134).

<sup>24</sup> “How far does each medium create the effect of being complete and self-sufficient, and how far does it seem to embody a meaning of its own?” no original (Cook 1998, p. 134).

## 7. Roteiro de análise multimídia aplicada aos *games*

O roteiro de análise multimídia aplicada aos *games* é o resultado sistematizado da nossa interpretação da metodologia de Cook para esse contexto específico. Consiste em um passo a passo esquemático generalizado de procedimentos de escrita e processos analíticos, que inclui perguntas instigantes e orientações para discussão. Seu objetivo é compreender como os componentes midiáticos dos *games* interagem com os modelos básicos de multimídia estabelecidos por Cook (1998), utilizando relatórios, questionamentos e, especialmente, juntamente com aplicações do teste de diferença e similaridade.

É importante destacar que existem duas formas de aplicar este roteiro: autoaplicação e aplicação em terceiros. Na autoaplicação, o próprio analista é o interagente que experiencia o *game*. Nesse caso, o roteiro é seguido conforme proposto. Na aplicação em terceiros, o(s) interagente(s) não é/são o analista. Aqui, o interagente terá acesso apenas à Fase 1 - Realização do *Gameplay*, enquanto o analista receberá o restante do roteiro. O analista pode então integrar a Ficha do interagente ao seu roteiro, avançando para as fases subsequentes. Para uma análise mais detalhada do roteiro, cada fase é acompanhada de um fluxograma ilustrativo.

### 7.1. Fase 1 – realização do *gameplay*

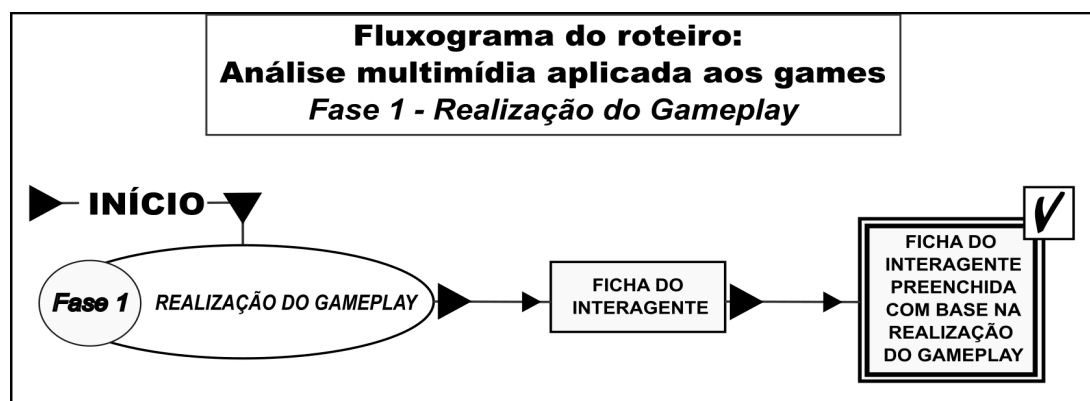


Figura 3: Fluxograma da Fase 1 do roteiro

Nesta etapa do roteiro, o objetivo é vivenciar o jogo de acordo com a compreensão do conceito de "leitura naturalista" mencionado por Cook em suas orientações para a análise multimídia (Cook 1998, p.133). Em outras palavras, consiste em jogar o *game*, entendendo o que a nossa instância de multimídia

espera do interagente. Além disso, é essencial documentar essa experiência para fornecer material para futuras discussões. Para isso, criamos um recurso chamado Ficha do Interagente. É importante observar que é possível ter mais de uma Ficha do Interagente. Isso acontece quando várias "impressões naturalistas", seja do mesmo ou de diferentes interagentes, são incluídas nesta etapa, contribuindo para análises subsequentes.

### **Ficha do Interagente**

As informações iniciais registradas na ficha têm o propósito de situar o interagente e seus dispositivos em relação ao objeto de estudo. Reconhecendo o interagente como uma parte essencial no processo de realização do *gameplay* e considerando que toda análise reflete as inclinações do analista, a coleta dessas informações se torna essencial. Essas informações estão divididas em várias seções: detalhes sobre o analista, descrição dos dispositivos e/ou plataformas utilizados, duração da experiência, lista de impressões e relatório naturalista. A finalidade desta ficha é que o interagente descreva sua experiência considerando as questões fornecidas. No entanto, é importante notar que essas questões não são restritivas, pois na seção 5 - Relatório Naturalista, o interagente tem a liberdade de incluir qualquer informação que considere relevante para discussões posteriores.

### **Iniciando: Recomendações Preliminares**

Esta seção preliminar traça algumas recomendações ao interagente precedendo sua experiência com o *game*. Elas são necessárias para conscientizar o interagente perante a Ficha do Interagente que será preenchida.

**Recomendação 1:** Tente utilizar os equipamentos originais, para os quais o *game* foi desenvolvido.

É preferível utilizar a plataforma original de lançamento do *game*. Isso assegura que a experiência do *gameplay* esteja mais alinhada com a visão dos desenvolvedores do jogo, seguindo assim a abordagem de "leitura naturalista" mencionada por Cook. Essa prática ajuda a evitar possíveis problemas, como falhas no áudio, distorção de imagem, *bugs*, *glitches*, enfim, advenços que

comprometam a interatividade. O mesmo princípio se aplica aos jogos antigos: jogar esses jogos em plataformas modernas altera a relação do jogo com a tecnologia que o suporta, eliminando um dos aspectos fundamentais do desenvolvimento de *games* - a adaptação à tecnologia disponível na época. No entanto, reconhecemos que isso pode não ser viável em todas as situações, devido à dificuldade de acesso às plataformas originais, especialmente no caso de *games* ou plataformas extremamente raras, e às restrições financeiras relacionadas ao acesso aos *games* e suas plataformas.

**Recomendação 2:** Tente efetuar anotações escritas ou gravações de comentários pontuais durante, ou logo após o *gameplay*. Para não atrapalhar a fluência do *gameplay*, sugerimos deixar um gravador de voz ao seu lado para ter um arquivo de áudio como registro.

Essa recomendação também vai em direção a uma preocupação sobre a “leitura naturalista”. A recomendação parte em busca de registrar as impressões dos momentos vividos da forma mais fidedigna possível, sem alterar a fluência do *gameplay*.

**Recomendação 3:** Tente limitar sua experiência por tempo.

A seleção de um tempo de experiência é importante para a delimitação do escopo da análise. Muitas vezes o tempo de experiência total com um *game* chega a dezenas de horas, tornando uma análise mais focada uma tarefa difícil diante da quantidade de materiais a serem analisados. As ferramentas e aspectos emergentes irão depender diretamente desta escolha - analisar uma seção introdutória de um *game* é completamente diferente de analisar seus momentos finais, por exemplo.

## Parte 1 - Informação sobre o interagente

Na primeira parte pretendemos conhecer o interagente, e, principalmente, entender o seu histórico com *games* e com os gêneros do *game* a que se propõe a realizar o *gameplay*.

**a) Dados gerais (Nome, Idade, Identidade de Gênero)**

Subparte para catalogar o nome, idade e identidade de gênero do interagente.

**b) Área de formação e/ou especialização**

Subparte para compreender qual a área de formação e especialização do interagente, e, assim, orientar aquele que efetuará a análise a localizar a perspectiva desse interagente ao longo da análise, quando a mesma for relevante em algum aspecto relacional.

**c) Histórico descritivo de vivência com *games* em geral**

Subparte que incentiva o interagente a relatar sua trajetória com *games* em geral. É crucial termos conhecimento sobre o nível de experiência que o interagente possui com *games*. A discrepância entre interagentes experientes e inexperientes influencia diretamente na elaboração da análise devido ao seu impacto no material gerado dentro da experiência.

**d) Histórico descritivo de vivências com o gênero no *game***

Subparte que incentiva o interagente a descrever o gênero do *game*. É possível que o *game* incorpore mais de um gênero, dependendo de suas mecânicas e narrativas. Com isso em mente, espera-se que a descrição desta parte possa ser feita após a interação com o *game*, caso haja dúvidas sobre o gênero ou se o *game* for multigênero.

**Parte 2 - Descrição dos Dispositivos e/ou plataformas**

Nesta subparte, espera-se a descrição das plataformas e dispositivos utilizados, incluindo detalhes como se o *game* foi jogado em um computador, em um emulador, em um console, e quais dispositivos de entrada foram utilizados, como *joysticks*, *mouse* e teclado, óculos de realidade virtual, sensores de movimento, entre outros. Novamente, a utilização da plataforma original de lançamento do *game* é preferível, pois isso ajuda a garantir, na medida do possível, que a experiência da jogabilidade se alinhe com a visão dos desenvolvedores do jogo, seguindo assim a abordagem de "leitura naturalista" de Cook.

**a) Quais são os equipamentos originais de interação?**

Nesta subparte sugere-se uma pesquisa e breve descrição sobre o lançamento e desenvolvimento do *game* a ser analisado, identificando suas plataformas de suporte e equipamentos (*joysticks, motion controllers, óculos de realidade virtual, etc.*) originais.

**b) Quais equipamentos você usou para jogar?**

Nesta subparte deve-se listar qual foi a plataforma e equipamentos manipulados durante o *gameplay*.

**c) (Se for diferente) Qual foi sua impressão sobre a adaptação dos controles?**

As adaptações de controles de *games* alteram diretamente a interatividade, sendo assim potentes influenciadores na experiência do *gameplay*. Uma experiência ruim com estas adaptações modifica as impressões do interagente sobre o *game*.

**Parte 3 - Tempo da Experiência**

Nesta parte espera-se mapear a existência de algum histórico do interagente com o *game* em questão, assim como o tempo de experiência que serviu de base para o preenchimento da Ficha do Interagente.

**a) Já havia interagido com este *game* alguma vez?**

Identificar possíveis experiências prévias do interagente com o *game* a ser analisado é crucial, uma vez que essas experiências podem influenciar significativamente suas impressões e interpretações sobre o *gameplay*.

**b) Quanto tempo de jogo você experienciou?**

Nesta subparte, espera-se que o interagente relate o tempo dedicado ao *game*, que pode ter sido fornecido como recomendações preliminares pelo analista ou simplesmente a duração de cada sessão de jogo. É permitido registrar experiências de mais de uma sessão para cada interagente, desde que isso seja especificado.

#### Parte 4 - Catálogo de Impressões

Nesta parte, busca-se uma documentação orientada aos aspectos do *game* pertinentes para discussões posteriores na análise. Esta documentação será alvo das perguntas elaboradas a partir das perguntas instigantes de Cook (1998), além de também ser material para os testes de similaridade e diferença incorporados ao longo do processo analítico.

##### **a) Sobre a história do jogo, a narrativa. Existe algo em particular que lhe chamou a atenção?**

Nesta pergunta, busca-se compreender como o interagente percebe a narrativa com base na experiência geral do *game*. Isso nos permite determinar se o jogo prioriza a interatividade em narrativas fundamentais para sua fluidez, ou se a narrativa é considerada secundária, muitas vezes incluída no jogo apenas para complementar as mecânicas. Essa segunda opção é mais comum em esportes eletrônicos (*esports*).

##### **b) Quais foram os desafios interativos que você vivenciou?**

Esta pergunta busca identificar possíveis desafios de interatividade enfrentados pelo interagente durante seu *gameplay*. Os obstáculos encontrados nos games são elementos-chave para desencadear reações emocionais no interagente, representando um aspecto crucial a ser considerado ao longo da análise.

##### **c) O que te chamou a atenção quanto ao som?**

Nesta subparte, abrangem-se desde relatos pessoais sobre diversos aspectos do áudio do game até os detalhes mais sutis presentes em pequenas sessões. Isso engloba possíveis aspectos relacionados à trilha musical, sons de interação e ambientes sonoros. As impressões coletadas aqui têm o potencial de serem fundamentais para identificar os primeiros indícios de emergência de significado relacionados ao som dentro do *game*.

##### **d) O que te chamou a atenção quanto a imagem?**

Nesta subparte enquadram-se desde relatos pessoais acerca de qualquer aspecto generalizado da imagem do *game* até mínimos detalhes presentes em pequenas sessões. As impressões coletadas aqui têm o potencial de serem vitais

para a procura das primeiras emergências de significado relacionadas à imagem dentro do *game*.

**e) O que te chamou a atenção quanto a interação?**

Nesta subparte enquadram-se desde relatos pessoais acerca de qualquer aspecto generalizado da interação no *game* até detalhes que despertam sua atenção. Novamente, as impressões coletadas aqui têm o potencial de serem vitais para a procura das primeiras emergências de significado relacionadas à interação dentro do *game*.

**f) Quais aspectos te incomodaram durante a realização do *gameplay*?**

O uso do termo "incômodo" nesta pergunta visa identificar aspectos de conflito entre a proposta do *game* e as expectativas do interagente. Além disso, podemos observar frustrações e impressões que persistiram após a interação com o *game*, dados estes que podem ser relevantes para a análise.

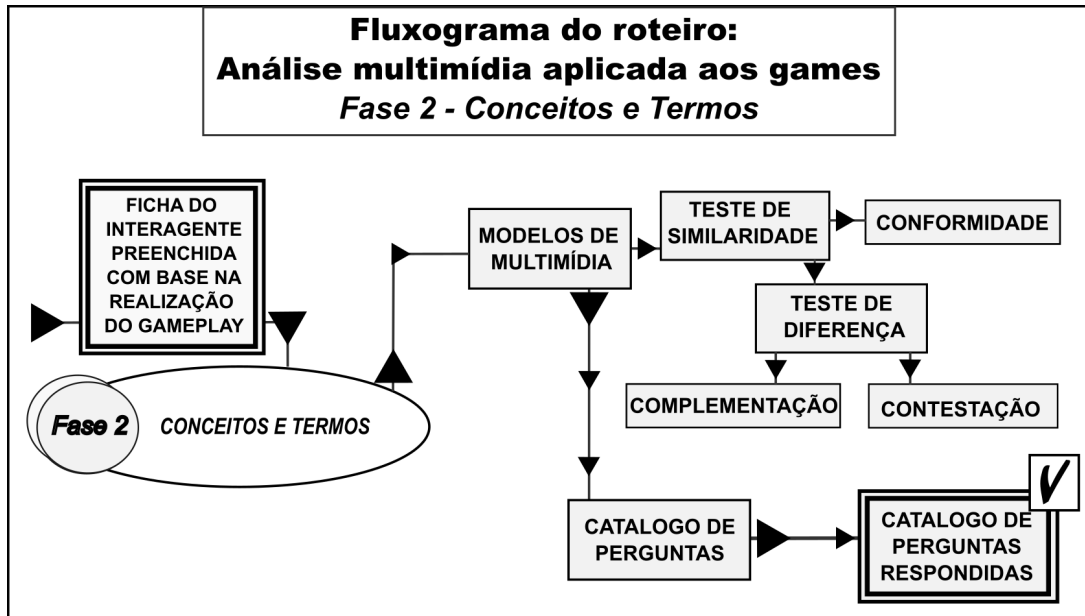
**g) Quais aspectos te motivaram durante a realização do *gameplay*?**

O termo "motivar" foi incorporado nesta pergunta com o intuito de incentivar o interagente a compartilhar momentos cruciais que contribuíram para a continuidade de sua interação com o *game*, assim como impressões que persistiram após essa interação. A colocação dessa pergunta no final da Parte 4 é estratégica, pois visa estimular o interagente a relatar outras experiências na Parte 5 por meio de descrições e associações livres.

**Parte 5 - Relatório Naturalista (Descrição Livre)**

Nesta seção, o interagente é convidado a fornecer um relatório livre, sem estar vinculado a perguntas anteriores, sobre sua experiência de *gameplay* durante o Tempo da Experiência. Se julgar relevante, o interagente também pode incluir relatos sobre experiências anteriores com o mesmo *game*, *games* do mesmo gênero, títulos semelhantes ou mesmo com *games* completamente diferentes.

## 7.2. Fase 2 – conceitos e termos



**Figura 4:** Fluxograma da Fase 2 do roteiro.

Esta fase do roteiro visa aprofundar nas possibilidades de análise, utilizando os conceitos e termos de Cook (1998). Por ser uma seção que demanda uma compreensão mais aprofundada e não tão intuitiva quanto às fases anteriores, serão fornecidos exemplos nesta seção para facilitar a compreensão.

O Catálogo de Perguntas é fundamentado nas perguntas instigantes do processo analítico mencionado por Cook (1998 p. 133-134). Adaptamos essas perguntas para o contexto dos *games*, mantendo seus objetivos essenciais: iniciar o processo analítico, identificar emergências de significado e características das relações multimidiáticas, visando encontrar um modelo básico de multimídia (conformidade, complementação ou contestação) que englobe cada relação. Seguindo nosso entendimento, os testes de similaridade e diferença podem ser aplicados gradualmente durante a análise, utilizando as respostas das perguntas como material inicial.

### Catálogo de Perguntas

As perguntas adaptadas de Cook devem servir como ponto de partida para refletir sobre a documentação dentro dos parâmetros propostos por ele. Portanto, é crucial buscar classificar quais componentes midiáticos estão influenciando os momentos selecionados do *gameplay*, compreender como as

relações entre esses componentes acontecem dentro do *game*, identificar os significados que emergem e de que forma eles surgem a partir dessas relações.

1) Algum dos componentes midiáticos (imagem, som, interatividade) aparenta centralizar o significado da narrativa do *game*, de forma que as outras mídias meramente expressam esse significado?

Essa pergunta busca compreender se algum dos componentes midiáticos está exercendo uma influência dominante sobre os outros, de modo que estes apenas auxiliem na expressão do significado atribuído a um componente midiático central. Ela é colocada como a primeira pergunta porque se relaciona diretamente com o teste de similaridade, uma vez que expressar o mesmo significado atribuído a um componente midiático central indica uma relação de conformidade.

Essa pergunta é baseada na pergunta “A IMM dá a impressão de que existe um significado originário alocado em algum meio específico, tal qual que as outras mídias meramente expressam esse significado?” (Cook 1998, p. 133-134, tradução nossa).

2) As relações identificadas entre os componentes midiáticos são estáticas (não se modificaram com o progresso do *gameplay*) ou dinâmicas (se modificaram de alguma forma conforme o progresso do *gameplay*)?

Essa pergunta busca compreender se as relações entre os diferentes componentes midiáticos permanecem dentro de um mesmo modelo básico de multimídia ao longo de todos os *gameplays*, ou se essas relações mudam de forma que o modelo básico de multimídia que as classificam também muda conforme o avanço do *gameplay*. Caso ocorra uma mudança, isso se torna um aspecto importante a ser considerado nas análises. Esta é a segunda pergunta porque pode surgir a partir de uma possível identificação positiva na primeira pergunta, questionando se a relação de conformidade encontrada se mantém ao longo do progresso da *gameplay*. Além disso, direciona a análise para a busca de relações entre os componentes midiáticos, que são fundamentais para iniciar a discussão e identificar emergências de significado.

Esta pergunta é baseada na pergunta “Aparentam existir relações constantes entre as várias mídias (por exemplo, a ‘hierarquia dos discursos identificada como central no texto realista clássico’, como Andrew Goodwin

coloca); ou essas relações são variáveis e contextuais?" (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

3) Você identificou hierarquias entre os componentes midiáticos do game? Se sim, como estas hierarquias impactam na sua percepção dos significados emergentes?

Esta pergunta visa compreender se hierarquias estão presentes nas relações entre os componentes midiáticos, como essas hierarquias estão organizadas dentro do *game* e qual é o impacto delas nas relações entre esses componentes. Esta pergunta está intimamente relacionada com a anterior, pois uma das maneiras pelas quais a mudança na relação entre os componentes midiáticos ocorre é através das mudanças processuais presentes dentro das "hierarquias degeneradas" - hierarquias cujas estruturas estão abaladas e correm o risco de serem modificadas devido aos conflitos presentes nelas.

Esta pergunta é baseada na pergunta "Como o recipiente da IMM está posicionado diante da virtude de tais hierarquias?" (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

4) Na sua opinião, as hierarquias de produção dentro da indústria de jogos (a trilha sonora geralmente é feita por último, as artes conceituais geralmente dão início ao desenvolvimento do game) afetaram de alguma maneira a sua recepção dos significados emergentes?

Esta pergunta procura entender se os padrões hierárquicos presentes no contexto da produção de *games* afetam a percepção dos significados emergentes dentro do *game*.

Esta pergunta é baseada em duas perguntas: "Quanto essas hierarquias se relacionam com os processos mais discretos do processo de produção (como na configuração musical de um texto pré-existente ou a produção da trilha de um filme completo)?" (Cook 1998, p. 134, tradução nossa) e "O quanto essas hierarquias estão relacionadas com a 'hierarquia da autoria', onde compositores de ópera se apropriam dos libretos, enquanto compositores de filmes permanecem subordinados a seus diretores?" (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

5) É possível mapear, utilizando os testes de similaridade e diferença, as relações identificadas dentro do framework de modelos básicos de multimídia (conformidade, complementação e contestação)?

Essa pergunta busca criar um panorama geral das relações presentes no *gameplay* registrada na Ficha do Interagente, categorizando-as dentro dos modelos básicos de multimídia com base nas discussões e respostas das perguntas anteriores. Ela encerra esta fase e prepara o terreno para a análise do *gameplay* na Fase 3.

Esta pergunta é baseada na pergunta “Poderiam essas impressões iniciais de relações entre mídias serem provisoriamente mapeadas no *framework* de conformidade, complementação e contestação?” (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

### 7.3. Fase 3 – apreciação do *gameplay*

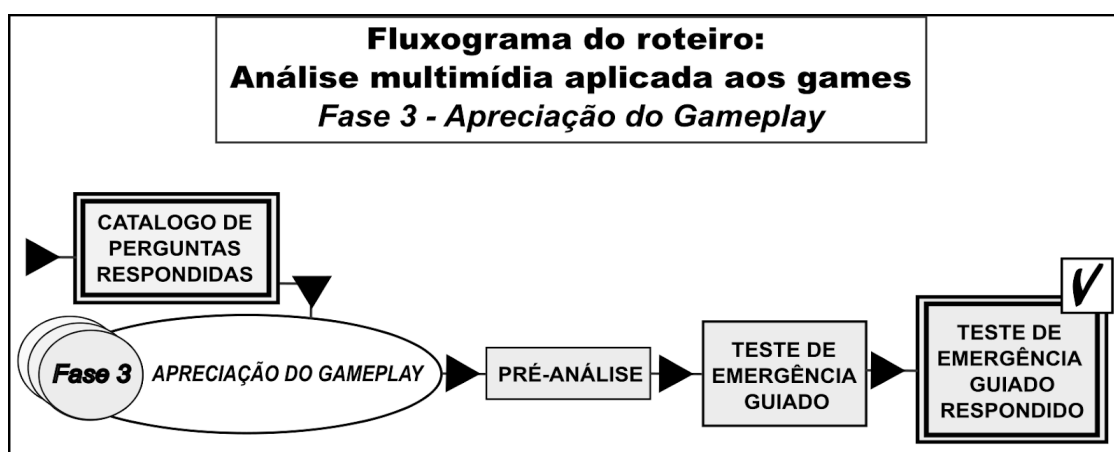


Figura 5: Fluxograma da Fase 3 do roteiro

Nesta etapa, ocorre a análise de um *gameplay* gravado, eliminando assim o elemento da interatividade, mas permitindo uma experiência literalmente “fora do jogo” e subjetivamente “fora do jogo”, como Cook brinca com os termos de Gorbman (Gorbman, 1987, citado por Cook 1998) - tornando possível a percepção de sons, trilhas musicais e ambiências que possivelmente o interagente não havia “percebido” durante o *gameplay*. Durante esta fase, é importante manter em mente as perguntas da Fase 2; isso possibilita uma reavaliação analítica das conclusões preliminares feitas na Fase 2, onde é possível realizar mais instâncias variadas dos testes de similaridade e diferença, buscar

por mais emergências de significado e questionar os modelos básicos de multimídia pré-estabelecidos. A complexidade dos significados emergentes dentro de um *game* pode exigir a execução de múltiplos testes sobre uma mesma situação.

### Parte 1 – Pré-Análise

A pré-análise é a aplicação do *framework* analítico de Cook, previamente explicado, por meio da análise de um ou mais *gameplays*. O termo "pré-análise" é utilizado porque as considerações escritas são baseadas em impressões iniciais que podem ser posteriormente discutidas com a(s) Ficha(s) do Interagente - elaboradas na Fase 1 - Realização do *gameplay*. O processo para redigir o texto da pré-análise é guiado pelo Modelo de Multimídia e pelo Catálogo de Perguntas. Neste momento, não recomendamos interação com o *game*, uma vez que ainda não estamos lidando com uma abordagem pragmática da análise. Após a elaboração deste texto, procedemos para uma fase de interação contínua com os momentos selecionados do *game*, que consiste em testes guiados e pode modificar a impressão inicial da pré-análise.

### Parte 2 – Teste de emergência guiado

Devido à sua natureza interativa, os *games* possibilitam múltiplas interações com o mesmo conteúdo de diversas maneiras. Ao contrário dos filmes, cujas variações na exposição e apreciação são determinadas principalmente pela configuração dos dispositivos de exibição, os *games* permitem uma ampla gama de interações com as mídias mutáveis.

O teste de emergência guiado tem como objetivo criar situações pragmáticas em torno do *gameplay*. Neste momento, o interagente precisa jogar o *game* para realizar os testes que contribuirão para uma análise multimídia abrangente. Durante essa interação, o foco está nas questões relacionadas à fluidez do componente midiático no contexto do *game*. Recomendamos que o interagente-analista realize o mesmo teste várias vezes, fazendo diferentes escolhas, para compreender com maior precisão a variedade proporcionada pela não-linearidade dos *games*.

Além disso, para facilitar a realização dos testes de emergência guiados, sugerimos que eles sejam organizados por momentos específicos do *game*, geralmente identificados a partir das conclusões sobre os significados emergentes atribuídos na Fase 1 (Realização do *Gameplay*) e na Fase 3 (Apreciação do *Gameplay*).

Em resumo, o teste de emergência guiado aborda as perguntas de Cook (1998) no contexto da análise dos componentes midiáticos em situações de isolamento ou remoção, seja focando em um componente midiático isolado dos outros, ou compreendendo como uma determinada relação é afetada pela remoção de um dos componentes midiáticos.

1) Até onde cada componente midiático retirado do contexto do game cria o mesmo efeito de emergência do significado quando inserida como um todo?

1.1) Até onde o som retirado do contexto de um game, cria o mesmo efeito de emergência de significado quando inserido no todo?

1.2) Até onde a interatividade retirada do contexto de um game, cria o mesmo efeito de emergência de significado quando inserida no todo?

1.3) Até onde a imagem retirada do contexto de um game, cria o mesmo efeito de emergência de significado quando inserida no todo?

A pergunta 2 visa testar o efeito de cada componente midiático identificado pelo espectador/interagente. Um procedimento para essa pergunta envolve jogar uma seção específica do *game* com o som desativado e comparar essa experiência com a audição da trilha daquela seção em um contexto fora do *game*. No entanto, quando se trata de isolar a interatividade, as coisas se tornam mais complexas. Podemos abster-nos da interatividade ao assistir a um *gameplay*, mas não podemos separar a interatividade dos demais elementos do *game* (o mais próximo que conseguimos chegar disso é jogar sem nenhum som, mas mesmo assim os elementos visuais persistem). Ao isolar esse componente, torna-se possível entender o contraste deste efeito com o efeito do todo. No nosso caso, destacamos três componentes midiáticos principais que merecem atenção: som, imagem e interatividade.

2) Até onde cada componente midiático isolado cria o mesmo efeito, quando comparado com o mesmo componente midiático experienciado no game como um todo?

2.1) Até onde o som isolado cria o mesmo efeito, quando comparado com o mesmo experienciado no game como um todo?

2.2) Até onde a interatividade cria o mesmo efeito, quando comparado com o mesmo experienciado no game como um todo?

2.3) Até onde a imagem isolada cria o mesmo efeito, quando comparado com o mesmo experienciado no game como um todo?

Essas perguntas (pergunta 1 e suas subperguntas, e da pergunta 2 e suas subperguntas), não visam estabelecer conclusões booleanas<sup>25</sup>, mas sim entender o quanto aquele componente midiático influencia na emergência do significado no contexto que é analisada. Estas perguntas foram baseadas na pergunta “Até onde cada mídia cria o mesmo efeito quando visto ou ouvido por si só em contraste quando experienciada no contexto da IMM como um todo?” (Cook 1998, p. 134, [tradução nossa])

3) Caso os testes anteriores sejam de difícil verificação, ou até mesmo impossíveis. Tente abstrair a RETIRADA, e depois o ISOLAMENTO do componente midiático para atingir conclusões sobre o equilíbrio das mídias na emergência do significado.

Nos *games*, remover a interatividade geralmente apresenta desafios, pois pode prejudicar a fluidez da experiência como um todo. Ao contrário de outras mídias analisadas por Cook, onde a fluidez ocorre independentemente da interação do espectador (como a fluidez de um videoclipe, que não depende da interação do espectador, por exemplo), nos *games* a interatividade é essencial para a experiência. Portanto, remover a interatividade para realizar o teste exigiria mais atenção e provavelmente seria uma ação mais pontual. Em contraste, o som pode ser facilmente retirado do jogo reduzindo o volume geral, o que permite a remoção para fins de teste sem grandes dificuldades.

---

<sup>25</sup> Um booleano, em ciência da computação, é um tipo de dado lógico que pode ter exclusivamente um de dois valores possíveis: verdadeiro ou falso.

Essa pergunta é baseada na pergunta “Onde não é possível separar as mídias fisicamente, é fácil de focar em uma ou em outra, ou existe uma fusão perceptiva forte entre elas?” (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

4) Até onde cada componente midiático cria o efeito de ser completo e autossuficiente, e até onde parece possuir um significado próprio?

Esta pergunta busca investigar a autonomia (ou falta dela) de cada componente midiático, com o objetivo de compreender se um significado emergente de uma relação pode estar parcial ou completamente atribuído a um dos componentes midiáticos dessa relação. Além disso, procura explorar a dependência dos componentes midiáticos entre si na construção do significado. O objetivo é confrontar a teoria do próprio Cook (1998) sobre o significado de uma IMM não ser apenas a soma de seus componentes midiáticos isolados, indo em direção a localizar com maior precisão as diferenças entre a soma dos componentes midiáticos isolados e o significado da IMM como um todo – que segundo Cook (1998), é onde reside a análise multimídia propriamente dita.

Essa pergunta é baseada na pergunta “Até onde cada mídia cria o efeito de ser completa e auto suficiente, e até onde parece corporificar um significado próprio?”. (Cook 1998, p. 134 [tradução nossa]).

Ao fim desta fase, obteremos uma análise provinda da pré-análise e teste de emergência guiado.

#### **7.4. Fase 4 – análise multimídia**

Esta fase consiste em comparar e compreender as discrepâncias observadas entre as conclusões da Fase 1 e da Fase 3. Isso está alinhado com as afirmações de Cook, que ressaltam que o cerne da análise reside na diferença entre o efeito da instância de multimídia como um todo e a soma dos efeitos de suas mídias constituintes (Cook 1998, p. 135). Nesse sentido, é fundamental buscar discrepâncias e confirmações entre as conclusões elaboradas ao longo do processo analítico, pois esses confrontos permitirão localizar e compreender de forma mais precisa as emergências de significado.

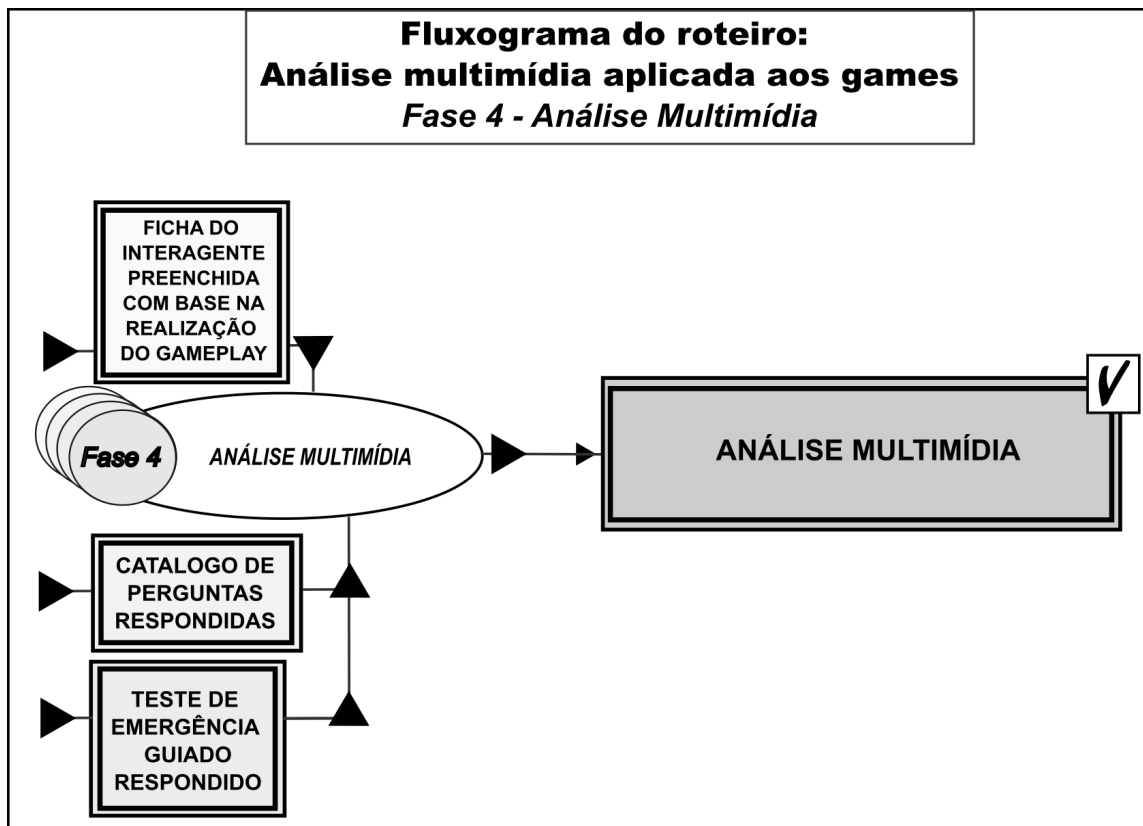


Figura 6: Fluxograma da Fase 4 do roteiro

As análises de Cook em seu livro buscam demonstrar como a análise multimídia se desenrola na prática. Cook examina o videoclipe de *Material Girl*, de Madonna (Cook 1998, p. 147-173), a sequência da *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky, dentro do filme *Fantasia*, de Walt Disney (Cook 1998, p. 175-214), e a sequência de *Armide*, de Jean-Luc Godard, dentro do filme antológico *Aria* (Cook 1998, p. 215-260). Magre (2019) se apoia em Cook para realizar a análise da música-teatro de Gilberto Mendes, enquanto Nguyen (2012) direciona a abordagem de Cook para um olhar mais musicológico, investigando as maneiras como a música de Chopin foi utilizada em comerciais estadunidenses. No entanto, não encontramos trabalhos relacionando as proposições de Cook com a análise de trilhas de games e com os próprios games.

### 7.5. Fase 5 – análise específica

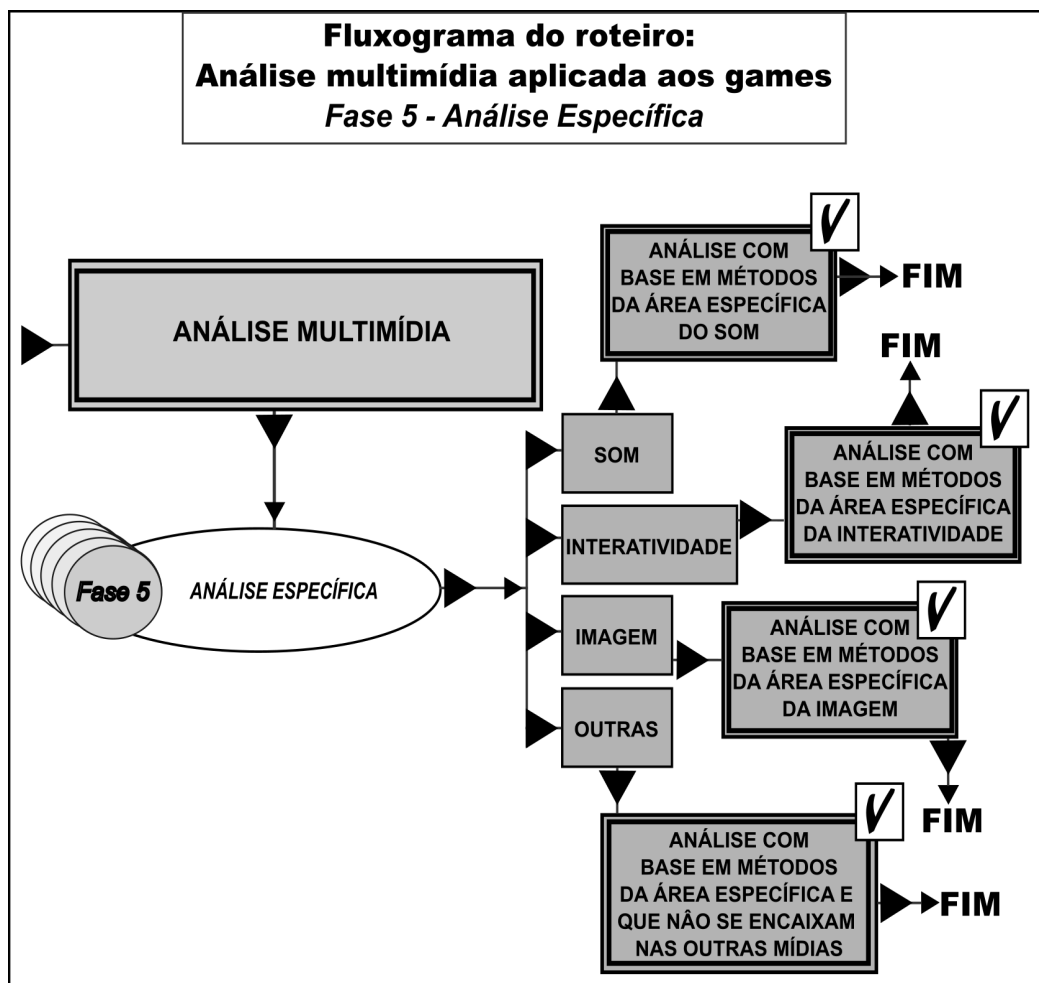


Figura 7: Fluxograma da Fase 5 do roteiro

A análise específica busca aprofundar a discussão em cada área do conhecimento relacionada aos componentes midiáticos presentes nas relações analisadas. As conclusões da análise específica são confrontadas com outras documentações produzidas, revisando assim o processo analítico elaborado até então e procurando maneiras pelas quais a primeira contradiz ou confirma os materiais presentes nas documentações. Por exemplo, se uma trilha musical faz parte de uma sessão de *gameplay* catalogada dentro do Tempo da Experiência ou da Apreciação do *Gameplay*, então é analisada por meio de um método voltado para análise musical.

### **Interação/Interatividade**

Métodos ligados a análise de *game design*, os relacionando com a análise multimídia desenvolvida na Fase 4.

### **Som**

Métodos estritamente para análise sonora (análises de sons interativos, ambientes sônicos de qualidades texturais, etc.) e musical (Análise Schenkeriana, Análise Fraseológica, Análise Harmônica, Análise Estrutural, etc.), relacionando suas conclusões com a análise multimídia desenvolvida na Fase 4. Por conta que o roteiro está em uma pesquisa atrelada a área de Música, enfatizamos alguns desses métodos de análises, acima citados, com diferentes perspectivas e potenciais de contribuição para a análise multimídia.

Estas considerações não serão apresentadas nos demais tópicos, pois nos faltam conhecimentos específicos de análise nas áreas da imagem e da interação.

### **Imagem**

Métodos estritamente de análise imagética e visual, os relacionando com a análise multimídia desenvolvida na Fase 4.

### **Outras Mídias (?)**

Durante o processo analítico, subcategorias de mídias podem surgir. Dentro dessas subcategorias deve-se, na medida do possível, identificar qual área do conhecimento poderia agregar contribuições a partir de seus métodos analíticos.

Junto a isso, essa outra mídia precisa ser relacionada com a análise multimídia desenvolvida na Fase 4.

É importante realçar que nesta fase em questão, aconselha-se separar as outras mídias em componentes midiáticos distintos, caso exista mais de uma.

## **7.6. Fase bônus: reiteraões**

Esta fase visa ampliar a análise multimídia por meio das interações entre as diferentes áreas e seus métodos específicos, em uma abordagem colaborativa. Aqui, unimos a análise multimídia proposta neste roteiro com as análises específicas que se baseiam em metodologias específicas de cada área. Os métodos

de análise específicos proporcionam uma ampla variedade de possibilidades analíticas. O resultado rico da análise específica contribui significativamente para a compreensão da análise multimídia, especialmente no que diz respeito à profundidade com que os componentes midiáticos são examinados. A partir deste ponto, é possível comparar as diferentes discussões produzidas dentro do material, reiterando os testes dos componentes midiáticos e procurando relações entre as conclusões da análise específica com elementos da análise multimídia. Portanto, o objetivo geral é reavaliar os materiais elaborados ao longo do processo analítico, buscando diferentes perspectivas das conclusões estabelecidas ao longo do caminho.

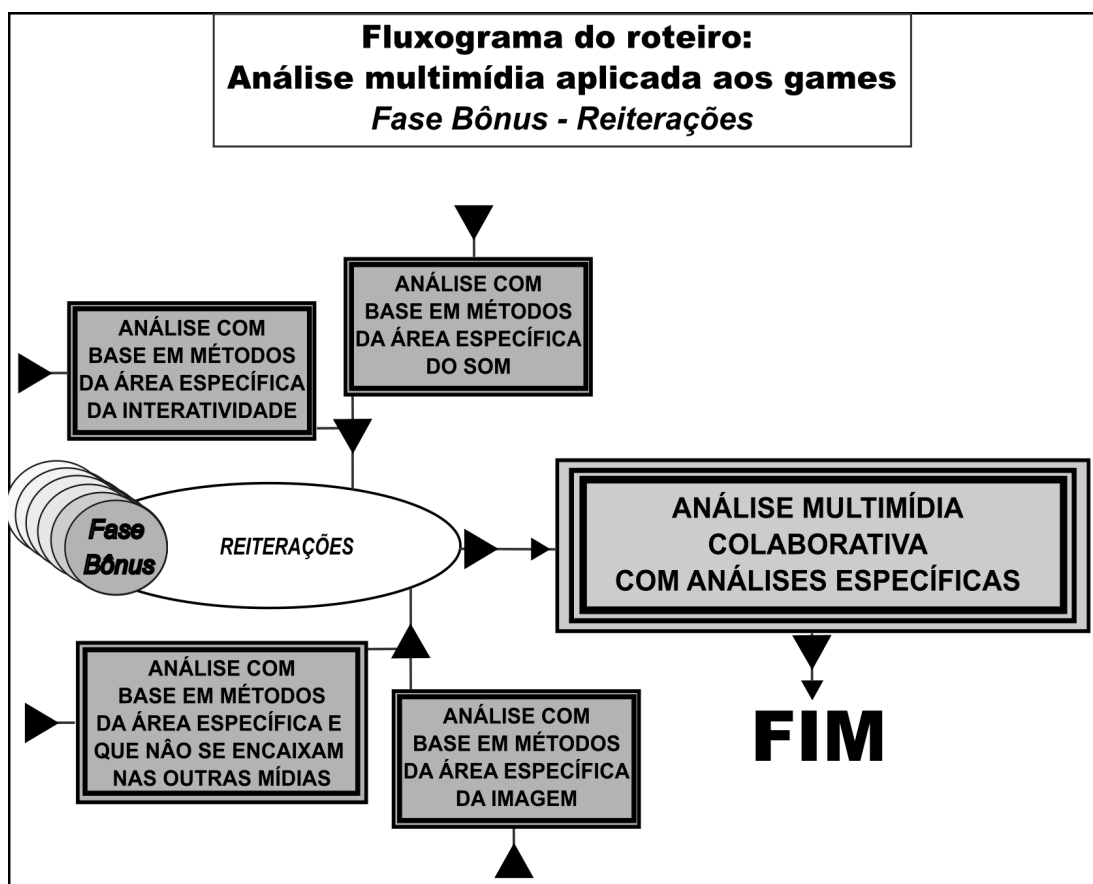


Figura 8: Fluxograma da Fase Bônus do roteiro

## 8. Considerações e perspectivas futuras de pesquisa

Em uma pesquisa exploratória com um viés inventivo é comum deparar-se com temas inconclusivos, especialmente ao buscar formas de analisar um

produto multimídia. Durante a elaboração do roteiro e da fundamentação teórica, com foco na adaptação dos conceitos e termos de Nicholas Cook (1998), confrontamo-nos com várias ramificações de pesquisa que seriam relevantes para consideração em estudos futuros.

Ao elaborar um roteiro passo a passo, nos defrontamos com desafios relacionados à área de estatística. Isso ocorre porque sabemos que a organização das perguntas e suas formulações podem influenciar significativamente os resultados obtidos. Por se tratar de um roteiro qualitativo buscamos equipará-lo aos resultados de análises realizadas por Cook e outros autores, a fim de examinar o processo analítico por meio dos resultados alcançados. Durante esse processo, percebemos que algumas das perguntas poderiam ser estruturadas de maneira diferente, o que poderia afetar o resultado final. Para abordar essa questão, seria fundamental explorar pesquisas que incorporassem a área de estatística, especialmente aquelas voltadas para o campo artístico.

Durante o desenvolvimento do roteiro, nos confrontamos com algumas questões que nos levaram a considerar sua ampliação: Quais métodos de análise musical poderiam contribuir significativamente para o modelo analítico proposto? Em que estágio do processo essas análises seriam mais relevantes? Acreditamos que a inclusão de ferramentas analíticas robustas - já estabelecidas em cada área que interage com a estrutura dos *games* - pode enriquecer a compreensão da trilha sonora dentro do contexto dos jogos, permitindo a identificação de padrões ou correlações com outras mídias ou eventos narrativos, influenciando, assim, as conclusões da análise.

Como o roteiro aqui proposto ainda não foi aplicado sistematicamente, sugere-se para estudos futuros: 1) a realização de estudos pilotos, possibilitando a verificação de diferentes tipos de *games* e contextos; 2) a documentação dos resultados e desafios enfrentados no processo de aplicação do roteiro seriam de importante contribuição para sua validação; 3) a incorporação de perspectivas das outras áreas do conhecimento envolvidas dentro do mundo dos *games* sejam essenciais para tornar o roteiro mais robusto.

Durante nossa investigação, deparamo-nos com um fórum de revisão na revista *Intégral* (2002/3) dedicado ao livro de Cook (1998). Uma das contribuições neste fórum, de Zbikowski (2002/3), explora uma expansão da teoria de Cook por meio da psicologia e das teorias contemporâneas de metáfora. Os caminhos propostos por Zbikowski, incluindo o uso do *Conceptual Blending* (mistura de

conceitos, tradução nossa), mostram-se promissores como abordagens para a continuidade de nossa pesquisa.

Outro caminho que identificamos como promissor para a continuidade da pesquisa é a inclusão da abordagem fenomenológica na documentação do *gameplay*. Essa abordagem poderia enriquecer a documentação com perspectivas pessoais mais sistematizadas, alinhando-se à visão de Cook de começar o processo analítico a partir do campo da recepção (nesse caso, o interagente/jogador) do multimídia.

Conforme observado por Cook (1998), seu livro “essencialmente lança uma abordagem de música-para-outras-mídias; procurando estender os limites da teoria musical para abranger - ou pelo menos mapear as fronteiras com - palavras e imagens em movimento”<sup>26</sup> (Cook 1998, p. vi [tradução nossa]). Nesse sentido, a busca por ferramentas analíticas musicais que auxiliem nessa ampliação e no mapeamento dessas fronteiras se revela como um caminho potencialmente frutífero para a expansão do roteiro.

## Referências

1. Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
2. Aarseth, Espen J. 2007. I Fought the Law – Transgressive play and the implied player. Situated Play, In *DIGRA INTERNATIONAL CONFERENCE: SITUATED PLAY*, v. 4, p. 130–133, Tokyo. Anais. Tokyo: s/e. Disponível em: <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/07313.03489.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2023.
3. Aguiar, M.; Battaiola, A. L. 2016. Gameplay: uma definição consensual a luz da literatura. In *SBGames, XV Simpósio Brasileiro de Games e Entretenimento Digital*, n. 15, p. 531–538, Anais, São Paulo. Disponível em: <https://www.sbgames.org/sbgames2016/downloads/anais/157561.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2023.

---

<sup>26</sup> “[...] essentially sets out a music-to-other-media approach; it seeks to extend the boundaries of music theory to encompass - or at least map the frontier with - words and moving images” no original (Cook 1998, p. vi)

4. Camargo, Fernando Emboaba de. 2018. *Interatividade e narratividade sonora nos games*. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp.
5. Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
6. Consalvo, Mia. Dutton, Nathan. 2006. Game analysis: Developing a methodological toolkit for the qualitative study of games. *Game studies: the international journal of computer game research*. v. 6, n. 1. Disponível em: [https://gamestudies.org/0601/articles/consalvo\\_dutton](https://gamestudies.org/0601/articles/consalvo_dutton). Acesso em: 10 out. 2023.
7. Cook, Nicholas. 1998. *Analysing musical multimedia*. New York: Oxford University Press.
8. Corrêa, C. 2014. Usuário, não! Interagente. Proposta de um novo termo para um novo tempo. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, [S. l.], v. 19, n. 41, p. 23–40. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1518-2924.2014v19n41p23>. Acesso em: 20 nov. 2023.
9. Jørgensen, Kristine. 2007. *‘What are Those Grunts and Growls Over There?’: Computer Game Audio and Player Action*. Tese de Doutorado em Estudos de Mídia e Filme. Copenhagen: Department of Media, Cognition and Communication, Universidade de Copenhagen.
10. Juul, Jesper. 1999. A clash between game and narrative. Tese de Mestrado em Ficções Interativas. Copenhagen: Institute of Nordic Language and Literature, Universidade de Copenhagen.
11. Lipscomb, Scott D. 2002/2003. Modeling Multimedia Cognition: A Review of Nicholas Cook’s “Analysing Musical Multimedia”. *Intégral*, v. 16/17, s/n, p. 227–236. Disponível em: <https://www.esm.rochester.edu/integral/16-17-2002-2003/16-17-lipscomb>. Acesso em: 09 out. 2023.
12. Magre, Fernando de Oliveira. 2019. A teoria de multimídia musical de Nicholas Cook como estratégia para a análise de música-teatro. In *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 29, p. 1–9. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas.
13. Nguyen, Hang. 2012. *Chopin in the mass media: Advertising, signification, and meaning in select television commercials*. Tese de mestrado em Música. Lubbock: Texas Tech University. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2346/47471>. Acesso em: 12 out. 2023.

14. Saer, Juan José. 2012. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, s/v, n. 8, p. 145–150. Disponível em:  
<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/849>. Acesso em: 19 nov. 2023.
15. Whalen, Zach. 2007. Case Study: Film Music vs. Video-Game Music: The Case of Silent Hill. In Sexton, Jamie (org.). *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*, p. 68-81. Edinburgh: Edinburgh University Press.

## A construção do humor em uma performance de violão de Pavel Steidl à luz da semiótica

*The Construction of Humor in a Guitar Performance by Pavel Steidl in Light of Semiotics*

**Caio Victor de Oliveira Lemos**  
*Universidade Estadual do Ceará*

**Resumo:** Neste trabalho investigamos como ocorre a construção de sentidos em uma performance de violão solo, levando-se em conta as linguagens de manifestação em jogo, tais como sons, gestos, expressões faciais, relação entre enunciador e enunciatário, assim como seus níveis de pertinência e as condições contextuais da cena enunciativa, a fim de se depreenderem as relações entre essas manifestações disponíveis e a força que organiza esse projeto comum. É analisado o registro audiovisual de uma performance ao vivo de Pavel Steidl (2010) tocando a peça *Lambada für Elise*, obra de sua autoria. A fim de operacionalizar os desdobramentos analíticos, utilizamos alguns conceitos basilares da semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2006, 2011), mais especificamente as correlações entre os eixos da intensidade (sensível) e da extensidade (inteligível) na percepção dos elementos discursivos do enunciado. Por fim, constatamos a importância, no caso de nossa análise, de se considerar a performance para além dos sons musicais, bem como em seu diálogo com a tradição e a história, para compreender a construção do humor que marca essa realização.

**Palavras-chave:** Performance musical. Violão solo. Análise musical. Semiótica musical. Pavel Steidl.

**Abstract:** In this paper we investigate how the construction of meaning occurs in a solo guitar performance, taking into account the forms of expression at play, such as sounds, gestures, facial expressions, relationship between enunciator and enunciatee, as well as their levels of relevance and the contextual conditions of the enunciative scene, in order to understand the relationships between these available manifestations and the force that



organizes this common project. We analyze the audiovisual record of a live performance by Pavel Steidl (2010) playing the piece *Lambada für Elise*, a work of his authorship. In order to operationalize the analytical developments, some basic concepts from Claude Zilberberg's intensive semiotics (2006, 2011) are used, more specifically the correlations between the intensive axis (that of sensibility) and the extensive axis (that of intelligibility) in the perception of the discursive elements at play. Finally, we note the importance, in the case of our analysis, of considering the performance beyond musical sounds, as well as in its dialogue with tradition and history, to understand the construction of the humor that marks this performance.

**Keywords:** Musical performance. Solo guitar. Musical analysis. Musical semiotics. Pavel Steidl.

\* \* \*

## 1. Introdução

Um empreendimento analítico sobre uma performance musical permite ao pesquisador uma grande diversidade de enfoques sobre o objeto, a depender da problemática da pesquisa. Nesse sentido, entre muitas possibilidades, pode-se pretender um estudo em direção a um devir performático, uma preparação da performance, por exemplo, ou perspectiva que objetive descrever aspectos de performances já realizadas, apenas para citar duas. As alternativas crescem exponencialmente se considerarmos as mais variadas matizes teórico-metodológicas que podem ser enfocadas em particular ou em conjunto, tais como aspectos técnicos, sonoros, estilísticos, interpretativos, visuais, etc. Vale sublinhar que o próprio suporte material também se mostra plural, isto é, pode-se partir de considerações sobre a notação, um registro de áudio, uma gravação audiovisual, ou mesmo na desconsideração ou no cruzamento de informações sobre esses suportes. Soma-se a essas características o fato de tratar-se de objeto de natureza dinâmica e instável, isto é, localizado histórica e socialmente em uma cena enunciativa específica, em outras palavras, inserido em uma determinada práxis.

Feitas essas considerações iniciais sobre a complexidade e pluralidade do objeto, tratemos de nossa perspectiva. Propomos nesse estudo uma análise visando à construção de sentidos de uma performance musical registrada em gravação audiovisual, ou seja, suporte em que outros elementos estão em jogo

para além da materialidade sonora e notacional. Aqui, com o intuito de apreender o sentido global do enunciado, são consideradas as condições contextuais da cena enunciativa, bem como as linguagens de manifestação em jogo e seus níveis de pertinência, a fim de se depreenderem as relações entre essas manifestações disponíveis e a força que organiza esse projeto comum, esse objeto sincrético<sup>1</sup>.

De modo a operacionalizar nossa proposta, recorreremos ao esquema tensivo de Zilberberg (2011), no qual os valores discursivos, no nosso caso as diversas linguagens de manifestação disponíveis no registro, tais como sons, gestos, expressões, entre outras, apresentam-se na tensão (correlação) entre o eixo da intensidade (sensível) e o da extensidade (inteligível). Assim, a sintaxe intensiva é instrumentalizada no espectro de mais e menos, sendo que os valores que se apresentam no enunciado subitamente causando surpresa, comoção, ambiguidade, susto, quebra de expectativa etc., gerando maior engajamento sensível em seu enunciatário, produzem acento, aceleração tensiva, impacto (mais intensidade) e, por outro lado, aquilo que se apresenta previsivelmente encadeado e demarcado, gera desaceleração tensiva, inaccento (menos intensidade). No eixo da extensidade vislumbramos como se desdobram temporal e espacialmente esses valores, isto é, o eixo da intensidade rege o da extensidade.

A percepção tensiva (intensidade x extensidade) é um instrumental que oferece a mesma metalinguagem para os diversos níveis de análise. Em um objeto sincrético, como o de nossa análise, os descritores tensivos serão os mesmos para as diversas linguagens de manifestação presentes (ou pertinentes ao analista) no enunciado. Resultam daí dois pontos importantes a se destacar. O primeiro é que caberá ao analista equacionar essa resultante global dos vetores tensivos de modo a aferir-lhes sentido, contextualizando-os histórica e socialmente diante da especificidade da cena enunciativa. Para ilustrar, em uma realização musical hipotética, o elemento sonoro musical poderia constituir-se

---

<sup>1</sup> Neste texto, o conceito de *sincretismo* se refere ao acionamento de variadas linguagens de manifestação de um objeto/texto na composição global de seu sentido, isto é, “serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema [em nosso caso, a performance musical] – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc.” (Greimas; Courtés 2011, p. 467).

de maneira a gerar efeito de grandiosidade ou, ainda, de solenidade. Todavia, se, por outro lado, o performer estivesse com o olhar mirado em sua audiência fazendo caretas debochadas, o efeito de sentido seria diverso daquela solenidade aferida pela análise do elemento sonoro musical. Assim, o sentido se dará nas relações entre as manifestações em jogo. No exemplo citado, o efeito gerado provavelmente será o de sátira, piada, a depender das outras manifestações em jogo, bem como das condições contextuais.

O segundo ponto diz respeito ao aferimento dos valores das cifras tensivas<sup>2</sup>, já que, como veremos, o instrumental tensivo não pretende substituir as ferramentas analíticas já disponíveis na área musical, mas, pelo contrário, depende delas. Em outras palavras, será possível avaliar a tensividade de determinado uso performático, isto é, classificá-lo como comum, raro, surpreendente, inadequado, experimental, entre inúmeras outras possibilidades, a partir da expertise do analista dentro de sua área, em nosso caso, da utilização das ferramentas analíticas disponíveis (e/ou pertinentes) na área da performance musical, bem como na construção de perspectivas interdisciplinares. Sendo assim, o esquema e a metalinguagem tensiva irão nos auxiliar na análise de nosso objeto em colaboração com as ferramentas de que já dispomos, e não substituir termos e conceitos consolidados e/ou forçar um modelo analítico pensado para outro contexto.

Vale destacar ainda que o esquema tensivo nos auxiliará tanto em uma perspectiva sincrônica do enunciado quanto diacrônica, isto é, tanto do ponto de vista de relações internas da performance (enunciado), como nas relações entre a primeira seção (A) de uma música com a segunda (B), por exemplo, assim como na localização histórica de determinado uso, isso porque em determinado contexto certo elemento discursivo pode ser considerado surpreendente e em outro momento já ser considerado um uso comum. Ilustraremos mais concretamente a proposta tensiva durante nossa análise tendo em conta que o intuito deste estudo é mais instrumentalizar nossa análise musical com o subsídio tensivo do que entrar em especificidades da teoria<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *Cifra tensiva* é um termo da metalinguagem da semiótica tensiva. O termo sugere uma equação subjetiva entre o estado de alma e o estado de coisas, ou seja, o modo como o sujeito apreende os acontecimentos, mais ou menos impactantes, que entram no campo de presença.

<sup>3</sup> Para um maior detalhamento da proposta tensiva em sua relação com a performance musical, ver o Capítulo 2 de Lemos (2022).

Dito isso, nesse texto faremos a análise descritiva do registro audiovisual de uma performance ao vivo de Pavel Steidl tocando a peça *Lambada für Elise*, obra de sua autoria. Apesar de ser um registro amador, a escolha desse *corpus* de análise se deu sobretudo pelas seguintes razões: i) é uma peça relativamente curta (aproximadamente três minutos), o que facilita uma abordagem visando a completude da apresentação; ii) o violonista se vale acentuadamente de sua presença em cena (ou teatralidade), o que facilita a investigação dessa categoria no enunciado sincrético; iii) o eixo enunciador-enunciatário (contrato veridictório<sup>4</sup>) constrói-se de forma inabitual (levando em conta o ambiente de música de concerto, o enunciatário é convidado a participar da performance); iv) as mobilizações performáticas adaptam-se constantemente às exigências da situação, inclusive com alterações na estrutura da obra, enfatizando outro ponto incomum na práxis do concertista de violão. Somam-se a essas características performáticas centrais, outras que levaremos em conta na medida em que se mostrem pertinentes no decorrer da análise. Ao final, de modo a sublinhar algumas estratégias discursivas do enunciador, trataremos de questões de sincretismo na performance, isto é, sobre a conjugação de diferentes linguagens de manifestações no enunciado (sons, gestos, expressões faciais, elementos técnicos, entre outros) e sua resultante de sentido global, e faremos considerações sobre a práxis enunciativa na construção de sentidos na performance de Pavel Steidl.

Um último ponto que vale ser salientado é a instância enunciativa alvo de nosso empreendimento analítico. Isso porque seria possível argumentar que o enunciador do vídeo é o próprio câmera, sujeito responsável pela gravação, e o enunciatário, aquele que assiste ao vídeo. Nesse caso, estaríamos no plano da enunciação pressuposta, isto é, se existe um vídeo é porque houve alguém que o gravou, portanto, o enunciador do enunciado. Em nosso caso, vamos fazer considerações no nível da enunciação enunciada, isto é, da enunciação marcada

---

<sup>4</sup> O contrato veridictório (ou dizer-verdadeiro) é um termo semiótico que se refere à relação tácita discursiva que é estabelecida entre enunciador e enunciatário, mais especificamente na tensão entre a ação de convencimento do enunciador (fazer-crer) – dita, *manipulação* no jargão da teoria – e a ação de interpretação do discurso pelo enunciatário (crer-verdadeiro). Não se trata da “verdade” como referência a uma realidade externa, mas do efeito de “verdade” construído no e pelo discurso, assim como também os efeitos de mentira, ironia, metáfora, entre outros. Essa manipulação discursiva do enunciador visa então à “adesão do destinatário, único meio de sancionar o contrato de veridicção” (Greimas 2014, p. 123).

no vídeo e actorializada com Pavel Steidl como enunciador e sua audiência enquanto enunciatário<sup>5</sup>.

## 2. A performance musical de Pavel Steidl<sup>6</sup>

Trata-se de uma apresentação datada de 2010, no festival de violão realizado na cidade de Calcutá na Índia<sup>7</sup>. A qualidade da imagem, a falta de variação de câmera e a pouca habilidade no manuseio do aparelho sugerem que a gravação foi feita por um telefone celular de algum espectador da apresentação. Outro elemento que sugere que a câmera está posicionada na perspectiva de um espectador é que durante a apresentação é possível notar diversos sons oriundos da própria audiência, tais como tosses, risadas, sussurros.

O título da peça executada por Steidl (*Lambada für Elise*) já fornece ao seu enunciatário informações de caráter cômico ou jocoso, uma possível brincadeira ou sátira, já que associa uma das mais conhecidas obras da música de concerto ocidental, *Für Elise*, de Beethoven, a um ritmo do registro popular que ficou muito conhecido, principalmente, por sua dança de caráter sensual, a lambada. Ainda que o espectador não tenha acesso ao título da peça<sup>8</sup>, a referência à composição de Beethoven aparece logo nos compassos iniciais, estabelecendo uma relação dialógica por meio de uma citação direta.

A performance se inicia então com as notas Ré sustenido e Mi, tocadas alternadamente em *campanella*. O violonista, ao tocar essas notas repetidamente, faz mobilizações de dinâmica, velocidade e timbre, como se estivesse fazendo uma experimentação sonora com as notas mencionadas. Os gestos faciais de Steidl chamam a atenção por refletir esse estado de busca sonora por meio de

---

<sup>5</sup> O enunciador e o enunciatário, no caso de nossa análise, são o performer e sua audiência, mas não o performer e a audiência reais, em carne e osso, mas sim o performer e a audiência implícitos, ou seja, uma imagem do performer e da audiência construída pelo texto (Fiorin 2012, p. 138).

<sup>6</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk> Acesso em: 14 de abril de 2022.

<sup>7</sup> Essas informações estão presentes no próprio enunciado, mais especificamente em um banner atrás do violonista.

<sup>8</sup> A apresentação não necessariamente oferece notas sobre o programa do recital ao espectador, ou ainda, existe a possibilidade de se tratar de um bis no recital, sendo assim uma peça sem notas no programa.

uma expressão facial contraída e com olhos fechados (Fig. 1), com alguns movimentos de sobrancelha, como se estivesse próximo ao som pretendido.



**Figura 1:** Início da performance de Pavel Steidl

A despeito dos efeitos de sentido possíveis de se depreender nesses momentos iniciais, nota-se uma estratégia enunciativa bastante pertinente por parte do enunciador para captar a atenção de sua audiência. Isso porque o trecho parece ser tocado *ad libitum*, isto é, ficando livre ao intérprete o número de repetições, bem como as mobilizações sonoras feitas sobre as notas. Essa escolha dá margem para o performer dar continuidade à parte seguinte da peça quando achar pertinente, possivelmente – seus gestos faciais assim sugerem –, quando julgar/perceber que captou a atenção de seu espectador. Esse gesto musical cria impacto no ouvinte, visto que a passagem conjuga uma combinação de elementos incomuns, considerando o repertório tradicional do instrumento e, com isso, a atenção do enunciatário provavelmente volta-se para a performance, na figura do enunciador. Em termos semióticos, pode-se dizer que o impacto tensivo reduz a percepção espacial do espectador aos elementos performáticos, tudo o mais ficando em segundo plano. O enunciatário, agora engajado sensivelmente na realização musical, espera por um desfecho. O espectador, mobilizado afetivamente, procura sintetizar e dar sentido, enfim, atribuir inteligibilidade aos elementos performáticos.

A expectativa criada sobre as duas notas tocadas repetidamente (Ré suspenso e Mi) é resolvida parcialmente nas notas que dão continuidade à



estar de acordo com a práxis dos concertistas de violão, isto é, um semblante sério e monitoramento visual de seus movimentos técnicos (mão esquerda e direita). Esses compassos iniciais, agora com marcações bem definidas de tempo e dentro de uma organização harmônica tonal, são interrompidas por um rasgueado (25s), seguido de silêncio.

Aqui o violonista tcheco dá pistas de que quer estabelecer uma relação com seu enunciatário (contrato veridictório) mais descontraída, em relação ao que geralmente se espera de solistas de música clássica, ou seja, não se deixando levar tão a sério. Isso porque, ao terminar o rasgueado, durante o silêncio que antecede a entrada do tema, o violonista posiciona sua mão esquerda à frente do braço do violão e mexe rapidamente os dedos (Fig. 2), como se os estivesse aquecendo, ou se certificando de que estão prontos, para, finalmente, iniciar a entrada do tema. Nesse momento, é possível perceber uma pequena risada de algum espectador.



**Figura 2:** Pavel Steidl movimentando rapidamente os dedos da mão esquerda antes da entrada do tema

Em uma análise apenas sonora desse enunciado musical, perder-se-ia esse elemento visual relevante da performance, que marca o início de uma relação entre enunciadador e enunciatário mais incomum no contexto da música de concerto. Pode-se argumentar por uma relação interpelativa, mais marcada pela aproximação do enunciadador em direção ao enunciatário (eu-tu), convidando-o a participar, a interagir. É, portanto, diferente da relação em que o enunciadador se

mostra ao enunciatário, deixando-se perceber, mas sem abrir espaço para uma interação mais explícita.

Finalmente, ocorre a entrada do tema (27s). Aqui, do ponto de vista composicional, não existem grandes surpresas. Há a retomada do acompanhamento tocado anteriormente (alternância entre os acordes de Lá menor e Fá com sétima), todavia com destaque para a apresentação da melodia do tema A. Em outras palavras, a resolução se dá de maneira relativamente previsível: não se tem dúvida de que o tema A começou. Do ponto de vista estrutural, a exposição temática apresenta uma quadratura clássica, isto é, uma sentença com a primeira frase em quatro compassos e a segunda frase, nos quatro compassos seguintes.

Na segunda frase dessa sentença, a melodia acontece em região mais aguda (36s). Além disso, o violonista faz um crescendo dinâmico e, em alguns momentos, utiliza o rasgueado, reforçando ainda mais a ênfase na passagem. Os gestos faciais e corporais de Steidl também se intensificam, com movimentações com a cabeça e com os lábios. Tanto do ponto de vista composicional como performático, os elementos envolvidos parecem confluir para uma aceleração tensiva, visando chamar a atenção do enunciatário para a passagem mencionada.

O ponto de maior impacto na apresentação, até então, ocorre no fim da segunda frase. Nesse momento, o violonista realiza dois *glissandos*, um em direção à pestana do instrumento e o outro em direção ao cavalete (41s). Além da surpresa que o próprio uso performático possa causar, o violonista acompanha o movimento da mão girando a cabeça para o lado de destino da mão, primeiro para um lado e depois para o outro, como se a cabeça ajudasse a representar o próprio movimento de suas mãos ou o som daí resultante. Depois, no compasso final da segunda frase, ocorre a repetição das notas Ré sustenido e Mi, agora em região mais aguda (43s). Steidl, nesse momento, parece posicionar a cabeça em um lugar diferente a cada nota tocada, bem como faz movimentações com a sobrancelha. O efeito é cômico e a plateia reage com risos mais constantes e sussurros entre os espectadores, provavelmente, comentando o ocorrido.

A sentença é repetida (*ritornelo*). A repetição literal de um tema, como a que ocorre na apresentação de Steidl, tem mais a função de familiarizar o ouvinte com o tema do que de criar um aceleração tensivo. Se retomarmos a discussão sobre as relações entre intensidade (sensível) e extensidade (inteligível), na repetição temática literal, tem-se uma diminuição no eixo da intensidade e

aumento da extensividade. Isso porque, na repetição, o enunciatário, do ponto de vista inteligível, já consegue acompanhar o que se sucederá, fazer o “cálculo”, isto é, não será surpreendido. Ainda assim, na repetição enquanto estratégia discursiva, Steidl parece tentar manter o engajamento sensível do ouvinte por meio de novos gestos faciais. Então, se por um lado não se tem novidades no polo musical, por outro, o violonista parece enfatizar sua presença através da acentuação dos gestos faciais. Isso ocorre principalmente na segunda frase da sentença – justamente onde não há novidade musical, o performer abre espaço para inovações gestuais, dirigindo com habilidade a atenção do enunciatário. Ali, o violonista dá um grande sorriso e balança a cabeça rapidamente para frente e para trás, como se estivesse mostrando ao seu enunciatário como ele está se divertindo, brincando com a música (Fig. 3). Depois, os gestos descritos anteriormente são repetidos, quais sejam, os movimentos corporais e expressões faciais associados tanto aos *glissandos* quanto às repetições das notas Ré sustenido e Mi.



**Figura 3:** Pavel Steidl sorrindo durante a performance

A seção é encerrada com uma escala rápida em movimento descendente em Lá menor (1m2s). Aqui, parece haver uma citação da escala de abertura do *Estudo nº 7*, de Villa-Lobos, famosa escala na literatura violonística. Todavia, a escala de Steidl é adaptada ao tom e à métrica da música (Ex. 2). A referência à obra de Villa-Lobos é reforçada mais à frente, como veremos, por outra citação ao compositor brasileiro.



**Exemplo 2:** Escala inicial do *Estudo nº 7*, de Villa-Lobos (acima); Escala em *Lambada für Elise* (abaixo) (fonte: Villa-Lobos 1953; elaboração própria)

A nova seção é iniciada com uma breve linha melódica transitória (1m5s), marcada pelo acompanhamento em *staccato* da quinta e sexta cordas soltas (Lá e Mi). A linha melódica é pontuada com um *glissando* em direção aos dois sentidos do braço do violão (1m8s), isto é, a partir de um ataque de mão direita, o violonista faz o movimento *glissando* em direção ao agudo e volta ao grave, vai e volta. O som produzido é inabitual, o violão parece produzir o som de duas vogais (O e U). Essa sensação é reforçada pelos gestos labiais de Steidl, concomitantes ao movimento técnico instrumental, como se estivessem reproduzindo oralmente as vogais citadas. Articulações labiais e sons instrumentais parecem se confundir, o efeito é novamente cômico. Os espectadores repercutem o ocorrido, escutam-se risos e buchichos cada vez mais generalizadamente.

Chega-se à segunda seção da peça (B) (1m9s), que é marcada por um movimento mais cíclico. Isso porque continua a repetição de um baixo marcado pelas quinta e sexta cordas soltas do violão em *staccato*, aliada a uma alternância, que parece ser improvisada, entre as notas Mi, Sol e Lá, na primeira corda do violão, seguida por um ligado descendente na terceira corda, entre as notas Lá e Sol. Em meio à periodicidade desse movimento, começam a ocorrer intervenções pontuais pelo violonista que parece buscar sempre surpreender o enunciatário nessas intervenções. Primeiro, com um movimento escalar descendente rápido realizado na região médio/grave do violão; depois, atacando duas vezes as cordas entre a pestana e as tarraxas do violão (região fora da escala do instrumento) – os sons produzidos são agudos. Além da surpresa de tocar nessa região, Steidl novamente “imita” o som do violão movendo os lábios, como se o

som saísse de sua boca. A plateia parece se divertir com a performance; os risos são agora ainda mais sonoros. Por fim, o violonista ataca as cordas soltas do violão com um movimento de mão esquerda, e não de mão direita, como era de se esperar.

Segue-se um trecho transitório (1m26s), no qual a linha do baixo está em destaque com acompanhamento harmônico em região mais aguda. A linha do baixo realiza aproximações cromáticas com as notas fundamentais dos acordes. O ritmo da linha enfatiza as síncopes e a harmonia aqui parece lembrar o *jazz*. O padrão apresentado (dois compassos) é repetido duas vezes em regiões mais agudas, finalizando com um desenho escalar em direção ao grave. A “teatralidade” de Steidl, nesse ponto, é bastante presente, seja com movimentações corporais que enfatizam o ritmo, seja com gestos labiais, sobretudo, na realização da escala.

Na realização das repetições do padrão mencionado, nota-se um aproveitamento da “topografia” do instrumento para realizar transposições, já que no violão, ao se preservar a mesma disposição dos dedos em outra região do braço do instrumento, mantém-se também a mesma configuração intervalar. Esse recurso foi bastante utilizado por Villa-Lobos, nos *Estudo nº 1*, *Estudo nº 12* e no *Prelúdio nº 2*, por exemplo. Outros compositores também se valeram desse recurso, como Leo Brouwer na *Danza característica*. Em *Lambada für Elise*, o padrão de dois compassos realizado com início na primeira casa do instrumento é repetido, então, com a mesma configuração (“desenho” dos dedos), na casa cinco e, na continuação, na nona casa. Em outros termos, esse padrão é repetido com distância intervalar de terça maior acima a cada nova realização.

Na terceira repetição do padrão intervalar mencionado acima (1m39s), na nona casa do instrumento, ocorrem algumas alterações para finalizar o trecho transitório. Em primeiro lugar, o compasso que antecede a escala não é repetido, como vinha ocorrendo nas outras apresentações, isto é, a recorrência do padrão mencionada é realizada apenas durante o primeiro compasso. Além disso, o trecho não é finalizado com a escala esperada, e sim com uma citação literal de um trecho do *Estudo nº 12*, de Villa-Lobos (Ex. 3), com a diferença que o Mi no baixo, na performance de Steidl, é realizado antecipadamente e com *staccato* (na cabeça do compasso), e é acrescentado um Mi em corda solta (primeira corda do instrumento) antes do Mi agudo.



Exemplo 3: Trecho do *Estudo n° 12*, de Villa-Lobos (fonte: Villa-Lobos 1953)

No trecho da citação de Villa-Lobos, Steidl parece articular novamente com seus lábios os sons produzidos no violão. Por se tratar de uma sequência de notas rápidas, o violonista faz movimentos labiais também muito rapidamente. A plateia parece gostar; escutam-se muitas risadas sutis – supõe-se que pelo reconhecimento da citação ou pela relação entre sons e gestos do violonista.

Diferentemente do início da seção B (1m9s), cujo caráter mais cíclico, com pequenas intervenções pontuais, parecia almejar surpreender o enunciatário com sons incomuns e formas inabituais de se tocar o instrumento, inicia-se agora um momento que, do ponto de vista formal, classificamos como a segunda parte da seção B (1m44s), na qual o violonista tem grande liberdade tanto de improvisação quanto de exploração sonora, isto é, não há a sensação de um pulso constante e a execução técnico instrumental parece enfatizar mais os efeitos percussivos do instrumento do que propriamente as alturas tocadas. Essa abordagem inusual de improvisação faz lembrar uma seção da obra *La espiral eterna*, de Leo Brouwer (Ex. 4), na qual o compositor propõe uma grafia alternativa evidenciando mais gestos musicais visando à performance do que propriamente uma prescrição detalhada dos elementos sonoros.

**C** **Rapido - Fast - Schnell**

**Irregolare - irregular - ungleichmäßig**

45<sup>||</sup>

m. der. right hand rechte Hand

i a m i a m i

m. liz. left hand linke Hand

(mp) 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.) p mf

Exemplo 4: Trecho da obra *La espiral eterna*, de Leo Brouwer (fonte: Brouwer 1973)

Nesse momento da obra *Lambada fur Elise*, a mão direita do violonista fica apoiada lateralmente sobre o rastilho, resultando em um som mais apagado (*étouffé*). Além disso, o polegar alterna-se entre ferir a sexta corda sem utilização de unha e golpeá-la contra os trastes, resultando em um efeito percussivo. Os

dedos indicador, médio e anular alternam-se golpeando o tampo do violão. Na mão esquerda, o violonista parece improvisar, alternando entre uma linha na sexta corda do instrumento e notas em outras cordas em toda a extensão do braço do instrumento. O violonista utiliza sobretudo o *tapping*, isto é, o ataque dos dedos da mão esquerda contra as notas na escala do violão, resultando em um efeito entre a frequência pretendida e o som do golpe sobre a escala. Steidl também utiliza a mão esquerda para percutir a lateral do instrumento. Em suma, é um trecho marcado pela imprevisibilidade: o enunciatário é surpreendido a todo o instante, e Steidl procura evidenciar isso a partir de uma grande exploração do instrumento.

Em vista da continuação da estratégia de grande variação de maneiras incomuns de explorar o violão, a performance vai causando cada vez menos impacto discursivo, já que, ainda que sejam abordagens novas ou incomuns, o enunciatário é cada vez menos surpreendido. Isso se dá porque a busca por elementos inabituais não ocorre mais pontualmente e sim sistematicamente nessa seção. Nesse contexto, o violonista busca um som para além do instrumento, isto é, fazendo percussão corporal, um tapa contra a bochecha (1m59s). Em termos semióticos, diríamos que o enunciador está acelerando tensivamente o já acelerado, recorrendo a uma estratégia que vai além da exploração instrumental. Parece funcionar enquanto estratégia discursiva, já que o público, agora, não contém mais o volume das risadas, rindo fortemente.

Após um movimento contínuo em direção à região aguda, a seção é encerrada com a sustentação de uma nota com a mão esquerda em região próxima ao corpo do violão. Nesse momento, o violonista faz um cruzamento de braços (outro elemento raro em performances de violão), isto é, enquanto a mão esquerda sustenta a nota próxima ao corpo do violão, Steidl ataca com a mão direita a primeira casa do instrumento (Fig. 4). Em seguida, realiza um glissando por quase toda a extensão da corda e, finalmente, ataca a sexta corda livremente. O efeito é bastante impactante tanto pela forma inusual quanto pela grande amplitude do movimento.

A relação entre enunciador e enunciatário parece aqui consolidar-se em uma relação mais informal: o enunciatário parece entender a brincadeira. Se até então o público ia se manifestando cada vez mais explicitamente, por meio de risadas e conversas sussurradas, nesse momento o público chega a aplaudir o violonista durante a performance (2m14s), ao perceber o final da seção, marcada

pelo retorno ao início da seção B, que descrevemos como cíclica. A manifestação da plateia faz lembrar a relação que se estabelece, por exemplo, no *jazz*, em que, ao final da improvisação de um solista, o público geralmente aplaude o performer – fato comum no universo jazzístico, mas francamente inusitado em performances de música clássica instrumental, por exemplo.



Figura 4: Momento da performance de Steidl em que ocorre o cruzamento entre braços

Steidl segue tocando o padrão cíclico apresentado na abertura da seção B, até perceber que a manifestação da plateia (os aplausos) cessou-se e, então, realiza uma escala rápida descendente, marcando o fim da seção B. Diante do breve silêncio ao fim da escala, o violonista acrescenta à expectativa sobre o que se sucederá com uma expressão facial marcada pelas sobrancelhas levantadas e a boca aberta, olhando para o braço do instrumento (Fig. 5).



Figura 5: Expressão facial de Steidl após o fim da seção B

Segue-se a reexposição do tema A. Não é realizada nenhuma alteração em relação à primeira exposição temática. Todavia, o tema é tocado somente uma vez, sem repetição. O violonista finaliza a reexposição com a realização da escala descendente (escala que mencionamos como uma citação ao *Estudo n.º 7*, de Villa-Lobos). O gesto musical parece encerrar a apresentação, e isso é reforçado pelo gesto físico do intérprete que fica imóvel durante alguns segundos após a finalização da escala. No entanto, em vez de abrir os olhos em direção ao público, como era de se esperar para marcar o final da performance musical, o violonista volta o olhar para o braço do violão com uma expressão interrogativa, como se estivesse em dúvida quanto ao fim da apresentação. Na sequência, Steidl volta a tocar o instrumento, gerando grande reação da plateia (risadas e aplausos) enquanto realiza a cadência final (uma *codeta*). Finalmente, o violonista marca o término da apresentação com um rasgueado. A plateia, que já se manifestava durante a realização da *codeta*, neste momento ovaciona o performer.

### 3. Considerações sobre o sincretismo e a práxis enunciativa na performance de Pavel Steidl

Foi possível notar que uma relação entre enunciador e enunciatário (contrato veridictório) mais afeita ao riso (jocosa) marcou-se em diferentes níveis na performance de Steidl. Em primeiro lugar, pelo próprio título da obra, que conjuga em um único enunciado dois universos muito distintos, tanto do ponto de vista estrito da composição musical quanto pelos seus horizontes contextuais, seus processos de ritualização. Isso porque alia uma das obras mais conhecidas de um compositor icônico da música de concerto ocidental a uma dança sensual de origem brasileira. A marca de uma possível brincadeira já está dada mesmo antes da apresentação, no caso de o enunciatário ter acesso ao programa do recital. Nesse caso, o enunciador cria um engajamento, uma expectativa em seu enunciatário antes da performance, afinal, como a música irá unir universos tão distantes?

Do ponto de vista compositivo, também é possível perceber elementos de uma brincadeira. Incluem-se neste rol de elementos a apresentação diluída do motivo inicial de *Für Elise* seguida por um trecho mais afeito ao *jazz*; as referências diretas a obras para violão de Villa-Lobos, talvez uma alusão ao Brasil, terra de origem da lambada, marcada no título da obra; a utilização de

sons inusuais no instrumento e, também, de percussão corporal, com o intuito de mais chamar a atenção do espectador, surpreendendo-o, do que como decorrência de uma obra experimental; apenas para citar alguns.

Considerando a relação entre intensidade e extensidade na organização estrutural da peça, percebe-se a utilização de diferentes estratégias com vistas às acelerações e desacelerações tensivas. Já no início, por exemplo, a citação de Beethoven e a suspensão do tempo (fermata) nas duas últimas notas do motivo (13s) cria uma aceleração tensiva, isto é, um engajamento sensível do enunciatário diante da incerteza do devir composicional. A expectativa é intensificada em grande medida pelo reconhecimento do motivo pelo enunciatário, caso esse discernimento esteja no horizonte de possibilidades desse espectador alvo<sup>11</sup>. Assim, o reconhecimento (inteligível) reforça a expectativa (sensível) de seu devir, ou seja, na reconfiguração do reconhecido a um novo contexto, portanto, realiza-se um movimento convergente entre intensidade e extensidade.

Nesse mesmo sentido, a segunda frase do tema A (a partir de 36s) é escrita em região mais aguda em relação à frase antecedente. Junta-se a isso uma maior densidade linear, melodia com subdivisões rítmicas mais curtas, portanto com mais notas para um mesmo espaço de pulsos, e vertical, com maior preenchimento de notas e aumento na tessitura das notas do acompanhamento. Esses são recursos composicionais que procuram, justamente, estabelecer um movimento de paulatino crescimento sensível, o que se confirmará em um arco global da obra. Por outro lado, as desacelerações são ocasionadas por momentos em que não ocorrem quebras de expectativas. O inteligível antecipa os eventos subsequentes. É o caso da repetição exata de seções ou o enquadramento formal previsível em estruturas composicionais recorrentes, reverberando técnicas compositivas mais ou menos frequentes dentro da práxis da escrita musical. Em *Lambada für Elise*, é o caso da repetição literal da seção A após a finalização da seção B. Isso produz um arrefecimento, uma desaceleração sensível: o enunciatário pode se antecipar aos desdobramentos discursivos, sem surpresas, sobressaltos.

---

<sup>11</sup> Como explica Carolina Lemos, “a entrada de um objeto no campo de presença de um sujeito está condicionada, em grande medida, à sua disposição em relação a ele. Uma grandeza que esteja muito fora das possibilidades de compreensão/apreensão passará despercebida – menos que átona, simplesmente inexistente para o sujeito” (Lemos 2021, p. 79).

Poder-se-ia pensar também em acentos mais bruscos e localizados na composição, em vez de construções graduais de acelerações e desacelerações tensivas. Como, por exemplo, a escala rápida finalizando a seção A da música (1m2s); a utilização do glissando nas duas direções do braço do instrumento a partir de um único ataque de mão direita (1m8s); o toque entre a pestana e as tarraxas do violão (1m20s), entre outros. São, basicamente, acentos que se constroem subitamente no discurso, seja pela aparição abrupta, como no caso da primeira aparição da escala finalizando a parte A, seja pela surpresa de um recurso incomum, como no caso de se tocar as cordas em região depois da pestana do instrumento, ou também pela utilização de percussão corporal. Entretanto, as considerações feitas neste tópico sobre o plano da escrita musical, ainda que bastante pertinentes, nos dão pistas para a construção de sentidos musical apenas do ponto de vista estrutural da obra, isto é, por enquanto ainda não incluímos do debate questões performáticas sonoras e visuais que irão se somar às questões estruturais.

Os apontamentos feitos até aqui sobre a organização composicional nos informam sobre o nível da estrutura do enunciado. Aqui, cabe um adendo na teoria tensiva a fim de explicitar os níveis de análise da proposta. Zilberberg, em seu texto basilar *Síntese da Gramática Tensiva*, nos diz que “três dados mereceram nossa atenção, porque o sentido é tributário deles, sob diversos aspectos: a estrutura, porque formula; o devir, porque orienta; o andamento, porque dirige a duração do devir” (Zilberberg 2006, p. 168). Assim, o autor destaca a relevância das categorizações e relações internas aos enunciados (estrutura), a colocação em movimento dessa estrutura (devir) e, por fim, a qualidade desse movimento (andamento).

Quando nos aproximamos da área musical, a pertinência da proposta de Zilberberg (estrutura, devir e andamento) mantém-se, tanto pela inter-relação que estabelecem na construção dos sentidos, como também por explicitar diferentes níveis de análise. Ao elencar e relacionar elementos da notação musical e/ou da performance musical, tais como harmonia, escalas, dinâmicas, timbres ou gestos, opera-se no âmbito da estrutura do enunciado musical. Ao inserir movimento à estrutura (devir), principalmente na inserção do enunciador responsável pelo ato enunciativo, aprofundam-se as relações de sentido que se podem depreender do enunciado. Aqui, é possível vislumbrar as estratégias discursivas empregadas, relações veridictórias entre enunciador e enunciatário,

*ethos* e *pathos* (imagens discursivas criadas do enunciador e do enunciatário), apagamento ou presença de marcas que remetam ao ato enunciativo e assim por diante. Por fim, ao traçar as qualidades/características dos movimentos discursivos (andamento tensivo), ou seja, considerar os níveis de impacto do devir estrutural, chega-se a um nível de descrição mais aprofundado nas relações de sentido. Nesse nível, apreciam-se, assim, o(s) aumento(s)/diminuição(ões), ruptura(s)/continuidade(s), concentração(ões)/dissipação(ões), etc. dos valores discursivos sincrônicos e diacrônicos do enunciado. Nesse sentido, a proposta tensiva leva mais longe a presença da enunciação ao colocar em evidência a apreciação sensível da instância enunciativa.

Desse modo, vemos que na análise feita até aqui avançamos na descrição da *estrutura*. Cabe agora discutir o *devir* e o *andamento tensivo*. Para tanto, somos levados a considerar a presença do enunciador enquanto instância responsável pelas estratégias discursivas, apreendidas a partir das mobilizações sonoras e visuais, bem como pelas respectivas imagens discursivas, criadas no e pelo discurso, da figura do performer e de sua plateia.

Interessante notar que tanto no nível da estrutura quanto no do devir a metalinguagem é a mesma, isto é, os níveis estruturais da peça e as mobilizações realizadas pelo enunciador na performance serão descritos em termos tensivos, no cruzamento dos eixos da intensidade e extensidade. Todavia, esses vetores tensivos têm uma grande gama de possibilidades de movimentações, convergentes e divergentes. Em outras palavras, uma aceleração ou acento no nível da estrutura pode corresponder a uma desaceleração ou inaccento no plano do devir (da enunciação). É justamente a partir dessas configurações resultantes dos movimentos vetoriais que se equaciona a configuração do sentido como um todo, isto é, sua resultante global. O andamento tensivo, terceiro dado do tripé sugerido por Zilberberg (2006, p. 168) na constituição do sentido, junto com estrutura e devir, reside precisamente nessa descrição qualitativa dos vetores tensivos na composição do enunciado.

Feito esse breve parêntese em relação a aspectos instrumentais da teoria, voltemos ao enunciado, mais precisamente às mobilizações sonoras realizadas por Steidl. De uma maneira geral, pode-se dizer que, do ponto de vista sonoro, o violonista procura reforçar as movimentações tensivas dos elementos da estrutura, isto é, estabelece-se um movimento tensivo converso entre estrutura e mobilização sonora. Apenas para citar dois exemplos pontuais, logo no início da

obra vimos que a repetição *ad libitum* das notas Ré sustenido e Mi tocadas em *campanela*, na perspectiva da estrutura, sublinhava a expectativa de um desfecho, de um devir ainda desconhecido. Steidl reforça esse aceleração tensivo estrutural (expectativa, imprevisibilidade) com um aceleração também do ponto de vista da mobilização sonora utilizada. Nesse momento, o performer faz alterações timbrísticas, bem como oscilações dinâmicas e, assim, a imprevisibilidade na mobilização das categorias de timbre e dinâmica também reforçam a imprevisibilidade estrutural.

Mais à frente, já na exposição do tema A (dos 27s aos 45s), vimos que a segunda frase comporta melodia em região mais aguda (em relação à frase antecedente) aliada a um maior adensamento sonoro do acompanhamento (maior amplitude da tessitura), elementos que apontamos como indícios de aceleração tensiva na estrutura do enunciado. Nessa parte, o performer aumenta a amplitude dinâmica e utiliza o rasgueado em alguns momentos; além disso, Steidl acelera o tempo musical (*rubato*), provocando uma aceleração tensiva também no nível do devir do enunciado, isto é, no plano das escolhas interpretativas do performer para os parâmetros musicais. Em outras palavras, o enunciador reforça a aceleração no nível da estrutura do enunciado com uma aceleração também no nível de seu devir, movimentos tensivos convergentes.

Ao se considerar os elementos visuais presentes no enunciado, mais especificamente, a “teatralidade” do enunciador, percebe-se o proveito em investigar a performance musical enquanto um enunciado sincrético. Isso porque seus gestos corporais, expressões faciais, movimentações e olhares, procuram reforçar elementos cômicos, expectativas, surpresas, durante toda a performance. Esses elementos parecem ter ainda mais impacto quando comparamos esses usos com a práxis em que se inserem, isto é, de modo geral espera-se do concertista de violão seriedade e concentração durante a performance<sup>12</sup>. Isso faz com que o uso de Steidl tenha ainda mais impacto, uma vez que cria uma quebra de expectativa, gerando uma aceleração tensiva. Se

---

<sup>12</sup> Basta compararmos essa apresentação de Steidl com performances em vídeo de importantes violonistas da primeira metade do século XX até os dias de hoje, por exemplo, desde violonistas como Andrés Segovia (1893–1987), Julian Bream (1933–2020), John Williams (1941), Manuel Barrueco (1952), David Russel (1953), até uma geração mais recente com nomes como Rafael Aguirre (1984), Meng Su (1988), Thibaut Garcia (1994), entre inúmeros outros, quase totalmente marcadas por um semblante sério e concentrado.

tomarmos a reação do público durante e após a performance como parâmetro, podemos aferir que esse uso inabitual foi recebido euforicamente pelo enunciatário.

Poderíamos aqui nos perguntar se essas estratégias não põem em cheque o *ethos* do violonista, em outras palavras, se Pavel Steidl não é a piada, se sua figura em si não é risível. Basta considerar a imagem construída do enunciador Pavel Steidl através de sua carreira, para que se entenda que o violonista conta a piada. Trata-se de um instrumentista com alta capacidade técnica, fato que pode ser aferido na própria performance em questão, bem como por ter-se sagrado vencedor de um dos mais prestigiados concursos internacionais de violão (*International Guitar Competition of Radio France*, em 1982). Isso somado a uma extensa discografia, por ter se apresentado nas mais prestigiadas salas de concerto pelo mundo, por marcar presença em diversos festivais de violão no mundo, e assim por diante. Ademais, a própria análise que empreendemos até aqui mostra o controle absoluto sobre suas escolhas e a habilidade com que propõe soluções violonísticas sofisticadas. Steidl, enfim, controla com maestria as reações da plateia.

Sendo assim, é justamente pela alta competência técnica do enunciador que a relação cômica se evidencia e o público se diverte com ele, e não se diverte às custas dele. Uma relação parecida, no âmbito da composição musical, acontece quando Mozart, já consagrado compositor, escreve a obra *A musical joke*, K. 522, que enfatiza diversos erros de harmonia, instrumentação, assimetrias fraseológicas, etc. Todavia, a sátira é facilmente entendida, não só pelo título da obra, mas também porque o compositor é Mozart (enunciador reconhecido como altamente competente), isto é, ninguém supõe estar diante de erros despercebidos, mas de marcas intencionais no enunciado com a ideia de satirizar compositores ruins.

Nessa performance, Steidl estabelece uma relação quase informal com sua audiência: seus espectadores riem e batem palmas durante a execução da peça, fato incomum quando consideramos a práxis do concertista solo de violão, como já mencionamos. Nesse ponto, evidencia-se a capacidade persuasiva do enunciador, que parece tirar proveito de seu *ethos* previamente adquirido, instituído por um tipo de relação contratual em que se espera seriedade, repertório de difícil execução, enfim, características geralmente tidas como eufóricas nos ambientes de concerto de música clássica. Não nos esqueçamos de

sua história em competições de violão e de suas apresentações em salas prestigiadas de concerto, tocando parte do repertório consagrado do instrumento em ambientes em que usualmente é esperada uma abordagem que compactue com os valores da práxis a partir da performance de obras com outras proposições de engajamento sensível (sérias, reflexivas, sentimentais...). É com esse contexto que a interpretação aqui analisada interage, negando-o de certa forma, para mostrar como o violonista também pode fazer a audiência rir, comover-se, impressionar-se, mover-se, e toda sorte de afetos. Em entrevista à revista *Classical Guitar Magazine*, Steidl diz o seguinte:

Uma violonista muito importante e uma pessoa muito gentil, de quem eu gosto muito, me perguntou “você não se incomoda que às vezes as pessoas riem enquanto você está tocando?” Eu disse para ela, “eu quero que elas riem – mas nos momentos certos!”<sup>13</sup> (Steidl 2009, p. 18).

O comentário acima salienta como esse fazer rir durante a performance, em um ambiente de concerto, é um elemento estranho, incomum na práxis. Em nossa análise, constatamos que o público tomou positivamente (valor eufórico) essa abordagem mais cômica, uma vez que o violonista é ovacionado ao fim da apresentação. Entretanto, esse uso não se vê propagado entre outros enunciadores dessa comunidade. A própria interlocutora de Steidl, na citação acima, “violonista muito importante”, mostra estranheza em relação ao público rir durante o ato performático. A raridade dessa reação (o riso) também poderia ser colocada à prova se tomássemos performances dos principais violonistas da cena atual; não seria difícil constatar que se trata de uma abordagem muitíssimo incomum. Trata-se, portanto, de abordagem não incorporada na práxis. Apesar de ser construída como eufórica<sup>14</sup> no contexto específico de nossa análise, é prática sem propagação.

Diversas podem ser as razões para esse uso não ser propagado pela comunidade, ainda que tomado euforicamente pelos enunciatários no contexto

---

<sup>13</sup> Tradução nossa do inglês: “A very important guitar player and very nice person, who I love very much, asked me ‘Aren’t you angry that people sometimes laugh while you play?’ I told her, ‘I want them to laugh – but at the right moments!’”.

<sup>14</sup> Vale salientar que a abordagem mencionada não é tomada eufórica ou disforicamente pelos seus valores em si, mas é tributária também das relações particulares que compõem a cena enunciativa, como por exemplo o ambiente e a situação. Em outras palavras, essa mesma abordagem empregada por Steidl, tomada euforicamente pelo seu enunciatário em nossa análise, em outro contexto poderia ser considerada indecorosa, disfórica.

do nosso *corpus* de análise. Apesar de valorizada por espectadores, os outros performers dessa comunidade (enunciadores dessa práxis) podem simplesmente não compactuar com essa incorporação. Uma outra razão possível é que outros enunciadores não tenham condições de realizar abordagem semelhante, ou seja, não tenham a competência para isso ou possam considerar uma estratégia arriscada, visto que o riso pode incidir sobre uma inabilidade ou erro, o que poderia colocar em xeque o próprio *ethos* do enunciador. Caso semelhante acontece no universo do piano clássico. Gabriela Monteiro, pianista venezuelana, tem o hábito de improvisar em seus concertos, mesmo quando executa o repertório mais tradicional (repertório clássico-romântico). Assim, as cadências dos concertos que executa para piano e orquestra são improvisações realizadas no momento da performance<sup>15</sup>. A pianista, no momento do bis, pede que a plateia sugira algum motivo para que seja mote de sua improvisação. Da mesma forma que em Steidl, a pianista é bastante ovacionada em suas apresentações, todavia, não se vê esse uso propagar-se entre outros pianistas de música clássica.

Vale reiterar que a construção desse contrato incomum entre enunciador e enunciatário na performance de violão de Steidl se dá, grandemente, pelos aspectos gestual e visual do enunciado – seus movimentos corporais, expressões, olhares, etc. – reforçando a pertinência de se considerar a performance como um todo, como um enunciado sincrético, isto é, levando em conta todos os elementos disponíveis para a construção de sentido. Nesse sentido, se considerássemos apenas a parte sônica da performance de Steidl, perder-se-iam muitas relações de sentido que se mostraram, justamente, na conjugação entre som (ou silêncio) e elementos visuais da performance – perder-se-ia mais ainda se propuséssemos uma análise apenas a partir da partitura.

#### 4. Outras aberturas e alguma conclusão

Para além de um maior detalhamento no âmbito da descrição sonora, das técnicas composicionais e disposições formais do enunciado analisado, e considerando a pertinência na conjugação de diferentes planos de expressão em sincretismo para construção de sentidos na performance de Steidl, poderíamos

---

<sup>15</sup> É interessante notar que, do ponto de vista da práxis, trata-se de um movimento de retomada de um hábito que caiu em desuso, já que as cadências eram geralmente improvisadas até o século XIX.

ter explorado os elementos visuais de forma mais detida e precisa, como, por exemplo, pela proposição de categorias que descrevessem níveis de importância dos constituintes visuais e sua relação com o sentido. Assim, os movimentos corporais poderiam ser descritos em relação à sua amplitude, ocupação espacial; as expressões faciais em relação aos músculos utilizados correlacionados aos sentidos atribuídos do ponto de vista sociocultural (por exemplo, sorriso com alegria/satisfação/prazer; risada com deboche/piada/sátira, sobrancelhas levantadas com surpresa/expectativa/dúvida; e assim por diante). Todavia, ativemo-nos a destacar esses elementos em momentos mais localizados da performance, mais especificamente, em momentos nos quais o performer se valeu mais acentuadamente desses recursos para determinados propósitos discursivos, intuito que, provavelmente, se perderia em uma análise apenas dos elementos sonoros da performance. Em suma, os elementos visuais aprofundam as relações de sentido na performance musical, bem como explicitam de modo mais veemente certas presenças e certas ausências na realização, reforçando o proveito, para a pesquisa em performance musical, da inclusão de uma ótica mais abrangente da música em ato, isto é, de uma perspectiva sincrética da performance musical.

Tendo isso em conta, na performance de Steidl, nota-se, então, uma pluralidade de utilizações de sua presença física na performance (gesto-visual), de sua teatralidade. Entre algumas, podemos citar: i) a colocação em evidência da presença do enunciador em momentos de silêncio na performance musical, servindo a diferentes finalidades, como, por exemplo, quando movimentava rapidamente os dedos da mão esquerda antes do início do tema A, ou quando olha para o braço do violão interrogativamente num momento em que aparentemente a apresentação havia terminado; ii) a ênfase dada a determinado material musical, seja por expressões faciais, seja pela movimentação corporal mais acentuada. Um momento exemplar é quando, ao fim da primeira apresentação do tema A, o violonista toca repetidamente as notas Ré sustenido e Mi em região aguda, alusão ao motivo da obra de Beethoven, e posiciona a cabeça em locais diferentes a cada nota tocada. Também quando, concomitantemente à realização do *glissando*, gira a cabeça para o lado, como se imitasse o movimento técnico das mãos com a própria cabeça; iii) a movimentação labial simultânea à produção de determinados sons no violão, como se os sons fossem produzidos pela sua voz; iv) abordagem técnica que exhibe movimentos mais incomuns das

mãos em performances de violão, como o cruzamento dos braços; v) realização de percussão corporal; vi) ênfase na presença do enunciador (expressões faciais, movimentação corporal) em momentos de repetição de material musical, estratégia que parece buscar manter o engajamento sensível do enunciador, ou seja, evita a dispersão do enunciatário por meio da apresentação de elementos novos do ponto de vista visual. Isso ocorre, por exemplo, na repetição do tema A, no início da apresentação.

Poderíamos pensar ainda em outras possibilidades e estratégias em relação à pertinência de investigação da corporeidade do performer na construção de sentidos na performance. Todavia, os tópicos elencados acima já se mostram suficientes para sublinhar tanto a importância dessas considerações para a construção de sentidos na performance quanto para apontar a grande pluralidade de ferramentas de que o intérprete pode se valer, em relação a sua corporeidade, como recurso comunicativo e expressivo.

Por fim, sublinhamos a pertinência que o instrumental da semiótica tensiva pode ter nas pesquisas em performance musical. Por um lado, é de grande proveito poder lançar mão de uma mesma metalinguagem comum para diferentes planos de expressão do enunciado. Esse fato cria um âmbito comum de comparação e relação entre diferentes aspectos da performance, sem com isso silenciar os próprios recursos de análise já utilizados na área musical, muito pelo contrário, inclusive dependendo deles. Por outro lado, esse ferramental tensivo também é eficiente por permitir a conjugação dos valores sincrônicos e diacrônicos inerentes ao enunciado por meio de uma perspectiva que considera a enunciação inserida na práxis, isto é, contida em uma rede de valores em constante diálogo e movimento. Em última instância, com a perspectiva apresentada neste texto, buscamos fortalecer a própria constituição de uma cientificidade na área musical em consonância com as novas demandas investigativas de um objeto tão complexo e dinâmico quanto a performance musical.

## Referências

1. Brouwer, Leo. 1973. *La espiral eterna*. Mainz: B. Schott's Söhne. (Partitura), 9 p., violão.

2. Fiorin, José Luiz. 2012. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. 2 ed. São Paulo: Contexto.
3. Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph. 2011. *Dicionário de Semiótica*. Tradução Alceu Lima et al. 2 ed. São Paulo: Contexto.
4. Greimas, Algirdas Julien. 2014. O contrato de veridicção. In *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*; tradução Dilson Ferreira da Cruz, p. 115–125. São Paulo: Nankin/Edusp.
5. Lemos, Caio Victor de Oliveira. 2022. *A construção de sentido na performance de violão solo no ato e no tempo*. 2022. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
6. Lemos, Carolina Lindenberg. 2021. A Transversalidade das Categorias Tensivas no Tratamento da Expressão. In Schwartzmann, Matheus Nogueira; Portela, Jean Cristtus; Dondero, Maria Giulia (orgs.). *Linguagens Sincréticas: novos objetos, novas abordagens teóricas*, p. 67–86. Campinas: Pontes.
7. Steidl, Pavel. 2009. Pavel Steidl. Entrevista concedida a Colin Cooper. *Classical guitar magazine*, p. 18–23. Disponível em: [file:///C:/Users/caiov/Downloads/dokumen.tips\\_pavel-steidl-interview.pdf](file:///C:/Users/caiov/Downloads/dokumen.tips_pavel-steidl-interview.pdf). Acesso em: 17 jan. 2024.
8. Steidl, Pavel. 2010. *Pavel Steidl: Lambada für Elise (Calcutta, India)*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk&list=RDKYdXMFjE9Gk&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk&list=RDKYdXMFjE9Gk&start_radio=1). Acesso em: 17 jan. 2024.
9. Villa-Lobos, Heitor. 1953. *Doze estudos para violão*. Paris: Max Eschig. (Partitura), 35 p., violão.
10. Zilberberg, Claude. 2006. Síntese da gramática tensiva. *Significação*, v. 25, p. 163–204.
11. Zilberberg, Claude. 2011. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos. Cotia: Ateliê Editorial.

## Sobre os autores

**Gabriel Navia** ([gabrielbianconavia@gmail.com](mailto:gabrielbianconavia@gmail.com)) é doutor em teoria e análise musical pela *University of Arizona* e mestre em performance musical (violão) pela mesma universidade. Durante o seu doutorado, dedicou-se ao estudo da forma sonata na música de Franz Schubert e, atualmente, dedica-se ao estudo analítico de repertórios tonais diversos dos séculos XIX–XXI e da forma de alguns gêneros da música popular latino-americana. Gabriel Navia tem apresentado trabalhos em congressos nacionais e internacionais. Suas mais recentes publicações apareceram em *Musica Theorica* (2019; 2021), *The Sage International Encyclopedia of Music and Culture* (2019), *Revista Vórtex* (2020), *The Routledge Companion to Music Theory Pedagogy* (2020) e nos fascículos 1 e 2 da série *Sonatinas Latino-Americanas para Piano: Guia de estudos* (2022; 2024). Desde 2014, atua como professor de violão e disciplinas teóricas na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Gabriel é o editor-chefe da revista *Musica Theorica*.

**Gabriel Venegas-Carro** ([gabriel.venegascarro@ucr.ac.cr](mailto:gabriel.venegascarro@ucr.ac.cr)) possui doutorado (PhD, 2017) e mestrado (MM, 2013) em Teoria Musical pela *University of Arizona*, e bacharelado em Performance em Piano pela *Universidad de Costa Rica* (2006 e 2009). Tem apresentado suas pesquisas em congressos nos Estados Unidos, América do Sul, Caribe e Europa. Professor efetivo e pesquisador da Universidade da Costa Rica, Gabriel também é membro do conselho editorial das revistas acadêmicas *Indiana Theory Review* (Estados Unidos), *Revista Escena* (Costa Rica) e *Musica Theorica* (Brasil), membro do conselho consultivo da revista *Súmula* (Espanha), fundador do coletivo latino-americano de teoria e análise musical *Saberes Armónicos* e tecladista da banda de rock centro-americano *Flor de Doppler*.

**Carlos Almada** ([carlosalmada@musica.ufrj.br](mailto:carlosalmada@musica.ufrj.br)) é compositor e professor associado da Escola de Música da UFRJ. Pesquisador com participação em dezenas de congressos nacionais e internacionais e com artigos publicados em vários periódicos científicos, tem como seus principais interesses de pesquisa a variação musical e estudos sistemáticos em música popular. É autor dos livros *Arranjo* (2001), *A estrutura do choro* (2006), *Harmonia funcional* (2009), *Contraponto*



em música popular (2013), *Nas Fronteiras da Tonalidade* (2016), *A harmonia de Jobim* (2022), *A melodia de Jobim* (2023) e *Musical Variation: Toward a Transformational Perspective* (2023). É membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical TeMA, editor-chefe do periódico MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics, líder do grupo de pesquisa MusMat e coordenador (juntamente com Hugo Carvalho) do Projeto MPB ([www.projetompb.com.br](http://www.projetompb.com.br)), em atividade desde 2023.

**Norton Dudeque** ([nortondudeque@gmail.com](mailto:nortondudeque@gmail.com)) realizou mestrado em Performance musical - *University Of Western Ontario* (1991), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997), doutorado em Música (Ph.D.) - *University of Reading* (2002). Realizou estágio pós-doutoral no *Kings College* em Londres (2012). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Paraná e atua no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. Tem publicado artigos com ênfase em Teoria e análise musical. É autor de *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg* (1874–1951) (Ashgate, 2005) e de *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras, Intertextuality and Stylization* (Routledge, 2022).

**Marcus Alessi Bittencourt** ([mabittencourt@uem.br](mailto:mabittencourt@uem.br)) é um compositor, pianista e teórico musical brasileiro-estadunidense. Como compositor, estudou com Willy Corrêa de Oliveira, Fred Lerdahl, Joseph Dubiel, Jonathan Kramer e Tristan Murail, e é prolífico tanto no campo instrumental como no eletroacústico. Sua música tem sido executada nos Estados Unidos, Canadá, Europa e Brasil, e sua lista de obras inclui peças para orquestra, grupos de câmara, coro, instrumentos solistas (com destaque para o piano), óperas, além de diversas obras eletroacústicas. Como teórico musical, é um pesquisador da harmonia funcional Riemanniana e de teorias harmônicas pós-tonais. Marcus Bittencourt é bacharel em música (instrumento-piano) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e mestre e doutor em Composição Musical pela *Columbia University in the City of New York*. Desde 2006 é professor de composição, teoria e computação musical na Universidade Estadual de Maringá, Paraná, Brasil.

**Matheus Pereira** ([matheusmp96@gmail.com](mailto:matheusmp96@gmail.com)) - Bacharel em Música com Habilitação em Composição pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Concluiu o Mestrado em Música na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde desenvolveu a dissertação intitulada "Estruturação e Schemata na Música

do Século XIX", na qual foi avaliado a permanência das Schemata em obras oitocentista, em especial no *Quinteto*, Op. 44 de Robert Schumann e no *Trio*, Op. Posth. de Johannes Brahms. Sua pesquisa envolvendo o escopo "Schemata" iniciara no Projeto Institucional de Iniciação Científica da Ufes, onde, orientado pelo professor Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho, desenvolveu o subprojeto de pesquisa "Estruturação e Schemata nos *Rex Tremendae* e *Lacrimosa* do Requiem K. 626 de W. A. Mozart". Além da formação acadêmica, iniciou em 2023 o Curso de Formação Musical com Habilitação em Piano Erudito pela Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Atua profissionalmente como professor de música, lecionando aulas de piano e de teoria musical em variadas escolas de música.

**Ernesto Hartmann** ([ernestohartmann@musica.ufrj.br](mailto:ernestohartmann@musica.ufrj.br)) - Graduado em Piano pela UFRJ, Mestre em Piano pela UFRJ, Doutor em Música (Linguagem Musical) pela UNIRIO e realizou estágio de Pós-Doutorado no PPGMúsica da UFPR. Também faz parte da sua formação cursos livres de regência com o Maestro Alceu Bochino na EMVL/RJ, Graduação em regência na UFRJ (incompleto) com o Maestro Roberto Duarte, além de master-classes de performance com os professores: Sônia Maria Vieira, Colbert Hilgenberg, Luís Carlos de Moura Castro, Homero Magalhães, Luís Medalha, Luís Senise, Glória Maria da Fonseca, Myriam Grosman, Caio Pagano, Ondine Mello, Frederick Moyer (USA), Fani Solter (Alemanha), Mario Papadopoulos (Inglaterra), Dominique Merlet (França), Mikhail Rudy (Rússia), Ruth Laredo (EUA) entre outros importantes nomes. Atua profissionalmente em recitais de música de Câmara e como solista. Como docente da UEMG, dos anos de 2000 a 2005, idealizou e organizou a Orquestra de Câmara desta instituição, constituída de alunos do curso de graduação em instrumento e colaboradores. É compositor, tendo sido premiado no 1º Concurso SESI Minas de Composição para Orquestra do SESI, realizado pela FIEMG/MG em 2006 e participado de festivais e eventos de música contemporânea com destaque para as Bienais de Música Contemporânea da FUNARTE (2007/2009). Trabalhou como docente na UFMG, UFES, UFSCar e UFF e atuou também como Coordenador do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Vale do Rio Verde e dos cursos de Graduação (Bacharelado e Licenciatura em Música) do Conservatório de Música de Niterói. É pesquisador dos grupos Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média e Contexto, estruturação, influência e estilo musical entre 1850-1950. É Professor

Associado da Escola de Música da UFRJ onde leciona a disciplina Piano. É também Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR.

**Gustavo Caum e Silva** ([gustavo.caum.silva@usp.br](mailto:gustavo.caum.silva@usp.br)) é Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Atualmente é mestrando do Programa de Pós-graduação em Musicologia da Escola de Comunicação e Artes (PPGMUS-ECA/USP), financiado pelo Programa de Excelência Acadêmica da CAPES. Junto ao Laboratório de Musicologia, do qual é membro desde 2017, desenvolve o projeto de pesquisa sobre estruturas métricas e rítmicas nas missas de José Maurício Nunes Garcia, sob orientação do Prof. Dr. Diósnio Machado Neto.

**Diósnio Machado Neto** ([dmneto@usp.br](mailto:dmneto@usp.br)) é professor Livre-Docente II da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e professor dos programas de Pós-Graduação em Musicologia da Escola de Comunicação e Artes (ECA) e do Programa de Mudança Social e Participação Política da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo. É Pesquisador Produtividade 2 do CNPq. É coordenador do Laboratório de Musicologia (LAMUS-EACH). É membro do *Studys Groups IMS Italian and Ibero American Relationships Study Group* (RIIA). É Coordenador do GT ARLAC-IMS Musicologia Decolonial. Integra o Núcleo Caravelas do CESEM da Universidade Nova de Lisboa, onde forma parte do Projeto Temático História da Música em Portugal e no Brasil. Recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes em 2009 pela tese “Administrando a festa: Música e iluminismo no Brasil colonial”, transformada em livro em 2013. É membro-fundador da Associação Regional para América Latina e Caribe da *International Musicology Society* (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS).

**Thiago Xavier de Abreu** ([thiago.abreu@ufg.br](mailto:thiago.abreu@ufg.br)) é graduado em Licenciatura em Artes - Música pela Unicamp (2011), Mestre em Música - Educação Musical pelo Instituto de Artes da Unesp (2014), sendo orientado por Marisa Fonterrada, e Doutor em Educação Escolar pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp/Araraquara (2018), sob orientação de Newton Duarte. Realizou estágio de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Unicamp (2021-2022), sob supervisão de Dermeval Saviani. Desde o início de sua trajetória profissional,

Thiago vem atuando como professor em instituições de educação infantil, ensino fundamental e ensino superior, além de seguir com sua carreira artística como instrumentista, compositor e produtor musical. Atualmente é Professor Adjunto da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) na área de Educação Musical. É integrante dos grupos Estudos Marxistas em Educação (UNESP), HISTEDBR (UNICAMP) e Músicas e Processos Formativos (UFG), nos quais desenvolve pesquisas no campo da Educação Musical Escolar, estudando as Teorias Pedagógicas com ênfase nos Processos de Ensino-Aprendizagem, História da Educação e Filosofia da Educação.

**Pedro Razzante Vaccari** ([pedrovaccari@hotmail.com](mailto:pedrovaccari@hotmail.com)) é Bacharel em Canto (UNESP), Mestre em Performance (UNESP) e Doutor em Musicologia pela UNESP. Está terminando seu Pós-Doutorado pela ECA-USP, em Música, estudando a Modinha como gênero híbrido luso-brasileiro e suas intersecções na contemporaneidade. Publicou, em 2023, seu livro *Beijo a mão que me condena: Resistência e embranquecimento histórico do Padre José Maurício Nunes Garcia*, pela EDUEL. Entre seus artigos publicados estão: Revista Música (USP) – 2018, Revista Orfeu (UDESC) – 2019 e 2022, Revista de Etnomusicologia da Turquia – 2019, Revista Música em Contexto (UNB) – 2019, Revista Ictus (UFBA) – 2020, Revista Internacional em Língua Portuguesa de Portugal – 2020, Revista da Tulha (USP) – 2020, Revista Nava (UFJF) – 2021, Revista Espaço Acadêmico (UEM) – 2022, Revista Labor Histórico (UFRJ) – 2022, Revista Vórtex (UNESPAR) – 2023 e Revista Música Hodie (no prelo). Em 2023, lecionou a disciplina “A Canção de Câmara Brasileira: pesquisa e interpretação” para a graduação do CMU-ECA/USP, e em 2024 foi aprovado em concurso para lecionar a disciplina “Prática Coral II (Regência)” na ETEC de Artes de São Paulo.

**Vinícius César de Oliveira** ([oviniciuscesar@gmail.com](mailto:oviniciuscesar@gmail.com)) é compositor, pesquisador e Mestre em Música (2022) - Processos Criativos, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Sua atuação abrange as áreas de composição, análise musical, composição assistida por computador e computação musical. Como compositor, se dedica à escrita instrumental/vocal, abrangendo tanto obras solistas, quanto para grupos de câmara e orquestra, frequentemente incorporando eletrônica em tempo-real. Seu interesse específico reside no uso de novas tecnologias aplicadas à composição, especialmente na concepção de interações entre a escritura instrumental e os processos interativos computacionais. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado na

Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. José Henrique Padovani. Seu trabalho foca na apropriação composicional de técnicas de escuta e aprendizado de máquina no contexto da live-electronics, buscando explorar novas fronteiras na interação entre a dimensão instrumental e a dimensão eletroacústica.

**Yugo Sano Mani** ([yugo.sanomani@gmail.com](mailto:yugo.sanomani@gmail.com)) é compositor e violonista, atualmente desenvolve pesquisa de doutorado em Música - Linguagem e Sonologia pela Universidade Estadual de Campinas, sob orientação de Denise Garcia. Essa investigação volta-se à noção de "solfejo" na composição e lida com os intercâmbios de construções perceptivas e imagéticas no ato criativo, em diálogo com propostas de Gilbert Simondon. Fez mestrado em Sonologia - Processos de Criação Musical sob orientação de Silvio Ferraz pela Universidade de São Paulo, paralelamente realizando em 2020 uma pesquisa BEPE (Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior) da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) na Université Paris 8 (França), com supervisão de Makis Solomos. Graduou-se em Música - Habilitação em Composição na Universidade de São Paulo. Atua como compositor de músicas instrumentais e vocais de concerto, assim como trilhas originais para teatro e produções audiovisuais.

**Mateus Lanzarin Martins** ([mateusolanzarin@gmail.com](mailto:mateusolanzarin@gmail.com)) é Licenciado em música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2024). Produtor musical e pianista, também atua na produção técnica de eventos culturais, como também na área de composição de trilhas para teatro e eventos. Graduado em Licenciatura em música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2024). Pesquisador e compositor na área de Trilha Sonora com foco em games. Participa desde 2019 do programa de extensão Engenho Musical como cantor no projeto Madrigal UDESC, onde também atua como regente.

**Fernando Emboaba de Camargo** ([fernandoemboaba@ufrn.br](mailto:fernandoemboaba@ufrn.br)) é Doutor em Música pelo Instituto de Artes (IA) na Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Adolfo Maia Junior a partir do ano de 2014 e pelo Prof. Dr. José Eduardo Fornari Novo Junior de 2016 até o término da tese (2018). Mestre em musicologia na Escola de Comunicação e Artes (ECA), na Universidade de São Paulo sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi a partir do ano de 2011, concluído em 2013. Graduado em Licenciatura em Música na Escola de Comunicação e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo no campus de Ribeirão Preto com início em 2007, e término em 2010. Atua

como professor de Percepção Musical (Efetivo EBTT) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e na Escola de Música em Natal desde 2021. Pesquisador e compositor nas áreas de Percepção Musical, Teoria da Música e Trilha Sonora com foco em games.

**Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo** ([criemboaba@gmail.com](mailto:criemboaba@gmail.com)) é docente efetiva no Departamento de Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC desde 2015 em Regência, Coral e Prática de Conjunto e no Programa de Pós Graduação em Música da UDESC, PPGMUS, na linha de pesquisa Processos Criativos. É integrante e líder do grupo de pesquisa MusiCS/UDESC. Seu projeto de pesquisa é sobre a atuação do “Regente na construção da aísthesis musical do educando” e seu programa de extensão “Engenho Musical” coordena os grupos Madrigal Udesc, Big Band Udesc e coral infantil Viva a Voz. Possui Doutorado e Mestrado em musicologia pela Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA/USP. Bacharelado em Música com habilitação em Regência pela Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP. Atuou como regente coral em corais universitários, de escolas, empresas e instituições públicas. É Regente e Docente convidada do Festival Internacional *Fiato al Brasile* (Itália) desde 2013 até as edições anuais.

**Caio Victor de Oliveira Lemos** ([caiovictordeoliveira@gmail.com](mailto:caiovictordeoliveira@gmail.com)) é violonista, doutor em performance musical pelo Instituto de Artes da UNESP e possui graduação em música e mestrado em performance pela mesma instituição. Estudou violão também na Escola Municipal de Música de São Paulo, além de participar de diversos festivais e estudar com importantes violonistas do cenário nacional e internacional. Atua como solista e camerista e tem experiência como professor de violão individual e em grupo. Foi professor substituto de Violão e Educação Musical na Universidade Federal do Cariri (UFCA) em 2019. Atualmente é professor substituto de Teoria Musical na Universidade Estadual do Ceará (UECE).



## Sumário

i Editorial

### Simpósio Teórico-Analítico 1

*Harmonia Tonal: contexto, comportamento e estrutura*

1 Introdução ao Simpósio

*Introduction to the Symposium*

Norton Dudeque

3 Teorizando para além do cânone: Tonalidade, função harmônica e prolongamento

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

Gabriel Navia e Gabriel Venegas-Carro

39 Função, expectativa e contexto na harmonia em música popular

*Function, Expectation, and Context in the Harmony of Popular Music*

Carlos de Lemos Almada

### Artigos

72 A Sonata-Fantasia, Op. 44 de Henrique Oswald: um caso de sonata bidimensional

*A Henrique Oswald's Sonata-Fantasia, Op. 44: A case of two-dimensional sonata*

Norton Dudeque

92 Questões terminológicas e proposições na busca por uma ontologia de estruturas harmônicas

*Terminological Issues and Propositions in the Search for an Ontology of Harmonic Structures*

Marcus Bittencourt

134 A permanência das Schemata no século XIX

*A Schemata's Permanence in the 19th Century*

Matheus Pereira e Ernesto Frederico Hartmann

171 Métrica, Ritmo e Hierarquia: uma análise conceitual sobre a ritmopeia

*Meter, Rhythm, and Hierarchy: A Conceptual Analysis of Rhythmic Aspects*

Gustavo Caum e Silva e Diósnio Machado Neto

201 A síntese entre *musica* e *cantus*: uma análise da sistematização da música e da educação musical na Idade Média

*A Synthesis Between Musica and Cantus: An Analysis of the Systematization of Music and Music Education in the Middle Ages*

Thiago Xavier de Abreu

222 Ampliando os cânones: por uma diversidade metodológica dos cursos de História da Música Ocidental e do Brasil

*Broadening the Canons: Towards Methodological Diversity in History Courses on Western and Brazilian Music*

Pedro Vaccari

249 Por poéticas decoloniais na música contemporânea: contradições, apontamentos e perspectivas

*For Decolonial Poetics in Contemporary Music: Contradictions, Notes, and Perspectives*

Vinicius Cesar de Oliveira, Pedro Yugo Sano Mani

280 Modelando o multimídia: invenção de um roteiro para análise multimídia voltado aos games

*Modeling Multimedia: Creating a Script for Multimedia Analysis for Games*

Mateus Lanzarin Martins, Fernando Emboaba de Camargo e Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

324 A construção do humor em uma performance de violão de Pavel Steidl à luz da semiótica

*The Construction of Humor in a Guitar Performance by Pavel Steidl in Light of Semiotics*

Caio Victor Oliveira Lemos

351 Sobre os Autores



Associação Brasileira  
de Teoria e Análise Musical