

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

JULIANA ALTOÉ DE OLIVEIRA

A primeira fase dos Mutantes (1968-1972): análise de aspectos harmônicos e formais de acordo com a teoria do *Rock*

São Paulo
2021

JULIANA ALTOÉ DE OLIVEIRA

**A PRIMEIRA FASE DOS MUTANTES (1968-1972): ANÁLISE DE
ASPECTOS HARMÔNICOS E FORMAIS DE ACORDO COM A
TEORIA DO *ROCK***

**Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, área de concentração: Musicologia, para obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles.

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Juliana Altoé de
A primeira fase dos Mutantes (1968-1972): : análise de aspectos harmônicos e formais de acordo com a teoria do Rock / Juliana Altoé de Oliveira; orientador, Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles. - São Paulo, 2021.
219 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Análise musical. 2. Os Mutantes. 3. Teoria do Rock.
I. Camargo Cambraia Salles, Paulo de Tarso. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome da autora: Juliana Altoé de Oliveira

Título da dissertação: A primeira fase dos Mutantes (1968-1972): análise de aspectos harmônicos e formais de acordo com a teoria do *Rock*

Banca examinadora:

Prof. Dr.: Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles Instituição: ECA- USP

Prof. Dr.: Sérgio Molina Instituição: Faculdade Santa Marcelina

Prof. Dr.: Ciro Paulo Visconti Canellas Instituição: Faculdade Santa Marcelina

Aprovada em:

15/10/2021

Agradecimentos:

Aos meus pais, Anatólia Graziela Altoé de Oliveira e Carlos Augusto de Oliveira por todo amor e apoio durante todos estes anos.

Ao meu namorado e companheiro de jornada musical, Rafael Luna, por todo o incentivo e discussões frutíferas.

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles pela atenciosa orientação e pela oportunidade de seguir novos caminhos musicais.

Ao Prof. Dr. Ciro Visconti por todo o apoio e incentivo para que eu seguisse na pesquisa musical.

Ao Prof. Sergio Molina pelos pertinentes apontamentos e presença em minha banca examinadora.

Aos meus amigos pela ajuda e incentivo constantes.

Resumo: Esta dissertação tem o objetivo de trazer explicações coerentes em relação à harmonia e forma de músicas da discografia do grupo Os Mutantes (1968-1972) por meio da teoria de música pop/rock difundida nos últimos trinta anos em países como Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. A análise formal será feita de acordo com conceitos apresentados por William Caplin (1998, p. 17) de funções inter e intratemáticas [*inter and intrathematic functions*] e adaptadas para o *Rock* por Walter Everett. A análise harmônica será feita segundo critérios sintáticos, ou seja, a abordagem na qual os acordes projetam determinada função de acordo com a sua posição na forma da música (NOBILE, 2016, passim). Estudos de harmonia em *Rock* iniciados por Christopher Doll, Mark Spicer e Drew Nobile também serão considerados neste estudo. Embora tivesse como objetivo a música tonal, a análise Schenkeriana foi adaptada ao *Rock* e também foi considerada nesta pesquisa. O grupo foi escolhido como a banda representante do *Rock* produzido no Brasil devido ao seu caminho histórico: nos anos 1950, o *Rock* no Brasil era baseado em sua maioria por versões de músicas inglesas e americanas e permanece com esta característica predominante até a jovem guarda. Os Mutantes, por sua vez, marcaram presença no início do *Rock* escrito por brasileiros (composições originais). Ademais, a importância de seus membros e sua contribuição para o tropicalismo e o *Rock* no Brasil são fatores que contribuíram fortemente para a escolha do grupo para este estudo.

Palavras-chave: Análise musical, Os Mutantes, Teoria do *Rock*.

Abstract: This dissertation aims to bring coherent explanations in relation to the harmony and morphology of songs by the group *Os Mutantes* through the theory of pop/rock music spread over the last thirty years in countries such as the United States, Canada and England. Formal analyses were done according to formal concepts by William Caplin (1998, p. 17) of inter- and intra-thematic functions and adapted to the Rock genre by Walter Everett. Harmonic analyses were done according to the syntactic criteria, that is, it is the approach in which chords project a certain function according to their position in the song's formal structure (NOBILE, 2016, passim). Rock harmony studies initiated by Christopher Doll, Mark Spicer and Drew Nobile were also considered in this study. Even though tonal music is included as a goal, the Schenkerian analysis was adapted to Rock and will also be considered in this research. The group *Os Mutantes* was chosen as a representative Brazilian Rock band due to its historical path: in the 1950's, Rock in Brazil was based mostly on versions of English and American songs and remained with this predominant characteristic until the *Jovem Guarda* movement. *Os Mutantes*, in turn, were present at the beginning of Rock written by Brazilians (original compositions). Furthermore, the importance of its members and their contribution to Tropicalism and Rock in Brazil are factors that strongly contributed to the choice of the group for this study.

Keywords: Musical Analysis, *Os Mutantes*, Rock Theory.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	14
2. CONTEXTO HISTÓRICO	23
2.1 O SURGIMENTO DO <i>ROCK</i>	23
2.1.1 Os anos 1920, 1930 e 1940 nos Estados Unidos	24
2.1.2 A Era do Rádio	25
2.1.3 <i>Rock and roll</i> : a mistura de <i>Mainstream Pop</i> , <i>Country and Western</i> e <i>Rhythm and Blues</i>	26
2.2 O <i>ROCK</i> NO BRASIL	35
2.2.1 A influência americana no Brasil e a emergência da Bossa Nova	35
2.2.2 A inserção do <i>Rock and roll</i> no Brasil	36
2.3 OS MUTANTES E O TROPICALISMO	38
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: ASPECTOS FORMAIS	45
3.1 UNIDADES FORMAIS E TIPOS DE TEMAS: MOTIVO [<i>MOTIVE</i>], IDEIA [<i>IDEA</i>], FRASE [<i>PHRASE</i>], TEMA [<i>THEME</i>], SEÇÃO [<i>SECTION</i>]	46
3.2 RÓTULOS (<i>OU LABELS</i>)	48
3.3 PROCESSOS FORMAIS	48
3.3.1 Repetição/Recapitulação	48
3.3.2 Fragmentação	49
3.3.3 Liquidação	49
3.3.4 Extensão	49
3.3.5 Expansão	49
3.4 TIPOS FORMAIS E ALGUMAS FUNÇÕES ATRELADAS A ELES	49
3.4.1 Ideia Básica	49
3.4.2 Ideia Contrastante	50
3.4.3 Frase Antecedente	50
3.4.4 Frase Consequente	50
3.4.5 Frase Apresentação	50
3.4.6 Frase Continuação	50
3.4.7 Sentença	50
3.4.8 Período	53
3.4.9 Pequeno ternário	55
3.5 FUNÇÕES FORMAIS	56
3.5.1 Estrofe [<i>Verse</i>]	56
3.5.2 Ponte [<i>Bridge</i>]	58
3.5.3 Refrão [<i>Chorus</i>]	59
3.5.4 Pré-Refrão [<i>Pre-Chorus</i>]	62
3.5.5 Pós-Refrão [<i>Post-Chorus</i>]	63
3.5.6 Ciclo Seccional, <i>Refrain</i> , <i>Motto</i> e <i>Tattoo</i> , <i>Riff</i> , <i>False Ending</i> , <i>Reprise</i> e <i>Solo</i>	65
3.5.7 Funções de enquadramento [<i>framing functions</i>] e outras funções abordadas por Caplin (1998)	70
3.5.8 Seções instrumentais	73

3.6 FORMAS COMPLETAS NO <i>ROCK</i>	74
3.6.1 <i>Twelve bar-Blues</i>	75
3.6.2 Forma Estrófica (AAA).....	78
3.6.3 Forma Binária (AB).....	81
3.6.4 Forma ternária (AABA)	82
3.6.5 A forma Estrofe-Refrão e suas variações.....	84
3.6.6 SRDC e suas variações.....	86
3.6.7 Expansão SRDC para Estrofe-Pré-Refrão-Refrão	89
3.6.8 Estrofes expandidas	91
3.6.9 <i>Through-Composed</i> (ABC...).....	92
3.7 ORGANIZAÇÃO FORMAL	93
4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: ASPECTOS HARMÔNICOS	94
4.1 HARMONIA FUNCIONAL BASEADA EM ESTRUTURAS DE ACORDES	94
4.2 CIRCUITO FUNCIONAL	103
4.2.1 Função Tônica e progressões de prolongamento	105
4.2.2 Função Dominante e prolongamento da dominante sintática.....	107
4.2.3 Função Pré-Dominante e prolongamento da pré-dominante.....	109
4.2.4 Cadências.....	110
4.3 HARMONIA SINTÁTICA	111
4.3.1 Sintaxe.....	112
4.3.2 Harmonia sintática no <i>Rock</i>	113
4.4 PROGRESSÕES COMUNS EM <i>ROCK</i>	114
4.5 DIVÓRCIO HARMÔNICO-MELÓDICO	118
4.5.1 Divórcio Hierárquico.....	119
4.5.2 Divórcio Rotativo	120
4.5.3 Divórcio Sintático.....	121
4.6 ESQUEMAS HARMÔNICOS RECORRENTES EM <i>ROCK</i>	123
4.7 ANÁLISE SCHENKERIANA.....	131
4.7.1 Críticas e justificativas	131
4.7.2 Adaptações.....	132
5. ANÁLISES	134
5.1 <i>PANIS ET CIRCENSES</i>	134
5.1.1 Análise Formal.....	135
5.1.2 Análise harmônica	137
5.1.3 Análise Schenkeriana	139
5.1.4 Cláudio César Dias Baptista: O Outro Mutante.....	140
5.1.5 The Beatles e as gravações	141
5.1.6 Considerações Finais.....	144
5.2 <i>2001</i>	144
5.2.1 Gêneros.....	145
5.2.2 Análise Formal.....	146
5.2.3 Análise Melódica e Harmônica	149
5.2.4 Análise Schenkeriana	151
5.2.5 A influência do Tropicalismo nos processos composicionais em <i>2001</i>	153

5.2.6	Relações com Heitor Villa-Lobos e György Ligeti.....	153
5.2.7	Considerações finais	155
5.3	<i>ANDO MEIO DESLIGADO</i>	156
5.3.1	Análise Formal.....	156
5.3.2	Análise Harmônica.....	158
5.3.3	Análise Schenkeriana.....	160
5.3.4	Considerações finais	161
5.4	<i>TOP TOP</i>	162
5.4.1	Análise formal	162
5.4.2	Análise Harmônica.....	164
5.4.3	Análise Schenkeriana.....	169
5.4.4	Considerações finais	170
5.5	<i>BALADA DO LOUCO</i>	170
5.5.1	Análise Formal.....	171
5.5.2	Análise Harmônica.....	173
5.5.3	Análise Schenkeriana.....	177
5.5.4	Considerações Finais.....	179
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	187
	Apêndice.....	197
	Anexos	209

Lista de figuras

- Figura 1: Letra da música Bat Macumba e sua clara alusão à bandeira brasileira.
- Figura 2: O tema principal da *Balada do Louco*.
- Figura 3: Tipo formal período presente em *Virgínia*.
- Figura 4: Forma da música *Top Top*.
- Figura 5: Forma da canção *Hey Boy*.
- Figura 6: *Hey Boy*, letra e harmonia das seções contrastantes A e B.
- Figura 7: Estrofe e refrão de *Top Top*.
- Figura 8: Variação de letra nos refrões de *Baby*.
- Figura 9: Letra e acordes de *Ando Meio Desligado*.
- Figura 10: Harmonia e letra de *El Justiciero*.
- Figura 11: Refrão e Pós-Refrão de *Mania de Você*.
- Figura 12: Estrofe de *Portugal de Navio*.
- Figura 13: Motto de *Não vá se perder por aí*.
- Figura 14: Riff ostinato de guitarra em *Ando Meio Desligado*.
- Figura 15: Riff de repetição figurativa presente em *Minha Menina*.
- Figura 16: Riff de recapitulação de *Jardim Elétrico*.
- Figura 17: Solo de *Hey Boy*.
- Figura 18: Introdução instrumental da *Balada do Louco* de Arnaldo Baptista e Rita Lee.

Figura 19: Introdução temática da seção A de *Top Top*.

Figura 20: Sentença presente na seção A da *Balada do Louco*.

Figura 21: Coda com modulação em *Hey Boy*.

Figura 22: Esquema do *Twelve bar-Blues*.

Figura 23: *Twelve-Bar Blues* presente na estrofe da música *Banho de Lua*.

Figura 24: Forma estrófica exemplificada pela música *Senhor F* (Os Mutantes).

Figura 25: Exemplo de *Bar Form* em *Posso Perder Minha Mulher, Minha Mãe, Desde que Eu Tenha o Rock and Roll* e *Banho de Lua*.

Figura 26: Forma binária (AB) em *Paint It Black*.

Figura 27: Forma binária (AB) em *Vida de Cachorro* (Os Mutantes).

Figura 28: Esquema da forma AABA de trinta e dois compassos.

Figura 29: Ponte da *Balada do Louco*, demonstrando a semi-cadência e a ênfase na dominante.

Figura 30: Forma Estrofe-Refrão de *2001*.

Figura 31: Forma Estrofe-Refrão em *Bat Macumba*.

Figura 32: Primeiro modelo SRDC de acordo com Nobile (2014).

Figura 33: Segundo modelo SRDC de acordo com Nobile (2014, p. 124).

Figura 34: Terceiro modelo SRDC presente em *Não Vá se Perder por Ai*.

Figura 35: *El Justiciero* e *Rita Lee* demonstrando dois casos de forma Estrofe-Pré-Refrão-Refrão.

Figura 36: Pós-refrão em *Desculpe, Babe*.

Figura 37: *Ando Meio Desligado* (Os Mutantes), exemplo de estrofe expandida.

Figura 38: Forma *Through-Composed* em *Bohemian Rhapsody*.

Figura 39: Exemplo de resolução de mediante (iii-I).

Figura 40: Funções harmônicas por Biamonte.

Figura 41: Exemplo de circuitos funcionais em *Nowhere Man* dos The Beatles por meio da análise Schenkeriana.

Figura 42: Redução da estrofe de *Hey Jude* (McCartney) com exemplo de prolongamento de tônica.

Figura 43: Análise da estrofe de *Wish You Were Here*.

Figura 44: Estrofe de *Please, Please Me*.

Figura 45: Redução da estrofe de *Lyin' Eyes*.

Figura 46: Introdução e estrofe de *You Wreck Me*.

Figura 47: Diagrama em árvore representando a hierarquia dos termos sintáticos.

Figura 48: Exemplo de progressão eólica de empréstimo modal em *Desculpe, Babe*.

Figura 49: Grafo ilustrando a rotação da escala pentatônica em tônicas de acordes maiores.

Figura 50: Acordes de *Proud Mary* e sua relação com a pentatônica 1.

Figura 51: Exemplos de ornamentação.

Figura 52: Redução da primeira estrofe de *Jumpin' Jack Flash* do grupo The Rolling Stones (Jagger/Richards).

Figura 53: Redução da melodia da estrofe de *Rockn' Me* do grupo The Steve Miller Band (Miller).

Figura 54: Redução da melodia da estrofe de *Jane Says*.

Figura 55: Seção A da música *2001* na qual ocorre o divórcio sintático.

Figura 56: Riff de guitarra presente na introdução e na estrofe de *Born on the Bayou*.

Figura 57: Acorde de Mi maior presente no solo de *Born to be Wild*.

Figura 58: Estrofe de *Baby* que contém os acordes I e IV.

Figura 59: Introdução da música *With a Little Help From My Friends* mostrando o *loop* de três acordes (versão de Joe Cocker).

Figura 60: *Panis et circenses*.

Figura 61: Treze esquemas pentatônicos.

Figura 62: Análise da música *Love Shack* do grupo B-52's (Pierson/ Schneider/Strickland/Wilson) e seu encaixe na pentatônica 4.

Figura 63: Coda de *Ando Meio Desligado*.

Figura 64: Grafo dos acordes presentes em *Ando Meio Desligado*.

Figura 65: Progressão padrão do *Blues*.

Figura 66: Progressão *Shuffle Blues*.

Figura 67: *Blues Fast Change*.

Figura 68: *Blues Menor*.

Figura 69: *Bebop Blues*.

Figura 70: Exemplos de *Turnaround*.

Figura 71: Análise da camada mais profunda da *Balada do Louco* evidenciando o padrão I-V-I.

Figura 72: Análise formal de *Panis et Circenses*.

Figura 73: Sentença SRDC presente na seção A de *Panis et circenses*.

Figura 74: Introdução de *Panis et circenses* em Fá maior.

Figura 75: Circuito funcional na seção A de *Panis et circenses*.

Figura 74: Primeira coda de *Panis et circenses*.

Figura 75: Segunda coda de *Panis et circenses*.

Figura 76: Análise de *middleground* da seção A de *Panis et Circenses*.

Figura 77: Análise de *background* da seção A de *Panis et Circenses*.

Figura 78: Forma da música *2001*.

Figura 79: Métrica dos dois tipos de estrofe em *2001*.

Figura 80: Análise do tipo formal encontrado no refrão de *2001*.

Figura 81: Análise do tipo formal encontrado na estrofe de *2001*.

Figura 82: Harmonia e melodia do refrão de *2001*.

Figura 83: Análise harmônica da estrofe em oitava de *2001*.

Figura 84: Caminho de dominantes da estrofe em oitava de *2001*.

Figura 85: Dominantes presentes na estrofe da música *2001*.

Figura 86: Análise de *foreground* da estrofe de *2001*.

Figura 87: Análise de *background* do refrão de *2001*.

Figura 88: Transcrição do sintetizador de *2001*.

Figura 89: Forma musical de *Ando Meio Desligado*.

Figura 90: Seção A de *Ando Meio Desligado* no modelo SRDC.

Figura 91: Análise de numerais romanos da introdução e seção A de *Ando Meio Desligado*.

Figura 92: Acordes do interlúdio de *Ando Meio Desligado*.

Figura 93: Análise de *foreground* de *Ando Meio Desligado*.
Figura 94: Análise de *background* de *Ando Meio Desligado*.
Figura 95: Sentença SRDC presente na seção A de *Top Top*.
Figura 96: Análise por graus da introdução e introdução temática de *Top Top*.
Figura 97: Acordes de Lá menor e Dó maior relacionados por I4.
Figura 98: A escala de Dó maior/Lá menor também pode ser invertida por I4.
Figura 99: Relações de inversão dos acordes do campo harmônico de Dó maior.
Figura 100: Relações de inversão dos acordes do campo harmônico de Dó maior em I4.
Figura 101: Acorde de Lá menor com sétima menor, notas da melodia da introdução temática e da melodia do refrão em relação ao eixo I4.
Figura 102: Grafo dos acordes presentes em *Top Top* correspondentes à Pentatônica 1.
Figura 103: Estrutura formal da música *Balada do Louco*.
Figura 104: Análise em graus da introdução e seção A da *Balada do Louco*.
Figura 105: Primeiro tema de *Lyn' Eyes* do Eagles.
Figura 106: Análise por graus da seção B e interlúdio da *Balada do Louco*.
Figura 107: Modelos “clássicos” de *bridges*.
Figura 108: Análise de *foreground* da seção A da *Balada do Louco*.
Figura 109: Análise de *middleground* da seção A da *Balada do Louco*.
Figura 110: Análise de *middleground* da seção B e interlúdio da *Balada do Louco*.

Lista de Tabelas

Tabela 1: Conceitos formais a serem explorados ao longo da fundamentação teórica formal.
Tabela 2: Comparação de forma entre as músicas *Balada do Louco* e *I Wanna Hold Your Hand*.
Tabela 3: Tipos de dominantes.
Tabela 4: Exemplos de circuitos funcionais.
Tabela 5: Transições de acordes nas *500 melhores músicas de todos os tempos*. Células indicam o número de ocorrência de um acorde (o antecedente) para outro (o consequente).
Tabela 6: Tabela ilustrando a rotação da escala pentatônica em tônicas de acordes maiores.
Tabela 7: Distribuição cromática de tônicas nas músicas ranqueadas pela Rolling Stones como as *500 melhores de todos os tempos*.
Tabela 08: Análise formal de *Panis et Circenses*.
Tabela 09: Análise formal de *2001*.
Tabela 10: Análise formal de *Ando Meio Desligado*.
Tabela 11: Análise formal de *Top Top*.
Tabela 12: Análise formal de *Balada do Louco*.
Tabela 13: Progressões harmônicas das seções das músicas analisadas.

Lista de abreviaturas

c.	compasso
cc.	compassos
SRDC	Statement-Restatement-Departure-Cadence

1. INTRODUÇÃO

No meio acadêmico, o *Rock*¹ é comumente associado à contracultura e à instrumentação baseada em guitarra, contrabaixo elétrico, sintetizadores e bateria. Apenas com essas definições não é possível determinar a coerção do gênero dentre outros da música popular. Porém, pesquisadores desde a década de 1990 passaram a notar cadências, progressões harmônicas e formas musicais presentes no *Rock* e em seus subgêneros que se diferenciam de outros gêneros da música popular. A cadência plagal (IV-I), por exemplo, é a cadência final mais comum no *Rock* (TEMPERLEY, 2011). Progressões de quartas descendentes (também chamadas de regressões harmônicas) são também próprias do *Rock*, em contraposição de progressões de quarta ascendente (ii-V-I) presentes na música popular brasileira, por exemplo. A forma Estrofe-Refrão foi desenvolvida profundamente no gênero como até então não tinha sido antes. Estas observações dentre outras foram úteis para determinar o *Rock* como um gênero autônomo.

Assim, esta pesquisa visa contribuir para o enriquecimento de critérios de análise e teoria musical do gênero *Rock* (ainda incipiente no Brasil) a qual os conceitos harmônicos normalmente considerados em análises de outros gêneros de música popular não oferecem possibilidade de compreender em sua plenitude, como as questões de regressões harmônicas e as questões formais específicas do gênero advindas do *Blues*. Ao mesmo tempo, os critérios aqui delimitados não necessitam abandonar as referências da teoria comumente aplicada nas análises formais e harmônicas da música popular, permitindo um fértil exercício junto a elas.

O principal objetivo deste trabalho é aplicar diversas ferramentas, conceitos, gráficos e análises concebidos por novas teorias analíticas aplicadas ao gênero *Rock* e, dessa maneira, contribuir para um aprofundamento da discussão de como a obra dos Mutantes se relaciona e dialoga com a de outras bandas contemporâneas a eles e determinando o quanto os resultados diferem do *Rock* inglês e americano. Ao aplicar análises baseadas em pesquisas e ferramentas utilizadas no gênero *Rock* no repertório do grupo Os Mutantes, será possível entender mais claramente outras possibilidades de análises para músicas compostas no Brasil que a análise por graus não consegue explicar completamente.

Esta dissertação alinha-se com análises de músicas do gênero *Rock* dos Estados Unidos, uma das áreas que mais cresce na pesquisa acadêmica musical deste país. No Brasil, o *Rock* é

¹ Nesta pesquisa, o termo “*Rock*” vai se referir ao gênero desenvolvido na Inglaterra e nos Estados Unidos nos anos 1950 e popularizado no Brasil nos anos 1970.

estudado majoritariamente através de abordagens socioculturais, e são raros os casos que o gênero é abordado pela musicologia sistemática. A disciplina de harmonia popular² ensinada em conservatórios e faculdades de música, apesar de explicar o *Jazz* e músicas brasileiras que se assemelham ao *Jazz* harmônica e formalmente, não é capaz de explicar satisfatoriamente o *Rock* produzido no Brasil, mostrando-se então uma pesquisa relevante para explorar novas possibilidades de análise para o repertório de música popular.

Na pesquisa realizada dos Estados Unidos, é importante ressaltar que os termos “*Pop*, *Rock*, *Pop Rock*, *Pop and Rock* e *Pop/Rock*” são intercambiáveis no contexto da análise musical (NOBILE, 2014, p. 8). Isto ocorre devido à similaridade das relações harmônicas, formais e melódicas de ambos os repertórios. Considerando a parte sociocultural, Moore (2001, p. 199) diferencia ambos os gêneros afirmando que o *Pop* seria voltado para o sucesso comercial enquanto o *Rock* seria voltado para criar músicas autênticas, contendo integridade, sinceridade e honestidade. Esta afirmação merece algumas considerações. Apesar de o *Pop* ter características que corroborem para o gênero ser associado ao sucesso comercial como o conteúdo das letras, é importante lembrar que o *Rock* nasceu no pós-guerra para atender à demanda de uma classe específica: os adolescentes. Assim, apesar da forte ligação do *Rock* com a contracultura, desde o início ele foi pensado pelo mercado fonográfico como um produto a ser vendido para um público específico, ou seja, com intuito comercial, colocando em prova a oposição apontada por Moore entre sucesso comercial e sinceridade/honestidade. Além deste fato, a existência do *Pop* como gênero autônomo pode ser questionada, uma vez que diversos gêneros tiveram transformações *Pop* para se tornarem mais vendáveis (inclusive o *Rock*). No capítulo de contextualização histórica abordaremos de forma mais completa a origem do *Rock* e sua relação com a música *Mainstream Pop* das rádios americanas dos anos 1950.

Com a compilação da literatura em inglês de conceitos formais e harmônicos do gênero *Rock* traduzidos para o português, pretendo contribuir iniciando este tipo de pesquisa no Brasil e facilitar a localização destes conceitos ao apresentá-los em minha dissertação.

A bibliografia utilizada para a elaboração desta pesquisa compreende, mas não se limitará a autores como Drew Nobile, Christopher Doll, Mark Spicer, John Covach, Walter Everett, David Temperley, William Caplin, Allan Moore, Ken Stephenson, entre outros.³ Essas

² O uso do termo “harmonia popular” no Brasil causa confusão pois não oferece explicações para todos os gêneros de música popular encontrados no país. Nos Estados Unidos, o termo utilizado para esta disciplina é “*Jazz Harmony*”, termo este que parece mais preciso.

³ Por conter uma bibliografia predominantemente em inglês, as citações diretas estarão disponíveis em notas de rodapé e termos estarão em colchetes.

análises serão aplicadas em músicas do repertório da banda Os Mutantes para determinar semelhanças e diferenças entre o *Rock* brasileiro e o *Rock* internacional.

As abordagens utilizadas neste trabalho, como a análise Schenkeriana⁴ e a análise formal proposta por Caplin estão sendo adaptadas e aplicadas à música popular. Nos Estados Unidos, essas abordagens ganham destaque em congressos e elas oferecem a oportunidade de discutir temas fundamentais do problema da música popular que nem sempre vem à tona no exercício da análise comumente aplicada neste repertório. Assim, esta pesquisa segue o lastro de diversos trabalhos recentes produzidos nos Estados Unidos que ainda conta com poucos pesquisadores em nosso país. Somado a estes aspectos, o material considerado por estas ferramentas é a música do grupo Os Mutantes, banda com participação essencial para o surgimento de composições originais de *Rock* no Brasil. Além disso, a obra do grupo encontrou o merecido respaldo e lugar de direito na história da música popular brasileira no surgimento do tropicalismo pelo álbum *Tropicalia ou Panis et Circenses*.

A seguir, será exposta de forma breve a relação dos Mutantes com o cenário brasileiro e internacional para uma contextualização histórica que será abordada com mais detalhes no primeiro capítulo desta dissertação.

O gênero *Rock* surgiu no final da década de 1950 e tem sua origem relacionada com o movimento *Beat*. Apesar do pós-guerra ser um período de crescimento econômico para os Estados Unidos, muitos jovens não concordavam com o consumismo exagerado praticado pela sociedade americana:

Esse despojamento liga-se a uma atitude política de reação não só aos exageros propostos pelo consumismo do American Way Of Life, que ganha força a partir do final da Segunda Guerra Mundial, mas também como reação à atuação norte-americana na Guerra do Vietnã (1954-75), que provocou muitas mortes e destruição (CANTON, 2009, p.19).

Mais que um movimento literário com base em ritmos de *Jazz*, o movimento *Beat* foi também um movimento sócio-cultural baseado no antimaterialismo sendo, então, grande influência para o movimento Hippie. De acordo com Dias (2004, p. 98):

Dentro da perspectiva de construção de um modelo de sociedade alternativa, surge na década de 1960 o movimento hippie. Descendentes dos beatniks, os hippies também negavam o sistema capitalista vigente. Ser hippie, antes de tudo, é ser um amigo do homem, um homem não violento e apaixonado pela vida. Um ser que ama, autêntico e honesto, que coloca a liberdade acima da autoridade, a criação acima da produção, a cooperação acima da competição.

⁴ Os termos “neo-schenkeriana” e “análise linear” podem ser mais pertinentes para o tipo de análise proposta por Schenker aplicado na música popular, porém, os autores citados nesta dissertação utilizam o termo “análise schenkeriana”.

No Brasil, a contracultura também se aproximava dos valores e ideais *Hippies*, principalmente se considerarmos as questões de não-violência tratadas nas músicas de protesto contra a ditadura militar. Em 1967, surgem Caetano Veloso e Gilberto Gil acompanhados de bandas de *Rock*, além de inovações melódicas e de instrumentação, com grande participação de Rogério Duprat nos arranjos das músicas (NAPOLITANO, 2008).

Pensando no gênero *Rock* no Brasil e em como ele influencia a década de 1960, podemos pensar em três movimentos/grupos que introduziram o gênero no país: a jovem-guarda, o tropicalismo e o grupo Clube da Esquina. Assim, a década de 1960 é um período muito fértil para o *Rock* no Brasil, país no qual encontramos o Tropicalismo, movimento que mistura elementos tradicionais da música brasileira com estéticas de vanguarda; o Clube da Esquina, grupo de compositores mineiros com influências do *Rock* inglês e a jovem-guarda, cópia quase fiel do estilo *Rock and roll* americano com letras em português.

Para entender essa grande mistura de um gênero em diferentes movimentos da música brasileira, é importante considerarmos a cultura como multifacetada, gerando resultados diferentes das matrizes. Para Hall (2000, p. 62) "em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade".

Assim, algumas questões permanecem com respostas difíceis de se alcançar, como a real proximidade do "*Rock* brasileiro" (e se este é um termo adequado para se referir ao grupo Os Mutantes) com o *Rock* americano ou inglês e até quão próxima é a relação do *Rock* americano e britânico, uma vez que não há uma unificação no gênero no Brasil, assim como não é encontrada essa unificação nos Estados Unidos ou na Inglaterra.

No capítulo de contextualização histórica será abordada a origem do *Rock* nos Estados Unidos a partir da década de 1950, a introdução do gênero no Brasil, assim como a origem do grupo Os Mutantes e sua relação com o tropicalismo para nos situarmos histórica e culturalmente no período das músicas analisadas.

Com relação aos capítulos teóricos de referência, esta pesquisa procura, através da análise formal e harmônica (incluindo a análise Schenkeriana), incorporar ao corpo teórico da harmonia popular elementos que consigam explicar cadências e formas comuns ao *Rock* de modo satisfatório através dos estudos de Drew Nobile, Walter Everett e William Caplin para, no capítulo de análises, encontrar relações harmônicas e formais na obra do grupo Os Mutantes presentes em outras bandas contemporâneas a eles, em busca de encontrar semelhanças e diferenças entre o *Rock* encontrado nos Estados Unidos e Inglaterra e o *Rock* encontrado no Brasil representado pela banda Os Mutantes.

A seguir, explicitarei os critérios formais e harmônicos que serão abordados na fundamentação teórica do trabalho e que também serão utilizadas para as análises musicais a fim de justificar a pertinência do uso destas ferramentas.

O critério formal adotado será pelos ditames de William Caplin em seu livro *Classical Form* (1998) e suas produções posteriores (2004 e 2009). Apesar de algumas resistências ao uso da teoria das funções formais de Caplin, é necessário apontar seus pontos de convergência e distanciamento do repertório do gênero *Rock*.

De fato, o período Clássico é o escopo do trabalho de Caplin no livro *Classical Form*. Porém, essa teoria é utilizada em outros repertórios (nos quais cadências não são comuns e até em gêneros populares brasileiros como o choro), em especial os conceitos de frase e formas musicais completas. Inclusive, é a base da teoria formal de muitos autores que estudam a morfologia do *Rock*, como Walter Everett e Drew Nobile. Assim, não há motivos para adaptarmos conceitos que não fazem parte do gênero *Rock*. Por exemplo, as progressões I-II-I são raras no repertório clássico, mas são relativamente comuns no gênero *Rock*, então isso não será considerado um problema nas análises. A cadência IV-I também é mais vista do que a V-I como cadência final de músicas no *Rock* (TEMPERLEY, 2011) e isto também não será visto como um problema. Nobile (2014, p. 162) compara a ponte [*bridge*] com o que Caplin nomeia *contrasting middle* devido à sua semelhança harmônica de foco na dominante, porém, também aponta que não é uma correspondência direta. Caplin (2009) define a forma sentença e esta foi adaptada para o *Rock* como sentença SRDC [*Statement-Restatement-Departure-Cadence*] por Everett (2009, p. 140). A adaptação fundamental que é feita deve-se ao fato de o *Rock* ter a melodia principal com letra.

Pesquisadores do gênero *Rock* aproximam-se de Caplin devido ao uso da abordagem sintática em relação às questões harmônicas e formais:

Caplin (2004, p. 52) representa a discussão mais significativa da definição de cadência no contexto formal até os dias de hoje, no qual ele afirma que cadência é melhor entendida como um componente sintático da música, diferenciando-se da ampla variedade de forças musicais que são em termos gerais, retóricas em função. Uma cadência fornece uma forte medida de fechamento para uma frase ou unidade formal, mas nem todo fechamento na música é cadencial (CAPLIN, 2004, p. 56). (CAPLIN apud NOBILE 2014, p. 78, tradução nossa)⁵

⁵ Caplin 2004 represents the most significant discussion of a formal definition of cadence to date, in which he holds that cadence is best understood as a syntactical component of music, as distinguished from the wide variety of musical forces that are, broadly speaking, rhetorical in function" (52) A cadence provides a strong measure of closure to a phrase or formal unit, but not all closure in music is cadential," as Caplin asserts (2004, 56)

Deste modo, usarei o conceito de frase e funções formais análogas ao repertório popular referidas como papéis [*roles*] (estrofe, pré-refrão, refrão, etc.), assim como Nobile (2014, p. 16), conforme explicado no capítulo sobre morfologia adiante.

O critério sintático que será adotado para tratar da harmonia baseia-se no entendimento de que o critério tradicional da harmonia funcional muitas vezes não é suficiente para explicar estruturas harmônicas do *Rock*. Um exemplo já citado: não podemos assumir que um IV sempre será um acorde de função subdominante, pelo contrário, ele aparece mais vezes como precedente do I.

Outros acordes também podem aparecer neste mesmo contexto e apresentar esta função dominante. A necessidade de adaptar a análise harmônica com a abordagem sintática ocorre porque neste gênero há novas maneiras de expressar as funções harmônicas. Nobile afirma que, no *Rock*, a função de um acorde é dada mais pelo seu contexto formal (qual posição o acorde tem em relação à forma) do que pela sua estrutura interna de condução de vozes. Assim, o critério sintático vai considerar a forma para definir a função do acorde, conceito que Nobile nomeia de “função como sintaxe” (NOBILE, 2014, p. 35).

Como visto anteriormente, apesar de Caplin tratar de um repertório específico no qual normalmente encontram-se apenas acordes V e VII para funções dominantes e por isso pode usar o termo “função dominante” intercambiavelmente, o autor também tem uma abordagem sintática ao chamar de pré-dominante a função comumente denominada subdominante (*Ibid*, p. 40).

Outro autor que usamos como base para fundamentar a harmonia sintática é Laitz. Ambos os autores se baseiam em conceitos Schenkerianos para suas análises, ao utilizar o termo “prolongamento” (apesar de Schenker prolongar graus da escala [*stufen*] e não funções) (*Ibid*, p. 42). Assim, observa-se mais uma vez que há uma convergência de conceitos que contribuem ainda mais para as análises harmônicas através do critério sintático do repertório do *Rock* estudado por Nobile e outros autores que também o utilizam como base.

Apesar da crescente popularidade dos estudos de *Rock* nos Estados Unidos, ainda há pouca concordância sobre uma metodologia consistente para a análise deste repertório. A principal crítica é o uso de técnicas tradicionais de análise (utilizadas para músicas tonais do período de Bach a Brahms) no repertório popular⁶. Existem, de fato, diferenças e o intuito deste estudo não é comparar o *Rock* a músicas tonais da prática comum ou afirmar que a análise Schenkeriana seja superior a outras metodologias, mas sim demonstrar que ela pode revelar os

⁶ (ver MIDDLETON 1990, MOORE 1995 e 2001, e STEPHENSON 2002).

mesmos tipos de relações em ambos os repertórios, e essas relações são igualmente fundamentais para o *Rock* e para a música tonal (NOBILE, 2014). Além desta diferença, o repertório de prática comum é geralmente analisado por meio de partitura e o repertório popular é analisado por meio de fonogramas e transcrições.

A análise Schenkeriana no *Rock* é utilizada por Kaminsky (1992), O'Donnell (2005), Burns (2008), Koozin (2008) e em várias produções de Walter Everett e Naphtali Wagner, além de Drew Nobile. Para as transcrições e análises do repertório desta dissertação, serão utilizados os fonogramas presentes nos álbuns e não versões alternativas.

Levando em consideração a condução de vozes, de fato é possível notar diferenças do repertório abordado por Schenker do repertório encontrado no gênero *Rock*. Cada gênero tem suas conduções de vozes pertinentes e baseadas na topografia dos instrumentos utilizados. Assim, é esperado que a análise Schenkeriana no *Rock* apresente quintas e oitavas paralelas e progressões pentatônicas:

Schenker, ocasionalmente, permite quintas e oitavas no *middleground* desde que não estejam presentes na superfície musical, mas estes movimentos contrapontísticos tradicionalmente proibidos não são controversos ao *Pop* e ao *Rock* e são até bem comuns em todos níveis de análise⁷ (NOBILE, 2014, p. 13, tradução nossa).

Os gráficos contidos nesta dissertação terão quintas e oitavas paralelas e não serão comentadas, pois para o gênero são conduções de vozes não só aceitáveis, como também muito presentes. Assim como Nobile (2014, p. 10), acredito que progressões pentatônicas são recorrentes no *Pop* e no *Rock*, especialmente em melodias, fato que afeta nossa percepção e, deste modo, entendemos a terça menor mais como grau conjunto de uma escala do que propriamente um salto. Estes casos serão especificados ao longo das análises.

Depois destas considerações, é possível perceber que para aplicar a análise Schenkeriana em *Rock* é necessário investigar modos de atualizar os conceitos padrões de condução de vozes, função harmônica e contraponto para que ela possa ser bem aplicada neste novo repertório (*Ibid*, 2014).

No entanto, existem pesquisadores que afirmam que o gênero *Rock* é fundamentalmente diferente da música da prática-comum e, portanto, não é possível analisar os dois repertórios da mesma maneira. Moore (1995) coloca em evidência o extenso uso normativo do acorde $bVII$. Stephenson (2002) sugere que *Rock* e prática comum diferem nos movimentos de

⁷ *Schenker occasionally allows middleground parallel fifths and octaves so long as they are obscured on the musical surface, but these traditionally forbidden contrapuntal motions pose no problem at any level in Pop and Rock music and are actually quite common at all levels.*

fundamentais: no *Rock* é comum o movimento de quartas e segundas descendentes e, na prática comum, movimenta-se por quartas e segundas ascendentes.

Assim como Nobile (2014, p. 2), acredito que existem diferenças, entretanto, o uso de termos em comum como movimento de fundamentais aproxima os repertórios, em vez de afastá-los. Além disso, ambos partilham de estruturas principais em comum, impedindo de desconsiderar imediatamente a análise Schenkeriana como opção possível de encontrar conclusões importantes para minha dissertação. Pretendo entender a maneira como a análise Schenkeriana consegue trazer resultados para a pesquisa e, posteriormente, posso estudar formas de utilizá-la para melhor atender ao repertório da música popular, em específico o *Rock*.

Algumas das adaptações já previstas por autores que utilizam a análise Schenkeriana são o uso dos níveis mais superficiais (*foreground* e *middleground*) e a observação das variações da linha fundamental e condução de vozes. Com relação ao primeiro ponto, o próprio Schenker afirma que nem todas as músicas possuem estruturas fundamentais, então não é esperado que todas as músicas analisadas no repertório *Rock* tenham um *background* (NOBILE, 2014, p. 4). Em relação às variações de conduções de vozes

[...] existem muitos casos onde a voz superior leva a algum outro tom e/ou é baseada em uma linha melódica ascendente em vez de uma descendente.⁸ Os movimentos não lineares da voz superior também são possíveis, como uma progressão vizinha (por exemplo, $\hat{3} - \hat{4} - \hat{3}$) ou um arpejo (por exemplo, $\hat{3} - \hat{5} - \hat{8}$). Por essas razões, a distinção entre cadências autênticas 'perfeitas' e 'imperfeitas' não são tão significativas neste repertório como são na tonalidade de prática comum, uma vez que uma cadência autêntica cuja voz superior termina em $\hat{3}$, por exemplo, pode fornecer um fechamento tão forte como se terminasse em $\hat{1}$ ⁹ (*Ibid*, p. 76, tradução nossa, grifo do autor).

Mesmo entre autores que utilizam a análise Schenkeriana ocorrem divergências em algumas questões. Everett faz uso deste tipo de análise desde 1985 e tem visões bem tradicionais de seu uso, afirmando que o I-V-I permanece como estrutura fundamental no *Rock*. Eu e Nobile concordamos que as estruturas I-IV-I são também completas neste repertório. Adiciono ainda a estrutura I-bVII-I. Everett e Nobile compartilham do uso principalmente do *foreground* e *middleground*, nos quais os prolongamentos nos níveis mais superficiais ficam bastante evidentes (*Ibid*, p. 4).

⁸ Na análise schenkeriana tradicional o *background* é formado por uma linha melódica descendente.

⁹[...] there are many instances where the upper voice leads to some other tone and/or is based on a linear ascent rather than a descent. Non-linear upper-voice motions are also possible, such as a neighboring progression (e.g., $\hat{3}, \hat{4}, \hat{3}$) or an arpeggiation (e.g., $\hat{3}, \hat{5}, \hat{8}$). For these reasons, the distinction between "perfect" and "imperfect" authentic cadences is not as meaningful in this repertoire as it is in common-practice tonality, since an authentic cadence whose upper voice ends on $\hat{3}$, for example, can provide closure that is just as strong as if it ended on $\hat{1}$.

Desta forma, é possível entender que a análise Schenkeriana não será tão aderente ao gênero *Rock* quanto ao repertório ao qual ela foi inicialmente criada para atender. Nobile (2014, p. 18) afirma que isto ocorre por dois motivos: a impossibilidade de encontrar uma estrutura fundamental única em um gênero que não exibe uma consistência estilística forte como o *Rock* e a facilidade de Schenker de estudar um repertório que ele já entendia as relações existentes antes mesmo de iniciar. Porém, também vejo que esta metodologia pode trazer resultados novos para as análises de música popular e mostrar relações que a análise por graus não elucida com clareza, principalmente em relação à condução de vozes.

O repertório analisado será da banda Os Mutantes, uma banda ativa até os dias de hoje, porém, os exemplos analíticos pertencem aos álbuns do período de 1968 a 1972, ou seja, da formação original com Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias. Desta forma, os álbuns analisados serão (em ordem cronológica): *Tropicalia ou Panis et Circenses*, *Os Mutantes*, *Mutantes*, *Tecnicolor*, *A Divina Comédia Ou Ando Meio Desligado*, *Jardim Elétrico e Mutantes E Seus Cometas No País Do Baurets*. No capítulo de análises serão expostas as observações formais, harmônicas e análises Schenkerianas das músicas *Panis et Circenses*, *2001*, *Ando Meio Desligado*, *Top Top* e *Balada do Louco*. Parte das análises será de músicas completas ou apenas seções, no caso de exemplos da fundamentação teórica. Devido ao curto período de tempo, o escopo deste trabalho não incluirá letra ou tópicos abordadas em cada música, apenas pontualmente.

A maior dificuldade encontrada para a realização desta pesquisa é a tradução de termos adequados/específicos para cada termo utilizado em inglês. Tento manter os termos mais semelhantes às definições encontradas em inglês, mas alguns casos ainda causam dúvidas, como no caso das traduções de *verse* e *strophe* para estrofe em ambos os casos.¹⁰

Outra dificuldade que encontrei em algumas das análises foi a questão de inserir perfeitamente Os Mutantes nas definições formais e harmônicas do gênero *Rock*, principalmente em relação ao número de compassos e progressões harmônicas comuns encontradas no gênero. Porém, entendo que o contexto histórico da banda e a influência do tropicalismo em suas composições são capazes de explicar essas diferenças encontradas entre o corpo teórico e o repertório analisado.

Uma sequência desta pesquisa de mestrado que pode render conclusões interessantes e que abordaria com entusiasmo baseia-se em destacar aspectos do gênero *Rock* e aspectos

¹⁰ Sempre que possível os termos em inglês serão destacados em colchetes juntamente com a sua tradução.

advindos da música brasileira nos Mutantes no intuito de determinar o que foi essencial para que o *Rock* brasileiro soasse diferente do *Rock* internacional.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Neste capítulo, será discutido brevemente o surgimento do *Rock and roll* nos anos 1950 e sua introdução no Brasil, assim como a origem do grupo Os Mutantes e sua relação com o Tropicalismo.

Na primeira parte, será abordado o contexto histórico dos Estados Unidos no pós-guerra e a mudança de estilo de vida e aspectos culturais no país. Na segunda parte, será tratado sobre o final da década de 1950 e os artistas proeminentes do Brasil que mais tarde deram origem à jovem guarda e que introduziram o *Rock* com letras em português. A terceira parte trata da origem do grupo Os Mutantes no surgimento do Tropicalismo no Brasil e sua influência para a música popular.

2.1 O SURGIMENTO DO ROCK

Para entender o contexto do surgimento do *Rock and roll*, é preciso antes entender como o mercado da música funcionava na metade do século XX nos Estados Unidos. A indústria musical da época já trabalhava com o que é chamado de "paradas musicais" [*musical charts*]. Duas revistas trabalhavam com estes números: a *Billboard* e a *Cashbox*. Nelas, apareciam previsões de vendas de discos, para que os donos de lojas de discos pudessem antecipar e comprar a quantidade certa de mercadorias de acordo com a demanda de cada artista. Estes números também eram importantes para donos de *jukebox* comprarem sempre o que o público iria ouvir mais, pois para eles significaria mais dinheiro (COVACH, 2006, p.66, tradução nossa).

Essas *charts* eram divididas por esses periódicos de acordo com a forma que profissionais acreditavam que os consumidores poderiam ser separados. Assim, *Pop charts* eram destinadas para ouvintes brancos da classe média. *Rhythm and Blues charts* (originalmente nomeadas *race* e depois *sepia*) eram destinadas ao público afro-americano urbano. Por fim, as *Country and Western charts* (antes nomeada "*hillbilly*") dirigiam-se ao público branco rural ou urbano de baixa renda. É importante apontar que, apesar de esta divisão implicar que um público está restrito a uma *chart* específica, não era o que de fato acontecia. Além disso, não necessariamente apontava para um gênero específico, eram apenas previsões de quem seria o possível ouvinte de determinada música. Porém, essas estatísticas contribuía

para o vendedor de discos que possuía uma loja no centro da cidade, onde a maioria do seu público era branco de classe-média, por exemplo. Assim, ele saberia onde focar a maior parte de suas compras baseado nas previsões de venda de cada música. O público que levou à suavização das divisões das paradas musicais foram os adolescentes de classe-média brancos que descobriram o *Rhythm and Blues*. Este fato é muito importante para entendermos a origem do *Rock and roll* nos Estados Unidos, como veremos mais adiante (COVACH, 2006, p.66, tradução nossa).

Apesar das divisões, ocorriam os chamados *crossovers*: quando um disco ou música aparece em uma *chart* e depois aparece em outra. Este fenômeno pode ocorrer de duas maneiras: a música ou disco pode passar de uma parada para outra ou a mesma música era gravada por outro artista e essa música com outro intérprete aparecia em outra *chart*, o *cover*. Até 1955, ocorriam em média 10% de *crossovers* entre as paradas. Em 1958, 25% das músicas já apareciam em mais de uma parada, principalmente devido ao *Rhythm and Blues*, também conhecido como R&B, tanto em versões *covers*, como também por outros intérpretes. Era comum que gravadoras grandes regravassem com intérpretes brancos os *hits* de artistas afro-americanos de gravadoras independentes para aparecerem nas *Pop charts*, obtendo muito mais alcance e vendas, e este fato causou muito ressentimento por parte dos artistas originais dessas músicas (*Ibid*, p. 67, tradução nossa).

2.1.1 Os anos 1920, 1930 e 1940 nos Estados Unidos

Agora que entendemos como funcionava o mercado americano até a metade do século XX, um breve resumo dos acontecimentos importantes nos Estados Unidos desde os anos 20 será importante para entender a influência do rádio e do cinema na sociedade norte-americana.

As décadas de 1920, 1930 e 1940 foram conturbadas para os Estados Unidos. Depois de superarem as perdas da Primeira Guerra Mundial, a crise da bolsa em 1929 cria outro problema nacional: desemprego em massa, falência de grandes empresas e pobreza. Franklin Roosevelt com a política do *New Deal* reestruturou a economia americana durante seu mandato (1933-1945). Infelizmente, em 1941 os Estados Unidos entram na Segunda Guerra Mundial juntamente com os Aliados, após o ataque japonês em Pearl Harbor gerando sanções aplicadas ao Japão pelos Estados Unidos. Inicia-se o período em que todos os esforços econômicos se dirigiam à Guerra (*Ibid*, p. 14, tradução nossa).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, os Estados Unidos nos anos 1950 passam a ter uma explosão demográfica, e as pessoas nascidas nesta época são conhecidas por

Baby Boomers. São estes adolescentes que farão parte da revolução do *Rock and roll* (COVACH, 2006, p. 15, tradução nossa).

2.1.2 A Era do Rádio

Antes do rádio, a forma de consumir música era através de lojas de partituras, onde pianistas tocavam as músicas para os clientes decidirem qual partitura comprar (na época, muitos americanos tocavam e tinham piano em casa). Este paradigma da música escrita mudou com a criação do fonógrafo (1877) e do gramofone (1888), tornando a gravação possível nos chamados cilindros no caso do fonógrafo e os discos planos para gramofone. O rádio, primeiramente criado para uso militar, começou suas primeiras transmissões de entretenimento na década de 1920 em Pittsburgh e Detroit. Começava assim a era do rádio nos Estados Unidos (*Ibid*, 2006, p. 18, tradução nossa).

No início, as rádios tinham alcance regional, mas o impacto já era surpreendentemente grande: pessoas em áreas rurais poderiam ouvir músicas acontecendo em casas noturnas de grandes cidades. Desta forma, não importava onde uma pessoa morava, a mesma região recebia o mesmo tipo de notícias e entretenimento através das rádios regionais (*Ibid*, p. 19, tradução nossa).

Em 1928, a NBC fez sua primeira transmissão nacional [*coast-to-coast*] juntando 69 rádios locais para isso. Outra forma de "nacionalizar" uma rádio era utilizar uma potente torre transmissora, forma mais cara e até burlada para não pagar impostos (em muitos casos, as torres eram construídas na fronteira com o México). Essas rádios desfizeram os limites regionais na cultura popular (*Ibid*, p. 20, tradução nossa).

É curioso notar que na história da música popular americana, alguns gêneros se adaptaram melhor em um tipo específico de rádio do que outro: as músicas *Pop* de artistas como Bing Crosby e Frank Sinatra tinham mais espaço nas rádios nacionais, enquanto que os gêneros *Country and Western* e *Rhythm and Blues* mantinham-se majoritariamente nas rádios regionais. Isto ocorria porque programadores acreditavam que o *Mainstream Pop* era direcionado a um público branco de classe média. Músicas que profissionais do mercado musical acreditavam não ser destinadas a este público eram marginalizadas ou até excluídas da programação de rádios nacionais (*Ibid*, p. 19, tradução nossa).

A programação das rádios nacionais era similar à programação da televisão: existiam programas de notícias, shows de comédia, novelas e apresentações musicais. Alguns programas tinham cobertura nacional e outros regionais, feitos por rádios subsidiárias. Assim, existia o

horário das notícias nacionais, das notícias específicas de uma região feita pela rádio mais próxima e programas de entretenimento variados (COVACH, 2006, p. 21, tradução nossa).

Por muito tempo, a programação musical das rádios era feita inteiramente ao vivo, pois o público esperava que todo material musical das rádios fosse, de fato, ao vivo, caso contrário, era considerado uma enganação. Assim, a maioria das rádios possuía uma banda de estúdio que tocava a maioria das músicas da programação, inclusive acompanhando jovens cantores. Os músicos defenderam esta maneira de consumir música por muito tempo, pois garantia muitos empregos em rádios. Esta forma de entretenimento das rádios nacionais foi o que uniu a cultura do país e massificou a maneira de consumir estes produtos: antes, um músico deveria percorrer várias cidades para ser conhecido em uma pequena região. Depois das rádios nacionais, era necessária uma apresentação para que várias pessoas de diferentes partes do país ouvissem seu trabalho (*Ibid*, 2006, p. 20, tradução nossa).

No fim da década de 1940, no entanto, o dinheiro destinado às rádios passou a ser direcionado para outro veículo: a televisão. Assim, quanto mais americanos conseguiam adquirir televisão, a audiência nacional passou do rádio para esta nova tecnologia de comunicação. Dessa forma, muitos programas populares de rádio se tornaram programas de televisão. Apesar de parecer um contratempo para a indústria radiofônica, esta conjuntura favoreceu o desenvolvimento das rádios locais e regionais criando oportunidades de crescimento para os gêneros de *Country and Western* e *Rhythm and Blues*, convergindo para o surgimento do *Rock and roll* (*Ibid*, p. 23, tradução nossa).

Outra forma de entretenimento que contribuiu para o alcance nacional da música popular nos Estados Unidos foi a indústria cinematográfica baseada em Hollywood. A era de ouro do cinema Hollywoodiano com som nos anos 1930 facilitou o alcance nacional de músicas compostas para estes filmes, e até mesmo musicais ganharam suas versões em solo californiano (*Ibid*, p. 21, tradução nossa).

2.1.3 *Rock and roll: a mistura de Mainstream Pop, Country and Western e Rhythm and Blues*

A partir desta conjuntura do país, é necessário discutir brevemente as origens dos gêneros musicais existentes nos anos 1920 até os anos 1950 nos Estados Unidos para entendermos as origens do *Rock and roll*.

O advento das tecnologias do rádio e do cinema foi uma das principais influências no gênero *Mainstream Pop* nas décadas antes do *Rock and roll*. A outra dimensão do mercado musical *Pop* foi a música escrita. Até a metade do século XX, a música em partitura era o

principal produto do mercado musical e isso só se alterou com o surgimento do *Rock and roll*, culminando na venda de discos na década de 1950. Esta indústria de partituras situava-se no chamado *Tin Pan Alley* (Beco das Panelas, tradução livre), área em Nova Iorque onde se encontravam a maior parte dos compositores e editores, na qual o som dos pianos se assemelhava a pessoas batendo em painéis. Hoje, *Tin Pan Alley* se refere a uma forma musical específica de 32 compassos conhecida também por AABA. Ela pode ser flexível nas questões de seções, podendo ter variações como ABAC, ou ainda ter na seção A uma divisão de Estrofe-Refrão [*verse-chorus*], como veremos adiante. No *Rock*, a forma AABA foi muito utilizada, a diferença reside na maneira como eram vendidas as músicas. Na época dos compositores, a própria música era o produto e, assim, muitos intérpretes poderiam fazer suas versões, fazendo com que o compositor lucrasse. No caso do *Rock*, a gravação era o produto principal (COVACH, 2006, p. 24 e 25, tradução nossa).

A era das *big bands* abrange os anos de 1935-1945, época na qual os compositores tinham que barganhar a atenção dos líderes de banda e cantores a performarem suas canções, pois *big bands* e cantores eram os principais produtos das rádios. Como a maioria das apresentações em rádios eram ao vivo, os compositores precisavam vender suas músicas para artistas com a promessa de que, ao performá-las nas rádios, as músicas alavancariam a carreira dos músicos e traria mais datas de shows (*Ibid*, 2006, p.26, tradução nossa).

Em 1945, porém, o foco nas *big bands* deixou de ser o principal para a indústria musical. Foi quando passaram a focar em artistas solos (cantores). Alguns cantores já faziam sucesso como artistas solos, como Bing Crosby, mas era impensável em 1945 que um cantor de *big band* poderia desassociar-se de seu grupo. Frank Sinatra, seguindo os passos de Bing Crosby, mudou este paradigma e transformou o cantor na principal atração de uma performance musical. Este fato fez mais tarde surgir *Rockstars* como Elvis Presley e Pat Boone (*Ibid*, p. 29 e 30, tradução nossa).

Outro artista importante para a mudança de paradigmas na música *Pop* foi Les Paul: nos anos 1950, ele foi o artista responsável por introduzir definitivamente o uso de guitarra elétrica no repertório da música popular e além de exímio guitarrista, era versátil e foi inventor da guitarra de corpo sólido e da gravação conhecida por *Overdubbing*: a gravação de um instrumento e que depois, por "cima" desta gravação era possível gravar outros instrumentos/vozes separadamente (*Ibid*, p. 31, tradução nossa).

O gênero *Pop* na primeira metade dos anos 1950, juntamente com o teor de suas letras, era considerado brega e burocrático no sentido formal. Porém, artistas como Tony Bennett e Eddie Fisher adaptaram o estilo Sinatra para o público jovem e se tornaram vocalistas

acompanhados de uma orquestra. Outros, transformaram o papel do vocalista, antes contido e suave, para algo mais melodramático como Johnnie Ray em sua canção *Cry*. Assim, apesar da aparente inocência deste gênero, a sensualidade de Sinatra e a emoção mais crua de Johnny Ray já demonstravam que o gênero, antes destinado a um público branco mais abrangente, estava para se tornar algo diferente e mais focado para a juventude (COVACH, 2006, p. 33, tradução nossa).

Até 1945, os gêneros *Country and Western* e o *Rhythm and Blues* foram “obrigados” a permanecerem ritmos regionais. A origem do *Country and Western* pode ser remontada através de dois gêneros: o *Folk*, encontrado no Sudeste e nos montes Apalaches, chamado de *Country music* e o gênero predominante no sudoeste e no oeste do país, conhecido como *Western*. O *Folk* é derivado em parte do gênero de mesmo nome das Ilhas Britânicas. O exemplo mais conhecido de música *Folk* são as gravações da família Carter, como a canção *Can the Circle Be Unbroken* (1935) (*Ibid*, p. 35, tradução nossa).

A parte *Western* deve-se ao fato de abranger a área conhecida como pradarias dos *cowboys*. O cantor e ator mais proeminente do gênero foi Gene Autry, e esta versatilidade fez com que o gênero fosse disseminado também por meio do cinema. A representante feminina do *Western* foi Patsy Montana com seu *hit I Wanna Be a Cowboys's Sweetheart* (1935), com seu estilo *yodel* muito semelhante ao de Jimmie Rodgers, considerado a maior estrela musical representante do *Country and Western* para o grande público. Foi com Jimmie Rodgers que ficou evidente que o gênero passou a ter preocupações semelhantes à do *Mainstream Pop*, uma vez que a imagem de Jimmie Rodgers era produzida para condizer com o que se esperava de *cowboys*: pessoas sem um lar definido, viajando pelo país sem destino. Este estereótipo era importante para manter a imagem de cantor *Country* na época, apesar de pessoas afirmarem que suas roupas e estilo de vida não eram compatíveis com essas informações (*Ibid*, p. 35, tradução nossa).

Outra forma de disseminação da música *Country and Western* foi por meio da guerra. Pessoas de várias regiões do país se juntaram e passaram tempo suficiente para conhecer a cultura de diferentes partes do país. Com o fim da guerra, muitos fãs do gênero se mudaram para cidades como Baltimore, Washington D.C. e levaram seus discos com eles, popularizando o gênero também ao norte do país. Registros de *jukebox* mostram que em alguns lugares do norte dos Estados Unidos o *Country and Western* era a música mais ouvida em bares e clubes de dança. Assim, após Nashville se tornar o berço do gênero e produzir o mais aclamado programa de rádio de *Country and Western*, o *Grand Ole Opry*, todo o negócio da indústria musical relacionado ao gênero mudou-se para a cidade. Em 1940, o programa *Grand Ole Opry*

já possuía cobertura nacional, expandindo as fronteiras regionais que antes existiam nas rádios e disseminando o *Country and Western* para todo o país (COVACH, 2006, p. 38, tradução nossa).

Em 1948, um compositor do Alabama começou a se destacar como cantor de *Country and Western* na rádio KWKH de Shreveport (onde Elvis Presley mais tarde também começaria sua carreira). Com um estilo criado sob influências de Roy Acuff e Ernest Tubb, Hank Williams tornou-se o que pode ser considerado hoje como o "primeiro *Rockstar*". Suas letras eram simples e suas inflexões vocais transmitiam sinceridade e emoção. A imagem construída nos cinco anos de sua carreira foi muito impactante, a ponto de influenciar até hoje artistas do *Country* (*Ibid*, p.39, tradução nossa).

Outro gênero que surgiu também neste contexto do pós-guerra foi o *Bluegrass*. O artista que despontou no programa *Grand Ole Opry* em 1939 foi *Bill Monroe and His Blue Grass Boys*. Caracterizado pela instrumentação baseada em banjos e violinos, apesar de ser uma música com vocal, o foco em solos e o virtuosismo dos instrumentistas estava presente no gênero e, por isso, era comparado ao *Jazz* (*Ibid*, 2006).

No começo dos anos 1950, enquanto o *Rock* estava prestes a estourar como um fenômeno nacional, o *Country and Western* já poderia ser considerado um gênero nacional devido à sua exposição nos filmes Hollywoodianos e nas rádios. Importante notar que desde seu crescimento nos anos 1930 até os anos 1950, o *Country and Western* sempre foi considerado um mercado diferente do *Mainstream Pop*, assim como o *Rhythm and Blues* era considerado o terceiro mercado musical existente na época. O primeiro mercado era direcionado para o público branco de baixa renda, o *Mainstream Pop* direcionado ao público branco de classe média e o *Rhythm and Blues* para o público afro-americano de baixa renda, sendo este o terceiro ingrediente na receita do surgimento do *Rock and roll*, como será explicado a seguir (*Ibid*, 2006, p. 42, tradução nossa).

Diferente do *Country and Western*, que tinha uma presença marginal no *Mainstream Pop*, o *Rhythm and Blues* permaneceu um gênero independente por muito tempo, principalmente devido à segregação do país na época, que levou a segmentação do seu público alvo e músicos: gênero tocado por afro-americanos para ser ouvido por afro-americanos (*Ibid*, p. 42, tradução nossa).

Nos anos 1920, após o fim da Primeira Guerra Mundial, o *Blues* teve seu período de popularidade nacional com Bessie Smith. Juntamente a este fator, a migração de brancos e afro-americanos do sul do país para o norte em busca de melhores condições de emprego formou uma cena de *Rhythm and Blues* fora de seu centro regional original. Assim, dois estilos de

Blues foram desenvolvidos: o *Rural (Delta) Blues* e o *Urban Blues*. O principal exemplo do primeiro estilo é Robert Johnson. O *Rural Blues* normalmente é tocado em um violão e cantado pela mesma pessoa, podendo assim ter variações em sua forma conforme fosse necessário para a interpretação e métrica da letra. O *Urban Blues* surgiu nas cidades de Chicago e Memphis e, devido à sua característica de ser um estilo tocado por mais pessoas (guitarra elétrica, baixo, piano, bateria e gaita), sua forma era pré-definida para poder ser tocado nos bares (COVACH, 2006, p. 44, tradução nossa).

O *jump Blues* foi um gênero criado nos anos 1940 e se aproximou do *Pop* através de singles como *G.I. Jive* (1944) e *Caldonia Boogie* (1945) de Jordan and His Tympani Five. Ele adaptou os tempos rápidos do *swing* e reduziu a instrumentação para uma seção rítmica e seu saxofone. Suas letras eram engraçadas e satíricas e essa influência pode ser vista nas letras de Chuck Berry (*Ibid*, p.45, tradução nossa).

Uma mudança importante nos anos 1950 nas rádios, que foi crucial para a disseminação do *Rhythm and Blues* para o país inteiro, foi a necessidade das rádios de se adaptarem novamente para o foco regional, uma vez que a televisão se tornou o veículo de comunicação nacional dos Estados Unidos. Assim, as rádios passaram a fazer programas e propagandas direcionadas à população afro-americana que cada vez mais era uma população presente nas diversas partes do país. Desta forma, músicas de *Rhythm and Blues* tocavam constantemente nas rádios nos anos 1950, assim como anúncios direcionados ao público afro-americano, em uma época de segregação na qual era importante saber onde poderiam fazer negócios ou até mesmo entrar sem sofrerem ataques racistas (*Ibid*, p. 45, tradução nossa).

Este novo mercado urbano favoreceu o nascimento de gravadoras independentes regionais como a Sun Records em Memphis e a Chess Records em Chicago. Essas gravadoras sobreviveram e se fortaleceram pois as grandes gravadoras estavam interessadas em outro público (branco de classe média) e de outro gênero (*Mainstream Pop*). O fator surpresa ocorreu quando jovens da classe média entraram em contato com o *Rhythm and Blues* por meio das rádios e gravadoras independentes. O palco estava pronto para o *Rock and roll* emergir (*Ibid*, p. 46, tradução nossa).

Importante notar também que, como no *Country and Western*, o *Rhythm and Blues* era composto por diversos sub-gêneros, como veremos a seguir.

O gospel é uma das principais influências do *Rhythm and Blues*, uma vez que a maioria dos cantores do sul (brancos e afro-americanos) aprenderam a cantar na igreja. As características principais do canto gospel que cantores do gênero utilizavam como base eram os ornamentos vocais e as questões de pergunta e resposta entre solista e coro. Uma

curiosidade: muitos artistas que começavam a cantar na igreja e se tornavam artistas populares muitas vezes sentiam-se culpados ou "vendidos" por estarem cantando músicas seculares (COVACH, 2006, p. 47, tradução nossa).

O *Chicago Electric Blues* se transformou na cena mais importante do *Rhythm and Blues*. A Chess Records, com seu cast formado por Muddy Waters, Howlin' Wolf, Little Walter e Bo Diddley foi a principal gravadora de Chicago e é caracterizada pelo estilo mais emocional dos vocais e performances cruas. Este estilo atraiu muitos jovens para o *Blues* (*Ibid*, 2006, p. 47, tradução nossa).

A Atlantic Records, gravadora grande de Nova Iorque, também tinha seu casting de artistas voltados para o *Blues*: Ray Charles, Big Joe Turner e Ruth Brown. O foco no *Mainstream Pop* fez com que os singles da Atlantic fossem mais limpos, orientados para a voz e geralmente mais *Pops*. Assim, temos de um lado a Chess Records com gravações mais cruas e emocionais de um lado e a Atlantic com o lado mais *Pop* de outro, demonstrando a abrangência do gênero nos anos 1950 (*Ibid*, p. 48, tradução nossa).

Finalmente, o *Doo-Wop* (ou *Vocal Urban Music*) é um subgênero formado por grupos vocais no pós-guerra nas áreas urbanas dos Estados Unidos. Como muitos não conseguiam comprar instrumentos, grupos vocais eram formados e normalmente ocorriam duelos entre grupos de um bairro contra grupos de outros bairros. A forma mais utilizada por estes grupos era o AABA. Um produtor musical aprendia as músicas para acompanhar no piano ou bateria e essas sessões nas gravadoras eram chamadas de *Doo-Wop*. Geralmente, há um solista e um acompanhamento vocal de outros cantores. Na seção B, outros cantores tomam a frente e, normalmente, na última repetição da seção A, ocorre uma bela harmonização das vozes (*Ibid*, p. 48, tradução nossa).

Para discutirmos mais sobre o *Rock*, é preciso entender também o conceito de uma nova categoria social, que se tornou o principal mercado do gênero: o adolescente.

[...] identificado a um estilo de vida rebelde, agressivo e hedonista; uma classe etária que reflete no âmbito comportamental a rejeição às convenções, aos tabus e ao cotidiano monótono da sociedade adulta, mostrando-se, ao mesmo tempo, predisposta à afirmação de valores privados, do individualismo e à busca de aventuras. [...] Os filmes, *The Wild One*, com Marlon Brando (1951) e *Rebel Without a Cause*, com James Dean (1955) são portadores de heróis associados a esse estilo de vida (ZAN, 2013, p. 100).

O interesse de adolescentes brancos pelo *Rhythm and Blues* preocupou os pais e, devido ao preconceito, o gênero foi considerado como uma "influência perigosa" para a juventude. Uma das principais imagens ameaçadoras criadas era chamada o mito de Stagger Lee: a ideia

de que homens afro-americanos eram conduzidos sexualmente [*sexually driven*]. Assim, meninas adolescentes eram consideradas alvos vulneráveis para estes homens. O que hoje soa como algo absurdo, era altamente difundido pela cultura americana. Quando Muddy Waters lançou *I Just Wanna Make Love to You* foi o impulso necessário para o mito de Stagger Lee se auto-afirmar e assim, muitos pais foram responsáveis por movimentos contra o *Rhythm and Blues* e, naturalmente, contra o *Rock and roll* (COVACH, 2006, p. 49, tradução nossa).

Outro fator que fazia os pais acreditarem no *Rhythm and Blues* como um gênero perigoso para a juventude é o que chamamos de *Hokem Blues*, sub-gênero no qual as letras podem ter duplos sentidos, sendo um deles conotações sexuais. As músicas *Hound Dog* e *Shake, Rattle and Roll* são exemplos destas letras. Quando regravada por *Bill Haley and His Comets*, a letra precisou ser modificada para agradar ao público branco adulto (*Ibid*, p. 50, tradução nossa).

A década de 1950 nos Estados Unidos foi uma época de contradições: mesmo após a guerra e o consequente avanço econômico no país, a preocupação com a ameaça comunista estava também presente, assim como o conservadorismo e a segregação racial. Por outro lado, havia uma mudança no padrão de comportamento dos jovens, uma nova abordagem nas questões de sexualidade e uma reação ao racismo que eventualmente levou ao movimento de direitos civis abraçado também pela *Folk music* dos anos 1960. Com todas essas contradições, é compreensível que o *Rhythm and Blues* e depois o *Rock and roll* eram vistos como uma ameaça para os bons costumes (*Ibid*, p. 54, tradução nossa).

O ano de 1955 é considerado o primeiro ano do *Rock and roll*, porém, é importante lembrar que não existe uma data específica do surgimento do gênero, mas sim uma confluência de diferentes gêneros nos anos anteriores que levaram ao que hoje chamamos de *Rock and roll*. Porém, para critérios cronológicos, é importante definir um ano de sua origem para estabelecer momentos antes e depois do *Rock and roll*. Assim, podemos considerar que em 1955 foi o ano que o *Rhythm and Blues*, gênero primariamente direcionado ao público afro-americano urbano, passou a ter importância para o *Mainstream Pop* após jovens de classe média brancos se interessarem por essa música, criando assim o *Rock and roll* (*Ibid*, p. 59, tradução nossa).

O principal motivo que levou o *Rock and roll* para o *Mainstream Pop* foi a criação de uma nova categoria social com poder aquisitivo: o adolescente. Esta nova geração tinha seu próprio estilo de vestir, falar, costumes e cultura. A rebeldia dos adolescentes criava em torno do *Rhythm and Blues* a aura de algo "perigoso" e diferente do que era aceito pelos pais na época. Assim, era interessante para as grandes gravadoras terem artistas que contemplavam

este novo público, desde que as letras fossem adaptadas para a aceitação dos pais (COVACH, 2006, p. 60, tradução nossa).

O mercado musical não foi o único afetado por esta nova classe. Vários filmes falavam do assunto de jovens rebeldes, como foi o sucesso *Rebelde sem Causa* (1955) estrelado por James Dean e o filme *Sementes de Violência* (1955), que continha em sua abertura a música *Rock Around the Clock* na versão de Bill Haley and His Comets. A música fez tanto sucesso que chegou ao primeiro lugar nas paradas *Pop* naquele ano (*Ibid*, 2006, p. 61, tradução nossa).

Nas rádios, outra figura passou a ter importância para a disseminação do *Rock and roll*: os DJs (*disc jockeys*). Apesar de nas rádios regionais já existirem DJs que tocavam *Rhythm and Blues* em seus programas, Alan Freed é considerado o pai do *Rock and roll* devido ao seu alcance nacional e até internacional. Como DJ, iniciou o programa *The Moondog Show* na rádio WJW em Cleveland e passou a ter alcance internacional com seu programa da rádio de Nova Iorque, *The Rock and Roll Party*, promovendo também eventos direcionados ao público jovem, tornando-se a "cara" do *Rock and roll* (tanto para elogios quanto para críticas) (*Ibid*, p. 63, tradução nossa):

A gravação de Bill Haley de *Rock Around the Clock*, um dos primeiros grandes sucessos do gênero em escala mundial, integrou a trilha do filme *Sementes de Violência* (1955), de Richard Brooks. O enorme sucesso do filme e da canção motivou o lançamento, no ano seguinte, de *Rock Around the Clock*, filme dirigido por Fred F. Sears, reunindo outros artistas que despontavam no mercado fonográfico norte americano como The Platters, Alan Freed, Freddie Bell and His Bellboys, Tony Martinez and His Band e Freddie Bell, o que contribuiu ainda mais para a fixação do *Rock* e das baladas românticas como ritmos associados ao "gosto" e ao "estilo de vida" juvenis (ZAN, 2013, p. 101, aspas do autor).

Esta mudança de paradigma na qual antes os três gêneros não se misturavam nas paradas de sucesso e depois de 1955 passou a ocorrer o que chamamos de *crossovers*, ocorreu por diversos motivos, sendo um deles o *payola*. Praticado por gravadoras grandes e independentes, era uma estratégia de colocar música nas rádios ao oferecer presentes, dinheiro e outras facilidades para os DJs para que o retorno deste "investimento" viesse na forma de compra de discos pelo público das rádios. Apesar de ilegal, era uma prática comum e foi uma maneira das gravadoras independentes terem parte dos lucros da época (COVACH, 2006, p. 65, tradução nossa).

Os primeiros artistas de *Rock and roll* a terem relativo sucesso por meio do *crossover* foram Fats Domino e Chuck Berry. Ambos os artistas tinham algo em comum: o estilo de cantar e tocar misturavam elementos do *Rhythm and Blues*, *Country and Western* e do

Mainstream Pop, garantindo essa característica de *crossover* em suas músicas. Por mais preconceituoso que isso soe atualmente, era a forma que encontraram para mudar a imagem que havia sido construída de afro-americanos que amedrontavam os brancos e os distanciavam do *Rhythm and Blues*. Outra estratégia diferente de Berry foi fazer música direcionada aos jovens, e não ao público afro-americano especificamente, falando de assuntos pertinentes aos adolescentes, com jogos de palavras leves e engraçados (COVACH, 2006, p.67 e 68, tradução nossa).

É curioso notar que, apesar da maioria das referências e cantores que foram discutidos até agora serem afro-americanos, as paradas de sucesso *Pop* no início do *Rock and roll* eram dominadas por artistas brancos como Pat Boone, sugerindo um "embranquecimento do *Rhythm and Blues*", uma vez que muitas versões *covers* de artistas afro-americanos feitas por intérpretes brancos faziam mais sucesso comercialmente do que as versões originais (*Ibid*, p. 74-76, tradução nossa).

Se Bill Haley, Fats Domino, Little Richard e Chuck Berry foram os responsáveis por quebrar a barreira das paradas de sucesso, Elvis Presley foi o primeiro *Rock and roller* a repetidamente ter *hits* nas três paradas. Assim, foi também o que mais chamou atenção das grandes gravadoras e que passou a chamar a atenção para o *Rock* no *Mainstream Pop* (*Ibid*, p. 77, tradução nossa).

Diferente de Chuck Berry, Elvis contribuiu para a história do *Rock and roll* nas questões interpretativas da música. Ele não era compositor, mas suas interpretações vocais e corporais são influências até hoje para o gênero, fato que lhe rendeu o apelido de *Elvis The Pelvis* (*Ibid*, p. 79, tradução nossa).

Outra questão sobre a carreira de Elvis advém do fato de que suas maiores contribuições para o *Rock* até a atualidade foram as interpretações feitas a partir de 1960. Estando em uma gravadora, era previsível que o *Rockabilly* e o *Rock and roll* de suas primeiras interpretações fossem consideradas apenas uma moda passageira. Sua ida à guerra em 1958 foi considerada uma boa estratégia de marketing pois permaneceria a imagem de bom menino para seu público. No entanto, quando Elvis voltou da guerra em 1960, suas interpretações variavam no gênero *Pop*, desde o estilo crooner italiano com *It's Now or Never* como na triste *Are You Lonesome Tonight*. Os dias de Elvis The Pelvis acabaram, assim como a primeira fase do *Rock and roll* (*Ibid*, p. 82, tradução nossa).

O *Rockabilly* de Elvis Presley, Carl Perkins e Gene Vincent logo foi um gênero que passou para o *Mainstream Pop*. Buddy Holly foi um artista que aproveitou características de *Rhythm and Blues* e *Country and Western* para escrever músicas *Pops* e iniciar uma nova era

no *Rock* que se estenderia de 1960-1964. O dia 3 de fevereiro de 1959, considerado o dia que a música morreu [*the day that music died*], como foi escrito por Don McLean, foi também o dia da morte de Buddy Holly. Este dia foi escolhido, pois, além de sua morte, muitos artistas do *Rock and roll* estavam sofrendo críticas na época, como Jerry Lee Lewis por casar-se com sua sobrinha de treze anos e Chuck Berry por envolvimento com a polícia relacionados a abuso sexual. Além disso, Elvis ainda estava no exército. Porém, este período foi apenas uma transição para uma nova fase de *Rock* que estava por vir (COVACH, 2006, p. 89, tradução nossa).

É neste contexto que o *Rock* chega ao Brasil: "um país com cerca de 60% de sua população vivendo na zona rural, dotado de uma indústria cultural ainda incipiente e desprovido de uma sociedade de consumo e de uma cultura de massa nos padrões clássicos" (ZAN, 2013, p. 102).

2.2 O ROCK NO BRASIL

A propaganda cada vez mais presente no pós-guerra do estilo de vida americano [*American way of life*] através da música e cinema americanos influencia a música no Brasil das mais variadas formas (PONTAROLO, 2009, p. 136):

(...) quando o governo Roosevelt abandona definitivamente o chamado isolacionismo e cria o Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos (*The Office of Coordinator of Inter-American Affairs* - CIAA), a fim de “aproveitar o fechamento dos mercados europeus para atrair os países latino-americanos à nossa órbita”, a situação do mercado da música popular sofre uma reviravolta no Brasil (TINHORÃO, 1998, p. 301, aspas do autor).

2.2.1 A influência americana no Brasil e a emergência da Bossa Nova

Gêneros musicais americanos feitos para dançar tomaram forma no país como o *Jazz*, o *Bebop*, *Boleros* e *Boogie-Woogies*, e passam a disputar lugar com o samba, que, desde a propaganda nacionalista de Getúlio Vargas nos anos 1930 propulsionada pela era do rádio e transformado depois de 1945 em samba-canção, começava a apresentar sinais de desgaste, principalmente para a elite e a juventude estudantil interessada na "modernidade". Ocorreu uma mudança no final dos anos 1950 com a introdução da Bossa Nova no país que faz este público com maior poder aquisitivo e com sede de novidades voltar seus olhares para gêneros brasileiros. É curioso notar o culto formado em torno deste movimento, que não foi considerado

apenas um estilo ou gênero, mas sim como uma vanguarda musical que romperia com padrões estéticos e "arcaicos" do samba tradicional (PONTAROLO, 2009, p. 143).

Este pensamento conflui com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, fazendo com que o movimento da Bossa Nova se aproximasse do *Cool Jazz*, complexificando elementos do samba como ritmo, harmonia e melodias, contando ainda com o acompanhamento do característico estilo de tocar de João Gilberto. Essas mudanças atraíam a atenção da chamada elite brasileira e das classes de estudantes (*Ibid*, 2009, p. 144).

Com o passar do tempo, com a quebra de promessas da chamada política desenvolvimentista, os jovens passaram a se revoltar com o sistema vigente, principalmente devido ao fato do país não conseguir absorver a nova leva de jovens com nível superior, fazendo com que os estudantes parassem de escrever ao estilo da Bossa Nova (sobre flores, amor e mar) para escreverem um tipo de música nacionalista com cunho sócio-político. Estes jovens então se revoltariam após o Golpe de 1964 contra a Bossa Nova apoiada pelo governo e altamente difundida pelo programa *O Fino da Bossa* da TV Record e também contra a jovem guarda, considerada "alienada" em relação aos problemas do país (*Ibid*, p. 144).

2.2.2 A inserção do *Rock and roll* no Brasil

Após a estreia do filme *Sementes de Violência* (1955) e a música *Rock Around The Clock* de Bill Haley and His Comets, as rádios brasileiras abrem espaço para o *Rock* americano. As gravadoras, por sua vez, lançam versões em português das músicas americanas (*Ibid*, p. 137).

O *hit* de Bill Haley foi regravado por Nara Ney em inglês pela empresa Continental e é considerado o primeiro disco de *Rock* gravado no Brasil em 1955. Contando com o impulsionamento ao passar em salas de cinemas e causando grande agitação nos jovens da época, foi também neste ano que começaram a chegar no Brasil os primeiros discos de Elvis Presley, Roy Orbison, entre outros cantores. Emissoras de rádio e televisão promoveram o *Rock* trazendo artistas do gênero como Neil Sedaka e Bill Haley. Em 1957:

surgiram as primeiras composições de *Rock* feita por autores brasileiros. O primeiro foi *Rock and Roll em Copacabana*, de autoria de Miguel Gustavo, autor de inúmeros sambas de breque, gravado por Cauby Peixoto na RCA Victor. [...] As gravadoras existentes no Brasil que não dispunham de representações das fábricas norte-americanas para lançar no mercado nacional os *hits* das paradas de sucesso dos Estados Unidos adotaram a estratégia de *cover*, gravando aqui as músicas em inglês com intérpretes brasileiros (ZAN, 2013, p. 5).

O pioneirismo dos irmãos Tony e Celly Campello no final dos anos 1950 trouxe para o país o *Rock* misturado com letras em português. Os maiores sucessos deste início do movimento que mais tarde será chamado de *Jovem Guarda* são os lançamentos de *Banho de Lua* e *Estúpido Cupido*, ambas consideradas parte da trilha sonora da "juventude transviada" brasileira, apesar da postura bem-comportada (PONTAROLO, 2009, p. 143, aspas do autor).

Com a gravação de *Stupid Cupid*, a cantora Celly Campello se projetou como principal representante da *Jovem Guarda* na época. Juntamente com Tony, Celly também era apresentadora do programa *Crush em Hi-Fi* da Record voltado para o público jovem (ZAN, 2013, p. 103).

Nos anos 1960, vários intérpretes surgiram com um repertório de baladas, *Rocks* de letras ingênuas e românticas e com a imagem de jovens comportados e educados. Um dos únicos a sair deste clichê e adotar uma postura mais rebelde seria Ronnie Cord com *Rua Augusta*, música composta por seu pai, maestro e compositor da Velha Guarda, Hervê Cordovil (*Ibid*, p. 104).

Roberto Carlos Braga, filho caçula de uma família humilde capixaba foi nos anos 1950 para o Rio de Janeiro e se integrou ao grupo de roqueiros da cidade do qual faziam parte Erasmo Carlos, Tim Maia, entre outros e participou de conjuntos como o *The Sputniks* e *The Snakes*. Era *crooner* na boate do Hotel Plaza cantando fox-trot e sambas-canções. Em 1959, gravou um 78 rpm contendo duas músicas altamente influenciadas por Bossa Nova. O fracasso de vendas o fez procurar outras alternativas. O sucesso veio em 1963 com *Splish, Splash* de Bobby Darin, adaptada por Erasmo Carlos. Foi com esta música que "começava a despontar um novo astro do *Rock* que passaria a comandar o programa musical de maior audiência da televisão brasileira dos anos 1960" (FROES apud ZAN, 2013, p. 6).

O desentendimento da TV Record com a Federação Paulista de Futebol gerou um espaço na programação da emissora no domingo à tarde que foi preenchido por um programa musical voltado ao público jovem. Em setembro de 1965, o programa *Jovem Guarda* era inaugurado com os apresentadores Roberto e Erasmo Carlos e Wanderléia. Em cartaz até 1968, o programa foi responsável pela descoberta de vários talentos que passaram a liderar as paradas de sucesso da época como Jerry Adriani, Ronnie Von e Wanderley Cardoso:

Gradativamente, o nome *Jovem Guarda* passou a ser associado ao estilo musical desses artistas. Eram versões/adaptações de canções *Pop/Rock* norte-americanas e inglesas (especialmente de bandas como *The Beatles*, *Rolling Stones*, *Gerry and Pacemakers*, *Gary Lewis and the Playboys*, dentre outros), e de baladas italianas (ZAN, 2013, p. 7).

Um ano depois do lançamento do programa *Jovem Guarda*, surgiu um outro programa comandado pelo “Príncipe” Ronnie Von. Os Mutantes fizeram sua primeira apresentação na estreia do programa O Pequeno Mundo de Ronnie Von da TV Record em 15 de outubro de 1966. O trio causou grande impacto no programa com uma versão da Marcha Turca de Mozart com duas guitarras e baixo elétrico:

Nas semanas seguintes, além de sucessos dos Rolling Stones e Peter, Paul & Mary, apresentaram também fugas de Bach, com arranjos para três vozes na linha dos Swingle Singers, que dona Clarisse, a mãe de Arnaldo e Sérgio, ensaiava pacientemente. Foi ela também que transcreveu o arranjo de Eleanor Rigby, dos Beatles, interpretado pelo trio, Ronnie e um duplo quarteto de cordas, com regência do maestro Cyro Pereira. A garotada da plateia aplaudiu de pé, como se os quatro cabeludos britânicos estivessem ali no palco. Um delírio. Aliás, canções dos Beatles eram obrigatórias nos programas. Um deles chegou a ser inteiramente dedicado à música do quarteto de Liverpool (CALADO, 1995, p. 54).

2.3 OS MUTANTES E O TROPICALISMO

Neste subcapítulo, serão abordadas as influências que o movimento Tropicalista teve na obra dos Mutantes, seu surgimento e sua importância na história da música brasileira.

O Tropicalismo, movimento que em seu início já se tornou um termo amplamente utilizado pela indústria cultural e da mídia, foi também imediatamente consagrado como ponto de ruptura estético, comportamental e político:

Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 20 e a Poesia Concreta dos anos 50, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova), o Tropicalismo, seus heróis e "eventos fundadores" passaram a ser amados ou odiados com a mesma intensidade (NAPOLITANO, VILLAÇA, 2010, §2).

Por se tratar de um movimento que engloba diferentes âmbitos culturais e artísticos, seus eventos fundadores se encontram entre os anos de 1967 e 1968.

Foram com as obras de Hélio Oiticica nas artes plásticas que o significado de Tropicália começou a ganhar o significado que até hoje a consagram (*Ibid*, 2010).

A obra *Tropicália* exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 16 de abril de 1967 era composta por um jardim com areia, plantas e pássaros vivos, além de poemas-objetos:

A conceituação da “Tropicalia”, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro.

Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da Vela) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. “Tropicalia” é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente "brasileira" ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional (OITICICA, 1986, p. 106-107, aspas do autor).

Caetano Veloso, por sua vez, “emprestou” o nome “Tropicália” para lançar a canção de mesmo nome e jornalistas cunharam o termo “Tropicalismo” para definir este novo movimento cultural que surgia logo antes do anúncio de um dos mais importantes decretos a favor da censura: o AI-5. Caetano conta: "Sua própria construção (o nome tropicalismo) - por jornalistas ingênuos a partir de uma sugestão de Luís Carlos Barreto por causa da obra de [Hélio] Oiticica - tem a marca do acaso significativo, do acercamento inconsciente a uma verdade" (VELOSO, 1997, p. 501).

As principais características do movimento são a antropofagia aliada ao nacionalismo, a *pop-art* e a poesia concreta. Assim, assuntos como a (re)descoberta do Brasil, as ideias de Oswald de Andrade no modernismo de "volta às origens", a conscientização de “Brasil-Colônia” e, portanto, a impossibilidade de mudanças significativas criadas no país são alguns dos temas abordados nas obras (FAVARETTO, 2000).

Em relação à influência do Modernismo e Pós-Modernismo no Tropicalismo, é importante destacar a mesclagem de elementos tipicamente brasileiros com elementos estrangeiros.

O grupo tropicalista na cidade de São Paulo, que incluía, mas não se restringia apenas a Gilberto Gil e Os Mutantes:

Elaborou uma obra que adotava a vida moderna dos anos sessenta, mas, diferentemente da Jovem Guarda, a absorvia com os olhos tupiniquins. Sua estratégia constituiu basicamente em ocupar com matéria crítica o mercado e elaborar de forma criativa e rigorosa a inevitável influência estrangeira na música. Suas canções foram aberrações, à primeira vista, tanto para os músicos da linha nacionalista quanto para os ídolos da Jovem Guarda, pois sua matéria era o arcaísmo mantido no país e a linguagem através da qual a expressava era o que havia de mais moderno e *Pop* na época, surgindo assim uma obra de violentos contrastes, complexa e quase incoerente em sua crua coerência, que unia descaradamente em si crítica cultural e comercialismo explícito (TRUJILLO, 2011, p. 4).

Este processo composicional de mesclar elementos contrastantes (a música sertaneja e o *Rock*) da música *2001* (Dois Mil e Um) do álbum *Mutantes*, por exemplo, são características do movimento pós-modernista:

[...] a música popular brasileira está, ou esteve sintonizada com os processos antropológicos e sociais do país, construindo verdadeiras “metáforas epistemológicas” nos textos das canções, associados a belas e inesquecíveis melodias. Porém, na canção popular urbana do século XX - sábia equação entre poesia e música - um dos níveis onde se opera essa metáfora é justamente a tensão entre o conteúdo do texto poético e da estrutura musical, o primeiro capaz de ir do lirismo intimista à contestação política, abordando questões referentes ao cotidiano, ao comportamento e à psique; enquanto a estrutura musical é, na maioria dos casos, reiterativa e conservadora (SALLES, 2005, p. 142, aspas do autor).

Ao falar de tropicalismo, podemos identificar então uma relação direta com elementos do período pós-moderno:

Em suma, a “vontade do novo” e as transmutações da arte, [...], por intermédio do *movimento antropofágico* e, mais tarde, pelo tropicalismo em suas mais diversas expressões, não representam meramente algo como “inconformismo estético” e “inconformismo social” na história da cultura brasileira. São manifestações representativas de processos mais amplos, que se configuram no tempo e no espaço e expressam a simultaneidade das mutações que se produzem no conhecimento, nas relações de poder e nos processos de subjetivação [...] É a percepção dessas mudanças que nos leva a interrogar se *estariamos* em outro período/tempo histórico - o período pós-moderno - e/ou se *somos* outros, significativamente diversos dos sujeitos modernos - *seres pós-modernos* (ESPERANDIO, 2007, p. 24, grifos e aspas do autor).

Assim, o nacionalismo, a nostalgia e a mescla de aspectos tradicionais da cultura brasileira com inovações estéticas presentes na música são elementos do movimento modernista (1922-1980) que o pós-modernismo preservou, chegando a influenciar diretamente o movimento Tropicalista.

Outra influência do Modernismo presente no Tropicalismo é a poesia concreta e sua síntese com a música: em *Bat Macumba* (Caetano Veloso e Gilberto Gil), por exemplo, temos a letra das estrofes relacionada a redução e depois adição permanente das sílabas de *Bat Macumba* a qual, visualmente, ocorre uma clara relação da letra da música à poesia concreta:

Figura 1: Letra da música Bat Macumba e sua clara alusão à bandeira brasileira.

bat macumba ê ê, bat macumba obá
 bat macumba ê ê, bat macumba obá
 bat macumba ê ê, bat macumba obá
 bat macumba ê ê, bat macumba o
 bat macumba ê ê, bat macumba
 bat macumba ê ê, bat macum
 bat macumba ê ê, batma
 bat macumba ê ê, bat
 bat macumba ê ê, ba
 bat macumba ê ê
 bat macumba ê
 bat macumba
 bat macum
 bat ma
 bat
 ba
 bat
 bat ma
 bat macum
 bat macumba
 bat macumba ê
 bat macumba ê ê
 bat macumba ê ê, ba
 bat macumba ê ê, bat
 bat macumba ê ê, batma
 bat macumba ê ê, bat macum
 bat macumba ê ê, bat macumba
 bat macumba ê ê, bat macumba o
 bat macumba ê ê, bat macumba obá
 bat macumba ê ê, bat macumba obá
 bat macumba ê ê, bat macumba obá

Fonte: elaborada pela autora.

Favaretto (2000) afirma que apesar de haver a síntese entre música e poesia concreta no Tropicalismo, os empregos de procedimentos usuais da poesia concreta como a sintaxe não-discursiva e a concisão verbal são amplamente reduzidos. Concomitantemente, a música *Pop* e as artes visuais também passavam por mudanças nos Estados Unidos que influenciaram os artistas tropicalistas: o surgimento do *Rock* e a *pop art* respectivamente. No Brasil, as diferentes vertentes da arte se sobrepunham e dialogavam entre si no Tropicalismo, a exemplo da obra *A Bela Lindonéia*¹¹ de Rubens Gerchamn, que serviu de inspiração a Caetano Veloso para escrever música de nome homônimo, que fez parte do álbum manifesto Tropicalia ou *Panis et circenses*, no qual também estão presentes Os Mutantes. Favaretto (2000) define o álbum como uma combinação de elementos brasileiros (Carnaval, festas e alegorias) misturados com um

¹¹ *A Bela Lindonéia*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4798/a-bela-lindoneia>>. Acesso em: 26 de Mar. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

teor de crítica social relacionada à cafonice. De fato, este álbum reflete todas essas características: desde o traje dos artistas presentes na capa do álbum ao teor das letras e arranjos de Rogério Duprat presentes nas músicas. Além de todos os aspectos abordados até agora do movimento Tropicalista,

a canção tropicalista também se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais - basicamente a *mise en scène* e efeitos eletrônicos (microfone, alta-fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas) que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação (FAVARETTO, 2000, p. 33-34).

Assim, uma pessoa de suma importância para a definição da sonoridade das canções tropicalistas é o maestro Rogério Duprat. A aproximação de Rogério Duprat com Os Mutantes deu-se principalmente ao alinhamento de ideias e posições em relação à música erudita e popular: a insatisfação ante os valores impostos. De fato, o tropicalismo era uma

[...] tentativa de incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da música popular brasileira, sem essa preocupação do estrangeiro, do alienígena. Quanto à ideia de uma música moderna popular brasileira, ela tem mais ou menos o mesmo sentido. É a ideia da participação fecunda da cultura musical internacional na música popular brasileira. De se colocar a MPB numa proposta de discussão ao nível de música, e não ao nível de uma coisa brasileira com aquela característica de ingenuidade nazista, de querer aquela coisa pura, brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa que só existisse para a sensibilidade brasileira (CAMPOS, 1993, p. 190).

Por consequência, tanto no âmbito popular como erudito, Duprat almejava por uma quebra destes valores folclóricos-nacionalistas que a música havia tomado como fio condutor no Brasil. O arranjador já estava familiarizado com as ideias da música atonal serialista europeia de Boulez e Stockhausen, e em seu curso de verão em Darmstadt com Boulez, Pousseur e Stockhausen, se familiarizou também com as técnicas aleatórias de John Cage. Da Alemanha, ingressou diretamente para a França onde aprendeu sobre técnicas de gravação e teve contato direto com Pierre Schaeffer (CUNHA, 2013, p. 16).

Além do encontro de Duprat e Os Mutantes no movimento tropicalista, ambos fizeram parte da trilha sonora do Cinema Novo em filmes de Walter Hugo Khouri (VIDAL JUNIOR, TINÉ, 2019).

Desde a primeira aparição do grupo Os Mutantes no programa *O Pequeno Mundo de Ronnie Von* em 1966, a banda se desenvolveu de tal forma com a exposição na TV que passaram a ensaiar regularmente e a fazer arranjos de músicas do The Mamas and The Papas, The Beatles e a criar seu repertório autoral. O grupo passou a ser convidado para tocar em

outros programas da TV Record, além do programa Quadrado e Redondo da Bandeirantes, no qual tocaram junto com uma orquestra e com a participação de Tim Maia a música *A Day In The Life*. O diretor musical da Bandeirantes fez outro convite que Rita de pronto aceitou, enquanto que os irmãos Baptista ficaram de certa forma receosos: participar de uma música que faria parte do *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record: *Bom Dia* de Gilberto Gil. Mais tarde, ficaram sabendo que o contato na verdade foi indicação do maestro Rogério Duprat e o interesse surgiu do próprio Gil ao saber que o grupo tinha influências do *Rock* britânico dos The Beatles. Ao ouvir o disco *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band*, ele teve a impressão de que a música brasileira precisava ser mais universal, e este estilo necessariamente precisaria ser voltado para o *Rock* e para a guitarra elétrica (CALADO, 1995, p. 56).

Na época, ocorriam passeatas contra a guitarra elétrica e Gil, aliado à Elis e a outros compositores da época até participou do movimento, porém, após ouvir os The Beatles em sua nova fase, decidiu fazer o arranjo de *Bom Dia* mais eclético e convidou primeiramente o conjunto *Quarteto Novo* para tocar. Ao ficarem sabendo das ideias de Gil com guitarras elétricas, o grupo imediatamente recusou. Os Mutantes então foram convidados a gravar o arranjo de *Bom Dia* e, logo após a gravação, foram convidados pelo próprio Gilberto Gil a tocar no festival a música *Domingo no Parque* (*Ibid*, p. 57).

Assim que gravaram *Bom Dia*, Manoel Barenbein convidou o grupo a gravar seu primeiro álbum, assim que os ouviu gravar os arranjos das músicas de Gil vislumbrou a possibilidade de o grupo fazer um *Rock* com uma feição mais brasileira, diferente do que propunha a Jovem Guarda ou até mesmo a Bossa Nova na época. Começava a surgir o Tropicalismo e o disco assinado com a Philips: *Tropicalia* ou *Panis et Circenses*, disco produzido por Manuel Barenbein, tendo Rogério Duprat nos arranjos e várias contribuições de outros artistas (*Ibid*, p. 62).

Foi neste momento que se iniciou a parceria que uniu a banda ao Tropicalismo e que o mundo passou a conhecer os trajes cafonas e esta nova fase da música brasileira de vanguarda. E também foi neste cenário rico de diversas influências que Os Mutantes surgiram para o grande público e a partir do Tropicalismo, construíram seu caminho até a psicodelia e experimentações em estúdio.

Assim como Rogério Duprat, Manuel Barenbein é outra peça importante para a contribuição de sonoridades novas e que também está presente na produção do álbum-manifesto *Tropicalia* ou *Panis et Circencis*.

O produtor, no que lhe concerne, foi o responsável por "descobrir" Os Mutantes e acreditar que o grupo seria capaz de criar algo inovador, misturando influências brasileiras com o *Rock*. Na época, era produtor da gravadora Philips e, junto com Duprat, participou dos arranjos e produção dos dois primeiros discos da banda (CUNHA, 2013, p. 85).

É ele também que, por meio de outras experiências com artistas tropicalistas, trouxe inovações nas questões tecnológicas de gravação. Em entrevista, Barenbein explica sobre o desaceleramento na música *Panis et Circenses*:

Nós já tínhamos o material gravado. Então ficamos discutindo como terminar o trecho [...] para ligar no trecho seguinte. O ideal seria se fosse desacelerando, então o João Kibelskis (técnico de som) apertou o botão do *edit*. Quando você aperta o botão do *edit*, o lado que puxa a fita (gravador) para. Então, o outro lado que estava em reprodução, na cabeça do gravador, continua rodando por inércia, até parar. [...] elas só param de imediato quando você aperta o botão *stop*. [...] É fácil, sem nenhum segredo (CUNHA 2013, p. 122).

O segundo álbum da banda também foi produzido por Barenbein, no qual as experimentações, *happenings* e emprego de aparatos tecnológicos nas músicas foi de grande importância para sua sonoridade (*Ibid*, p. 124).

Por fim, Salles (2005, p. 154) explica o movimento Tropicalista como "uma reação contra as correntes tradicionalistas que negavam as influências da sociedade de consumo, bem como uma tentativa de corrigir as fissuras causadas pela Bossa Nova". Com efeito, uma das questões principais abordadas neste movimento de vanguarda é a quebra de valores da Velha MPB com seu discurso de protesto contra a ditadura e, paradoxalmente, impondo limites à liberdade de expressão na música, ditando o que deveria ser ouvido (e até tocado, como no caso da guitarra elétrica). Esta postura da elite intelectual que rejeitava o *Rock* à medida que o via como uma vinda do imperialismo americano para terras brasileiras através da cultura musical mostra um caráter diferente do *Rock* no Brasil:

Percebe-se assim que, diferentemente dos EUA, no Brasil o *Rock* não foi porta-voz dos movimentos juvenis de protesto nem mesmo da nossa contracultura. Apesar dos tropicalistas terem tentado quebrar na arte a idéia de "imperialismo" (que permeava a cabeça de muitos dos componentes esquerdistas da juventude intelectualizada da época), mesclando, aos seus sons, tons do *Rock*, usando guitarras e outros instrumentos afins, só conseguir receber desta juventude críticas, vaias e incompreensão. Isso porque ela ainda não via o *Rock* com bons olhos, já que, além de sua origem norte-americana, este ritmo se popularizou no Brasil às custas da Jovem Guarda que, como já fora explicitado, não representava a contestação ou o

engajamento político que se fazia necessário no período para aqueles jovens (DAPIEVE, 1995, p. 85).

Desta maneira, o *Rock* no Brasil teve diversas recepções: uma delas crítica, no sentido que encarava a guitarra elétrica (considerada um ícone do *rock n'roll*) como um símbolo do imperialismo estadunidense representada por apoiadores da Bossa Nova, outra amigável, através da Jovem Guarda que replicava o gênero estrangeiro com letras em português, e por fim a recepção pelo movimento Tropicalista que incorporou elementos do *Rock* na música brasileira.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: ASPECTOS FORMAIS

Neste capítulo de fundamentação teórica serão discutidas as questões de forma na música popular, especificamente no gênero denominado *Pop Rock*¹² nos Estados Unidos. Nesta pesquisa, adotaremos o termo “*Rock*” para este gênero. A primeira parte tratará de conceitos formais revisitados por William Caplin em seu livro *Classical Form* e parte destes conceitos adaptados ao *Rock* por Walter Everett e outros autores pertinentes. Abaixo, uma tabela resumida das questões formais abordadas nesta primeira parte do capítulo.

Tabela 1: Conceitos formais a serem explorados ao longo da fundamentação teórica formal.

Unidades Formais	Rótulos	Funções	Tipos
Seções	A, B, C, A', etc.	Introdução, Estrofe, Ponte, Interlúdio, Coda, etc.	
Temas	1º, 2º, 3º, etc.	Estrofe, Refrão, Pré-Refrão, etc.	Sentença, Período, Pequeno Ternário, etc.
Frases	1ª, 2ª, 3ª, etc.	Apresentação, Continuação, Antecedente, Consequente, etc.	

¹² Para critérios de análise musical, o termo “*Pop Rock*” (com suas variações: *Pop and Rock*, *Pop/Rock*) são adequados na medida que as questões formais, harmônicas e melódicas são similares em ambos os repertórios.

Unidades Formais	Rótulos	Funções	Tipos
Ideias	1ª, 2ª, 3ª, etc.	Básica (<i>statement</i>), Contrastante, etc.	
Motivos	a, b, c, etc.		
Processos	Repetição, Recapitulação, Fragmentação, Liquidação, etc.		

Fonte: VISCONTI, 2018, p. 10.

É importante separar os quatro níveis de análise que Caplin (1998, p. 4) cita para as estruturas de agrupamento [*grouping structures*]: tipos/unidades formais, rótulos [*labels*], processos formais e funções formais [*formal functions*]. Cada um será tratado a seguir, adaptado para a teoria de música popular, em específico ao gênero *Rock*.

3.1 UNIDADES FORMAIS E TIPOS DE TEMAS: MOTIVO [*MOTIVE*], IDEIA [*IDEA*], FRASE [*PHRASE*], TEMA [*THEME*], SEÇÃO [*SECTION*]

O conceito de frase musical ainda é muito discutido devido à sua falta de clareza, apesar de ter suma importância para a análise tonal. Isto ocorre, pois o conceito existe há muito tempo, e sua terminologia está ligada a outra área do conhecimento: a linguística.

Na música, o paradigma de frase é originário das definições de frase antecedente e consequente em um período simples. Este é provavelmente o único caso no qual não há dúvidas do que é uma frase musical. Para definir uma frase de um período, existem algumas propriedades que podem ser usadas, e elas podem ajudar a definir uma frase musical em outros contextos:

1. Normativamente, são compostas de quatro compassos;
2. Terminam em cadências de algum tipo;
3. Normalmente são paralelas e/ou marcadas por cesuras (YUST, 2018, p. 266, tradução nossa).¹³

Cada uma destas propriedades concerne a um critério: a primeira é hipermétrica, a segunda é tonal e a terceira formal. Assim, Caplin (1998, p. 260, tradução nossa)¹⁴, opta pelo

(1) ¹³*They are normatively four measures long.*

(2) *They end with cadences of some kind.*

(3) *They are normally parallel and/or marked by caesuras.*

¹⁴ [...] *most theories of form define phrase in relation to varying degrees of melodic and harmonic closure [...].*

critério formal e afirma que enquanto “a maioria das teorias de forma definem frase musical em relação aos diferentes graus de fechamento harmônico e melódico”, para ele, uma frase musical é “um termo funcionalmente neutro de um agrupamento estrutural [*grouping structure*] e refere-se, em geral, a um grupo distinto de aproximadamente quatro compassos.” É esta definição de “frase” que iremos utilizar para as análises. Lembrando que, em seu livro, apesar de Caplin incluir os “quatro compassos” em sua norma, ele não considera esta medida metricamente, mas como tamanho absoluto de frases como grupos formais. Assim, em determinado contexto, uma frase pode ter dois compassos, oito compassos ou até um compasso de acordo com seu contexto formal.¹⁵

Tipos formais são modelos consagrados de grupos formais catalogados para análise da música clássica. Podem ser temas, como períodos, sentenças e pequenos ternários; seções, como exposição ou desenvolvimento (que também são funções formais) e até movimentos inteiros, como sonata ou rondó.¹⁶ Eles podem ser unidades formais, como movimentos, seções, temas, frases, ideias ou motivos, como também podem ser tipos formais como sonatas, sentenças, períodos, entre outros (VISCONTI, 2018, p. 9).

Para nos atermos às unidades formais mais comuns ao gênero *Rock*, é importante esclarecer alguns conceitos formais citados por William Caplin em seu livro *Classical Form* (1998) e adaptados para o *Rock* por Walter Everett, em *The Foundations of Rock: From ‘Blue Suede Shoes to Suite: Judy Blue Eyes’* (2009). Para isso, temos que dividir os conceitos em cinco unidades básicas:

- 1) Motivo: para Caplin, um motivo é uma “coleção de notas constituindo a menor configuração melódica ou rítmica com sentido” (CAPLIN, 1998, p. 256, tradução nossa).¹⁷
- 2) Ideia: “uma ideia é minimamente uma unidade de duas medidas [*two-measure unit*]” (*Ibid*, p.255, tradução nossa).¹⁸

¹⁵ Caplin separa os termos *measure* e *bar* (ambos são comumente traduzidos por “compasso” em português), porém, o primeiro é uma medida que leva em conta os conteúdos melódicos e harmônicos que podem extrapolar os limites estabelecidos pelo segundo na escrita.

¹⁶ Em música popular, sugere-se a ordem crescente motivo, ideia, frase, tema, seção e obra musical. Na música erudita, temos ainda o tipo formal movimento, que é inserido entre seção e obra musical.

¹⁷ *A collection of several notes constituting the smallest meaningful melodic or rhythmic configuration.*

¹⁸ *Minimally, a two-measure unit.*

- 3) Frase: “minimamente, uma frase é uma unidade de quatro medidas contendo normalmente, mas não necessariamente, duas ideias” (CAPLIN, 1998, p. 256, tradução nossa).¹⁹
- 4) Tema: “uma unidade consistente de funções intratemáticas de iniciação, mediação e finalização. Deve concluir com uma cadência” (*Ibid*, p. 257, tradução nossa).²⁰
- 5) Seção: “um termo genérico para agrupamento estrutural [*grouping structure*] (ex.: a conclusão de uma seção de um tema subordinado, o desenvolvimento de uma sonata)” (*Ibid*, p. 257, tradução nossa).²¹

3.2 RÓTULOS (*OU LABELS*)

Rótulos são nomes que estabelecemos para as unidades formais para indicar se o conteúdo de uma parte é o mesmo de outra (*Ibid*, p. 9, tradução nossa).

Na música popular, costumamos rotular as seções com letras maiúsculas (A, B, C...) os temas, frases e ideias em números (1º, 2º, 3º, etc.), e motivos com letras minúsculas (a, b, c, etc.).

3.3 PROCESSOS FORMAIS

Processos formais são operações que ocorrem entre grupos formais. Abaixo, serão apresentados alguns processos formais apresentados por Caplin, que foram retirados da apostila de Visconti (2018) e estão também presentes em músicas do repertório do gênero *Rock*.

3.3.1 Repetição/Recapitulação

A repetição de uma ideia, motivo ou frase (idêntica ou transposta) apresenta e limita o material que foi apresentado e repetido. Quando ocorrem sequências de repetição, a ideia original é chamada de modelo [*model*] e cada módulo da repetição é chamado de sequência [*sequence*]. Este modelo de repetição é muito encontrado em continuações. A repetição ocorre quando o material é imediatamente utilizado novamente, enquanto que a recapitulação é um processo que a ideia é apresentada e só é repetida após a exposição de novos materiais melódicos-motívicos entre eles (VISCONTI, 2018, p. 11).

¹⁹ *Minimally, a four-measure unit, often, but not necessarily, containing two ideas.*

²⁰ *A unit consisting of a conventional set of initiating, medial, and ending intrathematic functions. It must close with a cadence.*

²¹ *A general term for grouping structure (e.g., the closing section of a subordinate theme, the development section of a sonata).*

3.3.2 Fragmentação

É o processo no qual ocorre a redução no tamanho das unidades, além da aceleração harmônica (aumento do ritmo harmônico). Assim, se a ideia básica que será fragmentada é constituída de dois compassos, a fragmentação dela pode ser de um compasso (metade da ideia original) e é comum que as mudanças de acordes ocorram com maior frequência (VISCONTI, 2018, p. 11).

3.3.3 Liquidação

Em seu livro *Classical Form*, Caplin define liquidação e faz uma comparação com a fragmentação da seguinte maneira:

[...] eliminação sistemática de motivos característicos. Fragmentação e liquidação normalmente trabalham juntas [...] no entanto, são processos composicionais diferentes: a fragmentação refere-se à duração das unidades e a liquidação refere-se ao conteúdo melódico-motívico (CAPLIN, 1998, p. 11, tradução nossa).²²

3.3.4 Extensão

Resulta de uma adição de material para aumentar uma função formal no tempo (VISCONTI, 2018, p. 11).

3.3.5 Expansão

Envolve aumentar internamente membros componentes da função sobre seus tamanhos normativos em temas rígidos [*tight-knits*] (*Ibid*, p. 11).

3.4 TIPOS FORMAIS E ALGUMAS FUNÇÕES ATRELADAS A ELES

Abaixo, serão apresentados alguns tipos formais comuns encontrados em músicas de diferentes gêneros. Estes termos serão utilizados nas análises posteriores e serão definidos brevemente partindo de unidades formais menores para as maiores.

3.4.1 Ideia Básica

Unidade que traz o material melódico fundamental de um tema. Ela pode ter diversos motivos que serão desenvolvidos ao longo da música (CAPLIN, 1998, p. 9, tradução nossa).

²² *This systematic elimination of characteristic motives is termed liquidation. Fragmentation and liquidation frequently work together, as in this example. In principle, however, they are different compositional processes: fragmentation concerns the lengths of units, and liquidation concerns the melodic-motivic content of units.*

3.4.2 Ideia Contrastante

O conceito de contrastante deve ser entendido como "uma não repetição [*not a repetition*]. Ela deve ser suficientemente diferente para ser entendida como um novo material, e não como uma repetição da ideia básica (CAPLIN, 1998, p. 12, tradução nossa).

3.4.3 Frase Antecedente

É a primeira frase de um período. Nela, contém uma ideia básica seguida de uma ideia contrastante, finalizando em uma semi-cadência (*Ibid*, p. 49, tradução nossa).

3.4.4 Frase Consequente

É a segunda frase de um período, repetindo e alterando a frase antecedente para que ela finalize de forma mais contundente, com uma cadência perfeita (*Ibid*, p. 53, tradução nossa).

3.4.5 Frase Apresentação

É a primeira frase de uma sentença e consiste de uma ideia básica e sua repetição (exata ou sua variação). Tem a função de criar uma base sólida no início do tema ao estabelecer um conteúdo melódico-motívico em um ambiente harmônico-tonal estável (*Ibid*, p. 35, tradução nossa).

3.4.6 Frase Continuação

É a segunda frase de uma sentença e ela combina as funções formais de continuação e cadencial. A função de continuação desestabiliza a estrutura da frase de apresentação alterando seu ritmo e harmonia, e apresenta o colapso das unidades de estrutura através da fragmentação e, ao mesmo tempo, um enfraquecimento da funcionalidade harmônica (*Ibid*, p. 40, tradução nossa).

3.4.7 Sentença

Até agora, foram vistas as unidades formais básicas que juntas constituem temas. Neste ponto iniciam-se as conceituações de tipos formais de temas inteiros. O tema principal de uma exposição de sonata é normalmente construído como um dos tipos formais: sentença, período, pequeno ternário, híbrido ou pequeno binário. Alguns deles serão expostos à frente, pois também são tipos formais comuns ao gênero *Rock*. Poucos temas principais são não convencionais, ou seja, não seguem os tipos formais de tema. Para cumprir sua função tonal principal, este tema deve estar primariamente na tonalidade principal. O tema pode trazer uma

transição modulante, mas a tonalidade principal eventualmente retorna ao final. A maioria dos temas principais terminam com uma cadência autêntica perfeita, raramente em uma cadência imperfeita, pois seu objetivo harmônico é confirmar a tonalidade principal (CAPLIN, 1998, p. 197, tradução nossa).

O tipo formal “sentença”, traz o material melódico fundamental do tema e pode ter vários motivos. Tem três funções formais: frase de apresentação (em que se apresenta a ideia básica e sua repetição/variação) normalmente na tônica, a continuação (fragmentação) e o cadencial na frase de continuação. Importante lembrar que os processos da continuação seguem até o final do cadencial da sentença. Na frase de apresentação, a repetição da ideia básica pode ser de pergunta-resposta [*statement-response*] repetitivo (tônica-dominante) ou exata (mesmo com diferenças ornamentais). Na frase de continuação, pode ocorrer a técnica de modelo-sequência [*model-sequence*] quando ocorre uma repetição sequencial em diferentes graus da escala. A progressão sequencial [*sequential progression*] ocorre quando as tônicas de cada acorde são organizadas de acordo com um padrão sistemático intervalar (em quintas, graus conjuntos, etc.) e pode terminar em uma semi-cadência ou cadência perfeita (*Ibid*, p. 11, tradução nossa).

Uma sentença de oito compassos clássica começa com uma frase de apresentação de quatro compassos, consistindo em uma ideia básica de dois compassos que é repetida no contexto de uma progressão de prolongamento de tônica. A apresentação funciona para criar um sólido começo estrutural para o tema, estabelecendo seu conteúdo melódico-motívico em um ambiente harmônico-tonal estável (*Ibid*, p. 35, tradução nossa).

A afirmação inicial da ideia básica estabelece o material fundamental do tema, e a repetição imediata da ideia a "apresenta" completamente como tal ao ouvinte, diferente do período, onde a ideia básica é recapitulada ao invés de repetida. A progressão de prolongamento de tônica fornece a estabilidade harmônica necessária deste tipo de tema (*Ibid*, p. 37, tradução nossa).

De acordo com a definição de Caplin, uma frase de apresentação prolonga a harmonia da tônica. O prolongamento é frequentemente contido nos limites da frase. Também é possível, porém, uma versão de resposta da ideia básica, que termina com harmonia da dominante e, portanto, a progressão não é realmente concluída até a chegada da tônica no início da frase de continuação. Em casos excepcionais, o prolongamento da tônica termina após o início da frase de continuação (*Ibid*, p. 39, tradução nossa).

A apresentação de uma sentença estabelece o conteúdo fundamental do tema em um contexto harmônico-estrutural e de frase relativamente estável: as unidades de estrutura são

claramente definidas como duas medidas de comprimento, e o prolongamento de tônica cria solidez harmônica. Além disso, na apresentação, o efeito da repetição combinado com a ausência de fechamento cadencial cria fortes expectativas para o material resultante que trará algo novo, algo que permitirá que o tema adquira impulso. É precisamente a função da continuação desestabilizar o contexto formal estabelecido pela apresentação e dar maior mobilidade ao tema. A função de continuação é caracterizada por quatro dispositivos de composição: (1) fragmentação estrutural das frases, (2) aceleração do ritmo harmônico, (3) aumento da atividade rítmica e (4) harmonias sequenciais. Embora, muitas vezes, estejam intimamente relacionados entre si em uma dada continuação, esses são processos distintos e independentes. Além disso, nenhum deles é uma condição necessária da função (CAPLIN, 1998, p. 41, tradução nossa).

A segunda metade da frase de oito compassos combina funções cadenciais e de continuação em uma frase de quatro compassos. A presença de duas funções diferentes em um único grupo pode ser mais tecnicamente denominada de fusão forma-funcional. A fusão apresenta um problema de terminologia, porque as unidades formais são preferencialmente rotuladas de acordo com sua expressão funcional primária. A decisão de chamar a segunda metade de uma sentença de frase de continuação reflete o fato de que, na maioria dos casos, a função de continuação é exibida com mais destaque do que a função cadencial. A frase não começa apenas com a função de continuação, mas também os processos de fragmentação, aceleração harmônica e aumento do ritmo da superfície, muitas vezes, continuam no material cadencial (*Ibid*, p. 45, tradução nossa).

No caso do tema principal da *Balada do Louco*, o tipo formal presente é a sentença, contendo uma ideia básica na tonalidade principal, assim como sua repetição com pequena variação. Como veremos adiante, o tema finaliza com uma cadência plagal (IV-I) e uma codeta e, apesar de não ser considerada uma cadência forte no período clássico, no *Rock* ela é até mais utilizada do que a cadência autêntica perfeita (TEMPERLEY, 2011, p. 1).

Figura 2: O tema principal da *Balada do Louco*.

Fonte: elaborada pela autora.

O tipo formal sentença foi adaptado ao *Rock* no que Everett chama de modelo SRDC (*Statement-Restatement-Departure-Cadence*). Neste exemplo da *Balada do Louco*, é possível ouvir na melodia o tipo formal “sentença” sendo usada. “SRDC é a base de uma estrofe com *refrain*²³” (EVERETT, 2009, p. 140, tradução nossa). De fato, o que ouvimos é uma ideia básica ou *statement* contendo dois motivos “a” e “b” (cc. 3-6), a repetição dessa ideia ou *restatement* (cc. 7-10), a frase que se distancia da ideia ou *Departure* (cc.8-9) e a Cadência (cc.9-10), que se repete formando o *refrain* “e não é feliz, não é feliz”. Nobile também afirma que é comum em estruturas SRDCs “reinterpretarem o objetivo cadencial”, exatamente como ocorre no final da seção A da canção (cc. 11-12) (NOBILE, 2016, p. 137, tradução nossa).

3.4.8 Período

As frases antecedente e consequente surgem quando uma ideia inicial, que acaba em semi-cadência, se repete acabando em uma cadência perfeita, formando o período (*Ibid*, p. 12, tradução nossa).

Podem ocorrer casos nos quais o período seja composto por uma frase antecedente de 16 compassos sendo dividida em duas sub-frases, assim como pode ocorrer a mesma situação na frase consequente. Neste caso, temos o chamado “período duplo”. Existem também, casos no gênero *Rock* nos quais os períodos são assimétricos (as frases antecedente e consequente têm tamanhos diferentes) (EVERETT, 2009, p. 137, tradução nossa).

A frase antecedente consiste em uma ideia básica e uma ideia contrastante (a ponto de não soar uma repetição e normalmente tem características da continuação: fragmentação, aceleração harmônica, etc.) finalizando em uma semi-cadência. A frase consequente inicia com

²³ SRDC is the basis of a verse with refrain. O termo *refrain* (gancho) será explicado mais à frente.

a repetição da ideia básica e da ideia contrastante (não necessariamente igual à encontrada na frase antecedente), e leva para uma cadência perfeita (CAPLIN, 1998, p. 12, tradução nossa).

A frase antecedente de um período de oito compassos começa com uma ideia básica de dois compassos. O tipo formal resultante de uma determinada ideia básica depende em grande parte dos dois compassos a seguir. Em uma sentença, a ideia básica é imediatamente repetida, mas, em um período, a ideia básica é justaposta a uma ideia contrastante, que traz consigo uma cadência mais fraca daquela da frase consequente. A ideia contrastante de um antecedente alcança seu "contraste" com a ideia básica mais obviamente por meio do conteúdo melódico-motívico. Nos casos mais claros, a ideia contrastante introduz motivos muito diferentes dos motivos da ideia básica (CAPLIN, 1998, p. 49, tradução nossa).

Este período encontrado na música *Virginia* (Os Mutantes) nos 1:08 contém a frase antecedente finalizando em uma cadência imperfeita (a melodia finaliza na quinta do acorde no tempo forte) e o que ocorre na frase consequente é um fechamento melódico mais contundente no cadencial (na tônica).

Figura 3: Tipo formal período presente em *Virginia*.

The figure displays two musical staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C).
 The top staff, labeled "Frase Antecedente", consists of two measures. The first measure, labeled "ideia básica", features a melodic line starting on G#4 and moving stepwise up to D5, with a chord of F#m indicated above. The second measure, labeled "ideia contrastante (cadência imperfeita)", features a melodic line starting on D5 and moving stepwise down to G#4, with chords D, A, B, and E indicated above. A bracket under the second measure indicates it ends on a half note G#4.
 The bottom staff, labeled "Frase Consequente", also consists of two measures. The first measure, labeled "ideia básica", is identical to the first measure of the antecedent. The second measure, labeled "finalização em cadência perfeita", features a melodic line starting on D5 and moving stepwise down to G#4, with chords D, A, B, and E indicated above. A bracket under the second measure indicates it ends on a whole note G#4.

Fonte: elaborada pela autora.

Um contraste entre as duas ideias de uma frase antecedente, também pode ser alcançado, ou pelo menos suportado, por características secundárias como textura, dinâmica e articulação. Mas o contraste deve ser principalmente devido à diferença entre a ideia básica e a ideia contrastante em relação à organização harmônica. A ideia básica é geralmente apoiada por um prolongamento de tônica e a ideia contrastante deve fechar com uma progressão cadencial. Nos casos em que a ideia contrastante parece assemelhar-se à ideia básica, por possuírem motivos em comum, as diferentes harmonias subjacentes distinguem uma ideia da outra (*Ibid*, p. 49, tradução nossa).

A frase conseqüente repete e altera o antecedente, de modo a obter maior fechamento por meio de uma cadência mais forte. Com poucas exceções, a frase conseqüente termina com uma cadência autêntica perfeita, completando assim os processos harmônicos e melódicos do tema. Se a frase antecedente finalizou com semi-cadência, o conseqüente pode terminar com uma cadência autêntica imperfeita, embora essa forma mais fraca de fechamento raramente ocorra. Para criar a impressão de repetir a frase antecedente, a conseqüente deve começar com uma reafirmação da ideia básica inicial. O conseqüente termina então, com uma ideia contrastante que leva à cadência. A ideia contrastante do conseqüente geralmente se assemelha à do precedente, embora também possa ser construída com material melódico-motívico inteiramente novo (CAPLIN, 1998, p. 53, tradução nossa).

Na maioria dos períodos, a ideia básica da frase conseqüente é sustentada pela mesma harmonia que o antecedente, isto é, na maioria das vezes, por um prolongamento de tônica. Ocasionalmente, a ideia básica da conseqüente é uma versão dominante, em relação a uma versão tônica do antecedente. O *design* harmônico geral do período assume, portanto, um caráter de pergunta e resposta (*Ibid*, p. 53, tradução nossa).

3.4.9 Pequeno ternário

Consiste de uma unidade temática forte, em oposição a uma frouxa, a primeira ideia retornando com um final completo, sugerindo a forma A-B-A', chamada respectivamente de exposição (A), meio contrastante [*contrasting middle*] (B) e recapitulação (A') (*Ibid*, p. 13, tradução nossa).

Exposição: normalmente formada por uma sentença ou período, ou outro tipo formal justo [*tight*]. Tem como base harmônica a tônica, por vezes indo para a dominante quando está em tonalidade maior ou para a medianta em tonalidade menor, mas sempre finalizando na tônica (*Ibid*, p. 13, tradução nossa).

Meio contrastante: diferencia-se pela harmonia (com ênfase na dominante), começa e termina no V, por vezes ficando apenas na dominante [*standing on the dominant*]. Este contraste também está associado a mudanças melódicas-motívicas. Pode ter alterações na textura, instrumentação e mudanças nos padrões de acompanhamento, mas estes contrastes não são requeridos, pois muitas vezes o desenvolvimento contém ideias da exposição. Não são encontrados temas típicos [*theme-types*] nos temas de desenvolvimento, eles são sempre mais frouxos [*loose*] (*Ibid*, p. 13, tradução nossa).

Recapitulação: tem como função completar o material melódico-harmônico deixado pela seção B e promover simetria voltando para A. Inicia com o tema de A e fecha com uma

cadência perfeita. Pode ser igual ao A, se cumprir estes quesitos, mas se o B for modulado, precisa voltar para a tônica (CAPLIN, 1998, p. 13, tradução nossa).

3.5 FUNÇÕES FORMAIS

As funções formais expressam um papel mais definitivo que um grupo tem na organização formal da peça (*Ibid*, p. 9, tradução nossa). A seguir, serão conceituadas as funções de seções, temas e frases encontradas no gênero *Rock*.

A questão temporal também é importante para o entendimento do conceito de função formal. Caplin afirma (2010, p. 21, tradução nossa):

Central para nossa experiência do tempo em geral é nossa capacidade de perceber que algo está começando, que estamos no meio de algo e que algo terminou. A essas funções temporais gerais, podemos adicionar as funções de enquadramento de algo que ocorre antes do início ou depois do fim. A forma musical envolve diretamente nossa experiência temporal de uma obra, na medida em que seus intervalos de tempo constituintes têm a capacidade de expressar sua própria localização dentro do tempo musical.²⁴

3.5.1 Estrofe [*Verse*]

A estrofe é um tema musical que tem como função principal repetir-se ao longo de uma música, e a cada repetição/recapitulação é dada a ela uma nova letra. Normalmente, se o nome da música está presente na estrofe, ela contém um *refrain* ou *hook* (gancho). Este gancho encontra-se, geralmente, no final da estrofe, mas pode também ser encontrado no começo (EVERETT, 2009, p. 145, tradução nossa).

Nesta definição, discordo de Everett na medida que a estrofe pode assumir, não só o tipo formal tema, como também o tipo formal seção, garantindo a ela uma função que pode aparecer em música popular de diferentes maneiras. Quando tema, a estrofe faz parte de um tipo formal nomeado Estrofe-Refrão [*verse-chorus*], enquanto que em músicas de forma AABA, a estrofe assume o tipo formal seção (A).

Dada a diferença de significado dos termos “estrofe” e “verso” em português das definições de *strophe* e *verse* em inglês, nomearei ambos os termos estrangeiros de “estrofe” e,

²⁴ *Central to our experience of time in general is our ability to perceive that something is beginning, that we are in the middle of something, and that something has ended. To these general temporal functions, we can add the framing functions of something occurring before-the-beginning or after-the-end. Musical form directly engages our temporal experience of a work inasmuch as its constituent time-spans have the capacity to express their own location within musical time.*

em cada caso pertinente, colocarei em colchetes o termo em inglês a que me refiro. Há outros falsos cognatos como *refrain* e *hook*, que traduzirei como "gancho" e *chorus* que será traduzido por "refrão".

Na música *Top Top* do grupo Os Mutantes (Os Mutantes e Arnolphi Lima Filho), o tema assume a função de estrofe, uma vez que sua forma é composta por estrofes e refrões.

Figura 4: Forma da música *Top Top*.

Seções	Intro	A		A		Coda
Funções	Intro	Intro temática (Motto)	(Estrofe, estrofe refrão)	Intro temática (Motto)	(Estrofe, solo refrão)	Coda (1 e 2)
Compassos	cc.01-04	cc.05-08	cc.09-32	cc.33-36	cc.37-60	cc.61-78
Minutagem	0:00-0:06	0:07-0:12	0:13-0:53	0:54-1:00	1:01-1:40	1:41-2:29

Fonte: elaborada pela autora.

Já no caso de *Hey Boy*, também do grupo Os Mutantes (Arnaldo Baptista e Élcio Decário), sendo sua forma AABA(BA'), a seção A que tem a função estrofe, ou seja, apresentar novo material lírico a cada repetição, e não um tema como no caso anterior:

Figura 5: Forma da canção *Hey Boy*.

Seções	Intro	A	A	B	A	B	A' (solo)	Coda
Funções	Intro	Estrofe	Estrofe	Ponte	Estrofe	Ponte	Solo	Coda
Compassos	cc.1-12	cc.13-26	cc.26-39	cc.40-47	cc.48-61	cc.62-69	cc.70-81	cc.82-99
Minutagem	0:00-0:14	0:15-0:32	0:33-0:50	0:51-1:10	1:11-1:29	1:30-1:49	1:50-2:10	2:11-2:48

Fonte: elaborada pela autora.

Ambas as músicas apresentam função estrófica, porém, a primeira é apresentada como tema, pois sua forma Estrofe-Refrão é definida por uma seção composta por dois temas, enquanto que no segundo caso a *seção A* inteira de *Hey Boy* corresponde à função estrófica e é constituída somente por este tema.

3.5.2 Ponte [*Bridge*]

A maioria das músicas do repertório *Pop* contém uma ponte [*bridge*], seção que promove grande contraste com a estrofe, sendo esta sua principal função²⁵. Se a mudança de acordes é simples nas estrofes, na ponte será complexa e outras qualidades musicais também podem sofrer alterações: texturas podem ficar mais ou menos densas, a melodia pode mudar de registro e temas comumente inseridos na seção B, normalmente polarizam uma tonalidade subordinada e terminam com a dominante da tonalidade principal. As letras também podem ser mais introspectivas ou mostrar uma visão alternativa da ideia principal da música (EVERETT, 2009, p. 147, tradução nossa).

Harmonicamente, esta seção tem foco na dominante, característica também presente nos meios contrastantes [*contrasting middle*] de pequenos ternários (CAPLIN, 1998, p. 13, tradução nossa).

No *Rock*, os pequenos ternários (A-B-A'), apesar de incomuns, também são caracterizados na seção B por uma diferença sonora típica em relação às outras partes, e ela é normalmente associada a mudanças de texturas, melodias e instrumentação. Um exemplo disto, é em *Every Breath You Take* do The Police (*Sting*). Na seção A da música, podemos ouvir guitarra, baixo, bateria e voz. Ao entrar na seção B, ouvimos a entrada de um teclado e a guitarra tocando acordes abertos em vez do dedilhado. No caso da música *Hey Boy*, de forma AABA, a seção B (cc.16-23) é caracterizada por uma mudança harmônica importante, como veremos no capítulo seguinte: o foco na dominante. Iniciado por um dominante secundário (V/VI), a seção de ponte é levada até a dominante (Lá maior) para terminar em uma espécie de *turn-around*.

²⁵ Há uma relação grande da seção de ponte na música popular com o que Caplin (1998) intitula de meios contrastantes [*contrasting middles*] de pequenos ternários e seções B de formas ternárias e binárias simples.

Figura 6: *Hey Boy*, letra e harmonia das seções contrastantes A e B.

The image displays a musical score for the song 'Hey Boy' in G major, 4/4 time. It consists of four staves of music. Above the notes, chords are indicated: D, Bm, G, A, D, Bm, G, A on the first staff; D, A6, Ab6, G6, G6, A, D, G6, D on the second staff; 2-D, F#7, Bm, A, D on the third staff; and Gm, D, B7, E7, A on the fourth staff. Measure numbers 9, 15, and 20 are marked at the beginning of their respective staves. The score includes first and second endings and concludes with a double bar line.

Fonte: ALVES, 1998, p. 27.

Considerando a organização formal, as seções B são caracterizadas por uma forma frouxa [*loose*] em relação à seção A uma vez que pontes são caracterizadas por grupos de frases assimétricas e certa instabilidade harmônica, pois normalmente o tema desta seção termina no quinto grau (semi-cadências). Há também, uma certa ineficiência de expressão funcional, ou seja, as partes não são altamente interrelacionadas, diferente de seções A (CAPLIN, 1998, p. 17, tradução nossa).

3.5.3 Refrão [*Chorus*]

O refrão é a função formal de um tema musical que se repete ao longo de uma música com a mesma letra. É esperado que neste tema contenha o nome da música em sua letra. Quando o refrão nem a estrofe contém o nome da música, é comum que a letra do refrão resuma o assunto principal da obra. Além da função de repetição de letra, o refrão pode conter texturas mais densas, harmonias mais dramáticas, contornos melódicos e rítmicos mais acentuados do que o caráter individualista e intimista das estrofes. A harmonia normalmente termina em uma cadência para o primeiro grau, mas pode levar a uma dominante ou a uma retransição para a estrofe. É possível que o refrão e a estrofe compartilhem da mesma progressão harmônica e tenham melodias distintas. É incomum que o refrão e a estrofe tenham a mesma melodia, mas é possível que a ideia melódica final do refrão seja similar à da estrofe (EVERETT, 2009, p.145-146, tradução nossa).

Ao longo dos anos de 1970, este tema (refrão) sofreu diversas mutações e evoluções, mas em alguns casos ele pode ser considerado como uma nova seção dependendo de sua harmonia, duração e contraste com a estrofe (em textura, tonalidade, etc.).

No caso de *Top Top*, temos uma alteração significativa harmônica, pois o foco da estrofe na tônica (cc.01-16) é transformado em foco na relativa menor no refrão (cc.17-24):

Figura 7: Estrofe e refrão de *Top Top*.

The musical score for 'Top Top' is presented in 4/4 time. The verse (Estrofe) spans measures 1 to 16, and the chorus (Refrão) spans measures 17 to 24. The key signature is one flat (B-flat major / D minor).

Estrofe (Measures 1-16):

- Measures 1-2: C7(9)
- Measures 3-4: F7(9)
- Measures 5-6: C7(9)
- Measures 7-8: C7/B \flat
- Measures 9-10: A7
- Measures 11-12: E \flat 7(9)
- Measures 13-14: D7(9)
- Measures 15-16: A \flat 7

Refrão (Measures 17-24):

- Measures 17-18: Am7
- Measures 19-20: F
- Measures 21-22: G
- Measures 23-24: E \flat B \flat

Fonte: ALVES, 1998, p. 42

Em *Baby* (Caetano Veloso) da banda Os Mutantes, a questão interessante sobre o refrão é a alteração da letra. É comum que em todos os refrões a letra permaneça a mesma, mas no caso de *Baby*, ocorrem algumas variações.

Figura 8: Variação de letra nos refrões de *Baby*.

Refrão 1	Refrão 2	Refrão 3
Baby, baby, eu sei que é assim	Baby, baby, há quanto tempo	Baby, baby, I love you
Baby, baby, eu sei que é assim	Baby, baby, há quanto tempo	Baby, baby, I love you
		Baby, baby, I love you

Fonte: ALVES, 1998, p.21.

Na música *Ando Meio Desligado* (Os Mutantes) iniciando nos 00'15" por sua vez, todas as partes (cc. 01-16, cc.17-24 e cc.25-33) repetem a mesma letra a cada repetição, sem constituir refrões, tornando a análise das funções formais ambígua e com diferentes interpretações possíveis se nos atentarmos apenas à letra.

Figura 9: Letra e acordes de *Ando Meio Desligado*.

Dm

An - do mei-o des-li - ga - do Eu nem sin-to Meuspés no chão -

9 Dm

O - lho E não ve-jo na - da Eu só pen-so Se vo-cê me quer

17 C Dm

Eu nem ve-joa ho - ra de lhe di - zer A - qui - lo tu do queeude - co -

21 C Dm

rei e de-pois o bei jo queeu já so - nhei Vo - cê vai sen - tir mas Por fa -

25 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7 C7 Dm

vor Nãole-vea mal Eusó que-ro-o-o-o-o-o-o-o Quevo-cême quei-ra Nãole-vea mal

Fonte: ALVES, 1998, p.19.

3.5.4 Pré-Refrão [*Pre-Chorus*]

No gênero *Rock*, uma forma comum de unir estrofes e refrões muito diferentes é por meio do pré-refrão. Assim como unir temas diferentes, o pré-refrão também pode unir estrofes e refrões muito semelhantes, servindo como uma função contrastante. Este tema foi inventado em 1964 e se manteve popular até o final dessa década. É composto, geralmente, por um tema de duas frases contendo acordes básicos seguidos por uma passagem harmonicamente inquisidora que leva a um refrão. A forma *Statement-Restatement-Departure-Cadence* (SRDC) é intimamente ligada à forma Estrofe-Pré-Refrão-Refrão, na medida em que músicas de forma AABA, o gancho da estrofe possa ser considerado um pré-refrão que leva à seção B²⁶(EVERETT, 2009, p. 146, tradução nossa).

²⁶ A forma SRDC e o conceito de gancho serão revisitados adiante com mais detalhes.

Na música *El Justiciero* (Os Mutantes), há uma passagem clara entre estrofe e refrão que termina em uma cadência II-V-I que encaminha o tema da estrofe para o refrão no (cc.17-21).

Figura 10: Harmonia e letra de *El Justiciero*.

Cm Cm Bb/C Cm Bb Ab G4 G
 Falando: Once upon a time When the hot sun faded behind the mountains The shadow of a strong man
 5 Cm Cm Bb/C Cm Bb Ab G4 G
 9 Cm Bb Eb G
 Raised to protect the poor people of the haciendas They called him: El Justiciero He -
 e El Jus-ti - cie-ro bue nos di - as Que tie-nes a de - cir
 13 Cm Bb Eb D
 El Jus-ti - cie-ro yo soy po - bre Que tie-nes a me dar
 17 C Em/B Am Am/G D7(9) Dm7(9) G
 Tien-go cho - co - la - te quien - te Te - qui - la Pa - ga lo que
 22 Cm Bb Ab G Cm
 de-ves El Jus-ti - cie-ro cha - cha - cha Queo-tra co-sa pu-e-do dar El Jus-ti -
 27 Bb Ab G
 cie-ro cha - cha - cha Que o - tra co - sa pu - e - do dar

Fonte: ALVES, 1998, p. 48

3.5.5 Pós-Refrão [*Post-Chorus*]

Seção inserida após o refrão. Na literatura, recebeu menos atenção do que o pré-refrão. Mark Spicer (2011, p. 3) define o pós-refrão como “uma curta passagem que pode ser ouvida como uma saída do refrão e ainda não servir meramente como uma transição para a próxima estrofe.”²⁷ Covach (2009, p. 506) usa o rótulo “Depois do Refrão” para uma seção que ele

²⁷ “[*Post-chorus*:] a brief, self-contained passage that can be heard as a departure from the chorus and yet does not serve merely as a transition to the next verse.”

descreve como criada a partir do refrão que se torna sua própria seção. Ainda que De Clercq use o termo pós-refrão, ele vê esta seção funcionando como uma conexão e não como uma seção própria independente. Summach (2012, p. 129) reconhece o pós-refrão como uma seção distinta, apenas se não demonstrar função introdutória ou transicional (DE CLERCQ apud ENSIGN, 2015, p. 31, tradução nossa).

Na música de Rita Lee do ano de 1979 (1'25" – 2'00"), *Mania de Você*, é possível notar que após o refrão (cc.9-16) existe uma nova seção composta de acordes diferentes aos que ocorriam antes e vocalizes derivados do refrão (cc.1-8):

Figura 11: Refrão e Pós-Refrão de *Mania de Você*.

The figure displays three staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first two staves represent the chorus, with lyrics 'Na-da me-lhor do que não fa-zer na-da Só pra dei-tar e ro-lar com vo-cê'. The first staff has chords Em7 and A7, and the second staff has chords Em7 and A7. The third staff represents the post-chorus, with lyrics 'ê ahn ahn ahn ahn ahn ahn ahn ahn ahn ahn'. The chords for the post-chorus are Am7, D7, Am7, D7, Gmaj7, G6, F#sus4, and F#7.

Fonte: Superpartituras.²⁸

O pós-refrão pode ser construído usando o mesmo material harmônico de alguma(s) seção(ões) anterior(es) e ser rotulado como Pós-Refrão Simples, ou pode conter material harmônico inédito e ser rotulado como Pós-Refrão Contrastante (menos comum que o Simples). Para ser percebido como uma seção independente, o pós-refrão não deve ser uma continuação do refrão, mas sim uma partida dele. Além disso, o pós-refrão não deve ter a função introdutória ou transicional que leva novamente à estrofe. O Pós-Refrão Simples deve, portanto, ser identificado por outros meios que não seja o conteúdo harmônico. As características seguintes auxiliam na identificação de um Pós-Refrão Contrastante:

²⁸ Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/rita-lee/mania-de-voce-v-4>. Acesso em: 02 de jun de 2021.

- 1) A seção ocorre depois, em mais de uma apresentação do refrão e deve ter pelo menos quatro compassos de duração.
- 2) A seção contém material melódico e/ou harmônico diferente de qualquer seção subsequente.
- 3) A seção contém material melódico e/ou harmônico de fechamento [*closure*].
- 4) A seção repete o nome da música [*title lyric*].
- 5) A seção contém fragmentação vocal ou de texto.
- 6) A seção contrasta em textura em relação aos refrões anteriores ou estrofes subsequentes.

Enquanto nem todas as características estejam evidentes em todos os pós-refrões, normalmente mais de uma dessas características está presente (ENSIGN, 2015, p. 154-155, tradução nossa).

3.5.6 Ciclo Seccional, *Refrain*, *Motto* e *Tattoo*, *Riff*, *False Ending*, *Reprise* e *Solo*

Até aqui, foram apresentadas as funções intratêmaticas mais encontradas no gênero *Rock* que, unidas, formam uma sintaxe. Elas formam o que Nobile (2014, p. 16, tradução nossa) chama de Ciclo [*Cycle*] ou Ciclo Seccional [*Section Cycle*]. Assim, podemos chamar algumas formas musicais, como veremos mais à frente, da junção destas funções, como por exemplo, a forma Estrofe-Pré-Refrão-Refrão [*Verse-Pre-chorus-Chorus*]. A seguir, serão abordados os conceitos de *Refrain*, *Motto/Tattoo*, *Solo* e *Riff* e, em seguida, as demais seções instrumentais e suas funções.

O gancho [*refrain*] é um verso cantado, geralmente, ao final da estrofe com a mesma letra. Ele também pode ser encontrado no começo da estrofe e, caso não tenha o título da música, ele resume a ideia principal da letra (EVERETT, 2009, p.145, tradução nossa).

Geralmente, a estrutura SRDC é a base de uma estrofe com gancho. Por vezes, um gancho, *motto* ou *tattoo* podem ter variadas rearmonizações ou podem ser apresentados com uma nova textura em relação à estrofe. Em alguns casos, a cadência final é evadida harmonicamente, o que torna possível a sua repetição no que pode ser considerado como um *one-more-time* coda, como no caso da música *I Want to Hold your Hand* do grupo The Beatles (*Ibid*, p.154, tradução nossa).

Uma música na qual seu próprio nome é a parte final de todas as seções A e, portanto, seu gancho, é *Portugal de Navio* (Os Mutantes).

Figura 12: Estrofe de *Portugal de Navio*.

Eu tentei te amar
 Mas você não sentiu
 Eu tentei te encontrar
 Mas você me fugiu
 E hoje eu vou te mandar pra Portugal de Navio.

Fonte: ALVES, 1998, p.51.

Outra unidade formal pode ser referida como *motto* quando cantada, ou como *tattoo* se for instrumental.²⁹ Ela é caracterizada por ser curta (uma frase) que pode reaparecer na música para trazê-la de volta ao foco, provavelmente para chamar atenção para uma nova estrofe ou, se a frase funcionou como introdução, para parecer como um novo começo para a música. Um exemplo simples de um *tattoo*, seria a guitarra que antecede cada estrofe em *Something* (George Harrison). *Mottoes* vocais são menos comuns do que suas versões instrumentais e existem em papéis independentes de estrofes e refrões. Um exemplo claro de um *motto* seria em *Paperback Writer* (Lennon/McCartney), na qual o grupo The Beatles canta o título da música em uma rica experimentação de polifonia vocal, parte que é separada da repetição do título no gancho da música (EVERETT, 2009, p. 151, tradução nossa).

Na música *Não Vá se Perder Por Ai* (Raphael Villardi e Roberto Loyola) dos Mutantes (00'58" - 01'03"), o grupo realiza um *motto* ao cantar em aberturas vocais bem trabalhadas o nome da música para rerepresentar a estrofe.

Figura 13: Motto de *Não vá se perder por aí*.

The musical notation shows a single melodic line in treble clef, key of D major (indicated by two sharps), and 12/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "Não vá se per - der por aí - í - í - í - í". Above the staff, chord symbols are placed: B above the first measure, E above the second measure, D/E above the third measure, C/E above the fourth measure, and E above the fifth measure. The melody ends with a quarter rest in the final measure.

Fonte: ALVES, 1998, p.75.

De acordo com Visconti (2018, p. 17), os *riffs*, por sua vez, podem ter diversas funções/tipos.

- 1) Ostinato: o *riff* é persistentemente repetido em ostinato e se torna uma camada autônoma que serve como fundo de uma outra figura, a estrofe, o refrão ou o solo.

²⁹ Enquanto unidades formais, *motto* e *tattoo* se encaixam em introduções temáticas, codas, ganchos, etc. Assim, não se trata de função formal, mas sim de uma questão estilística que chegou no *Rock* através da influência do *Doo Wop* que por sua vez tem sua origem nos *Barber Shop Quartets*.

Metaforicamente, ele serve como cenário/plano de fundo. Este é o tipo de *riff* que é encontrado em outros gêneros (VISCONTI, 2018, p. 18).

Na banda Os Mutantes, um dos *riffs* que atende a essas características é o da música *Ando Meio Desligado* iniciando nos 00'07". Sua primeira aparição é na introdução e segue sem modificações para a próxima seção, servindo como "base" para a melodia vocal.

Figura 14: *Riff* ostinato de guitarra em *Ando Meio Desligado*.



Fonte: ALVES, 1998, p.18.

- 2) Repetição figurativa - o *riff* é repetido um certo número de vezes (normalmente um número par) com o objetivo de criar um gancho ou uma figura musical essencial para a canção. Contudo, ele não se torna uma camada autônoma e, normalmente, é o material melódico/harmônico principal enquanto é ouvido. Neste caso, o *riff* pode ser considerado um personagem que dialoga com outro instrumento ou com a voz, estabelecendo um esquema de pergunta e resposta (VISCONTI, 2018, p. 18).

Em *Minha Menina* (Jorge Ben Jor) interpretada pelo grupo Os Mutantes, o *riff* tem como função servir de resposta para os versos do refrão. Assim, ele não pode ser considerado uma camada autônoma, uma vez que sua atuação é atrelada à voz, criando um jogo de pergunta e resposta entre eles.

Figura 15: *Riff* de repetição figurativa presente em *Minha Menina*.

Voz

E-la é mi-nha me - ni-na Ee sou o me-ni-no de-la

Guitarra elétrica

7

Vo.

E - la é o meu a - mo - or

Gui. El.

12

Vo.

Ee sou a - mor to - di - nho de - la

Gui. El.

Fonte: elaborada pela autora.

- 3) Recapitulação - o *riff* não é repetido imediatamente, mas, ao contrário disso, é recapitulado em diversos momentos da canção. Neste caso, ele é o personagem principal da seção que ocupa (VISCONTI, 2018, p. 18).

No caso da música *Jardim Elétrico* (Os Mutantes), temos um *riff* que inicia a música (00'08'') e é sempre recapitulado ao final de cada refrão. Ao final da música, ele também é recapitulado, caracterizando-o como papel importante a ela. É possível que a maioria das ideias motivicas das demais seções provenham deste *riff*.

Figura 16: *Riff* de recapitulação de *Jardim Elétrico*.

12

Vo.

Ee sou a - mor to - di - nho de - la

Gui. El.

17

Vo.

Ee sou a - mor to - di - nho de - la

Gui. El.

Fonte: elaborada pela autora.

Antes dele também é possível ouvir um outro *riff*, que tem a função de repetição figurativa para os versos que o precedem.

Uma reprise é o retorno de uma ideia anteriormente apresentada depois de apresentado materiais intermediários. Um exemplo de reprise seria o retorno da primeira música do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ao final do álbum com alteração da letra (EVERETT, 2009, p. 156, tradução nossa).

No álbum *Tecnicolor*, de 1970, com versões de músicas já lançadas, algumas delas em inglês, a primeira música é *Panis et circenses* em uma versão alternativa, e a última música é sua reprise.

Solos têm a função de promover contraste entre as funções intratemáticas de uma música. Se um instrumento apenas (guitarra, saxofone, piano, etc.) é responsável por uma melodia principal, desenvolvendo-a, enquanto outros instrumentos servem de acompanhamento para esta melodia principal, podemos considerar a seção um solo. Quando a melodia é escrita para um conjunto, pode ser chamado de *break*. (EVERETT, 2009, p. 150, tradução nossa).

Na música *Hey Boy*, temos um solo (01'48'') composto em cima da harmonia de A e da parte final da seção B, criando um híbrido interessante para levar a uma modulação para a coda.

Figura 17: Solo de *Hey Boy*.

The musical score for the solo of "Hey Boy" is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is in 12/8 time and labeled "Swing" and "Dobrado". It features chords D, Bm, and A. The second system (measures 5-7) is in 12/8 time and labeled "Blues". It features chords G, A, and Gm. The third system (measures 8-11) is in 12/8 time and features chords D, B7, E7, A, and Bb. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like "full".

Fonte: elaborada pela autora.

Além destas questões, temos mudanças de fórmulas de compasso que remetem a gêneros diferentes a cada mudança (*Jazz*, *Swing*, *Blues* e *Rock*), criando uma atmosfera única na música e que favorece a originalidade do solo de guitarra.

3.5.7 Funções de enquadramento [*framing functions*] e outras funções abordadas por Caplin (1998)

Ao nos atentarmos para as definições de Caplin (1998), as funções de enquadramento são apresentadas da seguinte forma:

Até este ponto, temos discutido as funções formais que constituem os três principais temas: (funções de) apresentação, continuação e cadencial para a sentença; antecedente e conseqüente para o período; e exposição (A), meio contrastante (B) e recapitulação (A') para o pequeno ternário. Todas estas funções ocorrem dentro das fronteiras dos temas, sendo definidas pelos seus inícios e finais estruturais. Alguns temas contêm material musical colocado fora destas fronteiras - material que funciona como um 'antes do começo' ou um 'depois do final'. (...) O início estrutural de um tema articula-se com o começo de sua ideia básica; seu final é definido pelo momento de sua chegada cadencial. Ocasionalmente, o tema é enquadrado por materiais que antecedem ou seguem estes limites estruturais. Estas funções de enquadramento são nomeadas de *introdução* e *pós-cadencial*, respectivamente (CAPLIN, 1998, p. 15, tradução nossa).³⁰

A introdução pode ser dividida em dois tipos: a introdução de uma obra e a introdução temática. Geralmente, não possui material melódico forte (às vezes é inexistente). Sua principal função é enfatizar a harmonia de tônica (ou dominante em alguns casos de temas subordinados) sem trazer ideias melódicas que possam se parecer com um tema, para que a ideia básica do tema seja evidente. As introduções também são importantes para estabelecer uma dinâmica, criando energia e antecipação (CAPLIN, 1998, p. 15, tradução nossa).

Segundo Caplin (1998, p. 15, tradução nossa), as introduções têm a intenção de criar a dinâmica de tensão ou *excitement* (energia) que pode ser atingida por meio de texturas, crescendos e intensidades. Caplin ainda diferencia outros tipos de introduções. Uma introdução temática [*thematic introduction*] é geralmente curta, de dois a quatro compassos e normalmente contém poucos acordes.

³⁰ *Up to this point we have been discussing the form-functional constituents of the three principal theme-types: presentation, continuation, and cadential for the sentence; antecedent and consequent for the period; and exposition (A), contrasting middle (B), and recapitulation (A') for the small ternary. All these functions occur within the boundaries of the themes as defined by their structural beginning and end. Some themes contain music standing outside these boundaries—material that functions as a "before-the-beginning" or an "after-the-end." (...) The theme's structural beginning is articulated by the start of its basic idea; its end is defined by the moment of cadential arrival. Occasionally, the theme is framed by material that precedes and follows these structural limits. Such framing functions are termed introduction and postcadential, respectively.*

Figura 18: Introdução instrumental da *Balada do Louco* de Arnaldo Baptista e Rita Lee.

Fonte: elaborada pela autora.

Introduções são seções inseridas antes da seção A de uma música. Para ser considerada uma introdução, ela não pode ser repetida nem recapitulada (EVERETT, 2009, p. 151 tradução nossa).

Apesar da introdução da *Balada do Louco* ser curta e conter poucos acordes, ela não é recapitulada a cada repetição do A, e está presente apenas no início da música. Os dois compassos tocados no piano iniciam com um acorde diminuto (vii^o) seguido do primeiro grau, sem construir nenhum motivo ou melodia. Assim, é possível notar seu papel na canção: iniciar a música sem começar ideias genuínas, para que a ideia básica inicie na seção A. Neste caso, portanto, trata-se de uma introdução, enquanto em *Top Top* temos um exemplo de introdução temática (00'06''), uma vez que ela é recapitulada a cada reapresentação da seção A composta de estrofe e refrão.

Figura 19: Introdução temática da seção A de *Top Top*.

Fonte: ALVES, 1998, p. 43.

É possível observar que esta introdução é composta por um *motto*. Tanto *mottos* como *tattoos* são modelos bastante encontrados em introduções temáticas.

O componente melódico-motívico de introduções temáticas é fracamente definido ou totalmente inexistente para que a expressão da ideia básica genuína do tema seja evidenciada. Podemos encontrar na maioria dos casos uma harmonia baseada na tônica, mas a harmonia da dominante também pode ser encontrada em alguns casos. Este tipo de introdução pode ser recapitulado a cada vez que o tema reapareça na música (CAPLIN 1998, p. 15, tradução nossa).

O pós-cadencial, como o próprio nome sugere, é um material que se encontra após o cadencial. Quando finalizado com uma cadência autêntica perfeita, ele pode ser seguido por

uma codeta ou uma seção de fechamento [*closing section*] e quando finalizado com uma semi-cadência, pode ser seguido por um "ficar na dominante" [*standing on the dominant*]. A função do pós-cadencial é, portanto, prolongar a harmonia do conteúdo que o antecede e tem a característica de dinâmica recessiva, na qual a energia acumulada para o objetivo cadencial é dissipada (CAPLIN, 1998, p. 16, tradução nossa).

Figura 20: Sentença presente na seção A da *Balada do Louco*.

The figure shows a musical score for a sentence in section A of *Balada do Louco*. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The top staff contains the melody with chords: A9, D#o, E, D#o, B, E, A9, D#o, E, D#o, B. The bottom staff contains the bass line with chords: C#m, C#m7/B, Bbm7(b5), A, E, A, E. Brackets below the staves identify structural elements: 'Idea básica' (measures 1-4), 'Repetição da ideia básica' (measures 5-8), 'Departure/Afastamento' (measures 1-4), 'Cadencial' (measures 5-8), 'Continuação' (measures 1-8), and 'Pós-Cadencial' (measures 9-10). The score is marked with a '8' at the beginning of the second staff.

Fonte: elaborada pela autora.

No exemplo acima, a cadência (IV-I), presente nos compassos 9-10, é, então, repetida nos últimos dois compassos da seção, assim como a letra. Estes dois últimos compassos são considerados como o pós-cadencial do tema. A cadência é repetida pelo fato de que na primeira vez, a melodia termina na terça do acorde e, ao repeti-la, a ideia da melodia termina na tônica. Assim, para reafirmar a ideia da cadência e finalizá-la perfeitamente, o pós-cadencial cumpre sua função de prolongar a harmonia do conteúdo que o precede, trabalhando, também, para a voz e o piano finalizarem com uma dinâmica recessiva.

A função primária da coda é expressar a qualidade temporal do *depois do fim* [*after-the-end*]. A coda é, portanto, análoga à seção de fechamento - feita de codetas que seguem uma cadência autêntica que finalizou o tema. Como os termos "coda" e "codeta" são similares tanto terminológico quanto funcionalmente, é importante defini-los separadamente. Uma codeta segue uma cadência autêntica perfeita e reside em um nível hierárquico comparável ao das ideias básicas, contrastantes e cadenciais. É uma unidade relativamente pequena - raramente com mais de quatro medidas de comprimento. Sua função é de prolongar a tônica na posição fundamental e circular melodicamente ao redor do primeiro grau de escala. Por outro lado, uma coda segue uma recapitulação e reside em um nível hierárquico comparável ao de uma exposição, desenvolvimento e recapitulação. Codas são unidades relativamente grandes: contêm um ou mais temas completos, cada um terminando com uma cadência autêntica

perfeita. A coda no período clássico termina com uma seção de fechamento que compreende uma série de codetas (CAPLIN, 1998, p. 179, tradução nossa).

Uma coda é a última parte de uma gravação e existem técnicas variadas de performá-la. Algumas músicas acabam "secas" [*cold*], em outras é presente a repetição da ideia final e, por vezes, há aquelas que o final fica na imaginação do ouvinte devido ao *fade-out* instaurado ao final da música. Nestes casos, é comum que a letra seja repetida e ornamentada de outras formas que não apareceram em outras seções, podendo ser inclusive improvisadas. As repetições também podem aparecer de diversas formas ao final de músicas: a linha vocal é tocada por algum outro instrumento, o gancho, *motto* ou *tattoo* podem ser rearmonizados, ou ainda, a cadência final evitada, necessitando repetições no que é chamado de *one-more-time coda*, como no caso de *I Wanna Hold Your Hand*. Existe também o "final falso" [*false ending*], no caso de a banda parar abruptamente, causando dúvida no ouvinte se de fato a música terminou, e retornar como se nenhum final fora sugerido antes (EVERETT, 2009, p. 154, tradução nossa).

Figura 21: Coda com modulação em *Hey Boy*.

Fonte: ALVES, 1998, p.29.

Nos Mutantes, as codas são muito presentes. *Hey Boy*, após suas seções principais (AABABA), está presente uma coda modulada (02'10") e é introduzida uma nova letra para a seção, como pode-se observar na figura acima.

3.5.8 Seções instrumentais

Seções instrumentais, como De Clercq (2012 p. 100, tradução nossa) aponta, geralmente funcionam como papéis [*roles*]³¹ secundários ou subsidiários na hierarquia geral de

³¹ Na tese de doutorado de De Clercq (2021), ele aponta as diferentes maneiras que são abordadas as questões formais e seccionais por diversos autores, entre eles John Covach, Walter Everett e William Caplin. A questão

uma música *Pop/Rock*.³² Essas seções podem funcionar como introduções, *outras*, interlúdios, *links* ou solos e podem estar baseadas no mesmo material musical que outras seções (como a estrofe e o refrão, por exemplo) ou podem conter material musical inédito. Seções instrumentais que começam ou terminam músicas (como as introduções e outros) são consideradas as menos importantes do ponto de vista formal e são as que menos receberam atenção da literatura (EVERETT, 2009, p. 151, tradução nossa). Os interlúdios (seções inseridas entre as seções principais de uma música) receberam mais atenção, mas teóricos diferem nas rotulações desse tipo de seção. Por exemplo, Covach rotula pequenas seções instrumentais como "interlúdios" enquanto De Clercq as rotula de "*links*".

Jason Summach distingue *links* de *midson intro*.³³ Ele argumenta que uma seção instrumental com a função de *midson intro* só ocorre no primeiro módulo de um ciclo. Em contraste, um *link* detém uma função transicional de prover fechamento para uma seção enquanto simultaneamente prepara para a próxima. Seções instrumentais podem também promover contrastes, como em um solo ou seção instrumental. Muitos teóricos consideram este último tipo de seção como simplesmente uma ponte (SUMMACH, 2012, p. 32, tradução nossa).

Interlúdios são seções instrumentais inseridas entre as seções principais de uma música, enquanto codas e *outras* são inseridos após a última seção de uma música.

O interlúdio de cinco compassos da *Balada do Louco* (01'48'') mantém o baixo pedal em Mi e alterna entre os acordes V/IV e IV, até retornar para a seção A novamente: ||: E7 | A/E E7 :|| E7 ||. A função deste interlúdio é de separar as seções A e B para conseguir criar atmosferas diferentes, atingindo um ápice de euforia e loucura, como o próprio nome da música sugere, para retornar ao A.

3.6 FORMAS COMPLETAS NO ROCK

A seguir, serão apresentadas as formas completas mais utilizadas no gênero *Rock*: a forma *Blues* de Doze Compassos e suas variações [*Twelve Bar-Blues*] (AAA), *Bar form*, Estrófica (AAA), Binária (AB), Ternária (*Tin Pan Alley*/AABA), Estrofe-Refrão (AAA) e suas

principal que se afasta da teoria formal de Caplin é o fato de De Clercq nomear papéis [*roles*] para seções de música, enquanto Caplin define funções para seções, temas e outras unidades formais.

³² A diferença do termo papel de seção [*section role*] utilizado por De Clercq e funções formais [*formal functions*] utilizado por Caplin é o fato de que o primeiro considera as letras como critério principal de análise e o segundo é avaliado o critério *temporal* da função (de começo, meio, fim, antes do começo, etc.).

³³ É possível estabelecer uma relação muito próxima do uso do termo *midson intros* de De Clercq com introduções temáticas citadas por Caplin anteriormente.

variações, SRDC e suas variações, Estrofe-Refrão + Ponte (AABA) e *Through-Composed* (ABC...).

3.6.1 *Twelve bar-Blues*

Este padrão formal deriva dos tipos de *Blues* tocados por bandas de *Jazz* e *Blues* nos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial. A influência do *Rhythm and Blues* no *Rock and Roll* nos anos 1950 também são evidentes em muitos aspectos. Com a ascensão de uma nova classe de jovens consumidores de música, muitos artistas brancos regravaram músicas que se tornaram *hits* para artistas afro-americanos nas paradas de sucesso [*charts*] de *Rhythm and Blues*. Essas versões “*covers*” raramente se diferenciavam das originais, apesar de frequentemente alterarem as letras para remover referências que a classe média branca poderia achar ofensivas. Como exemplo, temos a música *Shake, Rattle and Roll* (Jesse Stone), que foi um *hit* de *Blues* em 1954, quando gravada por Big Joe Turner e se tornou um *Pop hit* quando gravada por Bill Haley and the Comets, em 1955. Com a ascensão destas versões *cover* nas paradas de sucesso de *Pop*, gravações originais de outras músicas também entraram para as paradas, passando [*crossing over*] das paradas de *Rhythm and Blues* para as de *Pop*. Estes *crossovers* e *covers* são as músicas que fazem a maior parte do repertório original do *Rock and roll* dos anos 1950 (COVACH, 2005, p. 66, tradução nossa).

Artistas solo de *Blues* tinham uma maior liberdade para improvisar nas questões de frases e métricas, mas músicos tocando juntos também conseguiam tocar facilmente seguindo este padrão de doze compassos. A primeira frase tem como função o prolongamento da tônica. A segunda move-se para a subdominante por dois compassos e retorna para a tônica nos outros dois compassos restantes. A letra e melodia da primeira frase são normalmente (mas não sempre) repetidas na segunda, tornando-se uma reafirmação contrastante da primeira. A terceira frase passa de uma harmonia de dominante para subdominante, chegando à tônica e oferece letras e material melódico contrastante. O efeito musical destas três frases pode ser entendido como fazer uma pergunta, refazê-la e respondê-la. Este esquema tem como função unificar três frases em uma unidade de doze compassos que pode ser repetida quantas vezes o compositor achar necessário. Solos improvisados tendem a respeitar este esquema de pergunta-pergunta-resposta, frequentemente guardando o material melódico mais contundente para a conclusão da terceira frase (COVACH, 2005, p. 67, tradução nossa).

Figura 22: Esquema do *Twelve bar-Blues*.

Frases	Pergunta	Pergunta	Resposta
Acordes	I (IV) I I	IV IV I I	V IV I V
Compassos	: 1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12 :

Fonte: elaborada pela autora.

Alguns exemplos que podemos citar desta forma são as músicas *Sweet Home Chicago* de Robert Johnson e *Downtown Blues* (Stokes e Sane) de Frank Stoke. A forma de doze compassos, composta apenas de estrofes, também é encontrada na música *Hound Dog* (Jerry Leiber) (1956) interpretada por Elvis Presley e *Lucille* (Richard e Collins) (1957), de Little Richard.

Pode-se entender em alguns casos o *12-bar Blues* como um subtipo da sentença SRDC, na qual a primeira frase é o *Statement*, a segunda frase sua repetição [*Restatement*] e a terceira frase contendo ambas as funções de afastamento [*Departure*] e Cadência.

No contexto *Rock and roll*, o que ocorre em questões formais é a adaptação desta forma de doze compassos: insere-se a ideia de estrofes e refrões (ou apenas estrofes, porém, com variações em relação ao tamanho das frases). Temos a música de Big Joe Turner *Shake, Rattle and Roll*. Nela, há uma introdução seguida de três estrofes. Cada estrofe é caracterizada pela repetição da primeira frase na segunda, com a terceira oferecendo um complemento da ideia que iniciou nas duas primeiras. A música então, diferencia-se da forma de doze compassos tradicional estrófica ao adicionar refrões (nos quais a letra, que dá nome à música, sempre se repete). Temos a repetição de mais duas estrofes, um refrão, mais uma estrofe e refrão. Mais a frente, veremos as variações e progressões harmônicas desta forma musical. A forma Estrofe-Refrão é encontrada em outras diversas músicas do início da era *Rock and roll*, como *Johnny B. Goode* de Chuck Berry e *Rock Around the Clock* (Freedman, Myers) de Bill Haley and The Comets (COVACH, 2005, p. 74, tradução nossa).

Em seguida, focaremos a discussão em aspectos formais mais abrangentes considerando a forma de doze compassos. Por ora é suficiente dizer que apesar do número considerável de variações de letras e material melódico, o esquema formal consistente da repetição do padrão harmônico de doze compassos divididos em três frases de quatro compassos cada permanece constante em todos estes exemplos.

Figura 23: *Twelve-Bar Blues* presente na estrofe da música *Banho de Lua*.

C

To-moum ba - nho de lu - a Fi - co bran - ca co - mo a ne - ve

5 F C

Se o lu - ar é meu a - mi - go Cen - su - rar nin - guém se a tre - ve

9 G7 F7 C7

É tão bom so - nhar con - ti - go oh! lu - ar tão cân - di - do

Fonte: ALVES, 1998, p. 14.

Os Mutantes utilizam-se de diversas variações do *Blues* de doze compassos, alguns exemplos são nas músicas *Banho de Lua* (cover da versão em português de Celly Campello, precursora do *Rock* no Brasil, no álbum *Mutantes* de 1969) e *Posso Perder Minha Mulher, Minha Mãe, Desde Que Eu Tenha o Rock and Roll* (Arnaldo Baptista, Rita Lee e Liminha).

O padrão de doze compassos pode ser modificado, criando esquemas de oito ou até dezesseis compassos. Na música *Heartbreak Hotel* (Axton, Durden, Presley) performada por Elvis Presley, as três frases foram substituídas por duas. Neste caso específico, a primeira frase é semelhante à primeira do padrão de doze compassos, enquanto que a segunda pode ser vista como uma espécie de confluência da segunda e terceira frase encontradas no arranjo de doze compassos, com os cc.5-6 combinando o começo da segunda frase, enquanto os cc.7-8 não correspondem estritamente a nenhum par de medidas do padrão de doze compassos. Essas duas últimas medidas servem para conduzir o padrão de oito compassos para o fechamento harmônico, e desta forma podem ser vistas como paralelo – pelo menos em função – das últimas quatro barras no esquema de doze compassos. Um exemplo do esquema de dezesseis compassos é *Jailhouse Rock* (Mike Stoller), também performada por Elvis Presley. A primeira frase expande as quatro medidas usuais para oito, enquanto o restante do padrão duplica a segunda e a terceira frase do *Blues* de doze compassos. Embora os esquemas harmônicos dessas melodias tenham claras ligações com o padrão de doze compassos, tanto *Heartbreak Hotel* quanto *Jailhouse Rock* rompem com o padrão lírico pergunta-pergunta-resposta dos *Blues* tradicionais (COVACH, 2005, p. 68, tradução nossa).

3.6.2 Forma Estrófica (AAA)

A forma estrófica, apesar de menos comum no *Rock*, é bastante relevante para o gênero, pois o *Blues* já continha esta característica de *storytelling* na qual não havia refrões, apenas estrofes contando alguma história ou situação. Ainda sim, muitas músicas podem conter uma estrofe com um gancho ou um híbrido da forma Estrofe-Refrão. Covach (2005, p. 74, tradução nossa) define como Forma Estrófica Simples [*simple verse*] aquela que ocorre sobre uma progressão harmônica constante, mas que a letra muda a cada estrofe. Apesar de ele não citar a melodia, para se manter a forma, é necessário que a melodia seja a mesma a cada repetição. Nesta forma, as estrofes podem ser vocalizadas ou instrumentais, e podem conter o número de repetições que forem necessárias.

Everett (2009) define esta forma de uma parte [*one-part form*] como “contendo apenas um tipo de seção que se repete sem material contrastante” (EVERETT, 2009, p. 141, tradução nossa).³⁴

Stephenson (2002) descreve a forma estrófica como “uma forma consistente de duas ou mais repetições do mesmo material musical”. Ele afirma que músicos de *Rock* e analistas de músicas *Pop* geralmente não usam o termo “*strophe*” para se referir a essas seções de material repetido. Preferem chamar de *verse*, que consiste em um padrão harmônico de oito, doze ou dezesseis compassos que se repetem com letra diferente. Além desta seção que normalmente termina com um gancho, Stephenson reconhece que a forma pode conter seções auxiliares, como introduções e coda (STEPHENSON apud ENSIGN, 2015, p.34, tradução nossa).³⁵

Summach define esta forma como um módulo único (A). Diferente de Covach e Stephenson, que nomeia este módulo de *strophe*, pois argumenta que *strophe* e *verse* têm diferenças fundamentais em relação ao conteúdo de letra e função: o *verse* prepara o refrão, enquanto a *strophe* é geralmente uma ideia lírica completa com um gancho. Apesar de não podermos diferenciar com termos em português, também farei esta distinção entre *strophe* e *verse*. Cada *strophe* apresenta versos diferentes em uma mesma progressão harmônica e melódica e termina com um gancho. Para indicar novo material lírico em cada seção, Summach utiliza-se de números após a letra: (A1, A2, A3, etc.) e a letra “i” subscrita para indicar uma *strophe* instrumental (Ai) (SUMMACH apud ENSIGN, 2015, p. 33, tradução nossa).

³⁴ containing only a single form of a section that is repeated for the song's duration without contrasting material.

³⁵ Stephenson describes strophic form as "a form consisting of two or more exact (or essentially exact) repetitions of the same music material.

Figura 24: Forma estrófica exemplificada pela música *Senhor F* (Os Mutantes).

Swing A D A D A D A Ab

O Se-nhor "F" Vi-vea que-rer A ser se-nhor "X" Mas tem me-do de
 O se-nhor "X" É o he-rói Que na Te-vê Nun-ca per-de

5 G F# Bm E

nun - ca vol - tar A ser o se - nhor "F" ou - tra vez
 o seu cha - péu E faz o se - nhor "F" so - nhar

Fonte: elaborada pela autora.

Em *Senhor F*, temos a estrofe como base da música. Assim como descrito, temos a dominante completando a ideia ao final para poder retornar ao mesmo material melódico e harmônico de outra estrofe. Apesar de não possuir um gancho, o nome da música é repetido ao final de cada estrofe e a função cadencial está presente no fim de cada estrofe para ser retomada com nova letra. Além destas características, ocorre uma aceleração do ritmo harmônico no final da estrofe, também contribuindo para a impressão de uma finalização mais contundente como a de um gancho.

Outro grupo estrutural comum que pode ser considerado um subtipo da forma estrófica, este com três frases, produz o que é chamado de *Bar Form*. Aqui, a segunda frase repetindo ou quase repetindo a primeira, ambas concluindo com semi-cadências ou cadências não tonais³⁶, são seguidas por uma terceira frase contrastante que finaliza com uma cadência perfeita. Um exemplo desta forma bem comum é o *Blues* de doze compassos. No *Blues* tradicional, a *Bar Form* é sugerida por meio da letra, na qual o primeiro verso é repetido no segundo e o terceiro é contrastante. Assim, esta forma é representada por um prolongamento de tônica contendo cadências bem fracas (ou possivelmente nenhuma cadência), a repetição desta frase com uma cadência plagal (IV-I) e uma terceira frase contrastante com uma cadência forte (que por vezes pode ser suavizada [*softened*]) (EVERETT, 2009, p. 138, tradução nossa).

³⁶ Cadências nas quais o acorde com função dominante não possui em sua estrutura a sensível tonal.

Figura 25: Exemplo de *Bar Form* em *Posso Perder Minha Mulher, Minha Mãe, desde que Eu Tenha o Rock and Roll* e *Banho de Lua*.

Posso Perder Minha Mulher, Minha Mãe, desde que Eu Tenha o Rock and Roll

O meu ci - gar-ro a - pa - gou Eu vou dan - çar o ro - quen-rou

Eo meudi - nhei-ro a-ca - bou Eume li - guei no ro - quen-rou Omeuci-

gar-ro O meu-ci - ro Omeu di - nhei-ro a-ca-bou E ho - jeeu me li-guei a-do-roum ro-quen-rou

Banho de Lua

To-moum ba - nho de lu - a Fi - co bran-ca co-mo a ne - ve

Se o lu - ar é meu a - mi - go Cen - su - rar nin-guém se a tre - ve

É tão bom so-nhar con - ti - go oh! lu - ar tão cân - di-do

Fonte: elaborada pela autora.

Neste primeiro caso, temos as três frases completando a estrofe, sendo as duas primeiras compostas por cadências (IV-I) e a terceira contendo a dominante de Ré e, logo em seguida, suavizada [*softened*] pelo acorde de Fá maior. Em *Banho de Lua*, é possível observar o padrão *Shuffle Blues* na harmonia, também suavizando a dominante com o acorde de Fá maior.

Desta forma, podemos entender que o *Blues* de doze compassos é um tipo específico de *Bar Form*, ou seja, nem toda *Bar Form* vai ser constituída por uma harmonia de *Blues*.

3.6.3 Forma Binária (AB)

A forma binária, como o próprio nome sugere, é composta por duas partes, em que ambas têm a mesma importância na música e portanto, não há refrões em sua estrutura. Segundo Ensign (2015, p. 214, tradução nossa), em *Form in Popular Song*, a melhor maneira de interpretar essa forma é como um híbrido das formas AABA e Estrofe-Refrão. Sendo similar à AABA, por ter as seções A e B contrastantes entre elas, mas organizadas em uma ordem diferente. Na forma AABA, o A é mais relevante porque além de ser repetido ele é recapitulado dentro de um ciclo completo da canção, enquanto que na forma binária nenhuma seção sofre processos, o que se repete é o ciclo formal inteiro, gerando um equilíbrio entre suas seções internas (ABABAB).

Quanto à semelhança com a forma Estrofe-Refrão, ela se dá devido a alternância das partes. Na forma *verse-chorus* temos estrofe, refrão, estrofe, refrão e assim por diante, enquanto na binária temos A, B, A, B e assim por diante. Entretanto, diferem, porque a forma binária não possui refrão, já que a letra nunca se repete.

Um exemplo de forma binária AB é a música *Paint it, Black*, da banda inglesa Rolling Stones. Há uma introdução que expõe de maneira atempo o *riff* da parte A, seguido de 2 compassos só com percussões e 2 compassos apresentando a base da parte A e a partir deste ponto, alternando partes A (cc.01-08/00'15" -00'26") e B (cc.09-16/00'27" – 00'38") durante toda a música, sem nenhuma repetição de letra.

Figura 26: Forma binária (AB) em Paint It Black.

The image displays two staves of musical notation for the song 'Paint It Black'. The first staff shows measures 1 through 8, illustrating the first section (A). It begins with a double bar line and repeat sign. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords are indicated above: Am (measures 1-2), E7 (measures 3-4), Am (measures 5-6), and E7 (measures 7-8). The second staff shows measures 9 through 16, illustrating the second section (B). It starts with a measure rest. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords are indicated above: Am (measures 9-10), G (measures 11-12), C (measures 13-14), G (measures 15-16), and Am (measures 17-18). The piece ends with a double bar line and repeat sign.

Fonte: elaborada pela autora.

Em *Vida de Cachorro*, temos duas seções que se alternam, a seção A com ênfase em Sol maior (cc.01-18/00'13" -00'39") e a seção B em Lá menor (cc.19-28/00'40"-00'54"). Assim, temos os contrastes presentes necessários em cada seção para torná-las independentes umas das outras e ainda, a cada repetição temos alteração da letra.

Figura 27: Forma binária (AB) em *Vida de Cachorro* (Os Mutantes).

G B7 Em C G A7 Am7
 Va - mos em - bo - ra com - pa - nhei - ro va - mo - o - os
 9 G B7 Em C G A7 D7 G
 E - les es - tão por fo - ra do que eu sin - to - o por vo - cê
 19 F E Am F E Am A7
 Me dê sua pa - ta pe - lu - da va - mos pas - se - ar Sen - tin - doo chei - ro da ru - u - a

Fonte: elaborada pela autora.

3.6.4 Forma ternária (AABA)

A forma ternária AABA de trinta e dois compassos, na música popular, tem origem no *Tin Pan Alley*, utilizada nos anos entre 1930 e 1940, apresentando variações nos anos entre 1950 e 1960 com o início do *Rock*. Esta forma é encontrada em várias músicas de gêneros distintos da música ocidental, e músicos de *Rock* foram influenciados, principalmente, pelo uso da forma AABA de trinta e dois compassos presentes nas canções populares americanas na primeira metade do século XX, que segue o esquema a seguir (COVACH, 2005, p. 69, tradução nossa).

Figura 28: Esquema da forma AABA de trinta e dois compassos.

A	A	B	A
cc.1-8	cc. 9-16	cc.17-24	cc. 25-32

Fonte: elaborada pela autora.

Esta forma é baseada nas funções de estrofes [*verses*] (as seções A) e o que chamam de pontes [*bridges*], ou *middle eights*, mesmo quando não são formados por oito compassos (a seção B). Existem, porém, as formas AABA com variações ou extensões/expansões: formas AABA com introduções e/ou codas, estendidas AABA(BA), expandidas (cada seção pode ter 12 ou até 16 compassos), entre outros tipos. Assim, podemos ter a forma AABA de 48 compassos, como é o caso da *Balada do Louco*, na qual as seções, em vez de 8 compassos, possuem 12 (resultando em 3/2 de *Tin Pan Alley* original).

Um exemplo desta forma presente no *Rock* é a música *I Wanna Hold Your Hand*. Ela também está presente em várias músicas do início da carreira da banda. Ela apresenta grandes similaridades com a *Balada do Louco*: ambas iniciam com uma introdução, e a seção A das duas músicas são formadas por 12 compassos. Além disso, ambas têm uma sentença como tipo formal do tema da seção A.

Tabela 2: Comparação de forma entre as músicas *Balada do Louco* e *I Wanna Hold Your Hand*.

Rótulos	Intro	A	A	B	Inter	A	B	Inter	A
Funções formais	Intro	Estrofe	Estrofe	Ponte	Inter	Estrofe	Ponte	Inter	Estrofe
<i>Balada do Louco</i>	cc.1-2	cc.3-14	cc.15-26	cc.27-33	cc.34-38	cc.39-50	cc.51-57	cc.58-62	cc.63-74
Rótulos	Intro	A	A	B		A	B		A
Funções formais	Intro	Estrofe	Estrofe	Ponte		Estrofe	Ponte		Estrofe (+ tag)
<i>I Wanna Hold Your Hand</i>	cc. 1-4	cc.5-16	cc.17-28	cc.29-39		cc.40-51	cc.52-62		cc.63-77

Fonte: elaborada pela autora.

Na canção *Balada do Louco*, temos uma introdução de 2 compassos, estrofes de 12 compassos, pontes de 8 compassos e um interlúdio de 4 compassos entre pontes e estrofes. Na música do grupo The Beatles, por sua vez, temos a mesma forma, mas com alterações nos números de compassos de cada seção: introdução de 4 compassos, estrofes de 12 compassos, pontes de 11 compassos e estrofe final com repetição do gancho formando a *tag*. Assim, as diferenças entre a forma musical da *Balada do Louco* para *I Wanna Hold Your Hand* é a presença de um interlúdio na primeira e o uso da *tag* ao final da segunda.

Em termos harmônicos, as seções de ponte de uma música são normalmente menos variadas do que a estrofe [*verse*] ou seções principais. A função principal da ponte na forma

AABA é de prover contraste às estrofes (seções A) em múltiplos domínios: textura, melodia, tonalidade, letra, etc. (ver EVERETT, 2009, p. 147-148, tradução nossa). No âmbito harmônico, o contraste é geralmente atingido por iniciar a seção distante da tônica e conduzindo para uma retransição dominante no V. A progressão funcional de pontes é, portanto, sintaticamente entendida como uma pré-dominante conduzindo para uma dominante, e esta dominante geralmente representa a semi-cadência e uma interrupção em larga escala, não diferente de uma retransição da dominante no final de uma seção de desenvolvimento de um movimento em forma sonata.

Como Everett (2009, p. 147, tradução nossa) aponta, a presença do acorde V no final de uma seção de ponte é uma das características harmônicas mais universais de músicas do gênero *Rock* da década de 1960. A ponte da *Balada do Louco* contém todas essas características: contraste de textura, melodia e letra. Harmonicamente, cumpre a função de contraste por meio da ênfase na dominante, finalizando com uma semi-cadência para retornar à seção A.

Figura 29: Ponte da *Balada do Louco*, demonstrando a semi-cadência e a ênfase na dominante.

Eu ju - ro que é me-lhor Não ser o nor - ma - a - a - al

Se eu pos - so pen - sar que Deus sou eu e bruu

Fonte: ALVES, 1998, p. 10.

3.6.5 A forma Estrofe-Refrão e suas variações

Em uma música com forma AABA, o foco da música está nas seções de estrofe (A), sendo a ponte uma seção construída para estabelecer um contraste, fazendo a estrofe parecer um material novo em sua reaparição. Na forma Estrofe-Refrão, por sua vez, o foco da música é estritamente no Refrão. De certa forma, pode ser feita uma comparação deste tipo de forma com as músicas *Tin Pan Alley*, nas quais seções grandes de estrofe preparavam para o gancho, exatamente da mesma forma como as estrofes preparam para o refrão. Assim, percebemos uma diferença funcional importante entre as formas AABA e Estrofe-Refrão: o foco da música (ou, em outras palavras, para onde ela sempre é retomada).

Existem dois tipos de forma Estrofe-Refrão: a forma Estrofe-Refrão contrastante e a Estrofe-Refrão simples (SUMMACH, 2012, p. 106, tradução nossa).

O primeiro tipo, encontrado na música *2001*, ocorre quando há diferentes materiais harmônico-melódicos na estrofe e no Refrão.

Figura 30: Forma Estrofe-Refrão de *2001*.

Refrão A D G G# E

As-tro-nar - ta li - ber - ta - domi - nha vi - dameul - tra - pas - sa Em quar-qué ro - ta

6 A E A A D G

queeufa - ça Dei um gri - to no es - cu - ro Sou par - cei - ro do

12 G# E A A Estrofe G# C#m G#

fu - tu - ro na re - lu - zen - te ga - lá - xa Eu qua - se pos - sofa - lar A mi - nha

19 C#m G C B E

vi - da é que gri - ta Em - pre - nhaese re - pro - duz Na ve - lo - ci - da - de daluz

Fonte: ALVES, 1998, p. 64.

A forma simples, por sua vez, não ocorre a mudança harmônica, como em *Bat Macumba*, música na qual o refrão e suas estrofes variadas são constituídas pela mesma harmonia.

Figura 31: Forma Estrofe-Refrão em *Bat Macumba*.

Refrão D G D G D G D G

Ba-tma-cum-ba ê ê Ba-tma-cum-ba o-bá Ba-tma-cum-ba ê ê Ba-tma-cum-ba o-bá

5 D G D G Estrofe D G D G

Ba-tma-cum-ba ê ê Ba-tma-cum-ba o-bá Ba-tma-cum-ba ê ê Ba-tma-cum-ba o

9 D G D G D G D G

Ba-tma-cum-ba ê ê Ba-tma-cum-ba Ba-tma-cum-ba ê ê Ba-tma-cum

Fonte: ALVES, 1998, p. 46.

3.6.6 SRDC e suas variações

Na seção A da *Balada do Louco*, é possível ouvir na melodia o tipo formal “sentença” sendo usada no que Everett chama de modelo SRDC (*Statement-Restatement-Departure-Cadence*). “SRDC é a base de uma estrofe com gancho³⁷” (EVERETT, 2009, p. 140, tradução nossa). De fato, o que ouvimos é uma ideia básica ou *Statement* contendo dois motivos “a” e “b” (cc. 3-6), a repetição dessa ideia ou *Restatement* (cc. 7-10), a frase que se distancia da ideia ou *Departure* (cc.8-9) e a Cadência (cc.9-10), que se repete formando o gancho “*e não é feliz, não é feliz*”. Nobile também afirma que é comum em estruturas SRDCs “reinterpretarem o objetivo cadencial”, exatamente como ocorre no final da seção A da canção (cc. 11-12) (NOBILE, 2016, p. 137, tradução nossa).

Existem três modelos de sentença SRDC. E podemos expandir este modelo de duas frases para formas musicais completas (podendo assim ter SRDCs de quatro frases, três frases como no *12-bar Blues*, etc.). No primeiro modelo, a frase de *departure* inclui as funções pré-dominante e dominante e o cadencial retorna para a função tônica (*Idem*, 2014, p. 125, tradução nossa).

Um exemplo seria a música *Panis et Circenses* (Caetano Veloso e Gilberto Gil), na qual a estrofe é organizada sob o tipo formal sentença. A ideia básica (S) de quatro compassos é repetida (R) nos quatros compassos seguintes. A frase de continuação se distancia da progressão da frase de apresentação, e finaliza com uma cadência II-V para o cadencial conter

³⁷ SRDC is the basis of a verse with refrain.

apenas a função tônica.

Figura 32: Primeiro modelo SRDC de acordo com Nobile (2014).

Fonte: elaborada pela autora.

No segundo modelo, o afastamento [*departure*] contém apenas um prolongamento da função pré-dominante, e o cadencial contém as funções dominante e tônica (NOBILE, 2014, p. 133, tradução nossa).

Figura 33: Segundo modelo SRDC de acordo com Nobile (2014, p. 124).

Fonte: elaborada pela autora.

Na *Balada do Louco*, como visto, a frase de continuação inicia-se imediatamente ao fim da frase de apresentação no compasso oito com acordes que funcionalmente não representam funções pré-dominantes normalmente, mas se distancia da tônica, exercendo assim, esta função de prolongamento da função pré-dominante e o cadencial contendo apenas a cadência plagal IV-I.

O terceiro modelo é o que mais se distancia dos demais. Nos três casos, a frase de *departure* começa fora da tônica. Neste terceiro modelo também ocorre isso, porém, o acorde utilizado não representa a chegada das funções pré-dominante ou dominante. Assim, este acorde atua não como uma função de pré-dominante como é visto nos casos anteriores, mas

como um acorde vizinho em larga escala que retorna para a função tônica. O que significa de diferença, é que neste terceiro modelo o prolongamento da tônica não termina no começo da frase de *departure*, mas se estende além dela. No entanto, a ênfase retórica de um acorde não tônico no começo da frase de *departure* proporciona *harmonic momentum*, uma das características das frases de continuação de uma sentença clássica, de acordo com BAILEYSHEA (2004, p. 16-17), pois conduz a música para a eventual cadência (NOBILE, 2014, p. 144, tradução nossa).

Figura 34: Terceiro modelo SRDC presente em *Não Vá se Perder por Ai*.

Fonte: ALVES, 1998, p. 75.

A música *Não Vá se Perder por Ai* é um exemplo deste terceiro modelo. O *harmonic momentum* é construído devido à repetição da ideia básica ser uma transposição, um tom acima dela. Assim, quando a frase de continuação se inicia, temos o *departure* bem curto (cc.17-20) e logo em seguida, a cadência V-I que é repetida três vezes no cadencial.

3.6.7 Expansão SRDC para Estrofe-Pré-Refrão-Refrão

Um subtipo de seção SRDC é obtido através de sua expansão: a forma Estrofe-Pré-Refrão-Refrão. Em outros casos, é possível dizer que esta forma é derivada da expansão de estruturas AABA. No primeiro caso, temos a diferenciação harmônica e melódica entre os temas, enquanto na expansão derivada do AABA, temos a repetição harmônica e/ou melódica da estrofe no refrão. Neste caso, fica a dúvida sobre o que pode diferenciar a estrofe do refrão além da letra. Nobile (2014, p. 199, tradução nossa) afirma que a resposta se encontra na estrutura de condução de vozes: enquanto a estrofe funciona como um prolongamento de tônica iniciando o circuito funcional, que é continuado pelo pré-refrão com uma progressão de pré-dominante para dominante que se completa no início do refrão. Assim, o refrão é o final estrutural da seção, enquanto a estrofe é o seu começo estrutural. Temos um exemplo de cada caso no grupo Os Mutantes.

Figura 35: *El Justiciero* e *Rita Lee* demonstrando dois casos de forma Estrofe-Pré-Refrão-Refrão.

El Justiciero

Estrofe

Cm Cm B \flat /C Cm B \flat A \flat G 4 G **A**

Falando: Once upon a time When the hot sun faded behind the mountains The shadow of a strong man

5 Cm Cm B \flat /C Cm B \flat A \flat G 4 G **A**

Raised to protect the poor people of the haciendas They called him: El Justiciero He -

Pré-refrão

9 Cm B \flat E \flat G **B**

com ritmo

e El Jus-ti - cie-ro bue nos di - as Que tie-nes a de - cir

13 Cm B \flat E \flat D

El Jus-ti - cie-ro yo soy po - bre Que tie-nes a me dar

17 C Em/B Am Am/G D7(9) Dm7(9) G

Tien-go cho-co-la-te quien-te Te-qui-la Pa-ga lo que

Refrão 22 Cm *ad libitum* B \flat A \flat G Cm A

de-ves ElJus-ti-cie-ro cha-cha-cha Que o-tra co-sa pu-e-do dar ElJus-ti-

27 B \flat A \flat G

cie-ro cha-cha-cha Que o-tra co-sa pu-e-do dar

Rita Lee

Estrofe C6 C6/G C6 C6/G C6 C6/G C6 C6/G F7 F7/C F7 F7/C F7 F7/C F7 F7/C S

Ri-ta Lee foi pas-se - a - a - ar Vin - te a - nos na - mo - rar tal - vez

5 C6 C6/G C6 C6/G Cm(add) Pré-refrão Gm Go R/D

Di - aa-zul e e-laé in-fe-liz Suas mãoses - tão va-zi - as por-ques - tão tão fri - as Tan-toa-

9 B \flat Gm6 E \flat Refrão G G/D G G/D C

mor pra dar E - la quer ser fe-liz E - la só queseupar Ri-ta Lee foi pas-se -

13 G G/D G G/D C G G/D G G/D G G/D G G/D B \flat B \flat 7

ar Ri-ta Lee vai en-con - trar o a - mor Ri-ta Lee foi pas-se - ar Ri-ta Lee vai en-con - trar o a - mor

Fonte: ALVES, 1998, p. 49 e 69 e elaborada pela autora.

No primeiro caso, há a repetição da progressão harmônica da estrofe no refrão, restabelecendo o prolongamento de tônica no refrão semelhante à estrutura ternária AABA, na qual as estrofes funcionam como duas seções A, o pré-refrão contrastante com características de seção B e o refrão configurando a volta da seção A. Outra música que ocorre esse fenômeno de repetição da harmonia da estrofe no refrão e há um pré-refrão contrastante é *Jump* do Van Halen. Em *Rita Lee*, temos a dominante da tonalidade iniciando o refrão. Assim, o fim do circuito funcional ocorre quando o refrão termina.

Outro tipo de expansão comum, é a forma Estrofe-Pré-Refrão-Refrão-Pós-Refrão, a qual é adicionada um tema após o refrão que leva novamente à estrofe. Uma variação desta expansão ocorre em *Desculpe, Babe* (Arnaldo Baptista e Rita Lee) em que há o pós-refrão confirmando a tonalidade principal de Ré maior. No entanto, não há pré-refrão nesta música.

Figura 36: Pós-refrão em *Desculpe, Babe*.

The musical score for "Desculpe, Babe" is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4.

- System 1 (Estrofe):** Measures 1-4. Lyrics: "Des - cul - pe ba - be Não vou brin - car com vo - cê". Chords: F#m7, Bm, Em, A.
- System 2:** Measures 5-8. Lyrics: "Des-cul-pe ba-be Não vou mais ser João nin-guém Eu vou cor-". Chords: F#m7, Bm, Em, D7.
- System 3 (Refrão):** Measures 9-12. Lyrics: "ren-do Bus-car a gló-ri-a ah ah Mi-nha gló-ri-a Des-cul-pe". Chords: G, F#7, Bm, C, Bm, A7. The system includes first and second endings.
- System 4 (Pós-refrão):** Measures 13-16. Lyrics: "Gló - ria Gló ri-a Gló - ria Gló ri-a Gló - ria Gló - ri-a". Chords: D, G, D, G, D, Bb.

Fonte: ALVES, 1998, p. 12.

3.6.8 Estrofes expandidas

O modelo de forma visto anteriormente implica na seguinte premissa: cada estrofe, pré-refrão e refrão são compostos por oito ou quatro compassos cada, criando um círculo seccional de vinte ou vinte e quatro compassos. Desta forma, este modelo pode ser considerado uma expansão do modelo SRDC de dezesseis compassos, que é obtido por dobrar o tamanho das frases **d** e **c** (de quatro para oito compassos).³⁸ Por vezes, as estrofes **s** e **r** também podem ser expandidas de quatro para oito compassos cada. Neste caso, temos a resultante do ciclo seccional - estrofe(s), pré-refrão e refrão - de trinta e dois compassos. A expansão de estrofes

³⁸ Considerando o aspecto harmônico-melódico, as funções atribuídas à sentença roqueira SRDC indicam um tema único. Pelo aspecto lírico, no entanto, em uma mesma música podem ser identificadas também as funções Estrofe, Refrão, Pré e/ou Pós Refrão ocorrendo de maneira independente da sentença SRDC. Quando essas funções não estão recaindo sobre as mesmas unidades, existe uma ambiguidade formal nas funções.

de oito para dezesseis compassos normalmente envolve mais do que o simples alongamento [lengthening] das frases: uma das estratégias é a segunda frase criar um contraste com a primeira, enquanto ainda permanece na função de prolongamento de tônica, ou ambas as frases conterem sub-frases [subphrases] contrastantes de quatro compassos cada (NOBILE, 2014, p. 193, tradução nossa).

Figura 37: *Ando Meio Desligado* (Os Mutantes), exemplo de estrofe expandida.

Fonte: ALVES, 1998, p. 19.

Nesta música, temos então o *Statement* e o *Restatement* de oito compassos cada, assim como o pré-refrão (*Departure*) e o refrão (cadencial) de nove compassos, compreendendo uma estrofe SRDC expandida para outras funções formais.

3.6.9 *Through-Composed* (ABC...)

A forma *Through-Composed* se opõe à forma estrófica, já que no caso da primeira, as seções são formal e harmonicamente diferentes das anteriores, enquanto a segunda segue um mesmo padrão para todas as partes. O *Rock Progressivo* seguiu bastante este tipo de forma a

partir do ano de 1970. Alguns exemplos desta forma no *rock* são as músicas *Paranoid Android* (Greenwood, Greenwood, Selway, Yorke, O'Brien) do *Radiohead*, *You Never Give Me Your Money* (Lennon/McCartney) dos The Beatles e *Bohemian Rhapsody* (Mercury) do Queen.

“*Bohemian Rhapsody* é estritamente acíclica o que significa que a composição não segue o padrão formal de estrofes e refrões. Ao invés disso, a canção apresenta lado a lado partes muito diferentes entre si para formar uma história, uma reminiscência de uma narrativa operística e fiel ao seu título por se tratar de uma rapsódia (LUNDQVIST, 2012, p. 4 apud VISCONTI, 2018, p. 12, tradução do autor). Visconti também fez a análise formal desta música:

Figura 38: Forma *Through-Composed* em *Bohemian Rhapsody*.

Função	Intro	Intro temática	A	Intro temática	A	B
cc.	01-14	15-16	17-32	33-34	35-54	55-95
Min.	00:00-00:48	00:49-00:54	00:55-1:47	1:48-1:54	1:55-3:02	3:03-4:06

Função	Intro temática	C	Codeta	Transição instrumental	Intro temática	Coda
cc.	96-99	100-113	114-117	118-123	124-128	129-142
Min.	4:07-4:14	4:15-4:38	4:39-4:44	4:45-4:54	4:55-5:11	5:12-5:42

Fonte: elaborada pela autora.

3.7 ORGANIZAÇÃO FORMAL

Termo usado por Caplin para determinar o quanto uma unidade formal se assemelha ao seu modelo tradicional. Se uma unidade corresponde exatamente ao seu modelo, o autor chama a sua organização formal de justa/rígida [*tight-knit*], caso contrário, ele a chama de frouxa [*loose*] (VISCONTI, 2017, p. 9).

As características principais de temas/seções *tight-knit* são: estabilidade harmônica-tonal, confirmação cadencial, unidade melódico-motívica, expressão funcional eficiente e grupos de frases simétricas. Por outro lado, as características de temas/seções *loose* baseiam-se na instabilidade, evasão ou omissão de cadência, diversidade de material melódico e assimetria de frase (CAPLIN, 1998, p. 17, tradução nossa).

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: ASPECTOS HARMÔNICOS

Neste capítulo, serão expostos os conceitos de harmonia pertinentes à análise das músicas do grupo Os Mutantes. Para isto, julguei necessário iniciar este capítulo expondo alguns conceitos da harmonia funcional e circuitos funcionais baseados na estrutura de acordes para relacioná-los com a harmonia funcional sintática. Em seguida, serão discutidas as questões de divórcio harmônico-melódico, esquemas harmônicos e cadências comuns em *Rock*. Por fim, justificarei o uso e a pertinência da análise Schenkeriana e da condução de vozes como ferramentas de análise no repertório *Rock*.

Para as análises, serão utilizados os numerais romanos maiúsculos e minúsculos para se referirem a acordes maiores e menores. Os números com circunflexo indicarão notas da escala, de acordo com Drew Nobile. No livro *Hearing Harmony* de Christopher Doll são expostos os conceitos de funções formais (tônica, subdominante, dominante e mediantes) que serão abordados neste capítulo, assim como a relação do contexto musical para a construção destas funções.

Outros tópicos abordados ao longo deste capítulo são o conceito de divórcio-harmônico-melódico discutido por Nobile e explicações de progressões eólicas e estruturas pentatônicas bastante presentes no gênero apresentadas por Nicole Biamonte.

Admitindo que o *Rock* tem uma textura predominantemente homofônica (proveniente da canção), o gênero também tem uma influência perceptível da harmonia tonal, mas ela se dá de maneira própria neste repertório. O elemento principal da harmonia tonal que está presente no *Rock* são as funções harmônicas. Porém, no gênero, essas funções acontecem de maneira diferente do que na harmonia funcional tradicional como veremos a seguir.

4.1 HARMONIA FUNCIONAL BASEADA EM ESTRUTURAS DE ACORDES

Riemann (1893, p.9, tradução nossa), expõe os dois princípios harmônicos que fundam sua teoria:

I. Existem apenas dois tipos de *clangs*: *overclangs* e *underclangs*.³⁹ Todos os acordes dissonantes são concebidos, explicados e indicados como modificações de *overclangs* e *underclangs*. II. Há apenas três tipos de funções tonais [...], são elas:

³⁹ Prefiro não traduzir os termos devido à dificuldade de tradução para um termo em português. Contudo, para esclarecer, *Clang* é diferente do termo acorde. *Clang* teria um significado próximo de “soar” (ascendente e descendente) ou de “sons compostos”. Em Dó maior, C descendente é composto pelos sons Fá, Lá bemol e Dó, e a base é o tom principal da série harmônica (neste caso, Dó). Na tríade, a fundamental é a base da sobreposição de terças (neste caso do acorde Fá menor, a fundamental é Fá).

tônica, dominante e subdominante. Na mudança dessas funções, está a essência da modulação.⁴⁰

Apesar de o termo utilizado, atualmente, ser "função harmônica", não foi possível constatar quando ele foi modificado. Em Kopp (1995), é possível averiguar alguns significados de função na música:

O termo "função" também pode ser usado em um sentido mais forte para significar um conceito da potencialidade intrínseca de um determinado acorde para progredir de uma maneira particular ou para um acorde particular. Assim dizemos, que V expressa função em sua tendência de progredir para I. Podemos usar o termo para agrupar acordes com comportamento sintático semelhante. Ex.: dizendo que II e IV muitas vezes expressam funções semelhantes. Podemos ligá-lo à primazia da tônica, dominante e subdominante na tonalidade. Ou podemos associar a função com resultados específicos em vez de associar à identidade unitária de grau da escala. O termo pode ser associado a tendências harmônicas de notas de acordes, bem como de acordes. Pode ser correlacionado com significado sintático baseado em frase. O conceito de "função" foi até mesmo identificado como uma noção de escala prolongada. Frequentemente usamos o termo "função" para denotar significância ou relação significativa dentro de uma tonalidade [key], em oposição à "cor", que significa uma relação sem significado no sistema tonal (KOPP, 1995, § 1, tradução nossa).⁴¹

Alguns teóricos também são citados no artigo, com significados de funções diferentes. No caso de Rameau, Kopp (1995) explica que não é possível fazer uma associação fácil do termo "função" com o que Rameau define por tônica, subdominante e dominante. Apesar de utilizar estes termos e perceber diferenças na ação dos acordes, é muito distante utilizar o termo "função" para associar com qualquer ideia contida na teoria de Rameau. Kopp (1995) sugere os termos "noções de função-ação", "função-identidade" ou até "função-hierárquica / sintática"⁴² e "função-centralização tônica" para tratar da teoria de Rameau como uma teoria funcional.

⁴⁰ I. There are only two kinds of clangs: overclangs and under-clangs; all dissonant chords are to be conceived, explained, and indicated as modifications of overclangs and underclangs.

II. There are only three kinds of tonal functions (significance within the key), namely, tonic, dominant, and subdominant. In the change of these functions lies the essence of modulation.

⁴¹ The term function may also be used in a stronger sense to signify a concept of the intrinsic potentiality of a given chord to progress in a particular way or to a particular chord; thus we say that V expresses function in its tendency to progress to I. We may use the term to group chords with similar syntactic behavior, e. g. saying that II and IV often express similar function. We may link it to the primacy of tonic, dominant, and subdominant in the key. Or we may associate function with specific outcomes rather than with unitary scale degree identity. The term may be associated with harmonic tendencies of individual chord tones as well as chords.⁽³⁾ It may be correlated with phrase-based syntactic meaning.⁽⁴⁾ The function concept has even been identified with a prolongational scale-step notion.⁽⁵⁾ We often use the term function to denote meaningfulness or meaningful relation within a key, as opposed to "color," which signifies a relation without meaning in the tonal system.

⁴² O conceito de função sintática foi desenvolvido posteriormente por Nobile (2014) e será importante ao longo deste capítulo, como veremos a seguir.

Seguindo estes conceitos, é possível perceber que a abordagem funcional tradicional leva em conta a função-identidade e na abordagem do *rock* é levada em conta a função-sintática.

Gottfried Weber, por sua vez, é outro autor comumente associado ao estudo funcional da harmonia. Kopp (1995, § 6, tradução nossa) coloca as dificuldades encontradas em sua teoria para associá-lo ao termo "função":

Em essência, a teoria de Weber identifica acordes por sua participação e posição em uma tonalidade, não por sua relação entre si ou sua tendência para o progresso. Seu método atribuía algarismos romanos acorde por acorde: ou um acorde se encaixava exatamente na tonalidade predominante ou era definido como pertencente à tonalidade mais próxima possível em que se encaixava. Com base nisso, a música diatônica foi prontamente analisada em uma única tonalidade. Porém, Weber não tinha nenhum conceito de dominante secundária aplicada para mostrar as relações hierárquicas básicas dos acordes dentro da tonalidade, nem uma teoria das alterações para definir as variantes dos acordes diatônicos. Consequentemente, ele analisou trechos de músicas contendo tonicizações de graus secundários, como rápidas sucessões de modulações para tons diferentes. Passagens altamente cromáticas de acordes de passagem, poderiam, em seu sistema, invocar uma ou mais novas tonalidades com cada acorde. Assim, embora os algarismos romanos de Weber definam os acordes por suas identidades dentro das tonalidades [*tonality*], eles não conseguem demonstrar como as sucessões de acordes com qualquer conteúdo cromático significativo mostra coerência dentro de uma única tonalidade [*key*], retratando assim, as conexões sintáticas que podem representar função para nós.⁴³

A teoria de Hugo Riemann é sem dúvida funcional, porém, sua noção de função é muito distante do que consideramos atualmente. Primeiramente, ele define o conceito *Tonalitaet*, o qual engloba a tonalidade e insere as questões cromáticas de acordes que antes pareciam distantes e sem relação com acordes diatônicos. Com esta definição, ele ainda propôs uma explicação dos mecanismos de conexão de acordes através do sistema do *Harmonieschritte*. Riemann adotou este sistema para explicar progressões de acordes mesmo após ter introduzido o termo “função” em seu estudo. A vantagem atribuída por Riemann ao *Harmonieschritte* em

⁴³ *In essence, Weber's theory identifies chords by their participation and position in a key, not by their relation to each other or their tendency to progress. His method attributed Roman numerals on a chord-by-chord basis: either a chord fit exactly into the prevailing key, or else it was defined as belonging to the closest possible key into which it fit. On this basis diatonic music was readily analyzed in a single key. But Weber had no concept of secondary/applied dominant by which to show basic hierarchic relationships of chords within the key, nor a theory of alterations by which to define variants of diatonic chords. Consequently, he analyzed stretches of music containing tonicizations of secondary degrees as quick successions of modulations to different keys. Highly chromatic passages of passing chords could, in his system, invoke one or more new keys with every chord.⁽¹⁹⁾ Thus while Weber's Roman numerals do define chords by their identities within keys, they cannot demonstrate how successions of chords with any significant chromatic content display coherence within a single key, thereby depicting the syntactic connections which can represent function to us.*

relação à função é o fato de este sistema não estar atrelado à tonalidade [*key*], refutando o uso de numerais romanos de Weber argumentando a favor de uma identidade essencial de tipos de progressões de acordes existindo independentemente do caráter que lhes são atribuídos no contexto da tonalidade [*key*].

Além disso, *Funktion* não tem muita relação com as questões de funções utilizadas atualmente, apesar do nome sugerir, mas sim, com o significado dos acordes que as progressões conectam (KOPP, 1995). Assim, diferente de Riemann, utilizaremos o termo “função harmônica” para se dirigir a um conjunto de acordes que podem exercer determinada função, assim como Agmon (1995).

Doll (2017, p.19) não abandona totalmente a teoria tonal com o uso de numerais romanos e as funções, porém, diferencia os conceitos "função tônica" de "centro tonal". Neste momento cabe uma reflexão sobre os termos "centro tonal" e "tonalidade". Para critérios de diferenciação, consideramos centro tonal uma única nota a que outras são subordinadas, enquanto tonalidade pode ter diferentes abordagens. No dicionário Grove temos o termo “tonalidade” relacionado ao centro tonal, uma vez que ele (o centro) expressa a relação de uma nota (tônica) ser central em relação às demais. Aplicada à música dos séculos XVII ao XX, tonalidade refere-se a um fenômeno de "quando as notas predominantemente utilizadas formam uma escala maior ou menor segundo as alturas das notas que a escala abrange”. Ainda de acordo com o dicionário, o termo pode ter implicações mais amplas, quando tratamos da funcionalidade de outras notas e acordes em relação à tônica. Também podemos encontrar a palavra “tonalidade” usada para “abranger os modos e para descrever grupos de notas ligados por consonâncias em uma hierarquia”.

Por fim, ao se referir ao “oposto” de tonalidade, o Dicionário Grove de Música refere-se à atonalidade como não tonalidade, ou seja, música sem nenhum centro tonal (STANLEY, 1994, p. 953).

Tymoczko (2010, p. 4, tradução nossa), por sua vez, abrange o termo “tonalidade” de forma diferente, enumerando as principais características do fenômeno, sendo uma delas o que consideramos até agora como centro tonal (centricidade):

1. Movimento melódico por grau conjunto. As melodias tendem a se mover em curtas distâncias de nota para nota.
2. Consonância acústica. As harmonias consonantes são preferíveis às dissonantes e tendem a ser usadas em pontos de estabilidade musical.
3. Consistência harmônica. As harmonias em uma passagem musical, quaisquer que sejam, tendem a ser estruturalmente semelhantes entre si.

4. Macroharmonia limitada. Eu uso o termo “macroarmonia” para me referir à coleção total de notas ouvidas em períodos moderados de tempo musical. A música tonal tende a usar macroarmonias relativamente pequenas, geralmente envolvendo de cinco a oito notas.

5. Centricidade. Em períodos moderados de tempo musical, uma nota é ouvida como sendo mais proeminente do que as outras, aparecendo com mais frequência e servindo como objetivo do movimento musical.⁴⁴

Para Doll (2017, p. 20, tradução nossa), autor que utilizaremos a seguir para abordar as questões funcionais, afirma que o centro tonal [*tonal center*], ou simplesmente centro, “descreve orientação em direção a uma única e mais estável classe de altura⁴⁵ [*pitch class*] na qual as demais classes de altura são subordinadas”.⁴⁶

O equivalente em acorde ao efeito de centro tonal é o efeito de *função tônica*. No entanto, o termo “tônica” pode ter mais de um significado na música e, para Doll (2017, p. 20, tradução nossa, grifo do autor), utilizaremos o termo para “denotar o tipo de efeito funcional que envolve uma harmonia estável o suficiente para impedir qualquer sensação de faltar resolução devido à sua inclusão da classe de altura cêntrica”. O autor ainda explica que chamar um acorde de “a” tônica de uma música pode ser equivocado, pois há casos que existem mais de um acordeônico (inclusive com a mesma classe de altura atuando como centro tonal) ou ainda, o não aparecimento do acordeônico em nenhum momento da música, mas a existência do centro tonal em torno daquela classe de altura.

Em torno do centro tonal, o autor define outro tipo de função harmônica: a função pré-tônica. O prefixo “pré” não significa a função que precede a tônica, mas sim a função que prevê a tônica. Assim, o efeito que produz um acorde com esta função é o efeito preditivo. O autor ainda explica que, do mesmo modo que uma previsão não deixa de ser uma previsão porque

-
1. ⁴⁴*Conjunct melodic motion. Melodies tend to move by short distances from note to note.*
 2. *Acoustic consonance. Consonant harmonies are preferred to dissonant harmonies, and tend to be used at points of musical stability.*
 3. *Harmonic consistency. The harmonies in a passage of music, whatever they may be, tend to be structurally similar to one another.*
 4. *Limited macroharmony. I use the term "macroharmony" to refer to the total collection of notes heard over moderate spans of musical time. Tonal music tends to use relatively small macroharmonies, often involving five to eight notes.*
 5. *Centricity. Over moderate spans of musical time, one note is heard as being more prominent than the others, appearing more frequently and serving as a goal of musical motion.*

⁴⁵ Assim como SALLES (2018), utilizarei o termo “classe de altura”. O tradutor do livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, de Joseph Nathan Straus (2013), traduz como “classe de nota”, porém utilizaremos o termo “classe de altura”. A justificativa está no próprio livro de Straus, pois a classe de nota/altura denominada um (1), por exemplo, engloba mais que uma nota: Dó sustenido e Ré bemol. Contudo, pertencem à mesma altura. Desta forma, o termo “altura” é mais adequado para tal definição.

⁴⁶ [...] *describes orientation toward a single, most stable pitch class to which all other pitch classes are subordinate.*

não ocorreu o esperado, o acorde de função pré-tônica não deixa de ter esta função, caso um acorde de função tônica não o suceda, uma vez que o efeito preditivo aconteceu enquanto o acorde soou (DOLL, 2017).

Para diferenciar estes acordes, Doll (2017, p.26, tradução nossa) usa as nomenclaturas “dominante” e “subdominante”, porém, as define da seguinte forma: "Só serão rotulados acordes como "dominantes" apenas se seu efeito for de antecipar um acorde mais estável que contenha a classe de altura central (o primeiro grau da escala)."⁴⁷ Assim, não será necessário ser um acorde do quinto grau da escala para que o acorde seja denominado como "dominante". O autor coloca que para ser considerado um acorde dominante, ele deve ter em sua estrutura a segunda ou sétima nota da escala.

O termo "subdominante", por sua vez, normalmente utilizado para designar acordes do quarto grau da escala (dominante abaixo do centro), será relacionado não à sua tônica no quarto grau, mas sim à presença da sexta nota da escala presente em seu acorde.⁴⁸

Apesar de Doll considerar notas específicas para diferenciar dominantes de subdominantes, ele afirma que a função pré-tônica é menos relacionada à estrutura de notas dos acordes e mais relacionada às antecipações de movimento a partir destes graus da escala até àqueles da resolução preditiva.

Assim, Doll define dois subtipos de dominantes e subdominantes (2017, p. 36, tradução nossa): "Enquanto não podemos dividir as funções subdominante e dominante por meio das diferenças que os graus da escala preveem como pontos de resolução, podemos diferenciá-los fixando o centro tonal como ponto de referência".⁴⁹

Lead dominants ou Dominantes Tonais são aquelas que possuem em sua configuração a sétima maior da escala. Acordes como o V, vii^o, são exemplos deste tipo de acorde.

Rogue dominants ou Dominantes Trapaceiras são aquelas que possuem a subtônica (a sétima menor da escala) em sua configuração. Os exemplos mais vistos destes acordes são o \flat VII e o \flat III.

⁴⁷ [...] we should label a chord a "dominant" if, and only if, its effect is one of anticipating another more stable sonority that contains the centric pitchclass: scale degree 1.

⁴⁸ Apenas com esta definição de subdominante considerando a presença da sexta nota da escala, fica praticamente determinado que ao fazermos uma análise schenkeriana em canções de *rock* a estrutura fundamental iria revelar a melodia $\hat{6}$ - $\hat{7}$ - $\hat{8}$, espelhando a $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$ tradicional. Por isso ele adiciona também o critério de ter o ponto fixo da tônica como referência.

⁴⁹ While we cannot easily subdivide dominant and subdominant functions by appealing to differences in scale degrees' predicted points of resolution, we can further refine dominant and subdominant categories by invoking a fixed point of reference, say, tonal center.

O IV cadencial, por sua vez, como aponta o estudo de Temperley (2011, p.1), é o acorde que mais aparece em posição dominante. Assim, o IV cadencial “desempenha um importante e complexo papel em cadências em grande escala no *Rock*” (Idem, p. 2, tradução nossa). O autor segue a tradição e denomina as cadências com o IV grau na posição D do circuito funcional de cadências plagais.

Tabela 3: Tipos de dominantes.

Dominantes Tonais	Dominantes Plagais	Dominantes Rogue
V-I V-i	IV-I IV-i	bVII-I bVII-i
vii ^o -I vii ^o -i	IV ^{dom7} -I IV ^{dom7} -i	bIII-I
	iv-I iv-i	
	ii-I	

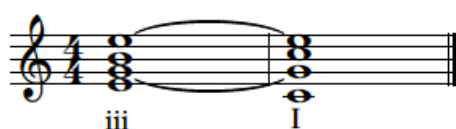
Fonte: VISCONTI, 2018, p. 2.

Upper-subdominants são acordes que possuem a sexta maior da escala como o VI, IV, ii, etc.

Lower-subdominants por sua vez, são as subdominantes que possuem a sexta menor da escala em sua configuração: iv, bvi, entre outros.

Um terceiro tipo de função pré-tônica que é abordado no livro de Doll (2017) é a função mediante. Apesar das semelhanças com a dominante por utilizar-se da sétima nota da escala em sua configuração, ela tem, como o próprio nome sugere, a terceira nota da escala (mediando a tônica e a dominante). Assim, a função mediante prevê resolução do $\hat{3}$ no próprio $\hat{3}$ e em $\hat{1}$, assim como o $\hat{5}$, que prevê sua resolução nele mesmo. O $\hat{7}$, por sua vez, resolve em $\hat{1}$.

Figura 39: Exemplo de resolução de mediante (iii-I).



Fonte: elaborada pela autora.

Doll não diferencia as mediantes pela distância do centro tonal, ele considera o \flat III como uma dominante trapaceira e não como mediante, devido à presença da sétima menor da escala. Além disso, aponta que a terça menor é uma distância de grau conjunto ao considerar a escala pentatônica.

Assim como pré-tônica, que identifica funções anteriores à tônica, o autor nomeia funções que antecipam a pré-tônica, em pré-dominantes, como mostra a seguir.

Pré-dominante: hiper pré-dominante (dominante da dominante), hipo pré-dominante (subdominante da dominante) e pré-dominante medial (mediante da dominante).

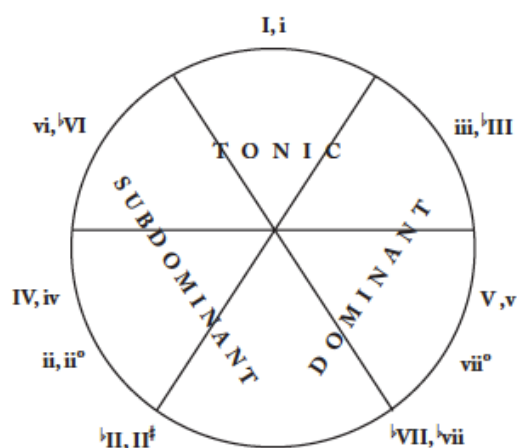
Pré-subdominante: hiper pré-subdominante (dominante da subdominante), hipo pré-dominante (subdominante da subdominante) e pré-subdominante medial (mediante da subdominante).

Pré-mediante: hiper pré-mediante (dominante da mediante), hipo pré-mediante (subdominante da mediante) e pré-mediante medial (mediante da mediante) (DOLL, 2017, p. 280, tradução nossa).

Estas funções discutidas acima trazem uma reflexão em relação ao uso de numerais atrelados às funções. Doll (2017) afirma que os numerais podem indicar determinadas funções, mas não de forma assertiva, sendo assim apenas funções potenciais.

Outra autora que discute questões harmônicas e tem como viés o caráter funcional dos acordes é Nicole Biamonte. Porém, ela considera a forma e circuitos funcionais advindos de outras estruturas que não as tonais.

Figura 40: Funções harmônicas por Biamonte.



Fonte: Biamonte 2010, p.96.

Biamonte adapta o conceito de Agmon da seguinte forma:

As funções de tônica, dominante e subdominante são mapeadas em três semicírculos que se sobrepõem; o protótipo de cada categoria é a tríade primária de cada um deles. As tríades remanescentes participam em duas funções: III como tônica ou dominante e VI como tônica ou subdominante, ambas as ideias familiares ao *Harmony Simplified* de Riemann (1983), e VII e II como dominantes ou subdominantes (essas com precedentes na teoria de harmonia funcional de Daniel Harrison (1994), uma vez que cada um desses acordes contém funções subdominantes e dominantes de acordo com os graus da escala presentes nestes acordes (BIAMONTE, 2010, p. 96, tradução nossa).⁵⁰

A autora ainda explica que as tríades não primárias podem expressar uma de suas funções potenciais ou até mesmo aspectos de ambas. Ainda nas diferenças entre Biamonte e Agmon, a autora adiciona em seu quadro explicativo à subtônica, o bII como função de dominante Napolitana e como trítone substituto com função dominante, além do similar papel do Lídio $II\#$ e não considera as subtônicas de Agmon.

Rothgeb (1996) também discorda de Agmon, pois afirma que reduzir os acordes em três categorias é banalizar a teoria de numerais romanos a ponto de ignorar completamente o contexto nos quais os acordes estão inseridos.

Como é possível perceber, a ideia de que um acorde contém uma função intrínseca sem considerar qualquer contexto musical é utilizada por diversos autores. Assim como Doll, Biamonte também explica funções de acordo com as notas da escala presentes em cada acorde: Acordes tônicos contêm $\hat{1}$ e alguma forma do $\hat{3}$, acordes subdominantes contêm formas de $\hat{4}$ e/ou $\hat{6}$ e acordes dominantes contêm formas de $\hat{7}$ e/ou $\hat{2}$.

Estruturas pentatônicas serão discutidas mais à frente em circuitos funcionais e esquemas harmônicos.

Apesar de as teorias de Biamonte e Doll serem uma alternativa interessante à teoria de harmonia funcional aplicada comumente em música popular aplicada com os numerais romanos (e as utilizaremos para destacarmos os diferentes tipos de dominantes, diferenciar de mediantes, destacar como usaremos os graus em relação às funções e explicar determinadas progressões), a primeira usa um tipo de definição que Nobile (2014, p. 39, tradução nossa) denominou de "função como identidade do acorde" [*function-as-chord-identity*]. Isso significa

⁵⁰ *The functions of tonic, dominant, and subdominant are mapped onto three overlapping semicircles; the prototype for each category is the encircled primary triad. The remaining triads each participate in two function categories: III as tonic or dominant and VI as tonic or subdominant, both of which are familiar ideas from Riemann's Vereinfachte Harmonielehre, and VII and II as dominant or subdominant, which have precedents in Daniel Harrison's theory of harmonic function, as each contains both dominant- and subdominant-functioning scale degrees.*

que Biamonte define uma função a um acorde na maioria das vezes baseada em propriedades intrínsecas daquele acorde (notas em comum com o acorde tônico, notas presentes no acorde). Doll até certo ponto também define as nomenclaturas baseadas em notas presentes em acordes, porém, sua teoria é essencialmente de progressão de acordes e portanto, contém uma definição de função mais associada à sintaxe ao definir “funções” como "efeitos de acorde" [*chordal effects*] e basear suas definições de “funções harmônicas” nos conceitos de estabilidade e previsibilidade.

O que pretendo neste trabalho é aliar a teoria da harmonia funcional baseada em estruturas de acordes, elaborada acima, com o que Nobile (2014, p. 20, tradução nossa) nomeia de “harmonia sintática”, uma abordagem também funcional, mas que relaciona o contexto do acorde na frase musical para determinar sua função. No *Rock*, usaremos três tipos de funções harmônicas: tônica, dominante e pré-dominante e, assim como Doll, abandonaremos frequentemente as noções de tonalidade.

4.2 CIRCUITO FUNCIONAL

Schenker (1925, p. 63) utiliza-se do termo "*Stufenkreis*" para se referir a circuitos harmônicos. Circuitos são considerados progressões que se iniciam e terminam no mesmo acorde. Nobile (2014, p. 45, tradução nossa) coloca outros termos usados por Schenker que também sugerem o mesmo conceito circular deste tipo de progressão: *Stufenrund* e *Kadenzrund*.

Outra característica dos circuitos funcionais é ter os três tipos de funções harmônicas (tônica, pré-dominante e dominante) para retornar para a tônica novamente (T-PD-D-T). Assim, em vez do termo “*Stufenkreis*” utilizado por Schenker que está atrelado a graus da escala, Nobile (2014, p. 45, tradução nossa) sugere o termo “*Funktionkreis*” que pode ser traduzido mais facilmente por circuitos funcionais.

Em músicas, é comum que um circuito funcional englobe uma seção, mas também é possível que ela esteja presente em diversas seções de uma música. Em passagens mais curtas, essas progressões serão consideradas prolongamentos de uma função, sendo a única exceção na estrutura formal período que terá dois circuitos, sendo o primeiro um semi-circuito funcional finalizando na dominante sintática indicando uma semi-cadência: T-PD-D e o segundo um circuito funcional completo T-PD-D-T. A tabela de Visconti (2018) apresenta algumas possibilidades de posicionamento dos acordes em circuitos e semi-circuitos funcionais:

Tabela 4: Exemplos de circuitos e semi-circuitos funcionais.

T	PD	D	T
I (i)	IV	V	I (i)
I (i)	ii (ii ^o)	V	I (i)
I (i)	iv	V	I (i)
I (i)	IV ^{dom7}	V	I (i)
I	vi	V	I
I (i)	♭VI	V	I (i)
I (i)	V	IV	I (i)
I (i)	♭VII	IV	I (i)
I (i)	♭III	IV	I (i)
I (i)	ii (ii ^o)	IV	I (i)
I	vi	IV	I
I (i)	V	iv	I (i)
I (i)	♭VII	iv	I (i)
I (i)	♭III	iv	I (i)
I (i)	IV	iv	I (i)
I	IV	ii	I
I	vi	ii	I
I (i)	IV	♭VII	I (i)
I (i)	iv	♭VII	I (i)
I (i)	♭III	♭VII	I (i)
I (i)	♭VI	♭VII	I (i)
I (i)	IV	♭III	I (i)
I (i)	♭VII	♭III	I (i)

T	PD	D
I (i)	IV	V
I (i)	ii (ii ^o)	V
I (i)	iv	V
I (i)	IV ^{dom7}	V
I	vi	V
I (i)	♭VI	V

Fonte: VISCONTI, 2018, p. 30.

Nobile utiliza como exemplo de circuito funcional, a música *Nowhere Man* dos The Beatles (Lennon/McCartney). Nela, ocorre um circuito funcional I-V-IV-I de prolongamento de tônica no início, sendo parte da função tônica do circuito maior I-ii-iv-I.⁵¹

⁵¹ Nobile utiliza outras grafias de numerais romanos em suas imagens. Ele não diferencia acordes maiores e menores com maiúsculas e minúsculas.

Figura 41: Exemplo de circuitos funcionais em *Nowhere Man* dos The Beatles por meio da análise Schenkeriana.

he's a real nowhere sitting in nowhere making nowhere for no-body
real man his land all his plans

I → V IV → I APT
"syntax divorce" (Chap. 3)

I II IV[#] I
T PD D T

prolongational

Fonte: NOBILE, 2014, p. 47.

Em sua dissertação, "os principais representantes de cada função em um circuito são indicados com mínimas na clave de Fá e os representantes de pré-dominantes terão a bandeirola"⁵², como vemos na figura acima e seguindo as práticas do *Stufenkreis* de Schenker (NOBILE, 2014, p. 46, tradução nossa).

Nowhere Man é um bom exemplo de circuitos funcionais, pois além de conter na função tônica um circuito funcional de prolongamento, ele demonstra a melodia descendente da oitava até o primeiro grau no qual a dominante sintática IV acompanha o terceiro grau como nota de passagem e o segundo grau como grau estável (NOBILE, 2014).

Esta ideia do IV ser compatível como grau estável com o $\hat{2}$ na melodia, será explicado mais à frente em divórcios harmônicos-melódicos.

4.2.1 Função Tônica e progressões de prolongamento

Caplin (1998, p. 23, tradução nossa) afirma que apesar do primeiro grau ser o principal representante da função tônica, o VI também pode ter esta função. Em determinados circuitos funcionais os acordes podem alternar nesta função tônica em uma mesma progressão.

Progressões de prolongamento ocorrem quando um conjunto de acordes que não necessariamente possuem a mesma função conectam dois acordes da mesma função. Normalmente isto acontece por meio dos acordes vizinhos ou de passagem. Assim como Nobile (2014, p. 49), seguirei os conceitos de acordes vizinhos e de passagem de Caplin (1998

⁵² the pre-dominant representative will be flagged (following Schenker's practice with *Stufenkreise*).

p. 25, tradução nossa), que afirmam que esses acordes não são definidos pelo resultado de notas de passagem ou vizinhas no baixo, mas sim por quais acordes eles conectam.

Nobile trabalha com a definição de Caplin de acordes vizinhos, que afirma: são acordes de prolongamento que aparecem entre acordes iguais, sendo estes últimos com a mesma nota no baixo. Caplin coloca que movimentos de grau conjunto são normalmente (mas não necessariamente) presentes em uma ou mais vozes. (CAPLIN, 1998, p. 25, tradução nossa). As progressões mais comuns de acordes vizinhos no *Rock*, são: I-IV-I, I-V-I e I- \flat VII-I.

Figura 42: Redução da estrofe de Hey Jude (McCartney) com exemplo de prolongamento de tônica.

The figure shows a musical score for 'Hey Jude' in 4/4 time. The treble clef contains a melodic line with notes marked with degrees: 3, 2, 3, 6, 5, 7, 8. The bass clef contains a harmonic line with chords labeled I, IV, III, V7, I. A bracket labeled 'Prolongamento' spans the first two measures. Below the bass clef, there are labels T, PD, D, T.

Fonte: elaborada pela autora.

Neste exemplo, vemos o prolongamento de tônica ser obtido por meio da progressão I-V-V7-I no início da estrofe. É possível observar o grau conjunto (Lá-Sol-Lá) presente na redução da melodia, configurando o V como acorde vizinho interligando os acordes de Fá maior (I).

A diferença para acordes de passagem é que estes conectam acordes diferentes. Assim, esses acordes de prolongamento aparecem entre acordes com inversões diferentes ou ainda entre dois representantes da mesma função. Acordes de passagem podem também conectar representantes de funções diferentes, como na suavização [*softening*] do acorde IV, inserido entre V (como dominante sintática) e I (tônica) ao fim de algumas progressões do *Blues* de 12 compassos. Acordes de passagem e vizinhos podem ser agrupados, por vezes, de forma que uma progressão aparentemente de acordes vizinhos seja permeada por acordes de passagem (NOBILE, 2014, p.50, tradução nossa).

Com a presença de acordes vizinhos, os acordes de passagem não necessitam conter a passagem literal de grau conjunto em nenhuma voz (CAPLIN, 1998 p. 25, tradução nossa).

4.2.2 Função Dominante e prolongamento da dominante sintática

A função dominante no *Rock* pode ser representada por outros graus além do V, como vimos anteriormente. Assim, a função dominante em um circuito funcional é caracterizada pela sua posição anterior à tônica, e não pela presença de uma nota específica presente em um acorde.

Na música *Wish You Were Here* do Pink Floyd (Gilmour/Waters), por exemplo, temos como função dominante o acorde II dirigindo-se para a tônica a fim de finalizar o circuito funcional (NOBILE, 2014).

Figura 43: Análise da estrofe de *Wish You Were Here*.

The figure shows a musical score for the first staff of the song "Wish You Were Here". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of four chords: I (G), IV (C), II (B), and I (G). The melodic line starts with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a dotted quarter note on G4 (labeled 5), a suspended quarter note on F#4 (labeled sus), and a quarter note on E4 (labeled 3). A bracket above the last three notes is labeled with 5, 4, and 3 respectively.

Fonte: NOBILE, 2014, p. 54.

Outros acordes que também comumente ocupam a função de dominantes, são o próprio V, o IV e o \flat VII.

Além dos acordes de função dominante, existem prolongamentos desta função com acordes que à primeira vista não são considerados dominantes. Um acorde muito recorrente nas análises de *Rock*, de acordo com EVERETT (2009, p.208) e NOBILE (2014, p.61, tradução nossa), é o cadencial (I) sem a segunda inversão, como é recorrente no repertório clássico. Nobile afirma que, apesar da falta da inversão, este Cadencial I possui instabilidade devido ao seu posicionamento (posterior à pré-dominante).

Outras progressões também podem servir de prolongamento da função dominante, como ocorre em *Please, Please Me* dos Beatles (Lennon/McCartney) (I-IV-V7).

Figura 44: Estrofe de *Please, Please Me*.

$\text{♩} = 136$ **S** **E** **A** **E** **G A B** **R** **E**
 8 Last night I said these words to my girl: "I know you ne-ver e-ven
 7 **A** **E** **D** **A** (come on) **F#m** (come on) **C#m** (come on)
 try, girl." Come on, come on, come on, come on, come
 12 **A** (come on) **C** **E** **A** **B7** **E** **A** **B7**
 on, please please me, whoa yeah, like I please you.

Fonte: NOBILE, 2014, p. 66.

Nos compassos 13 e 14, Everett (2001) considerou este acorde I (c.13) como o I cadencial, apesar da nota no baixo não configurar o $\hat{5}$. Assim como Nobile (2014), considero este primeiro acorde I como instável, não pelo seu baixo, mas sim pela sua posição de início da progressão de função dominante, seguido do IV e V, finalizando a cadência em I, sendo este último acorde estável (c.15), assim como ao final da estrofe de *Hey Jude*, onde encontra-se o I cadencial entre o IV e V.

Em relação à dominantes sintáticas, apesar de parecer um movimento fraco, é curioso notar que o movimento IV-I é muito mais comum do que o V-I no *Rock*, conforme pesquisa feita por Daniel Temperley e Trevor de Clercq em 2010. A pesquisa analisou as *500 melhores músicas de todos os tempos* de acordo com a revista Rolling Stones e chegaram ao seguinte resultado:

Tabela 5: Transições de acordes nas “500 melhores músicas de todos os tempos”. Células indicam o número de ocorrência de um acorde (o antecedente) para outro (o consequente).

Cons Ant	I	bII	II	bIII	III	IV	#IV/ bV	V	bVI	VI	bVII	VII
I	0	25	132	94	44	1052	2	710	104	302	470	16
bII	31	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	12
II	120	1	0	2	20	58	0	97	0	24	10	0
bIII	50	6	6	0	0	64	2	2	67	0	41	0
III	16	0	39	0	0	46	0	6	0	60	3	4
IV	1162	14	30	98	45	0	4	514	57	72	90	4
#IV/bV	7	0	0	6	0	10	0	0	0	0	0	0
V	788	0	36	6	17	392	4	0	6	191	48	0
bVI	208	0	1	20	0	22	6	22	0	10	78	0
VI	144	0	87	0	32	260	0	124	21	0	3	0
bVII	386	0	0	11	2	188	2	26	114	6	0	0
VII	18	0	0	0	12	0	4	0	0	3	0	0

Fonte: TEMPERLEY, DECLERCQ, 2011, p. 61.

Esta tabela elucida o uso preponderante de acordes IV e V como antecedentes do primeiro grau. Em seguida, os acordes \flat VII e \flat VI.

4.2.3 Função Pré-Dominante e prolongamento da pré-dominante

Na teoria musical, esta função é a mais atrelada à sintaxe do que as funções tônica e dominante. Isto ocorre por ela ter o propósito de conectar as outras duas funções (NOBILE, 2014, p.68, tradução nossa).

Alguns autores relacionam acordes de pré-dominante com a presença do $\hat{4}$ no baixo, porém, Marion Gulk afirma que a função P (de plagal, ou pós-tônica), como ela a intitula, é a mais determinada pelo contexto que se encontra do que propriamente a presença de uma nota específica (GULK apud NOBILE, 2014, p. 68, tradução nossa).

Charles Smith (1981), por sua vez, nomeia as funções Tônica, Pré-Dominante e Dominante (T-PD-D-T), quando o circuito é formado por I-IV-V-I. Além desta nomenclatura, ele traça um paralelo para um circuito plagal, nomeando as funções de Tônica, Preparação plagal e Plagal (T-PP-P-T): I-V-IV-I (SMITH apud NOBILE, 2014, p.68, tradução nossa).

No caso da harmonia sintática, ambos os acordes IV e V podem ser considerados dominantes ou pré-dominantes, de acordo com o contexto. No *Rock*, é comum que ocorra este tipo de situação na qual o acorde IV representa a dominante e o V a função pré-dominante.

Figura 45: Redução da estrofe de *Lyin' Eyes*.

Fonte: NOBILE, 2014, p. 71.

Neste exemplo de *Lyin' Eyes* da banda Eagles (Frey/Henley), temos evidência na redução da estrofe de que em um período temos o V atuando na frase antecedente e o IV atuando como a real dominante na frase consequente.

Em Schenker, o termo "harmonia intermediária" é relacionada à função pré-dominante, mas não são termos intercambiáveis, devido ao fato de harmonias intermediárias serem vistas em níveis mais superficiais do que harmonias de tônica e dominante, enquanto que a função pré-dominante é equivalente em *status* a essas últimas. Há a possibilidade também de o mesmo acorde ser o representante de ambas as funções dominante e pré-dominante. Nesses casos, ocorrem mudanças rítmicas e melódicas, além de geralmente haver uma progressão de prolongamento que separa estes acordes, criando a sensação de retorno a ele (NOBILE, 2014, p.69, tradução nossa).

Uma questão que até hoje é discutida no gênero *Rock* é o papel do acorde IV. Everett (2004) afirma que em uma progressão *Blues* de doze compassos, o IV atua como atenuante do V-I ao final da progressão. Outros autores discordam, pois no gênero progressões como \flat VII-IV-I, é muito comum e, assim, o IV seria independente de uma relação com o V, podendo ser de fato uma função dominante e não um prolongamento desta função. Nesta visão, a progressão I-V-IV-I ao final do *Blues* segue o padrão de T-PD-D-T: "Ken Stephenson (2002, 102–104) inclusive usa esta progressão \flat VII-IV-I como evidência que no gênero *Rock* é prática comum utilizar padrões opostos ao de outros gêneros, chamando essas sucessões de acordes como "regressões" (NOBILE, 2014, p.72, tradução nossa).⁵³

No exemplo abaixo, temos a regressão \flat VII-IV-I presente na introdução e estrofe de *You Wreck Me* da banda Tom Petty and the Heartbreakers (Petty/Campbell).

Figura 46: Introdução e estrofe de *You Wreck Me*.

Fonte: elaborada pela autora.

4.2.4 Cadências

Ainda em Nobile (2014, p. 76, tradução nossa), as cadências estão implícitas no conceito de circuito funcional: elas ocorrem no final de cada circuito (uma semi-cadência

⁵³ Ken Stephenson even uses this chord progression as evidence that chord successions in Rock music follow the opposite patterns from their common-practice counterparts, calling Rock's successions "retrogressions" (2002, 102-104).

incorre em um semi-circuito funcional). No gênero *Rock*, a cadência não necessita de um conteúdo harmônico restrito ao V-I, como Caplin (1998, passim) explica ser necessário no repertório clássico, para que a cadência tenha fechamento formal e de condução de vozes. Isto ocorre, porque no *Rock* o fechamento cadencial não está atrelado a questões harmônicas tão restritas. Assim, Everett (2004) e Allan Moore (1995) expandiram as possibilidades de cadência no gênero para \flat VII-I e \flat VII-IV-I.

Para definir “cadência” baseada no circuito funcional, como Nobile (2011), é preciso entender que esta definição se afasta das restantes: a cadência, neste contexto, representa o final de uma trajetória harmônica e formal de larga-escala.

Pode haver certos gestos harmônicos ou posições métricas que comumente sinalizam uma cadência, mas uma cadência deve ser o fim de algo - especificamente alguma coisa que contém um começo e um meio. Desta forma, enquanto Temperley identifica a progressão IV-I que conclui a estrofe dos Beatles *Hard Day's Night* como uma cadência, considero os dois últimos compassos um pós-cadencial do prolongamento da tônica, com a conclusão do circuito funcional ocorrendo com o retorno à tônica no compasso 11 (NOBILE, 2011, p. 175).⁵⁴

Este tipo de definição está atrelado à ideia de semiótica da música em Agawu (1991), em que a cadência representa o fim de uma unidade tripartite, as quais não são estáticas, mas interrelacionadas entre elas (NOBILE, 2011).

Assim, Nobile defende o uso da abordagem sintática para definir funções harmônicas, em vez de associar previamente acordes a funções. Esta abordagem é benéfica para as análises, pois o gênero não está restrito a funções previamente estabelecidas de acordes. Dessa maneira, não ter uma associação direta do acorde V como dominante, ou II e IV como pré-dominantes nos ajuda a entender que caminhos formais e retóricos em circuitos funcionais não precisam estar atrelados a harmonias previamente estabelecidas para soarem como cadências e progressões com sentidos completos.

4.3 HARMONIA SINTÁTICA

Biamonte, apesar de ter uma abordagem de acordes com funções pré-definidas, também afirma:

⁵⁴ *There may be certain harmonic gestures or metrical positions that commonly signal a cadence, but a cadence must be the end of something—specifically something that contains a beginning and a middle. In this way, while Temperley identifies the IV-I progression that concludes the verse of the Beatles' "A Hard Day's Night" as a cadence, I consider the final two bars a postcadential tonic prolongation, with the completion of the functional circuit occurring with the return to tonic in m. 11.*

A sintaxe das alturas [*pitch*] do *Mainstream Rock* compreende uma variedade de elementos cromáticos, tonais, modais e baseados em *Blues*. As construções tradicionais da teoria de graus da escala e da funcionalidade harmônica, embora originalmente pertencentes à música artística [*art music*], podem ser modificadas de maneira útil para abordar elementos da música *Rock* que não estão em conformidade com as normas tonais, principalmente quando esses elementos são considerados em conjunto com outros parâmetros musicais, como ritmo, hipermetro, textura, consonância e contorno (BIAMONTE, 2010, p. 95, tradução nossa).⁵⁵

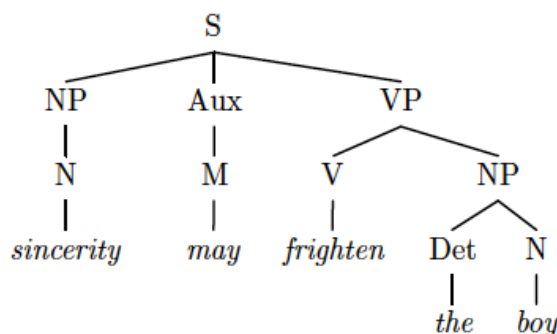
Essa afirmação e as noções de harmonia sintática de Drew Nobile serão os princípios que apresentarei ao longo deste capítulo.

4.3.1 Sintaxe

De acordo com o glossário Ceale, "a *sintaxe* constitui a Teoria geral da frase; é parte da gramática que trata da disposição das palavras na frase" (CEALE, 2012).

Chomsky (1965) coloca em evidência aspectos importantes da teoria da sintaxe estrutural: hierarquia e função. Ao apresentar o gráfico em árvore explicitando a hierarquia dos termos, podemos mais a frente também entender, em música, como elementos de níveis hierárquicos diferentes não se relacionam diretamente.

Figura 47: Diagrama em árvore representando a hierarquia dos termos sintáticos.



Fonte: CHOMSKY 1965, p.65 apud NOBILE, 2014, p. 21.

Este diagrama ilustra a hierarquia dos termos da sentença "Sincerity may frighten the boy". A sentença (S) é dividida entre sujeito [*Noun Phrase*] (NP) e predicado [*Verb Phrase*]

⁵⁵ *The pitch syntax of Mainstream Rock music comprises a variety of tonal, modal, blues-based and chromatic elements. Traditional constructs of scale-degree theory and harmonic functionality, while originally pertaining to art music, can be usefully modified to address elements of Rock music that do not conform to tonal norms, particularly when these elements are considered in conjunction with other musical parameters such as rhythm, hypermeter, texture, consonance, and contour.*

(VP), ambos pertencentes ao mesmo nível hierárquico, unidos pelo auxiliar (AUX). O sujeito (NP) é composto por um substantivo (N). O predicado (VP), por sua vez, é dividido em verbo (V) e objeto direto (NP). Tanto o sujeito como o objeto direto, por constituírem frases nominais, também podem ter subdivisões: neste caso, o objeto direto possui em sua formação um determinante (Det) e um substantivo (N). No diagrama, fica clara a hierarquia dos termos e com qual cada um consegue se relacionar diretamente. Não é possível estabelecer relação do termo "*Sincerity*" com "*the boy*" diretamente, por exemplo. Assim como juntar os termos "*Sincerity*" e "*(may) frighten*" não produzem sentido completo.

Em música, Nobile (2014, p. 20) explica que a sintaxe pode ser mais complexa, pois ela pode tratar da disposição de diversos elementos, como alturas (BORETZ, 1970), níveis abstratos de relaxamento e tensão (SWAIN, 1997) ou ainda ser variável conforme a peça (ZBIKOWSKI, 2002)⁵⁶. Na harmonia sintática, especificamente, trataremos da sintaxe como ordenamento sistemático de acordes em frases, temas e seções musicais. A relação de circuito funcional com a sintaxe é a seguinte: existem as funções tônica, pré-dominante e dominante e elas estão no mesmo nível hierárquico. Quando ocorrem prolongamentos dessas funções, os acordes presentes no prolongamento estão no mesmo nível hierárquico que outros acordes do prolongamento, mas não dos acordes representantes das funções, ou seja, não é possível estabelecer relações diretas entre acordes de hierarquias diferentes, assim como na frase *Sincerity may frighten the boy*.

4.3.2 Harmonia sintática no *Rock*

Laitz fez uma contribuição importante à teoria da harmonia sintática ao apresentar a análise de segundo nível (sendo o primeiro, a análise por numerais romanos). Este segundo nível de análise consiste em rotular a progressão funcional que ocorre em uma frase como T (tônica), PD (pré-dominante), D (dominante) e T novamente. Laitz explica a partir de diferentes exemplos de *layouts* rítmicos e os nomeia como "modelos de frases", afirmando que toda frase contém exatamente uma sucessão destas funções. Não importa quantos acordes a frase contenha, ela sempre terá apenas uma função pré-dominante e uma função dominante, podendo

⁵⁶ *Musical syntax is more complicated, first and foremost because it is not clear what "the parts or elements" that are to be arranged should be. They might be as simple as individual pitches (Boretz 1970) or as abstract as levels of tension and relaxation (Swain 1997). According to Lawrence Zbikowski, the basic elements of musical syntax vary from piece to piece (2002, 52-54).*

cada uma delas ser prolongada por uma série de acordes (LAITZ, 2011 apud NOBILE, 2014, p. 41, tradução nossa).

Existem duas questões interessantes nesta abordagem: a primeira é baseada na divisão das funções que facilitam a correlação dos acordes em um determinado contexto. Assim como diagrama de Chomsky, fica muito mais claro os acordes que podem ser relacionados diretamente, pois as divisões trazem também a hierarquia de cada acorde na progressão funcional; a segunda questão é o fato de Laitz abordar as funções baseado na sintaxe da frase, e não nos acordes, assim como nos circuitos funcionais. Ele evidencia este foco na sintaxe ao definir a função “pré-dominante” como um “tecido conjuntivo entre a tônica e a dominante”⁵⁷ e ainda afirma que “os compositores frequentemente escolhem o acorde subdominante como pré-dominante”⁵⁸ (e não aliando necessariamente o acorde subdominante a uma função intrínseca), corroborando ainda mais com a relação da sintaxe gramatical com a musical (LAITZ, 2011, p. 190-193 apud Nobile, 2014, p. 41).⁵⁹

Assim, pela harmonia sintática o *status* de um acorde como representante de uma dominante sintática não é relacionado a nenhuma característica intrínseca, mas pela sua posição na progressão. É verdade que determinados acordes são mais prováveis de serem encontrados em posições de dominante como o V e o IV, mas teoricamente qualquer acorde tem o potencial de exercer esta função de dominante sintática, inclusive o I (NOBILE, 2014, p.53, tradução nossa).

4.4 PROGRESSÕES COMUNS EM ROCK

Biamonte (2010, p. 98, tradução nossa) cita a progressão bVII-IV-I (chamada de regressão por Stephenson) como progressão duplo-plagal. Além disso, ela discute as progressões eólicas, e as pentatônicas, como veremos a seguir.

As progressões eólicas são caracterizadas pelo uso do bVI e possuem duas variações: a diatônica (bVI- bVII- i) e a de empréstimo modal (bVI- bVII- I). Elas são explicadas por Biamonte (2010, p. 101, tradução nossa) como uma substituição da cadência IV-V-I, ou ainda, como expansão da cadência bVII- i. Ambas as explicações contêm o padrão de PD-D-T

⁵⁷ [...] *connective tissue between the tonic and the dominant.*

⁵⁸ *composers frequently choose the subdominant as the pre-dominant.*

⁵⁹ A abordagem funcional da harmonia pode separar os papéis de afastamento da tônica e introdução de cadência típicos de acordes pré-dominantes em dois ou mais acordes. É possível encontrar os acordes de quarto grau (IV, iv) mais frequentemente em posições de afastamento da tônica e acordes do segundo grau (ii, ii^o) como introdutórios de cadências.

ocorrendo, pois o $\flat\hat{6}$ é um representante de pré-dominantes e o $\flat\text{VII}$ tem as notas $\hat{2}$ e $\hat{7}$ representando as dominantes. Uma terceira explicação para as progressões eólicas, são de movimentos lineares para a tônica (no caso do $\flat\text{VI}$ - $\flat\text{VII}$ - I) ou a partir da tônica (I-ii-iii-IV-V), nas quais, normalmente, têm como alvo o IV ou V.

Biamonte (2010, p. 102, tradução nossa) ainda diferencia as progressões eólicas circulares (circuitos) das progressões eólicas de acordes vizinhos ou de passagem: no primeiro caso, temos o prolongamento de tônica por movimento harmônico, enquanto que no segundo, temos o prolongamento por movimento linear.

Em *Desculpe, Babe* dos Mutantes (Baptista/Lee), temos a progressão eólia de empréstimo modal circular $\flat\text{VI}$ - $\flat\text{VII}$ - I na coda da música (2'39''):

Figura 48: Exemplo de progressão eólia de empréstimo modal em *Desculpe, Babe*.

D B \flat C D

Fonte: elaborada pela autora.

Walter Everett em seu artigo *Making Sense of Rock's Tonal Systems* (2004, § 16, tradução nossa) aborda as seis diferentes maneiras que o sistema tonal é encontrado no gênero *Rock*. Uma delas, que também é abordada por Biamonte em *Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music* (2010, p. 104, tradução nossa) é o uso das tônicas da escala da pentatônica para formar tríades maiores e criar harmonias e circuitos funcionais baseados nestes acordes. Algumas explicações dadas por Biamonte para este fenômeno são a facilidade de manter o padrão de acordes maiores na guitarra, e a escolha das tônicas derivam da facilidade de fazer tais acordes no instrumento (ex: Lá maior, Dó maior, Ré maior, Mi maior e Sol maior). Outra explicação dada é de que os timbres distorcidos de guitarra soam menos dissonantes ao aplicar acordes maiores do que menores.

Everett (2004, § 19), por um lado, não considera este tipo de abordagem do sistema tonal como funcional e afirma que não há expectativa de acordes maiores, da pentatônica maior, resolverem de uma maneira específica. Biamonte (2010, p. 104, tradução nossa), por sua vez, coloca que a estrutura quase simétrica e preponderância de subconjuntos (025)⁶⁰ da escala pentatônica, podem dar esta percepção⁶¹, porém, considerando melodias vocais de *Blues* e

⁶⁰ Para conceitos de teoria pós-tonal, ver Straus (2013).

⁶¹ Everett (2009) aponta estas características da escala pentatônica.

Rock, é possível perceber uma hierarquia que privilegia $\hat{1}$ e $\hat{5}$. O intervalo de terça menor é também bem comum, assim como segundas maiores acima ou abaixo da terça. À teoria de Everett, Biamonte acrescenta que em teoria, qualquer grau da escala pentatônica pode ser considerado a tônica. Assim, ela estabeleceu cinco rotações possíveis da escala, começando pela escala pentatônica menor.

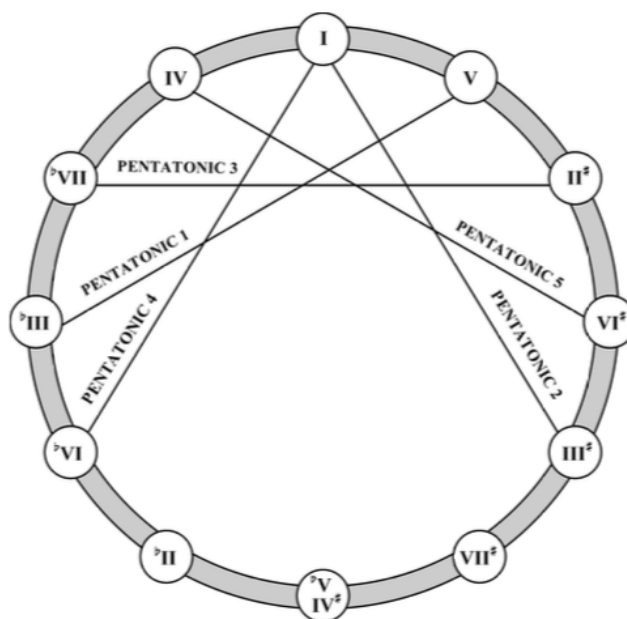
Tabela 6: Ilustração da rotação da escala pentatônica em tônicas de acordes maiores.

<u>Rotation</u>	<u>Scale Degrees</u>	<u>Triads</u>	<u>Cross-relation</u>
Pentatonic 1 (minor)	1 $\flat 3$ 4 5 $\flat 7$	I \flat III IV V \flat VII	$\flat 3/\flat 3, \flat 7/\flat 7$
Pentatonic 2 (major)	1 2 3 5 6	I II III V VI	1/ $\sharp 1, 5/\sharp 5$
Pentatonic 3	1 2 4 5 $\flat 7$	I II IV V \flat VII	4/ $\sharp 4, \flat 7/\flat 7$
Pentatonic 4	1 $\flat 3$ 4 $\flat 6$ $\flat 7$	I \flat III IV \flat VI \flat VII	$\flat 3/\flat 3, \flat 6/\flat 6$
Pentatonic 5	1 2 4 5 6	I II IV V VI	1/ $\sharp 1, 4/\sharp 4$

Fonte: BIAMONTE, 2010, p. 105.

As relações obtidas pelo uso das tônicas da escala pentatônica não se resumem apenas a tríades maiores, mas também a relações cruzadas, como vemos na tabela acima, podendo haver modificações de terças, quartas, quintas, sextas e sétimas de cada rotação da escala.

Figura 49: Grafo ilustrando a rotação da escala pentatônica em tônicas de acordes maiores.



Fonte: BIAMONTE, 2010, p. 105.

Neste grafo, Biamonte coloca em ordem de maior ocorrência (da pentatônica 4 à pentatônica 2) o grupo de tríades maiores provenientes das tônicas da escala pentatônica. A pentatônica 4 pode ser entendida como uma cadeia de quartas descendentes a partir do \flat VI até I. A pentatônica 1, por sua vez, como uma cadeia do \flat III até V e assim por diante. Biamonte explica que o uso da pentatônica 4 é bastante utilizada devido à presença da sétima e suas relações cruzadas incluem os graus da escala três e seis, um padrão consistente com o *Blues* e com a mistura maior/menor encontrada no repertório.

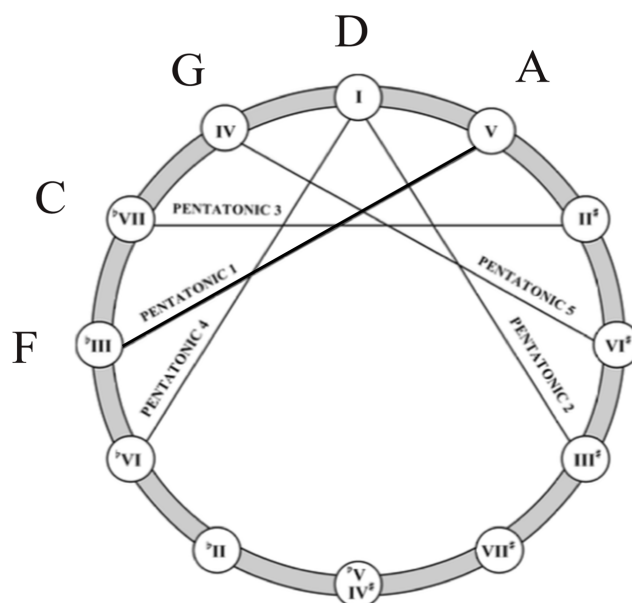
É importante lembrar também, que dependendo da instrumentação, estes acordes são apresentados de maneira que: com violão é comum que os acordes estejam em tríades, e em guitarras é comum que sejam tocados em *power-chords* ou até mesmo em quartas empilhadas.

Existem também, progressões que podem estar em mais de uma pentatônica (são subconjuntos de mais uma dessas escalas): a progressão plagal dupla (\flat VII - IV - I) está presente na 1, 3 e 4. A progressão eólia (\flat VI - \flat VII - I) está presente apenas na 4. A progressão *axe-fall* (IV - \flat III - I), como chamada por Biamonte (2010, p. 104), está presente na 1 e 4. A versão lídia desta progressão (I-II-IV-I) é subconjunto das pentatônicas 3 e 5. As progressões com as dominantes (I - \flat VII - V) estão presentes na 1 e 3, entre outras combinações.

Como podemos perceber, a presença de tríades maiores no repertório do *Rock* clássico pode ser muito bem explicada por estes conjuntos provenientes das rotações das escalas pentatônicas e suas tríades, formando circuitos funcionais ou apenas progressões sem um acorde como alvo.

Em *Proud Mary* da banda Creedence Clearwater Revival (Fogerty), é possível observar os acordes de Dó maior, Lá Maior, Sol maior, Fá maior e Ré maior na introdução. Encaixando-os no gráfico de Biamonte, vemos que este esquema harmônico pertence à pentatônica 1.

Figura 50: Acordes de *Proud Mary* e sua relação com a pentatônica 1.



Fonte: elaborada pela autora.

4.5 DIVÓRCIO HARMÔNICO-MELÓDICO

O termo “divórcio harmônico-melódico” antes de sua definição, necessita ser explicado brevemente devido à questão do uso do termo "divórcio". Este termo foi cunhado por Allan Moore em seu artigo *The So-Called 'Flattened Seventh' in Rock* (1995) e é utilizado até hoje para designar a independência entre melodia e harmonia no gênero *Rock*. Em consonância com Nobile (2014), é preciso que esse termo tenha um esclarecimento, pois ele pode suscitar a ideia de que harmonia e melodia são camadas separadas em uma música, ou até que melodia e harmonia não estejam em nenhum momento relacionadas, e em algum momento do passado elas eram "casadas". Assim, Temperley (2007 p. 323, tradução nossa) explica que um bom indicativo do "divórcio" se dá quando uma nota que não pertence ao acorde não resolve por salto e afirma que é mais comum de ocorrer em melodias baseadas em pentatônicas, e mais em estrofes do que em refrões.

Para Nobile (2014), o que falta nos estudos sobre divórcio harmônico-melódico é um método sistemático de interpretá-los, uma vez que as regras de contraponto não se aplicam nestas situações. Assim, foram estabelecidos três tipos de divórcios harmônico-melódicos.⁶²

⁶² A maioria das músicas que exibem algum tipo de divórcio harmônico-melódico não o fazem durante a música inteira, pois ao longo dela é provável que ocorra uma aproximação mais forte entre melodia e harmonia, principalmente em momentos-chave da música (no caso de estrofes frouxas, o refrão geralmente é mais justo e

4.5.1 Divórcio Hierárquico

Este divórcio ocorre quando a melodia se encontra em um nível mais profundo da estrutura da música do que a harmonia. Os acordes do *foreground* participam da ornamentação enquanto a melodia continua a realçar a harmonia prolongada.

Na harmonia tradicional, a função de ornamentação pode ocorrer na harmonia por meio de notas de passagem vizinhas. A diferença entre estas ornamentações harmônicas e ornamentações melódicas baseia-se no fato de que as ornamentações harmônicas não necessitam de suporte harmônico, diferente das melódicas. Nobile (2014, p. 88, tradução nossa) exemplifica as possibilidades de ornamentação da seguinte forma: existem casos que harmonia e melodia participam da ornamentação (exemplo A), no exemplo B temos a melodia fazendo a nota de passagem, mas a harmonia não. O exemplo C, por sua vez, não é considerado correto na prática da harmonia tradicional, porém, é nesta situação bem comum na música popular que ocorre este primeiro tipo de divórcio harmônico-melódico:

Figura 51: Exemplos de ornamentação.



Fonte: NOBILE, 2014, p. 92.

Trarei aqui alguns exemplos deste tipo de divórcio harmônico-melódico.

Jumpin' Jack Flash e *Rock'n Me* são exemplos do $\flat VII$ sendo utilizado em harmonias que prevalecem a tônica, sendo então, este acorde caracterizado como acorde vizinho prolongando a harmonia da tônica. O IV também é bastante utilizado para esta função. Conforme Nobile (2014), é possível interpretar estes acordes subordinantes em tempos fracos como acordes vizinhos servindo de prolongamento para a tônica.

vice-versa. Temperley (2007) dá vários exemplos de músicas com este padrão. (NOBILE, 2014, p. 88, tradução nossa)

Figura 52: Redução da primeira estrofe de *Jumpin' Jack Flash* do grupo The Rolling Stones (Jagger/Richards).



Fonte: NOBILE, 2014, p. 93.

Figura 53: Redução da melodia da estrofe de *Rockn' Me* do grupo The Steve Miller Band (Miller).



Fonte: NOBILE, 2014, p.94.

Em ambas as músicas, é possível perceber que a melodia está em um nível mais estrutural do que a harmonia. Assim, a melodia neste caso de divórcio mostra quais harmonias são estruturais e quais são ornamentações. Em *Jumpin' Jack Flash* temos a harmonia atuando como acorde vizinho e em *Rock'n Me* o acorde de Lá atuando como acorde de passagem para o IV.

4.5.2 Divórcio Rotativo

Este tipo de divórcio ocorre quando uma progressão de dois a quatro acordes se repete, não existe uma orientação de movimentação harmônica. Neste caso, a falta de orientação faz com que a melodia tenha o ônus de criar a estrutura formal e delinear frases independentemente dos acordes que a acompanham (NOBILE, 2014, p. 102, tradução nossa).

Músicas do repertório *Rock* são comumente caracterizadas por uma sequência de dois a quatro acordes que se repetem durante uma seção ou até mesmo por uma música inteira. Philip Tagg (2009, p. 401) nomeia estas progressões de *loops* ou *vamps*, Nobile (2014, p. 89, tradução nossa) intitula de rotações de acordes. Em português, um termo adequado seria “ciclo de acordes”. A questão é que estas progressões não têm como objetivo algum acorde ou

finalizar em cadência. Por não terem um fim e serem cíclicas, elas têm funções mais métricas do que necessariamente tonais, diferente dos circuitos funcionais já vistos.

Assim, a estrutura formal é geralmente criada pela melodia sem apoio harmônico. É assim que é construído este segundo tipo de divórcio harmônico-melódico:

A melodia delinea frases e seções por meios motivicos e de condução de vozes, enquanto a harmonia permanece estática. Um divórcio é então necessário; de outra forma a melodia e harmonia rotacionam todo o tempo, e o resultado possivelmente seria algo sem forma definida e monótono (NOBILE, 2014, p. 102, tradução nossa).⁶³

No exemplo dado por Nobile (2014), *Jane Says* do Jane's Addiction (Farrell/Perkins/Avery/Navarro), mostra como a melodia tem como tipo formal a sentença SRDC, enquanto os acordes permanecem no *shuttle* de Sol e Lá maior. Assim, neste exemplo, temos a melodia funcionando sem a necessidade de os acordes apoiarem sua estrutura. Desta maneira, a harmonia funciona mais como um *groove* adicionado à textura do que propriamente à forma da música. Claramente na figura abaixo vemos na redução o caminho melódico descendente de $\hat{5}$ para $\hat{1}$, enquanto a harmonia permanece estática no *shuttle*.

Figura 54: Redução da melodia da estrofe de *Jane Says*.



Fonte: NOBILE, 2014, p. 103.

4.5.3 Divórcio Sintático

Por fim, o terceiro tipo de divórcio harmônico-melódico ocorre quando a melodia e a harmonia participam na cadência ou em outra movimentação estrutural, porém, de modo incompatível. Um exemplo deste divórcio, seria uma harmonia IV-I em uma cadência que suporta uma melodia $\hat{2}$ - $\hat{1}$. É possível observar em *Nowhere Man* este tipo de divórcio na estrofe como foi visto.

Por vezes, quando a melodia e a harmonia exibem movimento estrutural – como uma descida $\hat{8}$ para $\hat{1}$ na melodia e uma cadência na harmonia – as duas não funcionam juntas. Em *Nowhere Man* dos The Beatles, a melodia desce de $\hat{8}$ a $\hat{1}$ durante a estrofe, enquanto a harmonia expressa o circuito funcional I – II – IV \flat – I. A primeira parte da estrofe com descida melódica tem suporte harmônico consonante: $\hat{8}$ – $\hat{7}$ – $\hat{6}$ – $\hat{5}$ e

⁶³ [...] the melody delineates phrases and sections through voice-leading and motivic means while the harmony is static. A divorce is therefore necessary; otherwise the melody and harmony would both rotate forever, and the result would risk being formless and monotonous.

é suportado por I – V – IV–I na superfície, enquanto em um nível mais profundo esta progressão harmônica prolonga a tônica, enquanto a melodia compõe a descida $\hat{8}-\hat{5}$. Próximo à cadência, a melodia e harmonia não estão sincronizadas. O acorde pré-dominante II suporta $\hat{4}$, que é consonante, mas o acorde sintático dominante IV^h ocorre sob a melodia $\hat{3}-\hat{2}$, nenhum deles é consonante. Ainda assim, a melodia e a harmonia alcançam o mesmo movimento estrutural: a melodia completa sua descida para $\hat{1}$ e a harmonia completa seu circuito funcional. Desse modo, embora melodia e harmonia sejam divorciadas em contraponto, elas são sintaticamente consonantes; em outras palavras, elas estão participando do mesmo processo sintático, ou seja, uma cadência (NOBILE, 2014, p. 107-108).⁶⁴

Um exemplo de divórcio sintático, em *Os Mutantes*, é a música *2001* de Rita Lee e Tom Zé. Em relação à melodia, podemos notar no refrão uma resolução do acorde de dominante secundária (Sol suspenso maior resolvendo em Dó suspenso menor) nas vozes, porém, harmonicamente, não é feita esta resolução (o acorde de Sol suspenso maior é seguido por Mi maior).

Neste caso, os acordes fazem uma cadência de engano (V/VI - I), enquanto a melodia faz um caminho que resolveria a dominante de segundo grau (Ré# para Mi e Si# para Dó#).

Este é um exemplo de um divórcio sintático, que ocorre quando a melodia e a harmonia participam na cadência ou em outra movimentação estrutural, porém, de modo incompatível (NOBILE, 2014, p. 107, tradução nossa).

⁶⁴ Sometimes when both melody and harmony exhibit structural motion - such as a descent to $\hat{1}$ in the melody and a cadence in the harmony - the two do not work together. Consider the Beatles' *Nowhere Man* from their 1965 album *Rubber Soul*, which we encountered briefly in Chapter 2; the graph of this verse is reproduced in Example 3.15. As this example shows, the melody descends from $\hat{8}$ to $\hat{1}$ throughout the verse, while the harmony expresses the functional circuit I-II-IV-I. For most of the verse, the melodic descent has consonant harmonic support: $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}$ is supported by I-V-IV-I on the surface, while at a deeper level this harmonic progression prolongs the tonic while the melody composes out the fourth $\hat{8}-\hat{5}$. As the piece moves towards the cadence, however, the melody and harmony are not so synchronized. The pre-dominant II chord supports $\hat{4}$, which is consonant, but the syntactical dominant IV chord occurs under $\hat{3}-\hat{2}$, neither of which is consonant. Yet both melody and harmony achieve the same structural motion: the melody completes its descent to $\hat{1}$ and the harmony completes its functional circuit. In this way, although melody and harmony are contrapuntally divorced, they are syntactically consonant; in other words, they are participating in the same syntactical process, namely a cadence.

Figura 55: Seção A da música *2001* na qual ocorre o divórcio sintático.

As - tro - nar - ta li - ber - ta - domin - ha vi - dameul - tra pas - sa Em quar -

qué ro - ta queeu fa - ça.

Fonte: ALVES, 1998, p. 60.

Em quase todos estes casos que ocorre o divórcio harmônico-melódico, a melodia resolve em torno da tríade da tônica. Isto corrobora com a afirmação de Stephenson (2002, p. 80 apud NOBILE, 2014, p. 108, tradução nossa) que $\hat{1}$ e $\hat{5}$ são os “pedais” melódicos mais comuns. Nobile adiciona o $\hat{3}$ com as melodias em pentatônicas de Temperley (2007, p. 323 apud NOBILE, 2014, p. 88, tradução nossa). Essencialmente, isto significa que as notas da tríade da tônica, mesmo em harmonias dissonantes do *foreground* atuam como estáveis (*Ibid*, p. 89, tradução nossa).

4.6 ESQUEMAS HARMÔNICOS RECORRENTES EM *ROCK*

O gênero *Rock* é bastante amplo e, assim como existem diversos tipos formais, existem também diferentes esquemas harmônicos. A seguir, serão mostrados alguns deles, começando com esquemas de um acorde. Depois, serão mostrados os *shuttles* (esquemas de dois acordes) e os *loops* (esquemas de três ou mais acordes), segundo definições de Tagg (2016).

Antes de começar, é importante colocar em evidência um estudo feito por Doll (2017) em seu livro *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era* sobre os esquemas harmônicos e suas rotações. Antes, ele define o termo “esquemas”.

O primeiro sentido da palavra “esquema”, neste livro, será de fórmulas harmônicas familiares no geral. O segundo sentido, este mais específico, denota uma série harmônica numeral (de graus) arquetípica, um modelo de progressão de acordes identificadas de acordo com suas posições de tônica em relação a uma escala diatônica (DOLL, 2017, p. 83, tradução nossa).⁶⁵

⁶⁵ The first, broader one, covers familiar harmonic formulas in general. The second one specifically denotes an archetypal numeric harmonic series, a model progression of chords identified according to their roots' positions in relation to a diatonic scale.

O que Doll (2017) entende, portanto, como esquema harmônico pode também ser nomeado de “progressão”. A questão principal é o fato de que esquemas não estão presentes apenas nas músicas, mas em nossas mentes. Assim como os *efeitos preditivos* de acordes que vimos no capítulo de “harmonia funcional”, ele também considera que os esquemas tenham *efeitos esquemáticos*. Assim, uma única progressão pode evocar diversos esquemas, de modo que um esquema possa ser projetado por poucos acordes.

Doll então, enumerou setenta e sete esquemas que variam de dois a quatro acordes e suas devidas rotações, até esquemas pentatônicos e meta esquemas. Eles estão presentes no anexo desta dissertação sob o título *Esquemas Harmônicos por Doll (2017)*.

O esquema de um acorde é comumente encontrado em solos, mas também pode servir de base para uma estrofe ou refrão, como é o caso da música *Born on the Bayou* do Creedence Clearwater Revival (Fogerty) na qual é mantida um acorde de Mi maior com sétima menor durante toda a seção.

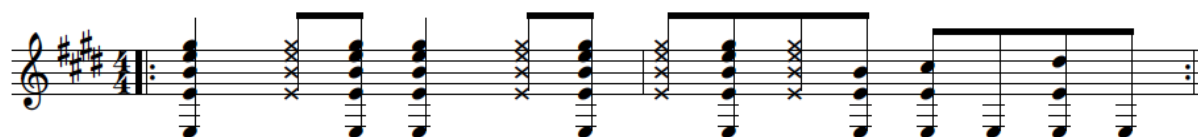
Figura 56: Riff de guitarra presente na introdução e na estrofe de *Born on the Bayou*.



Fonte: elaborada pela autora.

Em solos, também podemos observar o esquema de um acorde em *Born To Be Wild* do Steppenwolf (Bonfire).

Figura 57: Acorde de Mi maior presente no solo de *Born to be Wild*.



Fonte: elaborada pela autora.

Nos Mutantes, temos em *Ando Meio Desligado* (Baptista, Lee, Dias) uma frase de apresentação de dezesseis compassos baseada no acorde de Ré menor.

O *shuttle*, por sua vez, é um padrão de dois acordes que se repete em uma seção (TAGG, 2016, p. 371, tradução nossa). Esta definição é compatível com Nobile (2014, p. 102), que afirma que *shuttles* são estruturas mais métricas do que tonais que formam um ciclo sem um objetivo harmônico ou fim. Tagg utiliza a seta \leftrightarrow para indicar os *shuttles*, fator que também

contribui para entendermos os *shuttles* como estruturas mais cíclicas. Um fator que Tagg acrescenta é que não necessariamente o *shuffle* precisa ser constituído de dois acordes. A progressão eólia (bVI- bVII- I) é considerada um *shuffle* com o bVII servindo como acorde de passagem.

Figura 58: Estrofe de *Baby* que contém os acordes I e IV.

Vo - cê pre-ci-sa-sa-ber da pis - ci-na Damar-ga - ri-na da Ca-ro-li na da ga-so - li-na Vo-

cê pre-ci - sa sa-ber de mim

Fonte: ALVES, 1998, p. 22.

Em exemplos no gênero *Rock*, temos *My Generation* do The Who (Townshend), na qual temos o acorde de Sol maior e sua terceira inversão constituindo o acorde de Sol maior com sétima menor.

Os *loops* são esquemas de três ou mais acordes que se repetem podendo formar circuitos ou semi-circuitos funcionais. Em Tagg (2016, p. 401, tradução nossa), *loop* é "uma sequência pequena de acordes, normalmente três ou quatro, repetida inúmeras vezes seguidas".

With a Little Help From My Friends dos The Beatles (Lennon/McCartney), é um exemplo de *loop* de três acordes no qual temos a progressão bVII-IV-I na introdução e refrão da música.

Figura 59: Introdução da música *With a Little Help From My Friends* mostrando o *loop* de três acordes (versão de Joe Cocker).

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 12/8 time. It consists of four systems of music. The first system shows the initial chords G, D/F#, and A. The second system shows G/A, D/A, and A. The third system shows G/A, D/A, and A. The fourth system shows G/A, D/A, and A, followed by a final chord G, D/F#, and A. The bass line is a simple eighth-note pattern, and the treble line features a complex, rhythmic melody.

Fonte: Music Notes Room⁶⁶.

Em *Panis et Circenses* do grupo Os Mutantes (Veloso/Gil), temos um semi-circuito funcional I-V-VI-IV e logo ao final um circuito funcional completo.

⁶⁶Disponível em: <https://musicnotesroom.com/joe-cocker-with-a-little-help-from-my-friends/>.

Figura 60: *Panis et circenses*.

Eu quis can tar mi-nha can-ção i lu mi na da de Sol Sol tei os pa-nos so-bre os mas-tros no ar

Sol-tei os - ti-gres eos le - ões no quin - tal Mas as pes-so-as na sa la de jan - tar

São o - cu - pa - das em nas - ce - er e mor - rer

Fonte: ALVES, 1998, p. 35.

Até o momento, vimos os esquemas harmônicos de um até mais de três acordes e suas rotações. Agora, trataremos de esquemas pentatônicos e esquemas gerais.

Doll (2017, p. 127, tradução nossa) oferece em seu livro uma distinção de esquemas pentatônicos dos esquemas diatônicos, que foi visto até o momento, por um critério interválico: para esquemas de três ou mais acordes, o efeito pentatônico é notado quando as tônicas oferecem intervalos de três ou dois semitons de distância. Alguns dos esquemas vistos podem ser considerados pentatônicos: $\langle \flat VII-IV-V-I \rangle$, $\langle IV-\flat VII-V-I \rangle$, $\langle V-\flat VII-IV-I \rangle$ e $\langle \flat III-\flat VII-IV-I \rangle$. Doll incorporou mais treze esquemas pentatônicos a estes abaixo.

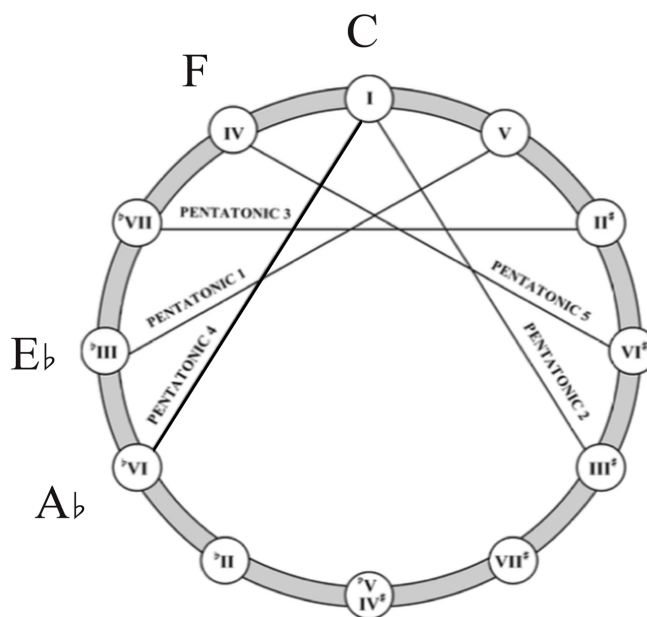
Figura 61: Treze esquemas pentatônicos.

$\langle IV-I \rangle$	$\langle \flat III-V-I \rangle$	$\langle IV-I-V-I \rangle$
$\langle V-I \rangle$	$\langle IV-V-I \rangle$	$\langle V-IV-V-I \rangle$
$\langle \flat VII-I \rangle$	$\langle V-IV-I \rangle$	$\langle IV-V-IV-I \rangle$
	$\langle IV-\flat VII-I \rangle$	$\langle \flat VII-IV-\flat VII-I \rangle$
	$\langle \flat VII-IV-I \rangle$	$\langle IV-\flat VII-IV-I \rangle$

Fonte: DOLL, 2017, p. 127.

Um exemplo de esquema harmônico pentatônico no gênero *Rock* é o hit *Love Shack* do grupo B-52's.

Figura 62: Análise da música *Love Shack* do grupo B-52's (Pierson/ Schneider/Strickland/Wilson) e seu encaixe na pentatônica 4.



Fonte: elaborada pela autora.

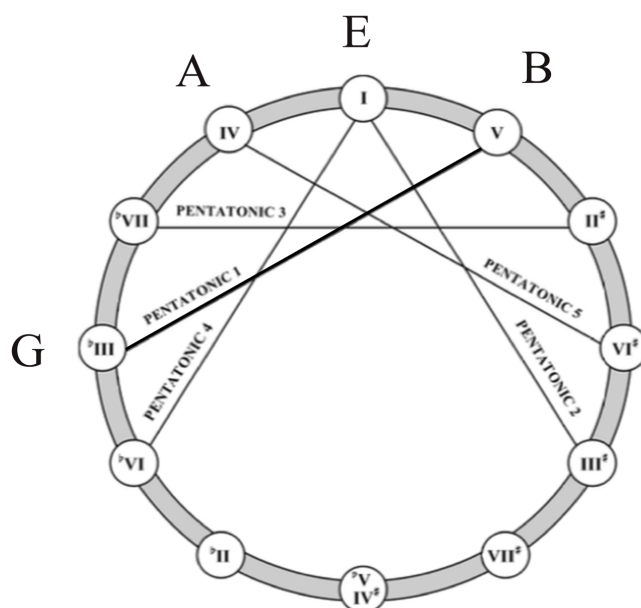
Este grafo demonstra a junção das ideias de Biamonte e Doll na música *Love Shack*, uma vez que o refrão contém os acordes de Dó maior, Fá maior, Mi bemol maior e Lá bemol maior (I-bIII-IV-bVII), uma das rotações propostas por Doll e que, como o grafo demonstra, faz parte da pentatônica 4.

Em *Mutantes*, temos a coda de *Ando Meio Desligado*, na qual temos a presença dos acordes da pentatônica 1: Mi maior, Sol maior, Lá maior e Si maior (I-bIII-IV-V).

Figura 63: Coda de *Ando Meio Desligado*.



Fonte: ALVES, 1998, p. 20.

Figura 64: Grafo dos acordes presentes em *Ando Meio Desligado*.

Fonte: elaborada pela autora.

A partir deste momento, seguiremos para as formas musicais completas. Apesar da grande variação harmônica do gênero, a herança do *Blues* permanece até hoje por meio de uma forma musical importante e bastante presente no *Rock*.

A forma do *Blues* de 12 compassos e suas variações também possuem estruturas harmônicas pré-estabelecidas. As definições e esquemas harmônicos do *Blues* de 12 compassos foram retiradas da apostila de Visconti (2018).

O *Blues* de 12 compassos (*Twelve-Bar Blues*) como foi visto no capítulo de “morfologia”, é uma forma singular (de apenas uma seção) que apesar de ser originada no *Blues*, também é bastante encontrada em outros gêneros da música popular. É considerada uma forma estrófica que apresenta repetições da seção única (A) de 12 compassos organizados em três frases de mesma duração. A harmonia é baseada nos graus I, IV e V de uma escala maior e, apesar dos graus seguirem a escala, a tipologia destes acordes não respeita a escala, pois eles são geralmente de sétima dominante (sétima menor). Veremos as variações harmônicas a seguir, de acordo com Visconti (2018).

1. *Standard Progression*: o que é chamado de progressão padrão de *Blues* que consiste em:

Figura 65: Progressão padrão do *Blues*.

||: I7 | I7 | I7 | I7 | IV7 | IV7 | I7 | I7 | V7 | V7 | I7 | I7 :||

Fonte: (VISCONTI, 2018, p. 19).

É o padrão mais antigo e simples do *Blues*.

2. O *Shuffle Blues* diferencia-se da progressão *Standard*, pois o IV substitui o V no décimo compasso.

Figura 66: Progressão *Shuffle Blues*.

||: I7 | I7 | I7 | I7 | IV7 | IV7 | I7 | I7 | V7 | IV7 | I7 | I7 :||

Fonte: (VISCONTI, 2018, p. 19).

3. *Fast Change* x *Slow Change*: esses termos fazem referência à mudança ou à ausência de mudança para o IV no segundo compasso, no caso de ausência de mudança, temos um *Shuffle Blues* normal ou *Slow Change*, e na figura abaixo, temos o *Fast Change*.

Figura 67: *Blues Fast Change*.

||: I7 | IV7 | I7 | I7 | IV7 | IV7 | I7 | I7 | V7 | IV7 | I7 | I7 :||

Fonte: (VISCONTI, 2018, p. 20).

4. O *Blues Menor* é a variação em tonalidade menor.

Figura 68: *Blues Menor*.

||: i7 | i7 | i7 | i7 | iv7 | iv7 | i7 | i7 | bVI7 | V7 | i7 | i7 :||

Fonte: (VISCONTI, 2018, p. 20).

5. *Bebop Blues* é uma variação utilizada em *standards* de *Jazz* com adições de II, dominantes secundários e #IV.

Figura 69: *Bebop Blues*.

||: I7 | IV7 | I7 | ii V7/IV | IV7 | #IV°7 | I7 | V7/II | V7 | I7 V7/II | ii7 V7 :||

Fonte: (VISCONTI, 2018, p. 20).

6. *Turnaround*: não é uma variação da forma, mas sim o nome dado à função pós-cadencial que geralmente ocorre nos compassos 11 e 12. A harmonia do *turnaround* inicia-se com I no c. 11 e se encaminha para o V no c. 12. Em Tagg (2016, p. 402, tradução nossa), é classificado como uma progressão curta de acordes tocados ao final de uma seção de uma música, e que tem como propósito facilitar a recapitulação da

sequência harmônica completa daquela seção. Existem diversos padrões de sequências de acordes possíveis para o *turnaround*, sendo alguns exemplos demonstrados abaixo.

Figura 70: Exemplos de *Turnaround*.

||: I7 | I7 | I7 | I7 | IV7 | IV7 | I7 | I7 | V7 | IV7 | I7 | V7 :||
 ||: I7 | I7 | I7 | I7 | IV7 | IV7 | I7 | I7 | V7 | IV7 | I7 IV7 | I7 V7 :||

Fonte: (VISCONTI, 2018, p. 20).

4.7 ANÁLISE SCHENKERIANA

A seguir serão expostas as justificativas e críticas recorrentes à análise Schenkeriana no repertório de música popular e as adaptações necessárias para obter os melhores resultados provenientes deste tipo de análise formal e harmônica.

4.7.1 Críticas e justificativas

Neste primeiro momento, será abordada a falta de um consenso na análise de música popular sobre a melhor forma de análise do repertório. Assim, acredita-se que a análise Schenkeriana possa ser útil com suas devidas adaptações. Este tipo de análise foi adotado por diversos autores de acordo com esta pesquisa, a exemplo de Walter Everett (2008), Covach (1997), além de Drew Nobile (2014). Este tipo de análise é utilizado desde os anos 1990 por Kaminsky (1992) e também é defendido por O'Donnell (2005), Burns (2008) e Koozin (2008).

Algumas críticas emergem neste tipo de análise e serão discutidas a seguir. A primeira problemática surge quando a análise Schenkeriana é pensada para mostrar as mesmas relações de conduções de vozes entre o gênero *Rock* e o repertório analisado por Schenker de um seleto grupo de compositores alemães. A forma de conduzir vozes de compositores clássicos, como Beethoven e Haydn, não deve ser comparada a um gênero de música popular criado em meados dos anos 1950. Porém, assim como Nobile (2014, p. 17), acredita-se que por meio da análise Schenkeriana é possível revelar os mesmos tipos de relações em ambos os repertórios e que as relações encontradas são fundamentais no repertório clássico, assim como no gênero *Rock*.

Outra crítica persistente na análise de música popular consiste na afirmação de que o critério timbrístico e de instrumentação é mais relevante para a análise deste repertório do que as questões formais e harmônicas, principalmente se comparados à importância dos critérios formais e harmônicos na música erudita. Como será visto adiante, é possível perceber por meio das análises do grupo Os Mutantes, que a instrumentação não é necessariamente um critério

unificador entre as músicas. Por outro lado, as questões formais e harmônicas, se aproximam tanto de músicas compostas pelo grupo como por outros grupos de *Rock*.

Por fim, duas críticas em relação a este tipo de análise são levantadas constantemente: não levar em consideração aspectos sócio-culturais⁶⁷ e o racismo atrelado à análise Schenkeriana. Ambas as questões são pertinentes, porém, estas críticas contra análises consideradas formalistas⁶⁸ já foram muito debatidas ao longo dos anos, o que evidencia já terem sido suficientemente defendidas em outros trabalhos, não cabendo levantar esta problemática nesta pesquisa.

A questão do racismo, porém, é de suma importância ser esclarecida. Apesar de Heinrich Schenker ser considerado supremacista e nacionalista, não estamos nesta pesquisa excluindo nenhum grupo ou artista por não pertencer à determinada etnia ou raça. Há debates recentes sobre a utilização da análise Schenkeriana e de análises de origem europeia e seu enfoque em compositores brancos europeus sem levar em conta outros contextos. É notória a relevância de abordar essa questão quando tratamos do ensino de musicologia. Porém, nesta pesquisa, por seguir os ditames de autores que já utilizaram tal análise direcionada ao repertório *Rock*, é uma escolha acertada e que mostrará relações importantes para a pesquisa do grupo Os Mutantes.

4.7.2 Adaptações

As principais questões que diferem da análise Schenkeriana "tradicional" são as questões da *Urlinie* e da condução de vozes. Desde os estudos de Philip Salzer (1952), é possível perceber uma tendência a adaptações da análise Schenkeriana para outros repertórios de forma que a coerência da análise se mantenha e as mesmas relações sejam observadas, porém, levando em conta as diferenças encontradas em cada caso.

Devido a essas diferenças, nem sempre utilizaremos a análise da camada mais profunda das músicas (*Ursatz*), uma vez que a *Urlinie* nem sempre irá corresponder à linha fundamental proposta por Schenker. Porém, no caso da forma ternária (AABA), temos de fato uma *Ursatz* (I-V-I) onde as seções A correspondem ao I e a seção B ao V. É possível observar esse fenômeno no *background* da análise da *Balada do Louco*:

⁶⁷ Alguns autores que defendem esta abordagem sociocultural são Middleton (2000) e Tagg (1982).

⁶⁸ Ver Kerman (1980).

Figura 71: Análise da camada mais profunda da *Balada do Louco* evidenciando o padrão I-V-I.

The musical score for 'Balada do Louco' is analyzed in its deepest layer. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. Above the staff, scale degrees are indicated: 5 4 3 2 1, 8 7 6 5 4 3 2 1, and 5 4 3 2 1. Below the staff, Roman numerals are used: I IV I, 17 IV V/V V, IV6/4 V/IV, I IV I. Below the staff, Schenkerian symbols are used: T, Prolongamento, V, T. Below these are further symbols: T, PD D, T.

Fonte: elaborada pela autora.

Apesar das questões formais mostrarem diferenças importantes entre o repertório da música popular e o repertório estudado por Schenker, existem semelhanças importantes e adaptações que são feitas em relação à harmonia, principalmente em relação ao paralelismo de quintas e oitavas questionado por Schenker e a escala pentatônica.

As análises serão acompanhadas de um gráfico de condução de vozes, assim como em Nobile (2014). A maioria dos gráficos seguirão os padrões da análise Schenkeriana, entretanto, alguns serão adaptados para se adequarem à música popular. A questão do paralelismo de quintas e oitavas para Schenker, por exemplo, só deve ocorrer no *Middleground* no caso de ser mascarado pelas camadas mais superficiais. Porém, para o *Rock* é comum que eles apareçam em qualquer nível de análise, contrariando os movimentos contrapontísticos proibitivos da harmonia tradicional. Assim, essas relações paralelas serão mostradas sem muitos comentários por ter o entendimento de que, para o gênero, não é considerado um problema de condução de vozes. Em relação às progressões pentatônicas, é possível pensá-las como progressões lineares, mas não considerando a escala diatônica, e sim a própria pentatônica. Desta forma, podemos ter conduções de vozes nas quais o $\hat{2}$ nem sempre estará presente uma vez que a música está baseada na escala pentatônica em vez da escala diatônica (NOBILE, 2014, p. 14, tradução nossa).

Alguns detalhes específicos serão devidamente explicados ao longo das análises, mas alguns critérios de notação serão listados abaixo:

1. As progressões de acordes vizinhos serão acopladas na clave de Fá, mesmo que a nota do baixo não seja de fato uma nota vizinha.
2. A nota do acorde vizinho no baixo terá uma bandeirola.

3. Mínimas indicarão notas de acordes alvo de progressões.
4. No caso de surgir o I Cadencial, ele será notado da seguinte maneira:
[I].

5. ANÁLISES

Neste capítulo serão analisadas cinco músicas do grupo Os Mutantes. O grupo foi escolhido por ser um dos primeiros representantes nacionais a produzir composições originais de músicas do gênero *Rock*. Além deste fato, é importante lembrar que a banda fez parte do movimento Tropicalista, misturando elementos de diferentes gêneros, o que confere à banda sua originalidade.

Foram escolhidas cinco músicas para representar os cinco álbuns lançados pelo grupo entre 1968 e 1972: *Panis et Circenses* (1968), *2001* (1969), *Ando Meio Desligado* (1970), *Top Top* (1971) e *Balada do Louco* (1972). Serão considerados aspectos formais e harmônicos de cada música. As análises Schenkerianas servirão como apoio ao estudo da harmonia e serão tecidos comentários sobre processos de gravação, tópicas e outros tipos de análise de cada música de acordo com a necessidade e pertinência. A ordem das análises seguirá a ordem cronológica do lançamento das músicas e serão utilizados os conceitos e ferramentas abordados no capítulo de fundamentação teórica para suportar as análises formais e harmônicas.

5.1 PANIS ET CIRCENSES

Nesta seção será explorada a composição *Panis et circenses* do grupo Os Mutantes a fim de analisar os processos formais e harmônicos, além de caracterizar seus processos de vanguarda no âmbito tecnológico e musical. Para isso, será utilizado como critério de comparação os processos composicionais e de gravação da banda The Beatles, contemporâneos aos Mutantes e definitivamente uma influência presente nas composições da banda brasileira (CALADO, 1995). Será abordada também, a importância dos instrumentos fabricados especialmente para o grupo por Cláudio César Dias Baptista, bem como as contribuições de Rogério Duprat e Manoel Barenbein no processo de gravação e de arranjos. A mistura de arranjos orquestrais dos The Beatles, o protótipo da guitarra Regvlvs Raphael, vanguardas musicais influenciadas por Cage, o tropicalismo e avanços tecnológicos são elementos presentes e que definem a sonoridade desta música.

5.1.1 Análise Formal

A música *Panis et Circenses* é a primeira faixa do disco *Os Mutantes*, primeiro disco da banda lançado em 1968. É composta por uma seção única (A) e suas repetições, além das funções de enquadramento (introduções e coda). Assim, ela pode ser organizada da seguinte maneira:

Figura 72: Análise formal de *Panis et Circenses*.

Introdução		A	A	A'	Coda		
Repórter Esso	Vocal	Estrofe com gancho	Estrofe com gancho	Variação da estrofe com gancho	Instrumental	Vocal	<i>Happening</i>
cc.01-03 0:00-0:04	cc.04-11 0:05-0:21	cc.12-25 0:22-0:51	cc.26-39 0:52-1:21	cc.40-59 1:22-2:06	cc.60-66 2:07-2:28	cc.67-91 2:29-3:12	cc.91- 3:13-3:40

Fonte: elaborada pela autora.

A introdução, caracterizada por uma citação ao tema de abertura do "Repórter Esso", iniciando em anacruse com os metais, é considerada uma chamada para o que está por vir. No álbum, ela é a primeira música, portanto, ela pode ser vista como uma introdução não apenas da música, mas também de todo o LP⁶⁹. Também pode ser considerada uma introdução não pertencente apenas à música, pois sua tonalidade é bem distante do restante da música (a introdução encontra-se em Lá bemol maior e a música em Sol maior).

A segunda parte da introdução, considerada a real introdução da música, é composta apenas por uma abertura de vozes e um acorde de Fá maior tocado em provavelmente um violão ou uma craviola, sem letra específica (apenas sílabas) e o ritmo da melodia é o mesmo apresentado nos versos da música.

A forma da música é a chamada Forma Estrófica (AAA), a qual é bastante relevante para o gênero pois o *Blues* já continha esta característica de *storytelling* no qual não havia refrões, apenas estrofes contando alguma história ou situação. Ainda sim, muitas músicas podem conter uma estrofe com um gancho (COVACH, 2005, tradução nossa), como é o caso de *Panis et Circenses*.

As duas estrofes com gancho que sucedem a introdução são idênticas em relação a forma e harmonia e melodia. Os acordes presentes podem ser vistos na transcrição anexa (ALVES, 1998). A progressão de acordes que se repete nestas estrofes (I-V-ii-IV) formando

⁶⁹ *Long Play*.

um semi-circuito funcional é um esquema de harmonia de *Rock* visto que o acorde final (IV) é o mais comumente encontrado em cadências finais em músicas do gênero (DECLERCQ, TEMPERLEY, 2011, p.1).

A estrofe que segue é considerada com variação devido ao seu contorno melódico, apesar do ritmo estar preservado e sua harmonia ser simplificada (em vez da progressão, temos apenas os acordes I-IV alternando). É também notável que nesta seção temos a mudança dos instrumentos de metais para os de madeiras, caracterizando a seção como mais "leve e doce".

Esta seção de função “estrofe” com gancho, mesmo com as diferenças melódicas e harmônicas, reforça a harmonia da tônica, tornando impossível classificar esta seção de B. Para Everett (2009) e Caplin (1998), como visto anteriormente, seções B ou *contrasting middles* tem como principal função o contraste e o foco na dominante.

Outra questão que faz esta seção remeter à função formal estrofe com gancho é a presença do gancho estendido, no qual a progressão da estrofe é repetida mais três vezes para alcançar a cadência final (V-IV-ii-V-I).

O tipo formal da seção é uma sentença SRDC de acordo com os modelos explorados por Nobile (2014). O que de fato temos é a ideia básica (cc.1-4), sua repetição (cc.5-8) e o afastamento (cc.9-10), levando ao cadencial (cc.11-12). Inclusive, o gancho está alocado justamente no afastamento e cadencial, finalizando a seção.

Figura 73: Sentença SRDC presente na seção A de *Panis et circenses*.

Fonte: elaborada pela autora.

Ao final da estrofe com variação, temos o efeito de desaceleração, indicando um possível fim para a música [*false ending*]. Porém, um instrumental contrastante é apresentado, também comum em formas estróficas (NOBILE, 2014). O único motivo pelo qual este instrumental não pode ser considerado um interlúdio é o fato de que ele se encontra após as

seções principais da música (A) (CAPLIN, 1998). Assim, a partir dele, temos a função de enquadramento coda até o fim da música.

A coda de *Panis et Circenses* pode ser dividida em três partes: o instrumental (cc.60-66), a parte vocal (cc. 67-91) caracterizada pela repetição da letra do gancho harmonizada e o *Happening*. O instrumental inicia mais lento que o andamento das seções principais anteriores, em tonalidade diferente, sugerindo uma tonicização em Fá maior para rapidamente retornar para Sol maior. Ao entrarem as vozes, ocorre uma gradativa aceleração do andamento e a melodia inicial (em uma nota apenas) varia e harmoniza com outras vozes até sua interrupção.

O *Happening*, por sua vez, é introduzido abruptamente, com um som que remete a um copo quebrando e ambientações e falas de pessoas que aparentam estar em uma sala de jantar. Ao fundo, é possível ouvir a peça *Danúbio Azul* de Johann Strauss II. A voz do produtor Barenbein pode ser ouvida na frase "Me passa a salada?"

5.1.2 Análise harmônica

A música pode ser dividida entre introdução, as seções A e a coda. Analisaremos cada uma das partes separadamente. A primeira introdução tem como instrumentação um conjunto de metais e melodicamente é formada por arpejos de Lá bemol maior e cromatismos entre as notas do arpejo, lembrando um tema circense. Como discutido anteriormente, não é considerada a introdução da música, mas sim do álbum. Isto pode ser observado pela tonalidade de Lá bemol maior, tonalidade muito distante do restante da música. A citação ao "Repórter Esso" também leva a entender que se trata de uma chamada para o restante do álbum para logo em seguida entrar a introdução da música propriamente dita. Porém, também podemos interpretá-la como uma alusão ao "pão e circo" ao referir-se a um programa de televisão.

A segunda introdução com abertura de vozes sugere a tonalidade de Fá maior, para a seguir iniciar a seção A em Sol maior. Podemos entender esta introdução, portanto, como um ficar na dominante [*standing on dominant*], na qual o acorde de Fá maior configura-se como um bVII preparando a tônica presente na seção A:

Figura 74: Introdução de *Panis et circenses* em Fá maior.

F

Cra cra cra cra Su zu zi iu zi iu ziu Cra cra cra cra Su zu zi iu zi iu ziu Cra cra cra cra

Fonte: ALVES, 1998, p. 35.

A seção A, por sua vez, além de ter o prolongamento de tônica como função harmônica principal, tem como tipo formal a sentença SRDC, como vimos anteriormente. Nesta seção, também observamos o semi-circuito funcional I-V-ii-IV presentes na ideia básica. É este circuito que promove o prolongamento de tônica. A partir do afastamento [*departure*], temos as funções pré-dominante e dominante compostas, respectivamente, pelos acordes V-IV e ii-V, para, finalmente, retornarmos à tônica, finalizando o circuito funcional. Este tipo de sentença na qual as funções pré-dominante e dominante estão presentes no afastamento configuram o primeiro modelo de sentenças SRDC (NOBILE, 2014).

Figura 75: Circuito funcional na seção A de *Panis et circenses*.

Fonte: elaborada pela autora.

A coda possui diversas semelhanças com interlúdios e codas dos The Beatles, principalmente em relação à instrumentação. Harmonicamente, ele pode ser dividido em duas partes, sendo a primeira o ficar na dominante com os acordes IV- \flat VII -V ou, se pensarmos em uma tonicização em Fá maior, os acordes V-I-VI e a tônica a partir do quarto compasso:

Figura 74: Primeira coda de *Panis et circenses*.

Fonte: ALVES, 1998, p. 36.

A segunda parte da coda, assim como a variação da seção A, consiste no prolongamento de tônica com as alternâncias dos acordes I e IV.

Figura 75: Segunda coda de *Panis et circenses*.

Es-sas pes-so-as na sa - la de jan - tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan - tar

accel. sempre

Es-sas pes-so-as na sa - la de jan - tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan - tar Es-sas pes-so-as na sa -

la de jan - tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan - tar Es-sas pes-so-as na sa -

la a a a

Fonte: ALVES, 1998, p. 36.

5.1.3 Análise Schenkeriana

Nesta música, foi feita a análise em níveis da seção A. Considerei a variação da seção como a "versão" completa para análise.

Figura 76: Análise de *middleground* da seção A de *Panis et Circenses*.

I IV I

Fonte: elaborada pela autora.

O *middleground* ilustra o uso constante de arpejos tanto na melodia quanto na harmonia da música. O que esta análise também elucidada é o uso da nota Fá natural na variação da seção A (Sol maior). Este Fá natural pode ser um dos motivos da variação soar como um contraste,

uma vez que se abordarmos desta forma, pensamos que a variação está em Dó maior e não temos um prolongamento de tônica, mas uma tonicização em Dó maior, criando o contraste. Porém, ao manter o ritmo e a direção da melodia para a nota Sol, não é possível afirmar a tonicização em Dó e considerar este trecho como contraste apesar do emprego da nota Fá.

As questões harmônicas elucidadas no *background* são as que merecem mais atenção, uma vez que mostram a questão do circuito funcional com a função do prolongamento de tônica até o final da sentença onde temos a cadência V-I, formando a *Ursatz*:

Figura 77: Análise de *background* da seção A de *Panis et Circenses*.

Fonte: elaborada pela autora.

A análise mostrou que a variação encontrada na segunda repetição da seção A, embora pareça ter a função de contraste como característica principal, ela tem a função de completar a seção, uma vez que a harmonia permanece como um prolongamento de tônica ao alternar os acordes de Sol e Dó maior. A melodia, por sua vez, permanece com o mesmo ritmo, acompanhando a ideia básica, promovendo sua extensão. É apenas na variação que observamos o uso da nota Sol representado pela oitava na análise. Assim, podemos considerar que a seção A é apenas completa em uma análise Schenkeriana com a variação presente na segunda repetição, enquanto que do ponto de vista formal ela era uma sentença SRDC sem o "complemento" da variação.

5.1.4 Cláudio César Dias Baptista: O Outro Mutante

Cláudio César Dias Baptista, também conhecido por CCDB, é atualmente escritor, mas foi por muitos anos luthier e fabricou instrumentos, pedais de efeito e amplificadores em sua oficina (CALADO, 1995, p.8).

Dentre os instrumentos mais famosos construídos por Cláudio existe a que hoje é chamada "Guitarra de Ouro" ou "Regvlvs Raphael". Ela foi feita especialmente para seu amigo Raphael Villardi, que tocara em bandas com ele e seus irmãos. O protótipo desta guitarra superou as expectativas e Cláudio a deu de presente para seu irmão Sérgio Dias (CALADO, 1995 p. 108).

A maior contribuição de CCDB, portanto, para o som dos Mutantes foi esta guitarra. Além deste fato, antes dos Mutantes existirem, ele tocou bateria com seus irmãos e quase inventou a bateria eletrônica em 1966 (*Ibid*, p. 50).

Alguns dos aspectos únicos deste instrumento são seu formato, sua captação e reguladores de distorção acoplados na própria guitarra. Sobre a REGVLVS, nas palavras do próprio Cláudio:

A Regvlvs Raphael, em sua perspectiva lateral semelhante ao dos violinos de *Stradivari*, tem também o propósito ergonômico de se curvar ao redor do guitarrista que a empunha, em vez de o forçar a curvar-se sobre ela, como se vê em todas as guitarras de outros modelos (ao menos as conhecidas até o momento desta pesquisa). Essa construção mais anatômica da Regvlvs visa outrossim a tornar mais suportável o peso da Guitarra, que foi projetada com peças fundidas em bronze maciço sob pedido de um homem forte (DIAS BAPTISTA, 2019).

A caixa de ressonância desta guitarra e seu protótipo também é considerado "equilibrado", pois sua relação com as aberturas para o exterior foi medida para não soar nem tão aguda nem tão grave. Além disso, "qualquer equalização que se lhe aplique, de seu próprio circuito ou de circuito externo, proporcionará um som mais livre de ruído, porque o ganho na equalização será menor" (DIAS BAPTISTA, 2019).

A pedido de Sérgio, a guitarra foi equipada com distorcedores hexafônicos, para não "embaralhar" o som ao fazer acordes. Cláudio inventa assim o captador hexafônico, 26 anos antes da Roland lançar um para guitarra sintetizadora. Por fim, pelas palavras de CCDB:

[...] todas as Guitarras Regvlvs lhes concede um som que posteriormente, seja com os controles do próprio Instrumento, seja com os de aparelhos externos (equalizadores, etc.), terá qualquer quantidade de BRILHO e de quaisquer outros qualificadores dos variadíssimos timbres que se pode obter de uma guitarra. (*Ibid*, 2019).

5.1.5 The Beatles e as gravações

No capítulo quatro do livro *Music Technologies* de Davismoon e Kučinskas (2013), Paolo Bucciarelli e Dario Martinelli explicam alguns avanços feitos pela banda e seu produtor George Martin no estúdio em relação a métodos de gravação e criação de efeitos.

Os anos que os The Beatles passaram apenas gravando (após anunciarem que parariam de fazer shows), conhecidos como *Studio Years*, resultaram não só num claro avanço em suas

composições, mas também fizeram com que a banda fizesse uso completo do estúdio como instrumento, explorando diversas técnicas de gravação e produção.

Assim como nos Mutantes, a figura do produtor George Martin foi essencial para a criação de novas sonoridades para a banda. Ele era crucial no desenvolvimento musical da banda, assim como compositores e *performers*.

No início dos anos 60, o objetivo durante as gravações era captar a essência da performance ao vivo da banda, como os Beatles fizeram no álbum *Please, Please Me* em 1963. Entretanto, com o desenvolvimento tecnológico, o conceito e a ideia de som se tornaram mais importante, e a gravação deixou de ser um processo estritamente técnico, passando a se tornar um processo artístico. Música passou a ser construída artificialmente em elaboradas sessões de gravação e uma nova forma de fazer discos surgiu. George Martin foi um dos primeiros produtores a quebrar com a “estética de realismo”, enquanto ajudou os The Beatles a criar “imagens musicais que ninguém tinha feito antes” (MARTIN, HORNSBY, 1994, p. 53).

Abaixo, alguns exemplos do que os The Beatles fizeram em estúdio que foram consideradas experimentações no gênero *Rock* e inovações para a época:

- Paul McCartney conta que na música *Nowhere Man*, os engenheiros da EMI (a pedido da banda) chegaram ao som de guitarras agudo após passar o sinal por faders acentuando o agudo diversas vezes, procedimento fora do padrão da gravadora até o momento. (LEWISOHN, 1988, p. 13)
- Em *Eleanor Rigby*, os instrumentos de corda foram gravados com microfones muito próximos aos instrumentos, deixando os músicos "horrorizados". (*Ibid*, p. 77)
- *Penny Lane* conta com diversos instrumentos de orquestra: flauta, trompete, oboé, fliscorne, etc.
- No baixo de *Think for Yourself*, foi usado o pedal *Fuzzbox Tone Bender*. (*Ibid*, p. 67)
- O departamento técnico da EMI Studios construiu um dispositivo para sobrecarregar o som e obter uma distorção controlada. Em *Savoy Truffle*, do *White Album* (1968), há um conjunto de saxofones distorcidos, que foram ligados em dois amplificadores RS61 para saturar o som, e retornava para a mesa de gravação. A manipulação do som era tanta que os músicos de estúdio que gravavam recebiam pedidos de desculpas pelo tratamento exagerado do som (LEWISOHN, 1988, p. 161).
- Em *Revolution*, as guitarras e baixo foram gravados direto na mesa de som, em linha. (*Ibid*, p. 142)

Estes foram alguns exemplos de inovações técnicas de gravações e arranjos que os The Beatles e seu produtor utilizaram na segunda metade da década de 60. Agora, será feita uma

breve análise da música *Panis et Circenses* para ilustrar a participação e influências do quarteto britânico, de Rogério Duprat e Manoel Barenbein presentes nas inovações tecnológicas do processo composicional da banda Os Mutantes.

Após trabalhar com Os Mutantes na gravação da música *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, Rogério Duprat arranjou o disco *Os Mutantes*, primeiro disco da banda, lançado em junho de 1968. O maestro baseou seus arranjos nas experiências musicais dos Beatles: uma orquestra acompanhando uma banda de *Rock* (LIMA DA CUNHA, 2013, p. 11).

Yesterday (1965) foi a primeira música orquestrada do quarteto britânico e após esta gravação, a banda entrou em uma nova fase de seu trajeto musical (MARTIN, HORNSBY, 1994).

Seguindo ideias de vanguarda da época, os The Beatles, com auxílio de George Martin, escreveram arranjos orquestrais que variavam de acompanhamentos melódicos e rítmicos, como no caso de *I am The Walrus* e *Something*, até interlúdios com influências de Stockhausen e Berio como em *A Day In The Life* (DAVISMOON, KUČINSKAS, 2013).

Em terras brasileiras, enquanto alguns artistas estavam intimamente ligados à Música Popular Brasileira (MPB), outros estavam interessados por um som mais universal, como no caso de Gilberto Gil e Caetano Veloso (CALADO, 1995).

Manoel Barenbein, por sua vez, entrou em contato com Os Mutantes pela primeira vez nas gravações de *Domingo no Parque* que a banda fez com Gil para o III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. O produtor viu nos Mutantes uma oportunidade de criar algo voltado ao *Rock* e ao público jovem, mas também com características brasileiras (LIMA DA CUNHA, 2013, p. 85).

Mérito de Duprat, o *Happening* é clara influência de John Cage e a vanguarda musical inspirada na quebra dos valores tradicionais, no caos e aleatoriedade (LIMA DA CUNHA, 2013, p. 23).

No tocante geral, a orquestração de Duprat juntamente com o compasso binário contribui para a sonoridade circense: os órgãos, cordas, metais, madeiras e percussão remetem a este universo e ao nome da música. *Caminhante Noturno* e *Dom Quixote* também são ótimos exemplos da contribuição de Duprat para os arranjos da banda. Além disso, esta instrumentação remete diretamente à orquestração encontradas em músicas dos The Beatles como as do compacto *Strawberry Fields / Penny Lane* e as do álbum *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band* em especial a música *Being for the Benefit of Mr. Kite* (LIMA DA CUNHA, 2013, p. 12). Dois instrumentos em específico que sugerem a influência e até provavelmente uma tópica de The Beatles são o trompete das seções A que surge como uma linha melódica independente

de cunho virtuosístico (no caso dos The Beatles, em *Penny Lane* tocado por um fliscorne) e a flauta, que aparece na variação da estrofe (e nos The Beatles é presente em *Strawberry Fields*).

Em resumo, as características orquestrais, harmônicas, melódicas e tecnológicas empregadas nesta música conversam com os componentes principais que Os Mutantes deixaram como legado: a inovação e irreverência, demonstrando total entrosamento entre banda, arranjador e produtor em seu trabalho de estreia.

5.1.6 Considerações Finais

Esta primeira análise completa da música *Panis et Circenses* mostrou relações formais encontradas na teoria do *Rock*: a sentença SRDC na seção A da música, assim como o uso do gancho na parte cadencial do tema. As funções de enquadramento introdução e coda são divididas em duas e três partes respectivamente, onde cada uma delas é caracterizada por uma instrumentação diferente.

As questões harmônicas que se enquadram na teoria do *Rock* são o uso do semi-circuito funcional I-V-ii-IV, o uso do acorde $bVII$ e a progressão IV- $bVII$ – V na coda instrumental. A análise schenkeriana, por sua vez, tornou-se completa com a variação da seção formando a *Ursatz*.

Além dos critérios formais e harmônicos, esta música foi muito importante para a análise, pois sua instrumentação tem uma relação muito próxima com músicas da banda The Beatles, fator que aproxima os Mutantes de bandas de *Rock* do mesmo período. O uso do estúdio de gravação como uma ferramenta para criar efeitos e novas sonoridades como a desaceleração no final da seção A também pode ser considerada uma influência do grupo britânico. O maestro Rogério Duprat, além de contribuir com os arranjos do disco, foi responsável por trazer ideias da música de vanguarda, e, nesta música, foi explorado o *Happening* de uma sala de jantar. Por fim, a guitarra Regvlvs Raphael é uma contribuição muito valiosa do irmão Cláudio César Dias Baptista e que rendeu ao grupo Os Mutantes uma sonoridade única até os dias de hoje.

5.2 2001

A música *2001* foi gravada em 1969 e faz parte do álbum *Os Mutantes*. Considerando o lançamento do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick em 1968, podemos estabelecer algumas relações com este filme, especialmente a trilha sonora. A letra, escrita por

Rita Lee e Tom Zé, (conhecido como Astronauta Libertado, expressão presente na letra) remete de forma clara a assuntos do filme (espaço, futuro).

Os Mutantes tinham claras influências de bandas estrangeiras, mas suas inspirações não se limitavam ao escopo do *Rock* ou até mesmo da música popular em geral. Como nota-se nesta música, a banda buscava referências de outros campos, como a música de vanguarda da época e o cinema. Porém, o que iremos focar nesta dissertação são as relações harmônicas e formais e alguns comentários serão tecidos conforme a pertinência com o contexto histórico.

No álbum *Os Mutantes*, a banda tem mais composições e maior contato com músicos tropicalistas, e, assim como a maioria das músicas do álbum, *2001* traz arranjos que misturam o estilo antropofágico tropicalista, fortemente inspirado nas modas de viola, a uma versão brasileira do *Rock* progressivo que os The Beatles iniciaram com seu álbum *Revolver* (1966). Na canção, a banda além de alternar ambos os estilos, como em um diálogo, também os sobrepõem.

Esta seção está dividida da seguinte forma: a primeira parte tratará das relações de gênero e forma musical, harmonia e melodia; a segunda sobre a influência do movimento Tropicalista na composição de *2001* e, por fim, tratará das semelhanças entre os processos composicionais de Heitor Villa-Lobos e Os Mutantes, além de estabelecer uma relação entre o interlúdio da música com a peça *Requiem* de György Ligeti, presente no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*.

5.2.1 Gêneros

Podemos identificar dois gêneros na canção: um que remete à moda caipira, com direito a instrumentos típicos, como viola, sanfona e chocalho, além de contar com a impositação vocal de Mariuzinha e Zé do Rancho, com erres retroflexos e outros fonemas característicos do "sotaque" caipira, constituindo assim uma moda caipira cantada por uma dupla sertaneja, e um que remete ao *Rock* progressivo, com guitarra, baixo e bateria presentes, com os vocais com erres reluzentes. Ao final da música, temos uma síncrese de ambos os gêneros na repetição do refrão com a instrumentação da moda caipira e os vocais de *Rock*.

5.2.2 Análise Formal

Se nos atentarmos para formas de músicas do gênero *Rock*, vemos que a música é caracterizada por uma forma Estrofe-Refrão⁷⁰, apesar de o refrão ser seguido da estrofe na primeira parte da música, e não ao contrário como comumente é visto. A diferença entre estrofe e refrão pode ser explicada por Everett (2009, p. 145, tradução nossa): “Músicas de *Pop* e *Rock* quase sempre são compostas por estrofes e refrões. A diferença primária entre os dois se refere à letra. Quando a estrofe retorna, na maioria das vezes, é apresentada uma nova letra, enquanto o refrão usualmente mantém a mesma letra por todas suas repetições.”⁷¹

A forma, por sua vez, pode ser dividida da seguinte maneira:

Figura 78: Forma da música *2001*.

Introdução	A (Refrão Estrofe)	A (Refrão Estrofe)	Interlúdio	A (Estrofe Refrão)	A' (Refrão e repetição do refrão)
cc.01-12 0:00-0:15	cc.13-51 0:16-1:05	cc.52-90 1:06-1:55	cc.91-114 1:56-2:27	cc.115-149 2:28-3:11	cc.150-182 3:12-3:57

Fonte: elaborada pela autora.

Em relação à letra, o refrão e a estrofe estão, respectivamente, organizados em sextilhas e oitavas⁷², obedecendo ao padrão métrico de redondilha maior, típico das modas de viola (PIMENTEL, 1997, p.148):

A moda é um tipo de criação composta de letra e melodia e estruturada, quase sempre, em redondilha maior. Em vez de utilizar-se dos acordes universais codificados em posições definidas como apoio melódico para a vocalização, a moda incorporou a execução da melodia como uma segunda cadeia sintagmática que acompanha toda a evolução da música, detendo-se apenas nos intervalos entre uma estrofe e outra.

⁷⁰ Na forma estrofe-refrão, o foco da música é o refrão. Desta forma, as estrofes [*verses*] servem primariamente para preparar para o retorno do refrão, e, portanto, difere-se estrategicamente da forma AABA na qual o foco são as estrofes [*strophes*]. (COVACH, 1996, p. 71)

⁷¹ *Pop and Rock songs nearly always have both a verse and a chorus. The primary difference between the two is that when the music of the verse returns, it is almost always given a new set of lyrics, whereas the chorus usually retains the same set of lyrics every time its music appears.*

⁷² Estrofes de seis e oito versos, respectivamente.

A estrofe em sextilha pode ser considerada um refrão pois em todas suas repetições, a mesma letra é cantada. As estrofes em oitava variam o texto, podendo ter pequenas variações da redondilha maior, constituindo a estrofe.

Observe a divisão métrica dos dois tipos de estrofes encontradas na música:

Figura 79: Métrica dos dois tipos de estrofe em 2001.

<i>Sextilha</i>		<i>Oitava</i>	
<i>A-stro-nar-ta li-ber-ta(do)</i>	1	<i>Eu qua-se pos-so pal-par</i>	1
1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6 7	
<i>Mi-nha vi-da meul-tra-pas(sa)</i>	2	<i>A mi-nha vi-daé que gri(ta)</i>	2
1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6 7	
<i>Em qual-qué ro-ta queeu fa(ça)</i>	3	<i>Em-pre-nhae se re-pro-duz</i>	3
1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6 7	
<i>Dei um gri-to no es-cu(ro)</i>	4	<i>Na ve-lo-ci-da-de da luz</i>	4
1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6 7 8	
<i>Sou par-cei-ro do fu-tu(ro)</i>	5	<i>A cor do céu me com-põe</i>	5
1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6 7	
<i>Na re-lu-zen-te ga-lá(xa)</i>	6	<i>O mar a-zul me di-ssol(ve)</i>	6
1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6 7	
		<i>A e-qua-ção me pro-põe</i>	7
		1 2 3 4 5 6 7	
		<i>Com-pu-ta-dor me re-sol(ve)</i>	8
		1 2 3 4 5 6 7	

Fonte: elaborada pela autora.

Assim, temos a sextilha constituindo o refrão e a oitava as estrofes.

Em relação aos tipos formais, nem o refrão ou a estrofe apresentam tipos formais justos como sentenças ou períodos. Porém, podemos interpretar a forma inteira como uma forma SRDC, onde o refrão seria a ideia básica e sua repetição.

Figura 80: Análise do tipo formal encontrado no refrão de 2001.

Sertanejo

S

A D G G#

As - tro - nar - ta li - ber - ta - do mi - nha vi - da meul - tra - pas - sa Em

5 E A E A

quar - qué ro - ta queeu fa - ça

R

9 A D G G#

Dei um gri - to no es - cu - ro Sou par - cei - ro do fu - tu - ro na

13 E A A

re - lu - zen - te ga - lá - xa

Fonte: elaborada pela autora.

A estrofe, por sua vez, tem uma particularidade pois a estrutura DC é repetida, finalizando na semi-cadência e um pós-cadencial formado por vozes. Assim, o fim do circuito funcional ocorre ao final da estrofe.

Figura 81: Análise do tipo formal encontrado na estrofe de 2001.

Rock

D

G# C#m G# C#m

Eu qua - se pos - so pal - par A min - ha vi - da que gri - ta
A - mei a ve - lo - ci - dade Ca - sei com se - te pla - ne - tas

C

5 G C B E

Em - pre - nhae se re - pro - duz Na ve - lo - ci - da - de da luz
Por fi - lho cor - e es pa ço Não me te - nho nem me fa - ço

D

9 G# C#m G# C#m

A cor - do céu - me com - põe O mar a - zul - me dis - sol - ve
A ro - ta do a - no luz Cal - cu - lo den - tro do pas - so

C

13 G C B E

A e - qua - ção me pro - põe Com - pu - ta - dor me re - sol - ve
Mí - nha dor é ci - ca - triz Mí - nha mor - te não me quis

P-C

17

Uah ah ah ah ua ua ua ua ua ua ua ua

Fonte: elaborada pela autora.

5.2.3 Análise Melódica e Harmônica

Em relação à melodia, podemos notar no refrão uma resolução do acorde de dominante secundária (Sol sustenido maior) nas vozes, porém, harmonicamente, não é feita esta resolução (o acorde de Sol sustenido maior é seguido por Mi maior).

Figura 82: Harmonia e melodia do refrão de *2001*.

As - tro - nar - ta li - ber - ta - - domin - ha vi - dameul - tra pas - sa Em quar -
 qué ro - ta queeu fa - ça.

Fonte: ALVES, 1998, p. 61.

Este procedimento no qual a melodia se distancia da harmonia é chamado de divórcio harmônico-melódico e é comum no gênero *Rock*. Neste caso, os acordes fazem uma cadência de engano (V/VI - I), enquanto a melodia faz um caminho que resolveria a dominante de segundo grau (Ré# para Mi e Si# para Dó#). Este é um exemplo de um divórcio sintático, que ocorre quando a melodia e a harmonia participam na cadência ou em outra movimentação estrutural, porém, de modo incompatível (NOBILE, 2014, p. 88).

Outra questão harmônica incompatível com a moda de viola, mas totalmente em acordo com harmonias encontradas no *Rock* é o uso de quartas descendentes no refrão (chamadas de regressões harmônicas). Como podemos ver no exemplo acima, o acorde de Lá maior é seguido por um acorde de Ré maior, como é comumente usado em modas de viola. Entretanto, este último é seguido por um acorde de Sol maior. No *Rock*, esta progressão harmônica é muito comum, pois o acorde bemol sete (bVII), por ser um empréstimo do modo menor, é muito usado neste gênero⁷³. Um exemplo de regressão harmônica no gênero *Rock* é na música *You Wreck Me* de Tom Petty and The Heartbreakers, como visto anteriormente (Figura 46). No caso de *You Wreck Me*, temos a regressão bVII-IV-I na introdução da música, enquanto que em *2001* temos a relação inversa: I-IV-bVII.

⁷³ Para mais informações, consultar TEMPERLEY, DECLERCQ, 2011.

Figura 83: Análise harmônica da estrofe em oitava de 2001.

Fonte: elaborada pela autora.

As estrofes em oitava, além de alterarem substancialmente a primeira atmosfera da música, passando de uma moda de viola para um *Rock* progressivo, apresentam uma mudança harmônica importante.

Como podemos notar na figura 85, nos primeiros quatro compassos, a ênfase no terceiro grau (Dó sustenido menor) é evidente para, logo em seguida, fazer um caminho composto de dominantes (Sol maior para Dó maior e Si maior para Mi maior) para finalmente chegar à dominante da tonalidade da música. O uso dos acordes de Sol maior e Dó maior podem ser explicados por este “caminho” harmônico:

Figura 84: Caminho de dominantes da estrofe em oitava de 2001.

SubV/vi G	→	vi F#m
Sub V/VI	→	V/II F#
SubV/VI	→	SubV/II C

Fonte: elaborada pela autora.

Os últimos quatro compassos são constituídos pelo SubV/VI que, em vez de seguir a cadência naturalmente, fez o caminho descrito acima para o acorde de Dó Maior: ao contrário de termos o acorde Fá sustenido menor (vi) ou até mesmo o dominante secundário com a tônica em Fá# (V/II), o acorde que sucede o Sol Maior é o SubV/II. Em seguida, temos o V/V (Si maior), finalizando no acorde dominante da tonalidade da música (Mi maior). Assim, temos uma sequência de cadências de engano na estrofe:

Figura 85: Dominantes presentes na estrofe da música *2001*.

V/III
G#

III
C#m

V/III
G#

III
C#m

Eu qua - se pos - so pal - par A min - ha vi - da que gri - ta

SubV/VI
G

SubV/II
C

V/V
B

V
E

Em - pre - nhae se re - produz Na ve - lo - ci - da - de da luz

Fonte: elaborada pela autora.

Portanto, esta seção tem foco na dominante harmonicamente, uma vez que o tema, em vez de cadenciar para o primeiro grau, termina no quinto grau, para entrar no interlúdio. Esta característica de ênfase na dominante é característica dos meios contrastantes (*contrasting middles*) de pequenos ternários. Esta diferença sonora típica do meio contrastante é normalmente associada a mudanças de texturas, melodias e instrumentação (CAPLIN, 1998, p. 13), inclusive no *Rock*. De fato, o que ocorre nesta música é uma mudança brusca textural, melódica e instrumental: as vozes em terça são substituídas por uma melodia principal e *backing vocals*; a melodia é composta agora por saltos em contrapartida dos graus conjuntos da melodia do refrão, e a viola, a sanfona e chocalho são substituídos por bateria, baixo e guitarra.

Após a repetição de outro refrão e estrofe, temos um interlúdio composto de sintetizadores, vozes e ruído branco. Ele será tratado com mais detalhes ao abordar o tema modelação mais à frente. Este interlúdio é uma evidente referência à trilha sonora de *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Ele se assemelha com a obra *Requiem* de György Ligeti, presente no filme.

Ao fim do interlúdio, é notável a forma como Os Mutantes mesclaram a moda caipira com o *Rock*. Para isso, eles invertem os registros das vozes. Na parte *Rock*, a dupla caipira canta com os erres retroflexos e no instrumental caipira dos refrões finais, Rita Lee e Arnaldo entoam a letra como cantores de *Rock*. É neste final que podemos notar ainda mais o antropofagismo presente na música, ao sobrepor ambos os gêneros.

5.2.4 Análise Schenkeriana

Para esta música, foram analisadas as estrofes e refrões. A introdução não foi

considerada neste estudo pois apesar de apresentar uma harmonia ligeiramente diferente do refrão, ela constitui a mesma progressão I-IV-V em sua base. A seguir serão mostradas as análises mais pertinentes para esta dissertação, assim como comentários que a análise Schenkeriana possibilitou visualizar.

Figura 86: Análise de *foreground* da estrofe de 2001.

V/III NP cromática III SUBV/VI SUBV/V V/V V IV V IV

Fonte: elaborada pela autora.

É possível observar neste nível de análise que nas vozes mais graves são encontrados paralelismos devido aos shapes de guitarra criando oitavas e quintas paralelas. A estrofe com ênfase no V apresenta padrões escalares na melodia.

Figura 87: Análise de *background* do refrão de 2001.

I IV V I
T PD D T

Fonte: elaborada pela autora.

Neste nível de análise, por sua vez, fica evidente o circuito funcional do refrão I-IV-V-I e a melodia da voz descendente formando a *Urlinie* $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Ao pensarmos na estrutura completa, forma-se a *Ursatz* I-V-I ao pensarmos que a música se inicia e termina no refrão. Assim, o refrão é caracterizado pelo prolongamento de tônica e a estrofe é caracterizado pelo foco na dominante.

5.2.5 A influência do Tropicalismo nos processos composicionais em 2001

Silviano Santiago (1978, p. 16) reconhece que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza”, instaurando a mistura como dominante.

De fato, em 2001, o teor de crítica às novas tecnologias é mesclado com a sonoridade tradicional da moda caipira. A mistura também pode ser observada ao ter, na mesma música, um refrão de moda caipira (nostálgica) e, logo em seguida, uma estrofe com aspectos do *Rock* progressivo iniciado pelos The Beatles (inovação estética).

Ao falar de tropicalismo, podemos identificar então uma relação direta com elementos do período pós-moderno:

Em suma, a “vontade do novo” e as transmutações da arte, [...], por intermédio do *movimento antropofágico* e, mais tarde, pelo tropicalismo em suas mais diversas expressões, não representam meramente algo como “inconformismo estético” e “inconformismo social” na história da cultura brasileira. São manifestações representativas de processos mais amplos, que se configuram no tempo e no espaço e expressam a simultaneidade das mutações que se produzem no conhecimento, nas relações de poder e nos processos de subjetivação [...] É a percepção dessas mudanças que nos leva a interrogar se *estariamos* em outro período/tempo histórico - o período pós-moderno - e/ou se *somos* outros, significativamente diversos dos sujeitos modernos - *seres pós-modernos* (ESPERANDIO, 2007, p. 24).

Assim, o nacionalismo, a nostalgia e a mescla de aspectos tradicionais da cultura brasileira com inovações estéticas presentes na música são elementos do movimento modernista (1922-1980) que o Pós-Modernismo preservou e são aspectos semelhantes aos processos composicionais de Villa-Lobos, como veremos a seguir.

5.2.6 Relações com Heitor Villa-Lobos e György Ligeti

A mistura de vertentes europeias e nacionais é um traço importante do movimento Modernista que Villa-Lobos adota em várias de suas peças, e que também podemos ver na mistura de moda caipira e *Rock* progressivo em 2001:

Serão os aspectos raciais, notadamente a dualidade entre o “europeu” e o “ameríndio”, que Mário de Andrade destaca no poema sinfônico *Amazonas* de Villa-Lobos como elementos que o fizeram passar a “compreender e a admirar integralmente” essa obra do compositor carioca. A partir de um “exame atento da partitura”, os elementos “europeus”, como “a escala de tons inteiros, a parcimônia de instrumentos de bateria, os elementos sonoros tendentes a refletir a ondulação das águas” são conjugados aos “processos musicais ameríndios” tais como: “a subalternidade das cordas, a definitiva libertação tonal, e principalmente o caráter positivamente de inspiração ameríndia de certos temas, como o inicial, me parecem *mais modernos*, e certamente datáveis dos *Choros n° 7* pra cá (ANDRADE, 1963, p. 155 apud SALLES, 2005, p.146, grifo do autor).

Outro aspecto importante do processo composicional da música que tem muitas semelhanças com Villa-Lobos é a questão de sobreposição de camadas independentes. Em Villa-Lobos, esta técnica de manipulação de texturas é pensada como uma disposição binária de *figura e fundo* e é obtida muitas vezes por meio do *ostinato* (SALLES, 2009, p.78).

Em *2001*, ocorre a sobreposição de duas camadas: uma caracterizada pela dupla sertaneja (e sua instrumentação característica) e outra pela banda de *Rock*. Neste caso, temos uma sobreposição de gêneros musicais ocorrendo na música e apesar de não ser pelo mesmo procedimento, é possível estabelecer uma relação com o *Estudo Número 10* para violão de Villa-Lobos, no qual a primeira parte é constituído de um tema modal homofônico, seguido de uma seção B já iniciando a ideia de ostinato, para depois misturar o ostinato com o tema inicial. Ao fim da peça, volta a textura homofônica.

Por fim, outro aspecto que assemelha o processo composicional de *2001* com o processo composicional de Villa-Lobos ocorre no interlúdio: a polarização por exclusão.

Figura 88: Transcrição do sintetizador de *2001*.

Fonte: ALVES, 1998, p. 62.

Ao excluir as notas Lá, Dó#, Mi e Sol, a banda optou por fazer uma polarização por exclusão das notas que compõem o primeiro grau com sétima menor da música. Apesar de não corresponder ao acorde com sétima maior, é possível que o interlúdio tenha o objetivo de distanciar totalmente esta seção do restante da música através da exclusão desses sons, que ao final da música são bem marcados como a tonalidade da música.

Este procedimento também é utilizado por Villa-Lobos no *Choros N° 10*, onde as notas Ré bemol e Dó são excluídas do início do choro. A nota Dó é excluída para que o início da música com o baixo em Sol, com função aparentemente “dominante”, seja “resolvido”. A peça tem como objetivo fazer a “migração de um universo ‘selvagem’, associado à ausência de relações harmônicas tonais, para um ‘civilizado’”. Desta forma, a nota Ré bemol é apresentada

na primeira aparição do tema indígena *Mokocê-cê Maka* (SALLES, 2009, p.151, aspas do autor).

Por fim, o interlúdio tem uma relação muito próxima com o *Requiem*, mais especificamente o movimento *Kyrie*, presente no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de György Ligeti. As texturas de ambiências e ressonâncias, assim como as vozes do interlúdio remetem à música e também à temática da música no filme.

Este procedimento de empréstimo musical (*musical borrowing*) pode ser considerado uma modelação de acordo com Burkholder (1995, p. 3): “Modelar um trabalho ou seção de uma peça existente, simulando sua estrutura, incorporando parte do material melódico, imitando sua forma ou procedimentos, ou a usando como modelo de alguma outra forma.”

Através da modelação, Os Mutantes utilizaram-se da textura de ambiências e vozes do *Kyrie* para recriar a situação/ambientação do filme no qual esta música é tema: o monolito. Toda vez que o monolito aparece no filme, o *Requiem* é tocado. O monolito representa a artificialidade e comunicação, uma vez que está sempre associado ao símbolo de Mercúrio no filme, representado pela junção do Sol e da lua, ou de outros planetas dependendo do momento. Assim, é provável que a banda teve a intenção de utilizar esta sonoridade do *Requiem* para remeter ao futuro, através da ideia da inteligência artificial, tecnologias, instrumentação e, claro, utilizando-se de aspectos da música de vanguarda.

5.2.7 Considerações finais

Através do uso de referências musicais populares, de vanguarda e do cinema, Os Mutantes fizeram uma ligação interessante entre o tema do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, sua trilha sonora e a música homônima de sua autoria.

Os Mutantes, banda presente no início das primeiras composições originais de *Rock* no Brasil e também no Tropicalismo, utilizou-se do estilo antropofágico para misturar aspectos musicais brasileiros da moda de viola tradicional (instrumentação, imitação vocal, abertura de vozes, uso da redondilha maior) com o *Rock* progressivo, vanguarda estética da música popular na época (harmonia, forma Estrofe-Refrão, instrumentação). Assim, além de dialogar com dois gêneros em uma mesma música, os sobrepõe: na primeira parte separa os temas progresso e nostalgia e após o interlúdio os mistura.

Além de misturar elementos populares, é notável a influência da música de vanguarda no processo composicional do interlúdio de *2001* e sua relação com a obra *Requiem*, de Gyorgy Ligeti, também presente no filme.

Em relação aos processos composicionais utilizados pela banda e por Heitor Villa-Lobos, é importante ressaltar que pode não haver uma inspiração direta, mas o legado de Villa-Lobos para a música brasileira é inegável e suas técnicas foram consagradas e levadas adiante com a ajuda do movimento modernista, sendo esta a relação mais provável entre os processos composicionais do grupo Os Mutantes e o compositor. Assim, é possível encontrar na música *2001* a técnica de polarização por exclusão no sintetizador presente no interlúdio e a sobreposição de camadas independentes, ao sobrepor os gêneros caipira e *Rock* após o interlúdio, técnicas também presentes nas obras de Villa-Lobos.

5.3 ANDO MEIO DESLIGADO

Ando Meio Desligado do álbum *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, lançado no ano de 1970, será a próxima música analisada. Nela, serão abordadas a forma musical SRDC e a ambiguidade de funções formais, além do uso de *riffs* e de acordes provenientes da escala pentatônica, como explicado por Biamonte (2010, p. 105).

A música foi escolhida para representar o álbum mais emblemático da banda por ser a música homônima ao título do álbum, mas também por suas características que conversam com as demais músicas escolhidas: a mistura de gêneros, o uso da harmonia modal e um dos *riffs* mais marcantes da banda.

5.3.1 Análise Formal

Esta música possibilita diferentes maneiras de analisar a forma. Considerando as ferramentas de análise apresentadas nesta dissertação, farei a primeira análise seguindo o modelo SRDC estendido a formas musicais inteiras.

Figura 89: Forma musical de *Ando Meio Desligado*.

Introdução	A	A	Interlúdio	A incompleto	A incompleto	Outro
	SRDC	SRDC	Progressão pentatônica	DC	SR	
cc.01-08 0:00-0:14	cc.09-41 0:15-1:14	cc.42-74 1:15-2:14	cc.75-80 2:15-2:28	cc.81-96 2:29-2:58	cc.-97-114 2:59-3:33	cc.115-151 3:34-4:45

Fonte: elaborada pela autora.

Conforme a figura, temos uma introdução, um interlúdio e um outro como funções de enquadramento da seção principal (A). Diferente da introdução, o interlúdio e o outro são

responsáveis pelo contraste harmônico e textural da seção A, enquanto a introdução tem função de prolongamento de tônica e apresentação do *riff* principal da música.

Pensando na organização formal da seção A, podemos aplicar o modelo SRDC para os 32 compassos: a ideia básica [*Statement*] (cc.01-08), sua repetição [*Restatement*] (cc.09-16), o afastamento [*Departure*] (cc. 17-24) e a cadência [*Cadence*] (cc.25-32).

Figura 90: Seção A de *Ando Meio Desligado* no modelo SRDC.

Fonte: elaborada pela autora.

Considerando a harmonia, é possível encaixar esta sentença no terceiro modelo descrito por Nobile (2014, p. 144), uma vez que no afastamento temos o acorde de Dó maior funcionando como acorde vizinho e temos uma fragmentação evidente no trecho. O cadencial, por sua vez, apresenta as funções pré-dominante e dominante, facilitando a afirmação de que este modelo se encaixa no terceiro tipo apresentado na fundamentação teórica.

Em relação às funções formais, é difícil afirmar apenas uma interpretação, uma vez que a ordem estrutural da seção é modificada após o interlúdio, resultando em duas seções A incompletas formando uma “sentença invertida” DCSR. Outro fator que pode causar a

dificuldade de escolher uma análise apenas de funções formais é a questão lírica: sempre temos a mesma letra em todas as repetições da seção. Assim, não podemos afirmar que temos estrofes, o que impossibilita avaliar também, outras funções formais de maneira definitiva.

5.3.2 Análise Harmônica

É possível fazer a análise harmônica desta música dividindo-a em dois momentos: o foco em Ré menor e o uso de acordes da escala pentatônica de Mi menor no interlúdio e na coda. Ambos serão discutidos separadamente.

A introdução e as seções A são baseadas na tonalidade [*tonality*] de Ré menor, porém, podemos pensar modalmente, como veremos a seguir. A introdução é baseada no *riff* ostinato, presente também na ideia básica e na sua repetição na qual está presente a letra "*Ando meio desligado / Eu nem sinto meus pés no chão / Olho e não vejo nada / Eu só penso se você me quer*".

O *riff* é baseado no acorde de Ré menor, utilizando inversões de acordes (Mi menor, Sol maior, Fá maior) e mantendo o baixo na nota Ré para retornar ao acorde de Ré menor com sétima menor ao final, como visto anteriormente na figura 14. Este tipo de *riff* é considerado como ostinato, pois ele surge na introdução e passa a ser uma camada independente na primeira parte da seção A. As notas presentes nele somam o modo dórico de Ré. Na parte cadencial da sentença, temos o modo eólio de Ré, com todas as notas do modo nos acordes e a nota Lá presente na melodia. No afastamento, os acordes de Ré menor e Dó maior estão em ambos os modos, apesar da melodia estar em Ré dórico.

Além da análise modal, temos também a possibilidade de análise pensando na tonalidade de Ré menor, uma vez que esta música mistura a sonoridade modal, mas ainda guarda algumas questões funcionais.

A análise por graus da introdução e seção A demonstra o prolongamento de tônica em todo o trecho contendo acordes vizinhos e em outros momentos temos as funções pré-dominante e dominante (iv-bVII), porém, todos dirigem-se ao acorde tônico, inclusive ao final da seção, em que temos a elisão do início e fim da seção com o acorde de Ré menor finalizando e iniciando novamente a seção.

Figura 91: Análise de numerais romanos da introdução e seção A de *Ando Meio Desligado*.

i
 Dm

i
 Dm

$bVII$
 C

i
 Dm

$bVII$
 C

i
 Dm

iv^7 $bVII^7$ iv^7 $bVII^7$ iv^7 $bVII^7$ iv^7 $bVII^7$ i
 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7 C7 Dm

Fonte: elaborada pela autora.

Para a análise do interlúdio e da coda, temos que considerar os acordes maiores originados a partir da escala pentatônica (rever figura 64), como definido por Biamonte (2010). Neste caso, temos a escala pentatônica de Mi menor e os acordes Mi maior, Sol Maior, Lá maior e Si maior. Todos esses acordes pertencem ao desenho da pentatônica 1 (menor).

Figura 92: Acordes do interlúdio de *Ando Meio Desligado*.

E G A B E G A B E G A B E G A B

E G A B7 E7(9)

Oh meu Bra - sil

Fonte: ALVES, 1998, p. 20.

5.3.3 Análise Schenkeriana

Para a música *Ando Meio Desligado*, a análise Schenkeriana revelou aspectos da melodia importantes de ressaltar. Primeiramente, vemos um foco intenso na nota Ré na melodia de voz. Além das bordaduras marcadas como notas vizinhas (N), temos progressões inteiras voltadas para as notas do acorde de Ré menor. No baixo, é possível observar elementos que variam conforme os acordes: no início, temos notas da pentatônica de Ré menor como base. A seguir, temos o baixo baseado nos saltos de quintas e quartas e ao final é possível notar o uso de arpejos e aproximações típicas do *Blues* e *Rock and roll*. As vozes intermediárias sofrem poucas alterações, mantendo uma condução de vozes parcimoniosa.

Figura 93: Análise de *foreground* de *Ando Meio Desligado*.

Fonte: elaborada pela autora.

O *background* desta música, por sua vez, revelou o caráter modal da música, como observamos na Figura 100. Diferentemente da *Ursatz* padrão I-V-I, esta apresenta a cadência I-bVII-I, provavelmente influenciada pelo modalismo presente na obra.

5.4 TOP TOP

Abordaremos nesta seção a composição *Top Top*, parte do álbum de 1971, intitulado "Jardim Elétrico" a fim de analisar os processos formais e harmônicos, além de relacionar estes aspectos com a forma e harmonia do *Rock* apresentada na fundamentação teórica desta dissertação. Será discutida também a questão da ambiguidade tonal e o uso de tônicas duplas. Esta música foi escolhida, pois apesar das diferentes sonoridades encontradas neste disco, ela traz elementos do *Rock* e da música brasileira, mostrando-se uma boa representação do álbum e útil para esta dissertação.

5.4.1 Análise formal

Essa música é composta de uma seção única (A) permeada por funções de enquadramento (introdução, introdução temática e coda). A forma musical dessa música pode ser considerada como Estrofe-Refrão contrastante e na sua repetição temos a função solo entre a estrofe e o refrão, como ilustrado na Figura 4.

A introdução da música presente nos primeiros quatro compassos é sucedida por uma introdução temática sempre precedendo a estrofe. Apesar da presença de um piano, esta introdução se aproxima muito de um *Motto*, pois sua informação principal é advinda das vozes como abordado anteriormente no capítulo formal (Figura 19). Everett (2009, p. 151) ainda aponta uma característica correspondente a esta introdução temática, afirmando que é curta (uma frase) e que pode reaparecer na música para trazê-la de volta ao foco, provavelmente para chamar atenção para uma nova estrofe.

Em relação a tipos formais, podemos interpretar a estrofe e o refrão como uma grande sentença SRDC intertemática, na qual temos na estrofe a ideia básica (cc.1-8) e sua repetição (cc.9-16), e no refrão estão presentes o afastamento [*departure*] (cc.17-22) e a cadência (cc.23-24), conforme figura abaixo:

Figura 95: Sentença SRDC presente na seção A de *Top Top*.

Estrofe C7(9) F7(9) C7(9) C7/Bb

S

6 A7 Eb7(9) D7(9) Ab7 G7(13)

S

9 C7(9) F7(9) C7(9) C7/Bb

R

14 A7 Eb7(9) D7(9) Ab7 G7(13)

R

Refrão Am7

17 D

23 F G Eb Bb

C

Fonte: elaborada pela autora.

Nesse caso, apresenta-se o terceiro modelo de sentença SRDC, uma vez que no afastamento o acorde utilizado não representa a chegada das funções pré-dominante ou dominante. Assim, esse acorde não atua como uma função pré-dominante, mas sim como um acorde vizinho em larga escala que retorna para a função tônica, criando o que Nobile (2014, p. 144) chamou de *harmonic momentum*. Esta questão será explicada na análise harmônica adiante.

As estrofes que equivalem à ideia básica e sua repetição de uma sentença SRDC também podem ser interpretadas como um período frouxo, uma vez que ambas as frases finalizam harmonicamente da mesma maneira.

Assim, temos a seção A da música dividida entre estrofe baseada em prolongamento de

tônica e o refrão responsável pelo afastamento da tônica e a cadência. A estrofe também pode ser interpretada como uma variação da forma *Blues*, porém, a sua fórmula de compasso e sua duração (oito compassos) impedem de caracterizá-la como uma *bar form* de três frases, como é comumente empregado no gênero. A harmonia, por sua vez, é de fato uma variação da harmonia do *Blues* de oito compassos analisada com mais detalhes posteriormente.

O solo de percussão soa como interlúdio, pois em seguida, temos a recapitulação do material da introdução temática, induzindo a pensar em mais uma repetição da seção A. Porém, este solo é de fato a primeira coda de *Top Top*. A segunda coda prolonga a tônica e para este efeito é utilizado o material melódico presente na introdução temática até o *fade out* completo da música.

5.4.2 Análise Harmônica

A análise por numerais romanos revelou alguns aspectos importantes da harmonia. O principal é a "ambiguidade" tonal da música: podemos interpretar a introdução como uma ênfase na dominante finalizando em uma semi-cadência para o início da introdução temática com prolongamento da tônica em Dó maior. Por outro lado, é possível entender a introdução da música como um prolongamento de tônica em Lá menor, mudando o paradigma de toda a música.

Figura 96: Análise por graus da introdução e introdução temática de *Top Top*.

Fonte: elaborada pela autora.

Outra questão que causa a dúvida sobre a tonalidade da música é o fato de que a introdução, a estrofe e o refrão finalizam em semi-cadências, impossibilitando afirmar uma tonalidade pelas cadências da música. Para conseguir analisar de maneira satisfatória, será necessário inserir os conceitos de Robert Bailey⁷⁴, adaptados por Nobile (2019) sobre as três maneiras que podemos explicar este fenômeno de duas tonalidades presentes em uma música: a paridade tonal, a tonalidade direcional ou progressiva e o complexo de tônica dupla.

⁷⁴ (1969, 1977, 1978, 1985)

BAILEY, Robert. *Das Lied von der Erde: Tonal Language and Formal Design*. Paper presented at the American Musicological Society Annual Meeting, 19–22 Oct., Minneapolis, MN, 1978.

A paridade tonal ocorre "quando duas tonalidades [*keys*] são apresentadas em justaposição ou em alternância com nenhuma delas obviamente superior à outra" (NOBILE, 2019, p.207)⁷⁵. A tonalidade direcional ou progressiva, por sua vez, é aquela que há uma transição entre tonalidades ao longo da peça. Por fim, o complexo de tônica dupla advém de duas tonalidades (cujas tônicas estão a uma terça de distância) que são combinadas para criar uma tonalidade [*tonality*]⁷⁶ controladora.

Nobile (2019, p. 207) diferencia os conceitos de complexo de tônica dupla e paridade tonal por meio da ideia de consonância e dissonância. No primeiro caso, as tonalidades [*keys*] são consonantes e na segunda as tonalidades são incompatíveis. Assim, considerando a relação de terças e a consonância entre as notas tônicas Lá e Dó, podemos considerar o caso de *Top Top* como um complexo de tônica dupla.

A tonalidade [*key*] maior e sua relativa menor possuem algumas peculiaridades ao pensarmos em questões funcionais.

A relação entre uma tonalidade [*key*] e sua relativa é especial. Elas não apenas são baseadas na mesma coleção diatônica, como também os acordes geralmente residem na mesma categoria funcional em ambas as situações. [...] A similaridade entre ambas as tonalidades [*keys*] é maximizada quando se emprega o modo eólio. Se utilizarmos uma passagem eólia com Lá como centro tonal e trocar todos os acordes de Lá menor por Dó maior, o resultado geralmente será perfeitamente lógico e funcional em Dó maior (e vice-versa) (NOBILE, 2019, p. 213).⁷⁷

O exemplo dado por Nobile (2019, p. 213) é a progressão VI-VII-i, a qual em Dó maior também é uma progressão de subdominante e dominante para uma tônica (IV-V-I).

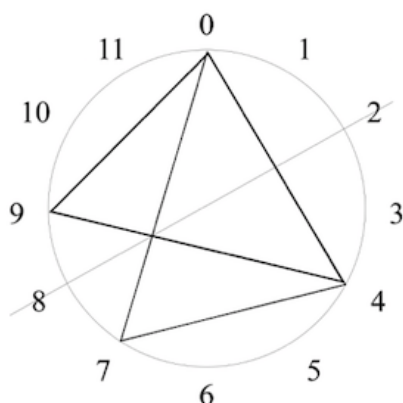
A relação de eixos de simetria entre acordes relativos também é algo a ser observado: todas as tríades relativas se relacionam por um In no qual n é sempre um número par. Cada eixo par se relaciona com dois pares de tríade relativa separados por um trítono: no caso de I4, temos os acordes de Dó maior e Lá menor, assim como os acordes de Fá sustenido maior e Ré sustenido menor:

⁷⁵ *Tonal pairing exists when two keys are presented in juxtaposition or alternation with neither obviously superior to the other.*

⁷⁶ Neste momento também cabe uma reflexão sobre a tradução para o português dos termos “*key*” e “*tonality*”. Ambos são comumente traduzidos como tonalidade, porém, eles diferem em significado uma vez que *key* refere-se à armadura de clave, enquanto *tonality* abrange a "relação entre as notas, em que uma em particular, a 'tônica', é central" (GROVE, 1994, p. 953, aspas do autor).

⁷⁷ *The relative key relationship is special. Not only are relative minor and major keys based on the same diatonic collection, but chords generally reside within the same functional category in both keys. For example, a D-minor chord is a subdominant harmony in both A minor (as iv) and C major (as ii). The similarity between the two keys is maximized when the minor member employs the Aeolian mode. If we were to take an Aeolian passage with A as tonal center and replace all the A minor chords with C-major chords, the result would often be perfectly logical and functional in C major (and vice versa).*

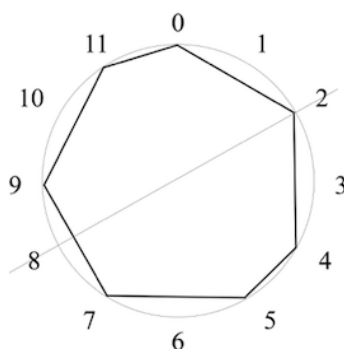
Figura 97: Acordes de Lá menor e Dó maior relacionados por I4.



Fonte: elaborada pela autora.

A música ser atraída pelo complexo de dupla tônica pode ser explicada pelo fato destes acordes serem relacionados inversamente por I4.⁷⁸ Assim como os acordes relativos, toda escala diatônica se relaciona por algum eixo In em que n é par. No caso de *Top Top*, o conjunto das notas inverte em si mesmo em I4.

Figura 98: A escala de Dó maior/Lá menor também pode ser invertida por I4.



Fonte: elaborada pela autora.

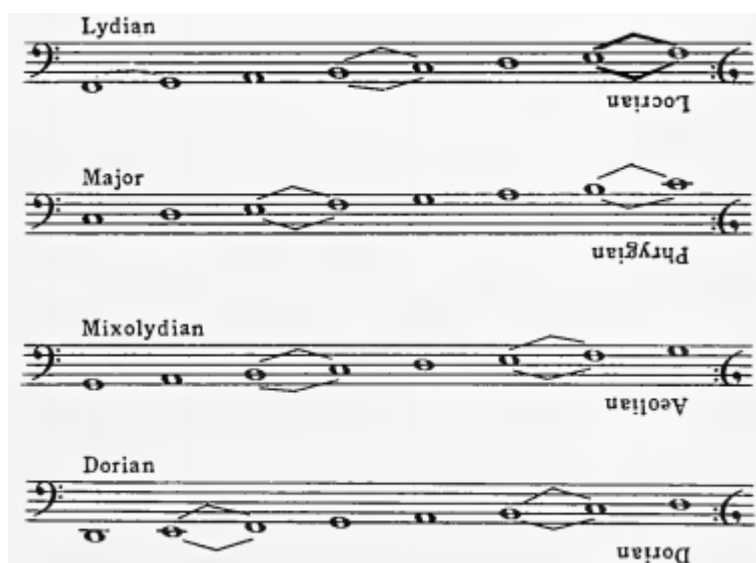
Outra escala que se relaciona por I4 é Fá sustenido maior (distante um trítone de Dó maior). A escala básica de *Top Top* é a escala de zero sustenidos e é simetricamente inversiva

⁷⁸ Cada número do clock-face corresponde à uma classe de altura. O número 0 corresponde à nota Dó, o número 1 à Dó sustenido/Ré bemol, assim por diante. A operação de transposição de uma linha de notas “preserva os intervalos ordenados entre notas na linha (i.e., o contorno da linha)” (STRAUS, 2013, p. 33). “Como a transposição, a inversão é uma operação tradicionalmente aplicada a linhas de notas. Ao inverter uma linha de notas, a ordem é preservada e o contorno é revertido – cada intervalo entre notas ascendentes é substituído por um descendente e vice-versa” (STRAUS, 2013, p. 37). Ao inverter uma classe de notas, ela é, por convenção, invertida em torno de 0. Porém, existem “doze inversões possíveis, cada uma das quais efetua um único conjunto de mapeamentos” (STRAUS, 2013, p. 43). O eixo 0 é o eixo que atravessa o clock-face entre as notas Dó e Fá sustenido. O eixo 1, por sua vez, encontra-se entre as notas Dó e Dó sustenido e atravessa até as notas Fá sustenido e Sol. Assim, o eixo 4 divide o clock-face atravessando as notas Ré e Sol sustenido. Assim, ao observar a figura 98, é possível observar o mapeamento das inversões das notas por este eixo.

por I4, assim como os acordes de Dó maior e Lá menor. A escala mapeia-se em I4, por isso a relação entre jônio e eólio: este complexo fica balanceado pelo mesmo eixo da escala, ou seja, os principais acordes da escala são relacionados pelo mesmo eixo. Assim, Dó mapeia-se em Mi, Si mapeia-se em Fá e Lá mapeia-se em Sol.

Contudo, tradicionalmente considera-se que os modos que são inversões uns dos outros são aqueles que sobem com uma sequência de intervalos que seu complementar desce. John Vincent (1951, p. 21) apresenta essa ideia sintetizada em uma figura. Assim temos:

Figura 99: Relações de inversão dos acordes do campo harmônico de Dó maior.



Fonte: VINCENT, 1951, p.21.

Se observarmos as fundamentais destes modos, elas também se relacionam pelo mesmo eixo I4 (por exemplo, as notas Dó e Mi se relacionam por inversão em I4). Porém, os acordes do campo harmônico que se relacionam por I4 não são relacionados modalmente.

Figura 100: Relações de inversão dos acordes do campo harmônico de Dó maior em I4.

Dó maior	↔	Lá menor
Sol maior	↔	Ré menor
Fá maior	↔	Mi menor
Si diminuto	↔	Si diminuto

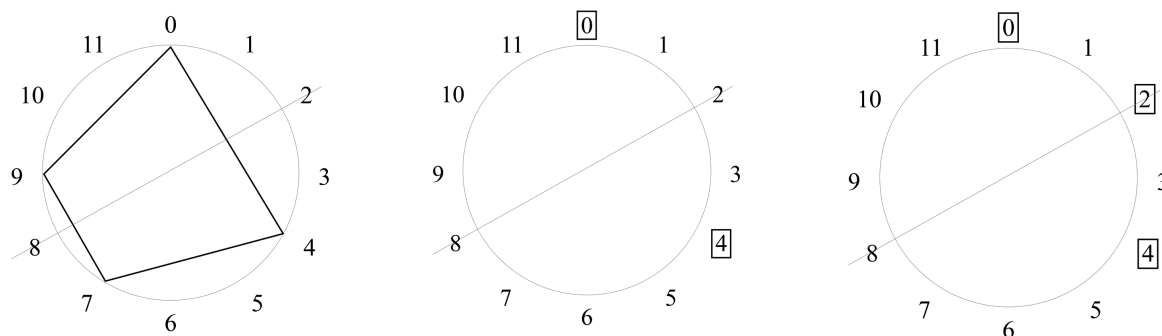
Fonte: elaborada pela autora.

Na música *Top Top*, encontramos três elementos que se invertem em I4: o acorde de Lá

menor com sétima menor presente no refrão, o motivo de duas notas (Mi e Dó) na introdução temática e as notas da melodia do refrão (Mi, Ré e Dó).

No acorde de Lá menor com sétima menor, temos a tônica e sétima invertendo em I4, assim como a terça e a quinta do acorde.

Figura 101: Acorde de Lá menor com sétima menor, notas da melodia da introdução temática e da melodia do refrão em relação ao eixo I4.



Fonte: elaborada pela autora.

No momento que a música estabiliza em Lá menor com sétima menor, temos o exemplo de progressão comum em complexos de tônica dupla, descrito por Nobile (2019, p. 4): IV-V se pensarmos em Dó maior e VI-VII se pensarmos em Lá menor e uma cadência rogue (bIII - bVII), para o retorno da introdução temática em Dó maior.

Ambas as melodias da introdução temática e do refrão são muito semelhantes e assim como os acordes, invertem-se em I4. Além destas relações em I4, na introdução da música, todas as notas da escala de Dó maior estão presentes nos acordes. Assim, temos toda a música equilibrada por este eixo (introduções, estrofe, refrão, solo e coda).

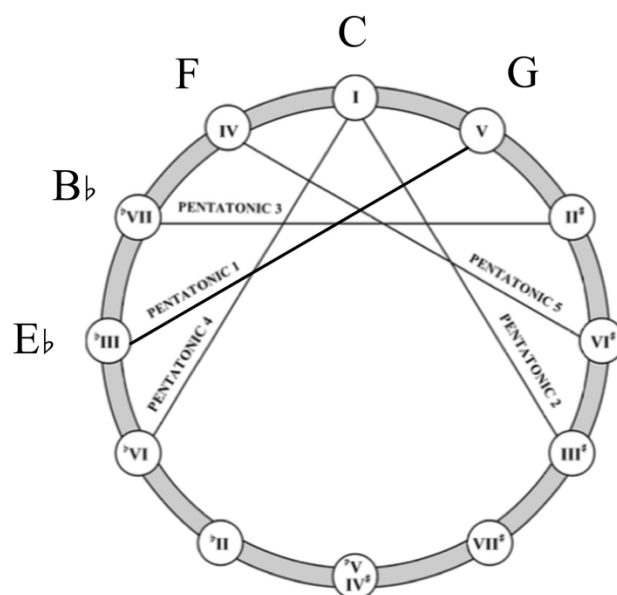
Apesar de a análise por graus, disponível no apêndice, encontrar-se em Dó maior, em muitas partes da música (com exceção da estrofe) ela poderia ser facilmente interpretada em Lá menor.

Na seção A, observa-se na estrofe um contraste em relação à introdução temática e o refrão com o emprego de acordes de sétima menor típicos da harmonia *Blues* (I7, IV7) e inclusive com aspectos de pergunta e resposta que os acordes I e IV normalmente possuem no gênero (*Eu vou sabotar / você vai se azarar*). Apesar de criar uma instabilidade tonal em relação às outras partes, este tipo de uso de acordes maiores com sétima menor é condizente com o complexo de tônica dupla, segundo Nobile (2019, p. 2). Outra questão da estrofe é o uso

de dominantes secundários (V/II, V/V) e dominantes substitutos (SubV/II e SubV/V) para atingirmos o V ao final. Esta última característica não é comum ao gênero Rock.

Ao final do refrão, com a semi-cadência IV-V seguida do que pode ser interpretado como um *turn-around* composto pelos acordes \flat III - \flat VII, temos o uso dos acordes maiores da pentatônica I, tipo de progressão típicas de *Rock*, segundo Biamonte (2010, p. 105).

Figura 102: Grafo dos acordes presentes em *Top Top* correspondentes à Pentatônica 1.



Fonte: elaborada pela autora.

5.4.3 Análise Schenkeriana

A música *Top Top* trouxe reflexões pertinentes a esta pesquisa em relação ao uso da análise Schenkeriana no repertório de *Rock*. Como muitas pesquisas apontam⁷⁹, o uso dos níveis mais superficiais é útil para realçar relações de conduções de vozes. Porém, nem sempre é possível estabelecer o *background*, principalmente devido ao fato de o gênero afastar-se da abordagem tradicional do tonalismo, impossibilitando a formação da *Urlinie* e/ou da *Ursatz*.

Até agora, na presente pesquisa foi possível realizar a análise Schenkeriana em seus três níveis. Apesar de em *Ando Meio Desligado* os acordes principais serem diferentes da *Ursatz* tradicional (I-V-I), foi possível estabelecer uma condução de vozes lógica com os acordes I- \flat VII-I. No caso de *Top Top*, porém, não é possível determinar uma linha fundamental

⁷⁹ Ver Kaminsky (1992), O'Donnell (2005), Burns (2008), Koozin (2008), Drew Nobile (2014).

definitiva para o *background*. Parte do motivo é o complexo de tônica dupla. Inclusive, em nenhum nível das análises Schenkerianas foi possível definir uma tonalidade única para a música, ou até mesmo um caminho melódico claro que nos afirme que exista apenas uma tônica.

Desta maneira, os níveis de *foreground* e *middleground* foram realizados, porém, não revelaram relações de conduções de vozes relevantes para esta pesquisa. Isto ocorre, pois o *Rock*, muitas vezes, se afasta do tonalismo e a questão da tônica dupla impossibilita o uso da análise Schenkeriana para elaborar apenas uma interpretação de condução de vozes. Por este motivo, a análise Schenkeriana dessa música não será discutida nesta dissertação.

5.4.4 Considerações finais

Top Top também é composta por uma seção única (A), introdução e coda e, assim como *2001*, é composta por estrofes e refrões. A sentença SRDC está presente na música, e também se trata de uma sentença intertemática. Diferente das outras análises, esta música apresenta uma introdução temática, que se repete a cada reapresentação da seção A.

As relações harmônicas que se aproximam da teoria do *Rock* são o uso de harmonias *Blues* na estrofe e progressões de acordes provenientes da escala pentatônica menor no refrão (IV-V-bIII -bVII). O uso de dominantes secundários na harmonia da estrofe, por sua vez, pode ser considerado um elemento pouco relacionado ao *Rock* e possivelmente tem relação com harmonias presentes em músicas populares brasileiras.

A questão harmônica que não tinha sido observada em outras análises é o complexo de dupla tônica, fato que é explicado pela relação de eixos de simetria entre acordes relativos. Este fenômeno é recorrente no *Rock* e, devido a essa impossibilidade de estabelecer uma única tônica, a análise schenkeriana desta música não foi realizada.

5.5 BALADA DO LOUCO

A música *Balada do Louco*, lançada em 1972, parte do álbum *Mutantes e seus Cometas No País do Baurets*, possui a forma ternária AABA (BA), típica de músicas de *Rock* dos anos 60. Depois de uma introdução de dois compassos, segue uma seção A de doze compassos que se repete. A seção B é seguida de um interlúdio. A composição retoma as seções A e B com interlúdio, finalizando com a seção inicial. Usaremos outras músicas do mesmo período como base de comparação na análise formal e harmônica. A transcrição da música e sua análise encontram-se no apêndice.

Figura 103: Estrutura formal da música *Balada do Louco*.

Intro	A	A	B	Inter	A	B	Inter	A
cc.01-02 0:00-0:07	cc.03-14 0:08-0:47	cc.15-26 0:48-1:25	cc.27-33 1:26-1:48	cc.34-38 1:49-2:02	cc.39-50 2:03-2:43	cc.51-57 2:44-3:02	cc.58-62 3:03-3:17	cc.63-74 3:18-4:00

Fonte: elaborada pela autora.

5.5.1 Análise Formal

A forma ternária AABA de 32 compassos, na música popular, teve uma grande divulgação com o Tin Pan Alley, utilizada nos anos 30 e 40, apresentando variações nos anos 50 e 60 com o início do *Rock* (COVACH, 2006, p. 24). Assim, podemos ter variações desta forma, como é o caso da *Balada do Louco*, que possui a forma AABA de 48 compassos, na qual as seções, em vez de 8 compassos, são compostas por 12 (resultando em 3/2 de Tin Pan Alley original).

Um exemplo desta forma presente no *Rock* é a música *I Want to Hold Your Hand* dos The Beatles. Ela também está presente em várias músicas no início da carreira da banda. Essa música apresenta grandes similaridades formais com a *Balada do Louco*: ambas iniciam com uma introdução, e as seções A das duas músicas são formadas por 12 compassos.

Como vimos no capítulo formal (Figura 20), é possível ouvir na seção A da *Balada do Louco* a melodia do tipo formal “sentença” sendo usada no modelo SRDC [*Statement-Restatement-Departure-Cadence*].

5.5.1.1 Seção A

Esta seção tem função de estrofe e é dividida em tema principal (cc.3-10) e pós-cadencial (cc.11-12). Assim, os dez primeiros compassos podem ser comparados a um tema principal [*main theme*], como é definido por Caplin: é comum o tema principal ser *tight-knit* em uma música, uma vez que segue as seguintes características: estabilidade harmônica tonal, confirmação cadencial, unidade melódica-motívica, simetria das frases e eficiência da expressão funcional (1998, p. 17).

De fato, o tema da seção A tem essas características *tight-knits*, pois em ambas as frases de apresentação e continuação, assim como no pós-cadencial, a tônica é reforçada, construindo uma estabilidade harmônica tonal. A harmonia, por sua vez, é confirmada com o cadencial ao

final do tema⁸⁰. A unidade melódica-motívica é observada quando notamos que no afastamento [*departure*] temos a liquidação e fragmentação da ideia básica e vemos a eficiência formal deste tema quando tentamos retirar alguma de suas partes e percebemos que o sentido da seção é prejudicado.

O pós-cadencial da seção também pode se assemelhar a uma codeta, apesar de uma diferença marcante. Uma codeta pode conter material melódico-motívico do cadencial e harmonicamente prolonga a tônica. Estas características são compatíveis com o que ocorre no pós-cadencial da seção, porém, a codeta normalmente é precedida de uma cadência perfeita, e não plagal como ouvimos na música (CAPLIN, 1998, p. 16). Considerando a recorrência no gênero *Rock* em utilizar a cadência plagal, podemos considerar este pós-cadencial como uma codeta.

5.5.1.2 Seção B

A seção B com função de *bridge* “promove contraste às estrofes em diferentes domínios: textura, melodia, tonalidade, letra, etc.” (NOBILE, 2014, p. 149, tradução nossa).

⁸¹Neste caso, a *bridge* da *Balada do Louco*, além de promover contraste, pode ser comparada a um meio contrastante de um pequeno ternário, como veremos em detalhes a seguir.

Esta seção B é marcada pela sua divisão entre o tema de sete compassos e o interlúdio de cinco compassos. Esta parte instrumental que separa as seções tem a função de enquadramento, ou seja, separar a seção A, mais calma e *tight-knit* da seção B, mais *loose* e caótica. Assim como a codeta da seção A o interlúdio também tem uma função pós-cadencial.

Harmonicamente, esta seção tem foco na dominante, uma vez que o tema, em vez de cadenciar para o primeiro grau, termina no quinto grau, para entrar no interlúdio. Esta característica de ênfase na dominante é característica dos meios contrastantes [*contrasting middle*] de pequenos ternários (CAPLIN, 1998, p. 13).

Tal diferença sonora típica do meio contrastante é normalmente associada a mudanças de texturas, melodias e instrumentação, principalmente no *Rock*. Um exemplo disto é em *Every Breath You Take (Sting)* do The Police, como explicado anteriormente.

A maior diferença que sentimos entre uma seção e outra, nesta música, é a forma *loose* como a seção B se coloca em relação à seção A, pois B é caracterizada por grupos de frases

⁸⁰ No repertório estudado por Caplin (1998), as sentenças geralmente terminam em uma cadência autêntica perfeita ou uma semi-cadência. No *Rock*, é comum a cadência plagal ocupar o lugar das cadências V-I (TEMPERLEY, 2011, p. 1).

⁸¹ *The main function of a bridge section in AABA forms is to provide contrast to the verses (A sections) in multiple domains: texture, melody, key, lyrics, etc. (see Everett 2009, 147-48).*

assimétricas e certa instabilidade harmônica, pois o tema termina no quinto grau em vez de completar a cadência e uma certa ineficiência de expressão funcional (CAPLIN, 1998, p. 17) Logo, as partes não são altamente interrelacionadas, diferente do que vimos na análise formal da seção A, caracterizando de fato esta seção como a seção contrastante da música.

5.5.2 Análise Harmônica

Neste momento trataremos da análise por graus de cada seção e a seguir, a análise Schenkeriana adaptada para o gênero.

5.5.2.1 Seção A

Figura 104: Análise em graus da introdução e seção A da *Balada do Louco*.

Fonte: elaborada pela autora.

A seção A se inicia com o acorde Lá maior com nona (IV), que tem uma sonoridade peculiar e que é seguido do vii^o no mesmo compasso. O acorde de Lá funciona como uma pré-dominante que evidencia o encadeamento das vozes como duas suspensões contrapontísticas que resolvem no acorde diminuto com função dominante. Todos os acordes diminutos são inversões e tem a função do sétimo grau (Ré sustenido diminuto). Nesta dissertação eles foram cifrados seguindo a nota do baixo e não as inversões (D^{#o}/F#, D^{#o}/A, etc.) e nesta análise não foi levado em conta as trocas enarmônicas que essas cifras gerariam. A primeira seção é formada por um tema único, semelhante à sentença clássica definida por Caplin (1998, p.10). Sua frase de apresentação (ver figura 20) se estende do c. 3 até o início do c. 10, tendo uma ideia básica de quatro compassos que se repete duas vezes. O primeiro motivo do tema (cc. 3-4) inicia com a nota Fá sustenido e termina no segundo compasso da seção na quinta do acorde de primeiro grau. A segunda frase do tema mantém o padrão rítmico da primeira, mas em vez de resolver na quinta da tônica, resolve na terça, criando um sentido de pergunta e resposta

entre as duas frases. No quinto compasso da seção A as duas frases se repetem, porém, a última nota não se prolonga até o fim do compasso, pois em vez de utilizar o I grau, a progressão foi estendida passando pelo vi, sua terceira inversão e #ivø até chegar ao IV e realizar a cadência plagal para o I. A cadência é então repetida nos últimos dois compassos da seção, assim como a letra. Estes dois últimos compassos são considerados como o pós-cadencial do tema. A cadência é repetida pelo fato de que na primeira vez, a melodia termina na terça do acorde e, ao repeti-la, a ideia da melodia termina na tônica. Na presente análise, foram considerados os cc.13-14 como função pós-cadencial do tema. A letra “*e não é feliz, não é feliz*” dos quatro últimos compassos da seção, sempre é repetida, criando o gancho. O único momento que temos uma mudança desta letra é na última repetição da seção A, ao finalizar a música: “*e não é feliz, eu sou feliz*”.

Um aspecto que aproxima esta música do *Rock* é a harmonia, especialmente a cadência plagal (IV-I) do final da seção. A repetição da cadência serve para reforçar sua intenção de finalização, já que a melodia na primeira vez termina na terça e, assim, cria uma impressão de pergunta que demanda uma resposta feita pelo pós-cadencial.

Assim como na *Balada do Louco*, a música *Lyin' Eyes* do Eagles, de 1975, apresenta uma cadência plagal. Porém, a diferença é que o tema se trata de um período. Assim, na frase consequente do tema (cc.8-16) é onde encontra-se a cadência plagal (NOBILE, 2014, p. 23). Com este exemplo, é possível entender a questão da análise sintática: o IV grau, nestes dois casos atuam como dominantes mesmo que, teoricamente, normalmente assumam a função de subdominante. Em *Lyin' Eyes* fica ainda mais evidente essa questão: a frase antecedente finaliza em uma semi-cadência ii-V, enquanto a consequente responsável por finalizar o tema está presente uma cadência IV-I.

Figura 105: Primeiro tema de *Lyin' Eyes* do Eagles.

Verse
♩ = 132

8 G Gmaj7 C Am
Ci - ty girls just seem to find out ear - ly how to o - pen

6 D G Gmaj7 C
doors with just a smile. A rich old man, and she won't have to wor - ry;

12 Am C G
she'll dress up all in lace and go in style.

Fonte: NOBILE, 2014, p. 150.

A dupla função dos diminutos também são um assunto de destaque na música, pois sempre são seguidos pelo I ou V, sugerindo função de pré-dominante ou dominante. Outro ponto que pode ser levantado é a pouca quantidade de acordes de sétimo grau (normalmente acordes diminutos) encontrados em músicas de *Rock* feitas na mesma pesquisa. Os acordes de sétimo grau representam menos de 1% dos acordes utilizados nas músicas da lista analisada. Eles também são os menos recorrentes (juntamente com o III grau e o #IV) a serem seguidos da tônica, como ocorre na *Balada do Louco* inúmeras vezes.

Tabela 7: Distribuição cromática de tônicas nas músicas ranqueadas pela Rolling Stones como as *500 melhores de todos os tempos*.

Root	Overall	Pre-tonic	Post-tonic
bII	0.007	0.010	0.009
II	0.053	0.041	0.044
bIII	0.038	0.017	0.032
III	0.028	0.005	0.014
IV	0.336	0.396	0.356
#IV	0.004	0.002	0.001
V	0.241	0.269	0.240
bVI	0.059	0.071	0.036
VI	0.107	0.050	0.102
bVII	0.119	0.132	0.159
VII	0.006	0.005	0.005

Fonte: DECLERCQ, TEMPERLEY, 2011, p. 62.

5.5.2.2 Seção B

Esta seção também é composta de 12 compassos. Porém, ela é dividida da seguinte forma: tema e interlúdio. No oitavo compasso ocorre a transformação do I grau em dominante secundário (V7/IV) para iniciar o interlúdio em 1'26".

Figura 106: Análise por graus da seção B e interlúdio da *Balada do Louco*.

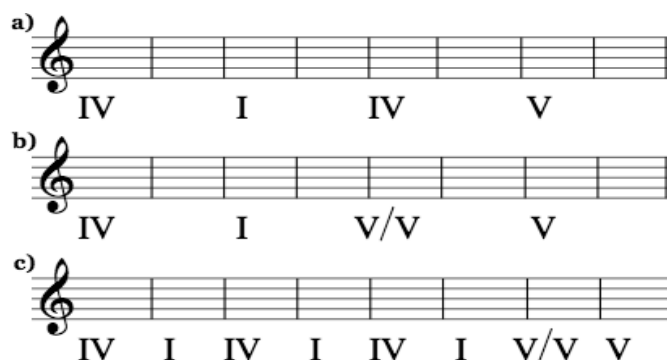
The figure displays two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff covers measures 1 through 6, with chords labeled above: I^{maj7} (EMaj7), I^7 (E7), IV (A), I (E), IV (A), and I (E). The second staff covers measures 7 through 12, with chords labeled above: V/V (F#7), V (B), V/IV (E7), E7, $IV^{6/4}$ (A/E), and I^7 ou V/IV (E7). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and quarter notes, and rests.

Fonte: elaborada pela autora.

De acordo com Everett, a seção B, em relação à seção A, é menos variada e tem a função de criar um contraste harmônico, melódico, textural, lírico, etc. (2009, p. 147-8). Uma das maneiras mais comuns de alcançar este efeito é por meio da harmonia com ênfase na dominante.

O tema inicia-se no IV grau e alterna entre o I e o IV graus. Por fim, chegamos ao acorde de Fá sustenido (V/V) seguido de Si maior (V). Em vez de terminar com o I grau, o tema encerra no V grau, sugerindo uma ênfase na dominante, característica principal de meios contrastantes de pequenos ternários, segundo Caplin (1998, p. 13). Esta ênfase na dominante também é uma característica do *Rock*, e este tipo específico de progressão harmônica (IV-I-IV-I-V/V-V-I) é uma mistura dos tipos clássicos de *bridges* definidos por DeClerq (2012).

Figura 107: Modelos “clássicos” de *bridges*.



Fonte: DECLERCQ, 2012, p.77.

Em comparação com o tema da seção A [*tight-knit*], o tema da seção B é relativamente mais frouxo [*loose*]⁸². O interlúdio de cinco compassos mantém o baixo pedal em Mi e alterna entre os acordes de IV e V/IV, até retornar para a seção A novamente.

O interlúdio separa as duas seções e consegue criar uma atmosfera diferente, atingindo um ápice de euforia e loucura, como o próprio nome da música sugere, para retornar ao verso. Além disso, o interlúdio serve como uma retransição ao tema, uma vez que se a seção B acabasse ao fim do tema no acorde de Si maior, não seria possível retornar ao tema da seção A sem a dominante de Lá maior, presente no interlúdio.

⁸² Segundo conceitos explicados por Caplin (1998), ao longo do livro *Classical Form*. Este conceito foi explicado no capítulo de fundamentação teórica desta dissertação.

5.5.3 Análise Schenkeriana

Na análise de *foreground* da Seção A, observamos os acordes de passagem servindo para prolongamento e condução de vozes para a tônica. A melodia, por sua vez, sempre volta para a tríade da tônica. O acorde de quinto grau é encontrado apenas ao final da ideia básica conduzindo para o primeiro grau. É possível observar saltos de quartas e quintas no baixo proeminentes.

Figura 108: Análise de *foreground* da seção A da *Balada do Louco*.

Fonte: elaborada pela autora.

A análise do *middleground* evidencia a tônica na maior parte da seção. Ao final da seção A, o piano faz uma passagem da tônica para quinta com bastante destaque na música.

Figura 109: Análise de *middleground* da seção A da *Balada do Louco*.

Fonte: elaborada pela autora.

A única observação do *foreground* da seção B é o registro mais agudo da melodia⁸³. Já na análise de *middleground*, o uso de dominantes secundárias chama bastante a atenção neste trecho, sugerindo ênfase na dominante. Observam-se também, poucos movimentos nas vozes intermediárias e baixo realizando saltos de quarta e quinta. Foi visto um caminho para a dominante na seção B, tanto pela melodia com destaque para a nota Si, como na presença do dominante secundário V/V. No interlúdio, o acorde I7 é transformado em dominante secundário para a volta da seção A. Este acorde maior com sétima menor pode sugerir também, uma influência do *Blues* neste trecho, e pela presença do baixo pedal, poderia até sugerir um prolongamento de tônica. Esta impressão é logo dissipada ao ouvir o retorno da seção A novamente, demonstrando o uso do V/IV.

Figura 110: Análise de *middleground* da seção B e interlúdio da *Balada do Louco*.

Fonte: elaborada pela autora.

Em resumo, a música analisada contém em sua primeira seção uma harmonia baseada em prolongamento da tônica, como definido por Caplin (1998). Isto é, uma harmonia que pode conter acordes de passagem ou vizinhos, mas que em sua base e direção final, seja a tônica (CAPLIN, 1998, p. 10).

Na seção B, por sua vez, foi possível observar o foco na dominante, com o uso de dominantes secundárias e a semi-cadência ao final. Através da análise Schenkeriana, fica nítido que o interlúdio, além de separar as seções principais, tem como objetivo harmônico preparar a volta da seção A com o uso do dominante secundário V/IV.

De fato, com a análise do *background* desta música, é possível perceber o caminho I-V-I proposto por Schenker (Figura 71) na qual a seção A é responsável pelo prolongamento da tônica e a seção B pela ênfase na dominante. Entretanto, nem sempre é possível obter este

⁸³ Para visualização da análise de *foreground* da seção B, ver apêndice.

resultado, como vimos em análises anteriores. É importante notar que a presença da pré-dominante também é vista na seção B, ilustrando o conceito de circuito funcional visto anteriormente (T-PD-D-T).

5.5.4 Considerações Finais

Por fim, a música *Balada do Louco*, por apresentar a forma AABA, na qual a seção A é representada por um prolongamento de tônica e a seção B pela ênfase na dominante, configura a *Ursatz* I-V-I na análise schenkeriana e o circuito funcional T-PD-D-T.

A seção A é composta de uma estrofe com gancho e, diferente das outras análises, temos uma seção contrastante (B), a qual tem função de ponte. O tema da seção A configura uma sentença SRDC e o tema da seção B é mais frouxo.

As questões harmônicas da teoria do *Rock* presentes nesta música são o uso da cadência plagal (IV-I), finalizando a estrofe e a progressão harmônica da ponte que pode ser considerada uma mistura de modelos harmônicos “clássicos”. O uso dos acordes diminutos, no entanto, afasta a harmonia da estrofe de harmonias comuns ao gênero *Rock* mas que, assim como em *Top Top*, são explicados pelo uso destes acordes na música popular brasileira.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo abordar os aspectos harmônicos e formais do gênero *Rock* em sua fundamentação teórica e analisar cinco músicas da banda Os Mutantes, a fim de relacionar semelhanças e diferenças no repertório estudado com a teoria do *Rock*. Assim como a fundamentação teórica, as considerações finais serão divididas entre os critérios formais e harmônicos encontrados nas análises. Apesar desta metodologia separar o material formal e harmônico para facilitar a visualização dos conceitos, ao longo das análises foi necessário anexar informações harmônicas na análise formal e vice-versa. Isto ocorreu, uma vez que, para iniciar a discussão, é preciso mediar sobre as funções formais e a abordagem sintática na música, para utilizarmos teorias narrativas em música. Schmaldfelt (1991, p. 237) escreve⁸⁴:

⁸⁴ "Surely if so-called absolute instrumental music metaphorically 'tells a story', it accomplishes this not just through its treatment of formal conventions, but rather by the interaction of both formal and harmonic-contrapuntal processes as these in turn articulate motive, idea and rhythm. Thus to find a basis for mediation between voice-leading and formal concepts assumes a special importance relative to current narrative theories about music."

[...] certamente, se a chamada música instrumental absoluta metaforicamente "conta uma história", ela consegue isso, não apenas por meio do tratamento das convenções formais, mas pela interação de processos formais e harmônico-contrapontísticos, já que estes, por sua vez, articulam motivo, ideia e ritmo. Assim, encontrar uma base para a mediação entre os conceitos formais e de condução de vozes assume uma importância especial em relação às teorias narrativas atuais sobre música.

Apesar de tratar de um repertório diferente, Schmaldfelt afirma que a relação formal/harmônica é importante para entender e complementar cada tipo de análise. De fato, Caplin ao analisar formalmente o repertório clássico também aborda a análise harmônica para definir sentenças, períodos e pequenos ternários. No *Rock*, Everett também faz uso de análises harmônicas para definir estruturas formais, como a sentença SRDC. Ao longo desta dissertação, também foi possível perceber a intrínseca relação formal/harmônica no repertório do grupo Os Mutantes.

Vimos no capítulo formal os conceitos de tipo formal, rótulos [*labels*], funções formais, formas musicais completas e processos formais. Abaixo, estão organizados os conceitos e funções encontrados em cada música.

Tabela 08: Análise formal de *Panis et Circenses*.

Interseções	Rótulo	Intro (cc.01-11)		A A (cc.12-39)		A' (cc.40-59)		Coda (cc.60-)		
	Função	Intro álbum	Intro	Exposição		Variação		Coda		
Intertemáticas	Rótulo	Repórter Esso	Vocal	Tema principal		Variação do tema		Instrumental	Vocal	Happening
	Função			Estrofe expandida com <i>refrain</i>		Variação da estrofe expandida com <i>refrain</i>				
	Características	Citação						Tópica The Beatles	Recapi- tulação de letra	
Intratemáticas	Rótulo			1a frase	2a frase	1a frase estendida	2a frase			
	Função			Apres.	Cont.	Apres.	Cont.			
	Características			SR DC Circuito funcional T-PD-D-T		SR DC Circuito funcional estendido T-PD-D-T				

Fonte: elaborada pela autora.

Tabela 09: Análise formal de 2001.

Interseções	Rótulo	Intro (cc.01-12)	A (cc.13-51)		A (cc.52-90)		Interlúdio (cc.91-114)	A' (cc.115-149)		Coda (cc.150-182)	
	Função	Intro	Exposição		Exposição		Enquadramento	Recapitulação		Coda	
Intertemáticas	Rótulo	Intro	1º tema	2º tema	1º tema	2º tema	Interlúdio	2º tema	1º tema		
	Função		Refrão	Estrofe	Refrão	Estrofe		Estrofe	Refrão		
	Características		Sentença SRDC		Sentença SRDC			Variação sentença SRDC			
Intratemáticas	Rótulo		1a frase	2a frase	1a frase	2a frase		2a frase	1a frase		
	Função		Apres.	Cont.	Apres.	Cont.		Cont.	Apres.		
	Características		Versos em sextilhas SR	Versos em oitavas DCDC	Versos em sextilhas SR	Versos em oitavas DCDC	Citação do Requiem	Mistura de rock com sertanejo DCDCSR		Sobreposição de gêneros	

Fonte: elaborada pela autora.

Tabela 10: Análise formal de *Ando Meio Desligado*.

Interseções	Rótulo	Intro (cc.01-08)	A A (cc.05-74)		Interlúdio (cc.75-80)	A's incompletos (cc.81-114)		Outro (cc.115-141)	
	Função	Intro	Exposição		Enquadramento	Recapitulação		Outro	
Intertemáticas	Rótulo	Intro	Tema principal		Interlúdio	Variação do tema principal		Outro	
	Função	Intro	Estrofe expandida			Variação da estrofe expandida		Outro	
	Características		Sentença SRDC						
Intratemáticas	Rótulo		1ª frase	2ª frase		1ª frase	2ª frase		
	Função		Apresentação	Continuação		Apresentação	Continuação		
	Características		SR	DC		DC	SR		

Fonte: elaborada pela autora.

Tabela 11: Análise formal de *Top Top*.

Interseções	Rótulo	Intro (cc.01-04)	A (cc.05-32)			A (cc.33-60)			Coda (cc.61-88)	
	Função	Intro	Exposição			Exposição			Coda	
Intertemáticas	Rótulo	Intro	Intro temática	1º tema	2º tema	Intro temática	1º tema	2º tema	Solo percussão	Vocal
	Função			Estrofe	Refrão		Estrofe e solo	Refrão		
	Características			Sentença SRDC			Sentença SRDC			
Intratemáticas	Rótulo		1ª frase e repetição	Fragmentação e semi-cadência			1ª frase e repetição	Fragmentação e semi-cadência		
	Função		Apresentação	Continuação			Apresentação	Continuação		
	Características		SR	DC			SR	DC		Material da intro temática

Fonte: elaborada pela autora.

Tabela 12: Análise formal de *Balada do Louco*.

Interseções	Rótulo	Intro (cc.01-02)	A (cc.03-14)		A (cc.15-26)		B (cc.27-33)		Interlúdio (cc.34-38)	A (cc.39-50)		B (cc.51-57)		Interlúdio (cc.58-62)	A (cc.63-74)	
	Função	Intro	Estrofe		Estrofe		Contraste		Enquadramento	Recapitulação		Contraste		Enquadramento	Recapitulação	
Intertemáticas	Rótulo	Intro	1º tema		1º tema		2º tema		Interlúdio	1º tema		2º tema		Interlúdio	1º tema	
	Função		Estrofe		Estrofe		Ponte			Estrofe		Ponte			Estrofe	
	Características		Sentença SRDC		Sentença SRDC		Sentença loose			Sentença SRDC		Sentença loose			Sentença SRDC	
Intratemáticas	Rótulo		1a frase	2a frase	1a frase	2a frase	1a frase	2a frase		1a frase	2a frase	1a frase	2a frase		1a frase	2a frase
	Função		Apres.	Cont.	Apres.	Cont.	Apres.	Cont.		Apres.	Cont.	Apres.	Cont.		Apres.	Cont.
	Características		SR	DC	SR	DC	SR	C		SR	DC	SR	C		SR	DC

Fonte: elaborada pela autora.

A organização em tabela facilitou a visualização dos padrões formais mais utilizados nas análises estudadas. Assim, em relação a formas musicais completas, foi possível observar a presença da forma ternária AABA, na *Balada do Louco*, a forma Estrofe-Refrão em *2001* e *Top Top*, a estrofe expandida em *Ando Meio Desligado* e a estrofe expandida com gancho em *Panis et Circenses*. Todas essas formas musicais estão presentes na teoria do *Rock*, sem exceção.

A sentença SRDC e suas aplicações também estão bastante presentes. Nas ocorrências intertemáticas, como em *Top Top* e *2001* temos a sentença SRDC ao longo de dois temas e funções formais (estrofe e refrão). Já nas ocorrências intratemáticas, a sentença ocorre nos temas principais e primeiros temas, que por sua vez são também seções inteiras (A). É possível observar também, variações e até subversões da sentença SRDC (seja alterando a ordem dos elementos, como em *Ando Meio Desligado* e *2001*, como pelo processo de extensão em *Panis et Circenses*).

Considerando as funções formais intertemáticas, observa-se os diferentes usos de estrofe (com gancho, expandida), além de refrões e pontes [*bridges*]. Seções instrumentais como introduções, outros e codas são comuns, assim como interlúdios e solos. No entanto, os solos, em sua maioria, não formam seções independentes, mas encontram-se nas seções A (no lugar de estrofes) ou em codas.

Sob o ponto de vista harmônico, foram observadas progressões comuns em *Rock* de acordo com Biamonte (2010). A progressão eólia (bVI- bVII- I ou i) está presente em *Desculpe, Babe*, porém, não foi encontrada ao longo das outras análises completas das músicas escolhidas. A regressão (I-IV-bVII) é encontrada na estrofe de *2001* e na estrofe da *Balada do*

Louco (IV- \flat VII $^{\circ}$ -I). Também é observada em *Ando Meio Desligado* a regressão com alvo um acorde menor (IV- \flat VII-i).

Porém, o ponto de maior congruência com a teoria *Rock* no repertório analisado é observado em acordes maiores provenientes das tônicas da escala pentatônica.

Em *Ando Meio Desligado*, a progressão I- \flat III-IV-V proveniente da pentatônica I foi utilizada na coda. Em *Top Top*, ao final do refrão, é possível ouvir a progressão IV-V- \flat III- \flat VII, obtida pela mesma pentatônica. Lembrando que as relações obtidas pelo uso das tônicas da escala pentatônica não se resumem apenas a tríades maiores. Assim, em *Panis et Circenses* a seção A é formada pela progressão I-V-ii-IV advinda da pentatônica 3.

A influência da harmonia do *Blues* também esteve bastante presente nas análises, como no caso da estrofe de *Top Top* e ao final da seção A e seção B da *Balada do Louco*.

Tabela 13: Progressões harmônicas das seções das músicas analisadas.

Panis et Circenses Sol maior	Intro	A	A'	Coda
	Lá bemol e Fá maior	: I - V - ii - IV : V - IV - ii - V - I	: I - IV : : I - V - ii - IV : V - IV - ii - V - I	IV - \flat VII - V - I : I - IV :
2001 Lá maior	Intro	A (estrofe)	A (refrão)	Coda
	: I - IV - V7 - I - V7 - I :	: V/iii - vi : - Sub V/vi - Sub V/ii - V/V - V	I - IV - \flat VII - V/iii - V - I - V7 - I	I - IV - \flat VII - V/iii - V - I - V7 - I
Ando Meio Desligado Ré menor	Intro	A	Interlúdio	Outro
	: i : i - ii - IV - \flat III	i - : \flat VII - i : : iv7 - \flat VII7 :	I - \flat III - IV - V	: i - \flat VII - IV7 - iv : : I - \flat III - IV - V :
Top Top Dó maior/Lá menor	Intro (Lá menor)	A (intro temática e estrofe) (Dó maior)	A (refrão) (Lá menor e Dó maior)	Coda (Dó maior)
	i - v7 - i - v7 - i - v7 i - \flat VII7	I : I7 - IV7 - I7 - V7/II - \flat III - V/V - SubV/V - V7 :	i7 - \flat VI - \flat VII - \flat III - \flat VII	I7
Balada do Louco Mi maior	Intro	A	B	Interlúdio
	vii $^{\circ}$ - I	IV - vii $^{\circ}$ - I - vii $^{\circ}$ - V - I IV - vii $^{\circ}$ - I - vii $^{\circ}$ - V - vi - #iv $^{\circ}$ - IVmaj7 - I - IV - I	IV - I - IV - I - V/V - V	: V7/IV - IV :

Fonte: elaborada pela autora.

Na música *Panis et Circenses* há dois pontos de congruência harmônicos que aproximam a obra da teoria do *Rock*. O primeiro é o semi-circuito funcional I-V-ii-IV da seção A. Além de partir do conceito de T-PD-D, a presença de uma dominante sintática do quarto grau configura uma harmonia *Rock* bem característica. A coda também é composta por uma variação da progressão IV - \flat VII - I com adição do quinto grau, além de ter semelhanças na instrumentação de codas do grupo The Beatles.

Em 2001, é possível observar uma resolução do acorde de dominante secundária (Sol suspenso maior) nas vozes, porém, harmonicamente, não é feita esta resolução (o acorde de Sol suspenso maior é seguido por Mi maior). Assim ocorre o divórcio harmônico-melódico e, como visto na fundamentação teórica, é comum no gênero *Rock*. Neste caso, os acordes fazem uma cadência de engano (V/VI - I), enquanto a melodia faz um caminho que resolveria a dominante de segundo grau (Ré# para Mi e Si# para Dó#), caracterizando o divórcio sintático.

A música *Ando Meio Desligado* é baseada no *riff* ostinato presente desde a introdução da música até a primeira metade da seção A. O *riff* é considerado como ostinato, pois ele surge na introdução e passa a ser uma camada independente na primeira parte da seção A. As notas presentes nele, somam o modo dórico de Ré.

Em *Top Top*, as questões harmônicas principais que se aproximam da teoria *Rock* são o uso de harmonias de *Blues* na estrofe, o uso de acordes advindos da pentatônica e o complexo de dupla tônica, advinda de duas tonalidades (cujas tônicas estão a uma terça de distância) que são combinadas para criar uma tonalidade [*tonality*] controladora. Para entender este fenômeno, foi considerada a possibilidade de o acorde tônico e seu relativo estarem relacionados por inversão em um determinado eixo de acordo com a tonalidade.

A escala básica de *Top Top* é a escala de zero sustenidos e é simetricamente inversiva por I4, assim como os acordes de Dó maior e Lá menor. A escala mapeia-se em si mesma em I4, por isso a relação entre jônio e eólio: este complexo fica balanceado pelo mesmo eixo da escala, ou seja, os principais acordes da escala são relacionados pelo mesmo eixo.

Além do acorde tônico e seu relativo, na música *Top Top*, encontramos três elementos que se invertem em I4: o acorde de Lá menor com sétima menor presente no refrão, o motivo de duas notas (Mi e Dó) na introdução temática e a melodia do refrão (Mi, Ré e Dó).

Assim, apesar de tradicionalmente considerar que os modos que são inversões uns dos outros são aqueles que sobem com uma sequência de intervalos que seu complementar desce (VINCENT, 1951, p. 21), se observarmos as fundamentais destes modos, elas também se relacionam pelo mesmo eixo I4 (por exemplo, as notas Dó e Mi se relacionam por inversão em I4). Porém, os acordes do campo harmônico que se relacionam por I4 não são relacionados modalmente como proposto por Vincent.

O tema da seção A da *Balada do Louco* é caracterizado por uma sentença finalizada em uma cadência plagal, adicionada de um pós-cadencial confirmando a cadência IV-I. Assim como na *Balada do Louco*, a música *Lyn' Eyes* do Eagles, de 1975, apresenta uma cadência plagal. Porém, a diferença é que o tema se trata de um período. O IV grau nestes dois casos

atua como dominante mesmo que, teoricamente, normalmente assuma a função de subdominante.

A dupla função dos diminutos também são um assunto de destaque na música, pois sempre são seguidos pelo I ou V, sugerindo função de pré-dominante ou dominante. Outro ponto que pode ser levantado é a pouca quantidade de acordes de sétimo grau (normalmente acordes diminutos) encontrados em músicas de *Rock* feitas na mesma pesquisa. Os acordes de sétimo grau representam menos de 1% dos acordes utilizados nas músicas da lista analisada. Eles também são os menos recorrentes (juntamente com o III grau e o #IV) a serem seguidos da tônica, como ocorre na *Balada do Louco* inúmeras vezes. Desta forma, podemos concluir que o uso dos diminutos nesta música afasta-se bastante da teoria *Rock*.

As análises Schenkerianas também foram responsáveis por elucidar relações importantes que a análise por graus não foi capaz de abordar em sua totalidade. Em *Panis et Circenses* ficou clara a função da variação da seção A: o *background* só ficou completo ao considerarmos a variação da seção A como a versão completa. Assim, apesar de a princípio parecer uma seção contrastante e ser possível considerar este trecho como uma tonicização em Dó maior, a análise Schenkeriana esclarece a sua real função: reforçar a tônica. Outra questão que a análise Schenkeriana desta música ilustrou, foi a função de prolongamento de tônica do semi-circuito funcional.

Na música *2001*, as relações de tônica e dominante foram as principais características ilustradas pela análise: o refrão baseado em um circuito funcional com função de prolongamento de tônica e a estrofe com foco na dominante. *Ando Meio Desligado* foi a música que a análise Schenkeriana revelou o caráter modal da melodia e harmonia da obra, enquanto que na *Balada do Louco* foi possível estabelecer a *Ursatz* no *background* ao notar que a seção A é responsável pelo prolongamento da tônica e a seção B pela ênfase na dominante. Assim, em uma música com forma AABA, é possível formar a estrutura fundamental I-V-I proposta por Schenker.

Em síntese, portanto, foi possível observar tanto relações formais como harmônicas no repertório do grupo Os Mutantes com a teoria *Rock*. É importante destacar que não é possível afirmar que o grupo se utilizava da teoria *Rock* para compor suas músicas, uma vez que, trata-se de uma teoria recente e posterior às obras. No entanto, em nenhum momento este fato deslegitima o uso da teoria para a análise das músicas, pois é comum o fato da teoria ser criada a partir da análise de repertórios como a teoria Schenkeriana, por exemplo. Outra conclusão que é possível obter das análises é o fato de a instrumentação ser pouco abordada ao longo do estudo e apesar disso ainda existir uma unificação do gênero por critérios puramente formais e

harmônicos, questão que contradiz que o gênero *Rock* é unificado pela instrumentação de guitarras, baixo, bateria e vocal. Futuramente, esta dissertação pode auxiliar futuras pesquisas a encontrar mais semelhanças entre o repertório abordado e a teoria *Rock*, assim como diferenças e suas possíveis origens na música brasileira, com o intuito de melhor caracterizar e até afirmar ou não a existência de um *Rock* brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGMON, Eytan. Functional Harmony Revisited: A Prototype-Theoretic Approach. **Music Theory Spectrum**. v. 17, n°2, p. 196-214, 1995.

ALVES, Luciano. **O Melhor de Mutantes: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados / Os Mutantes**; Coord. Luciano Alves. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

BAILEY, Robert. **An Analytical Study of the Sketches and Drafts**. In *Prelude and Transfiguration from “Tristan and Isolde,”* ed. Robert Bailey, p. 113–46. New York: W. W. Norton, 1985.

BAILEY, Robert. The Structure of the Ring and Its Evolution. **19th-Century Music**. v. 1 n° 1, p. 48–61, 1977. Disponível em: <https://sfopera.com/contentassets/b417459a04a44f3ab7e671e6947dc3d4/746769.pdf>. Acesso em: 15 de out. de 2019.

BAILEY, Robert. **The Genesis of Tristan und Isolde and a Study of the Sketches and Drafts for the First Act**. Ph.D. diss., Princeton University, 1969.

BAILEYSHEA, Matthew. **Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits**. *Current Musicology*, n° 77, p. 5–32, 2004.

BIAMONTE, Nicole. Triadic Modal and Pentatonic Patterns in *Rock* Music. **Music Theory Spectrum** v. 32, n° 2, p. 95–110, 2010.

BORETZ, Benjamin. The Construction of Musical Syntax (I). **Perspectives of New Music** v. 9 n° 1, p. 23–42, 1970.

BURKHOLDER, J. Peter. **All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BURNS, Lori. **Analytic Methodologies for Rock Music:** Harmonic and Voice-Leading Strategies in Tori Amos's 'Crucify. In: *Expression in Pop-Rock Music: A collection of Critical and Analytical Essays*. Editado por Walter Everett, p. 213–46, 2008.

CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995. Disponível em: <http://docplayer.com.br/59549938-Carlos-calado-a-divina-comedia-dos-mutantes-colecao-ouvido-musical.html>. Acesso em: 27 de out. 2019.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANTON, Kátia. *Narrativas Enviesadas*. **Coleção Temas da Arte Contemporânea**. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2009.

CAPLIN, W. HEPOKOSKI, J. WEBSTER J. **Musical Form, Forms & Formenlehre:** Three Methodological Reflections. Primeira edição. Editado por Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press, 2010.

CAPLIN, William. **What Are Formal Functions?** *Musical Form, Forms & Formenlehre*. Editado por: Pieter Berge, p. 21-40, Leuven: Leuven University Press, 2009.

CAPLIN, William. The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions. **Journal of the American Musicological Society** v. 57 n° 1, p. 51-118, 2004.

CAPLIN, William. **Classical form:** A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CEALE. Glossário Ceale: **Termos de Alfabetização, Leitura e Escrita para Educadores**. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/sintaxe>. Acesso em: 5 jul. 2021.

CHOMSKY, Noam. **Aspects of the theory of syntax**. MIT Press, 1965.

COVACH, John. **What's That Sound? An Introduction to Rock and its History**. 2nd ed. New York: Norton, 2009.

COVACH, John. **What's That Sound? An Introduction to Rock and its History**. 1st ed. New York: Norton, 2006.

COVACH, John. **Form in Rock Music: A Primer**. In *Engaging Music: Essays in Musical Analysis*, ed. Deborah Stein, p. 65–76. New York: Oxford University Press, quarta edição, 2005.

COVACH, John. **We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis 1**. In *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, ed. David Schwarz, Anahid Kassabian and Lawrence Siegel, p. 75-89. Charlottesville: University of Virginia Press, 1997.

CUNHA, André Araújo Lima da. **Rogério Duprat, o quarto Mutante: a trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de Rock brasileiro**. 2013. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Doi:10.11606/D.27.2013.tde-07032014-152528. Acesso em: 8 dez. 2020.

DAPIEVE, Arthur. **B Rock: O Rock Brasileiro dos Anos 80**. Coleção Ouvido musical. São Paulo: Editora 34, 1995.

DAVISMOON, S. KUČINSKAS, D. **Music and Technologies**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

DECLERCQ, Trevor. **Sections and Successions in Successful Songs: A Prototype Approach to Form in Rock Music**. Dissertação de Ph.D., Eastman, 2012.

DIAS BAPTISTA, Cláudio. **Guitarra de Ouro**. Disponível em: https://www.ccdb.gea.nom.br/guitarra_ouro_ccdb.html. Acesso em: 19 jul. 2019.

DIAS, Lucy. **Anos 70: Enquanto corria a barca**. São Paulo: Senac, 2004.

DOLL, Christopher. **Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era**. University of Michigan Press, May 30, p. 320, 2017.

ENSIGN, Jeffery S. **Form in popular Song**, 1990-2009. Dissertação de PhD, University of North Texas, 2015. Disponível em:

https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc822808/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf.

Acesso em: 6 jul. 2019.

EVERETT, Walter. **The Foundations of Rock: From Blue Suede Shoes to Suite: Judy Blue Eyes**. New York: Oxford University Press, 2009.

EVERETT, Walter. **Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays**, segunda edição, New York: Routledge, 2008.

EVERETT, Walter. Making Sense of Rock's Tonal System. **Music Theory Online**, v. 10, nº 4 dez. 2004.

EVERETT, Walter. **The Beatles As Musicians: The Quarry Men through Rubber Soul**. New York: Oxford University Press, 2001.

ESPERANDIO, Mary Rute G. **Para entender pós-modernidade**. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

FAVARETTO, Celso. **Tropicalia: Alegoria e Alegria**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. Disponível em: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Favareto-Tropicalia-alegoria-alegria.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2021.

FANTINI, Débora Dutra. **O nacional-popular na obra de Elis Regina (1961-1974)**. São João del-Rei, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, 2011.

GUCK, Marion. The Functional Relations of Chords: A Theory of Musical Intuitions. **Theory Only**, v. 4 nº 6, p. 29–42, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, p. 102, 2000.

HARRISON, Daniel. **Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

KAMINSKY, Peter. **The Pop Album as Song Cycle: Paul Simon's Still Crazy After All These Years**. College Music Symposium v.32 p.38–54. 1992. Acesso em: 1 dez. 2020.

KOOZIN, Timothy. **Fumbling Towards Ecstasy: Voice-Leading, Tonal Structure, and the Theme of Self- Realization in the Music of Sarah McLachlan**. p. 84-267.

KOPP, David. On the Function of Function. **Music Theory Online**, v. 1, nº 3. 1995.

Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.95.1.3/mto.95.1.3.kopp.html>. Acesso em: 5 maio 2020.

LAITZ, Steven G. **The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening**. Third edition. New York: Oxford University Press, 2011.

LEWISOHN, Mark. **The Complete Beatles Recording Sessions: The Official Story of the Abbey Road years 1962-1970** by Mark Lewisohn (1988-09-23). Hamlyn, 1988.

Disponível em: <https://archive.org/details/the-beatles-recording-sessions/page/161/mode/2up?q=revolution+guitar>. Acesso em: 15 abr. 2021.

LIMA DA CUNHA, André A. **Rogério Duprat, o quarto mutante: A trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de Rock brasileiro**. São Paulo, 2013.

LUNDQVIST, Bo. **Bohemian Rhapsody: Mercury's Trial with an Unforgiving God and Merciless Society**. Irvine: Human core Events, 2012. 192 p.

MAIOR, S. L.; SCHOTT R. **Heróis da Guitarra Brasileira - 1ª ed.** Irmãos Vitale, 2014.

MARTIN, G.; HORNSBY, J. **All You Need Is Ears: The inside personal story of the genius who created The Beatles**. New York: St. Martin's Griffin; Reprint edition, 1994.

MIDDLETON, Richard. **Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MOORE, Allan. Rock: **The Primary Text**. 2ª ed. Farnham: Ashgate, 2001.

MOORE, Allan. The So-Called Flattened Seventh in Rock. **Popular Music** v. 14, p. 185–201. 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação**. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate.

Rev. bras. Hist., São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881998000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 fev. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S010201881998000100003>.

NOBILE, Drew. Double-Tonic Complexes in Rock Music. **Music Theory Spectrum**, v. 42, Issue 2, Fall 2020, p. 207–226. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/mts/mtaa003>. Acesso em: 15 abr. 2021.

NOBILE, Drew. **Harmonic Function in Rock Music: A Syntactical Approach**. Journal of Music Theory 60:2. New York, October 2016. Disponível em: <http://jmt.dukejournals.org/content/60/2.author-index>. Acesso em: 2 jul. 2017.

NOBILE, Drew. **A Structural Approach to The Analysis of Rock Music**. New York: City University of New York, 2014.

http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME17/MIRROR/A_Structural_Approach_to_the_Analysis_of_Rock_Music.pdf. Acesso em: 1 jul. 2017.

O'DONNELL, Shaugn. **On the Path: Tracing Tonal Coherence in Dark Side of the Moon.**” In “Speak to Me”: The Legacy of Pink Floyd’s The Dark Side of the Moon. Ed. Russell Reising, 87–103. Burlington, VT: Ashgate. 2005.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco. 1986.

PIMENTEL, Sydney V. **O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão**. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PONTAROLO, Fábio. **Protesto, crítica social e a influência musical do Rock and roll na música popular brasileira do pós-guerra**. VOOS Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Guairacá. v. 1, p. 135-147, jul. 2009.

RIEMANN, Hugo. **Harmony Simplified**. Tradução de Henry Bewerunge. London: Augener, p. 216, 1896.

ROTHGEB, John. Re: Eytan Agmon on Functional Theory. **Music Theory Online** v. 2, nº1, 1996.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, p. 953, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. **Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 376, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music**, v.1, nº1 New York: C. Boni, 1952.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHENKER, Heinrich. **The Masterwork in Music: A Yearbook**, v. 1. Editado por: William Drabkin, tradução: Ian Bent, William Drabkin, Richard Kramer, John Rothgeb, and Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- SCHMALFELDT, Janet. **In The Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music.** Oxford: Oxford University Press. 2011.
- SMITH, Charles J. 1981. "Prolongations and Progressions as Musical Syntax." In *Music Theory: Special Topics*, ed. Richard Browne, p.139–74. New York: Academic Press.
- SPICER, Mark. (Per)Formin(g) Rock: A Response. **Music Theory Online** v. 17, n°. 3 (Oct. 2011). Disponível em: <https://ajs.hcommons.org/deposits/item/hc:27495/>. Acesso em: 27 set. 2019.
- STEPHENSON, Ken. **What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis.** New Haven, CT: Yale University Press, 2002.
- STRAUS, Joseph N. **Introdução À Teoria Pós-tonal.** Editora UNESP, São Paulo, 2013.
- SUMMACH, Jason. **Form in Top-20 Rock Music, 1955-89.** Tese de Pós-Doutorado, Yale University, 2012.
- SWAIN, Joseph. **Musical Languages.** New York: W.W. Norton & Co, 1997.
- TAGG, Philip. **Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear.** Expanded and improved edition. The Mass Media Music Scholars' Press, 2016.
- TAGG, Philip. **Everyday Tonality. New York and Montreal:** The Mass Media Music Scholars' Press, 2009.
- TAGG, Philip. Analysing Popular Music: Theory, Method, Practice. **Popular Music** v.2, n° 1, 37-67. 1982.
- TEMPERLEY, David. The IV Cadential in Rock. **Music Theory Online**, v. 17, n° 1, Abril, 2011. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.temperley.php>. Acesso em: 3 jul. de 2017.

TEMPERLEY, David; DE CLERCQ, Trevor. A Corpus Analysis of Rock Harmony.

Popular Music v. 30 n°1: p. 47–70, 2011.

TEMPERLEY, David. The Melodic-Harmonic Divorce in Rock. **Popular Music** v. 26, n°2: p. 323–42, 2007.

TINHORÃO, José de Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRUJILLO, R. B. Os mutantes antropófagos. **Darandina Revisteletrônica**, v. 4, p. 20, 2011.

TYMOCZKO, Dmitri. **A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice**. Oxford University Press, p. 480, 3 dez. 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 528, 1997.

VIDAL JUNIOR, I; TINÉ, P. J. S. **A Música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri: Noite Vazia e As Amorasas**. Itinerários, Araraquara, ed. 49, p. 97-113, jul. dez. 2019.

VINCENT, JOHN. **The Diatonic Modes in Modern Music**. University of California Press, Los Angeles, 1951.

VISCONTI, Ciro. **Apostila Morfologia do Rock**. 2018.

VISCONTI, Ciro. **Fichamento Caplin**. A ser publicado. 2017.

YUST, Jason. **Organized Time: Rhythm, Tonality, and Form**. Oxford University Press, New York, 2018. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=g05WDwAAQBAJ&pg=PA267&lpg=PA267&dq=caplin+2004+phrase&source=bl&ots=iU3LXMGPSI&sig=ACfU3U1VTlmMsO9dO5ooXYtHvHE21RCP7Q&hl=pt->

[BR&sa=X&ved=2ahUKEwiJtPCN3IThAhUgF7kGHZPYBFQQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q=caplin%202004%20phrase&f=false](https://books.google.com.br/books?id=g05WDwAAQBAJ&pg=PA267&lpg=PA267&dq=caplin+2004+phrase&source=bl&ots=iU3LXMGPSI&sig=ACfU3U1VTlmMsO9dO5ooXYtHvHE21RCP7Q&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiJtPCN3IThAhUgF7kGHZPYBFQQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q=caplin%202004%20phrase&f=false). Acesso em: 27 mar. 2019. **Justificativa**

ZAN, José Roberto. **Jovem Guarda**: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. Música popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/musPop/article/view/169/173> . Acesso em: 25 out. 2019.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. **Conceptualizing Music**: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. New York: Oxford University Press, 2002.

Apêndice

Apêndice A - Análises harmônicas por graus

Ando Meio Desligado

i Intro Dm *Riff guitarra* i ii² IV⁶/4 III i ii² IV⁶/4 III i *Segue Riff 1*
 Dm Em/D G/D F/D Dm Em/D G/D F/D Dm An-do

8 i Dm
 mei-odes-li - ga-do Eu nem sin-to Meuspés no chã - ão O-lho Enãove-jo

17 ^{bVII} *Ritmo normal* C
 na-da Eusó pen-so Sevo-cê me quer Eunemve-joa ho - ra delhe di-

25 i ^{bVII} i
 Dm C Dm
 zer A-qui-lo tu do queeude-co - rei e de-poiso bei jo queeu já so - nhei Vo-cê vai sen-

30 ^{iv⁷} ^{bVII⁷} ^{iv⁷} ^{bVII⁷} ^{iv⁷} ^{bVII⁷} ^{iv⁷}
 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7
Funk
 tirmas Por fa - vor Não le-vea mal Eusó que-ro-o-o-o - o-o-o - o Quevo-cê me quei-ra

38 ^{bVII⁷} i E maior I ^{bIII} IV V I ^{bIII} IV V I ^{bIII} IV V i
 C7 Dm E maior E G A B E G A B E G A B E G A B Dm *Riff 1*
 Não le-vea mal An-do des-li mal pen-so

50 ^{bVII} ^{IV⁴/3} ^{iv⁶/4}
^{C/D} ^{G7/D} ^{Gm/D}
 Sevo-cê me quer Não le-vea mal Não le-vea mal

61

i ♭VII IV⁴/3 iv⁶/4 i ♭VII IV⁴/3 iv⁶/4

Dm C/D G7/D Gm/D Dm C/D G7/D Gm/D

73

E maior

I ♭III IV V I ♭III IV V I ♭III IV V I ♭III

E G A B E G A B E G A B E G A B E G

simile

82

IV V⁷ I⁷

A B7 E7(9)

Oh meu Bra - sil

2001

Rita Lee e Tom Zé

$\text{♩} = 94$
8

I A IV D V⁷ E7 I A V⁷ E7 I A A

Viola

Sanfona

8

IV D V⁷ E7 I A V⁷ E7 I A IV D

Sertanejo Voz

As - tro - nar - ta li - ber - ta - do mi - nha

15

♭VII G V/iii G# V E I A V E I A

Violão Voz

vi - dameul - tra - pas - sa Em quar - qué ro - ta que eu fa - ça Dei

21

I A IV D ♭VII G V/iii G# V E I A

umgri - tono es - cu - ro Sou par - cei - ro do fu - tu - rona re - lu - zen - te ga - lá - xa

28

Rock V/iii G# iii C#m V/iii G# iii C#m Sub V/vi G

Eu qua - se pos - so pal - par A min - ha vi - da que gri - ta Em - pre - nhae se
A - mei a ve - lo - ci - dade Ca - sei com se - te pla - ne - tas Por fi - lho cor -

33

Sub V/ii C V/V B V E V/iii G# iii C#m

re - pro - duz Na ve - lo - ci - da - de da luz A cor - do céu - me com - põe
e es - pa - ço Não me te - nhonem me fa - ço A ro - ta do a - no luz

38

V/iii G# iii C#m Sub V/vi G V/vi Sub V/ii C

O mar a - zul - me dis - sol - ve A e - qua - ção me pro - põe
Cal - cu - lo den - tro do pas - so Mi - nha dor é ci - ca - triz

42

V/V B V E

1.

Com - pu - ta - dor me re - sol - ve Uah ah ah ah ua ua ua ua ua ua ua ua As -
Mi - nha mor - te não me quis

2. ad libitum Synth (onda quadrada)

51

ua ua ua ua

58 **Buzina Synth (onda quadrada)** **Ruído branco** **Bateria livre** **Ritmo normal** V/iii G# iii C#m

Nos bra-ços de ois mir a - no

66 V/iii G# iii C#m Sub V/vi G Sub V/ii C V/V B V E

Eu nas-ci sem ter i-da-de Sou ca - sa do sou sor-te-ro Sou bai - a - noes tran-gei-ro

72 V/iii G# iii C#m V/iii G# iii C#m Sub V/vi G

Meu san - gueé de ga-so - li - na Cor-ren - do não te - nhomá - goa Meu pei - toé

77 Sub V/ii C V/V B V E I A IV D

de sar de-fru - ta Fer-ven-do - num co - po dá-gua As-tro-nau - ta li-ber-ta -

84 \flat VII G $G\sharp$ V E I A

do mi-nha vi - dameul-tra - pas - sa Em qual - quer ro - ta queeu fa - ça a -

90 IV D \flat VII G Sub V/iii $G\sharp$ V E

Dei-um gri - to no es - cu - roSou par - cei - rodo fu - tu - rona re - lu-zen-te ga -

96 I A IV D \flat VII G Sub V/iii $G\sharp$

lá xia As-tro - nau - ta li-ber - ta - domi-nha vi - dameul-tra - pas - sa Em qual -

V E I A \flat VII G

103 quer ro - ta queeu fa - ça Dei-um gri - to no es - cu - roSou par - cei - rodo fu -

Sub V/iii $G\sharp$ V E I A IV D

110 tu - rona re - lu-zen-te ga - lá xia As-tro - nau-ta li-ber - ta - domi-nha

\flat VII G Sub V/iii $G\sharp$ V E I A

117 vi - dameul-tra - pas - sa Em qual - quer ro - ta queeu fa - ça Dei-um gri - to no es -

\flat VII G Sub V/iii $G\sharp$ V E I A Violão

124 cu - roSou par - cei - rodo fu - tu - rona re - lu-zen-te ga - lá - xia

130 Falando: As - tro - nar - ta

Panis et Circenses

Caetano Veloso e Gilberto Gil

$\text{♩} = 122$
Intro 1
Metals

I
A \flat

$\text{♩} = 112$
Intro 2

\flat VII
F

4

Vocal

Cra cra cra cra Su zu zi iu zi iu ziu Cra cra cra cra Su zu zi iu zi iu ziu

8

Voz

I V ii IV I V
G D Am C G D

Cra cra cra cra Eu quis can-tar Mi-nha can-ção i-lu-mi-na-da de sol
Man-dei fa-zer de pu-ro a-ço lu-mi-no-soum pu-nhal

13

ii IV I V ii IV
Am C G D Am C

Sol-tei os pa-nos so-bre os mas-tros no ar Sol-tei os ti-gres eos le-
Pa-ra ma-tar o meu a-mor e ma-tei Às cin-co ho-ras na A-ve-

16

I V ii IV I V ii IV V C
G D Am C G D Am C D

ões nos quin-tais Mas as pes-so-as na sa-la de jan-tar São o-cu-pa-das em nas-ce-
ni-da Cen-tral

21

ii V I I IV I
Am D G G C G

er emor-rer Man-dei plan-tar Fo-lhas de so-nho no jar-dim do so-lar

27

IV I IV I
C G C G

As fo-lhas sa-bem pro-cu-rar pe-lo sol E as ra-í-zes pro-cu-rar pro-cu-rar

31 IV C I G V D ii Am IV C I G V D

Mas as pes-so-as na sa - la de jan-tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar

35 ii Am IV C I G V D ii Am IV C I G V D

São as pes-so-as na sa - la de jan-tar Mas as pes-so-as da sa - la de jan-tar

39 ii Am IV C 3 V D IV C ii Am V D I G

São o-cu-pa-dasem nas - ce - e - er emor - rer *rall.....*

44 *lento* IV C C/Bb bVII F/A V D I D/F# G4 G G4 G G4 G

Violino IV² bVII6 bVII2 V6

51 G4 Voz G7(#9) G C IV C

Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar

55 I G IV C I G IV C

Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar

59 I G IV C 5x I G IV C

Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar

63 I G IV C G I C IV I G4

Es-sas pes-so-as na sa - la
a

Top Top (em Dó maior)

vi iii vi V7 I I7
Am Em7 Am G7 C C7(9)

10 IV7 I7 V/II SubV/II V/V SubV/V V7
F7(9) C7(9) C7/B \flat A7 E \flat 7(9) D7(9) A \flat 7 G7(13)

17 I7 IV7 I7 V/II SubV/II V/V SubV/V
C7(9) F7(9) C7(9) C7/B \flat A7 E \flat 7(9) D7(9) A \flat 7

24 V7 vi7
G7(13) Am7

31 IV V \flat III \flat VII
F G E \flat B \flat

Balada do Louco

vii° I IV vii° I vii° V I IV vii° I
 D#o E A D#o E D#o B E A D#o E

9 vii° V vi #ivø IV I IV 1. 2.
 D#o B %C#m C#m7/B Bbm7(b5) A E A I Imaj7
 EMaj7
 vi2

16 I7 IV I IV I V/V
 E7 A E A E F#7

22 V V/IV IV6/4 I7 ou V/IV Ø IV vii° I vii° V I
 B E7 E7 A/E E7 A D#o E D#o B E

30 % Ø
 IV vii° I IV vii° IV vii° I vii° V I IV vii°
 A D#o E A D#o A D#o E D#o B E A D#o

38 I vii° V vi #ivø IV I IV I
 E D#o B C#m C#m7/B Bbm7(b5) A E A E

vi2

Apêndice B - Análises Schenkerianas (níveis não apresentados ao longo da dissertação)

Panis et Circenses - Análise de *foreground*

2001 - Análise de *foreground* do refrão

I IV \flat VII V/IV V I V 17

2001 - Análise de *middleground* da estrofe

V/III NP cromática III SUBV/VI SUBV/V V/V V IV V IV

2001 - Análise de *middleground* do refrão

I IV \flat VII V/III V I V 17

2001 - Análise de *background* da estrofe

Musical score for piano, showing the background of a stanza. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Above the treble clef, there are five notes with accents (^) and Roman numerals: 3, 2, 1, b7, 1. Below the bass clef, there are two notes with Roman numerals: SUBV/VI and SUBV/V. Below the entire score, there are five Roman numerals: V/III, III, V/V, V.

Ando Meio Desligado - Análise de *foreground*

Musical score for piano, showing the foreground of a piece. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one flat (Bb). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score is annotated with various musical terms and Roman numerals. In the first system, the treble clef has notes with N* and N markings, and a 3-prg (pedal point) marking. The bass clef has notes with N and 3-prg markings. Roman numerals I, bVII, and I are placed below the first system. In the second system, the treble clef has notes with 3-prg, N, and Arp. markings. The bass clef has notes with Arp., NP cromática, N*, and NP cromática markings. Roman numerals IV, bVII, IV, bVII, and I are placed below the second system.

Balada do Louco - Análise de foreground

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The analysis includes the following elements:

- System 1:** Treble staff has two 3-prg ornaments and two Arp. ornaments. Bass staff chords: VII, I, IV, VII, I, VII, V, I.
- System 2:** Treble staff has two 3-prg ornaments and two Arp. ornaments. Bass staff chords: IV, VII, I, VII, V, VI, VI2.
- System 3:** Treble staff has two Arp. ornaments and a note labeled 'N'. Bass staff chords: NP, #IV_b cromática, IV, I, IV, I.
- System 4:** Treble staff has two 3-prg ornaments and two Arp. ornaments. Bass staff chords: I, I7, IV, I, IV.
- System 5:** Treble staff has a 4-prg ornament, two 3-prg ornaments, and two Arp. ornaments. Bass staff chords: I, V/V, V, V/IV, IV6/4V/IV.
- System 6:** Treble staff is empty. Bass staff chords: IV6/4, V/IV, V/IV.

Anexos

Anexo A - Transcrições das músicas analisadas por Alves (1998)

Panis et Circenses (ALVES, 1998, p. 35-36)

Caetano Veloso e Gilberto Gil

$\text{♩} = 122$
Intro 1
Metais

$\text{♩} = 112$
Intro 2

4
Vocal

Cra cra cra cra Su zu zi iu zi iu ziu Cra cra cra cra Su zu zi iu zi iu ziu

8
Voz

Cra cra cra cra Eu quis can-tar Mi-nha can-ção i-lu-mi-na-da de sol
Man-dei fa-zer de pu-ro a-ço lu-mi-no-soum pu-nhal

13

Sol-tei os pa-nos so-bre os mas-tros no ar Sol-tei os ti-gres eos le -
Pa-ra ma-tar o meu a - mor e ma - tei Às cin-co ho-ras na A-ve -

16

ões nos quin-tais Mas as pes-so-as na sa - la de jan-tar São o-cu-pa-das em nas - ce -
ni - da Cen-tral

21

er emor-rer Man-dei plan-tar Fo-lhas de so-nho no jar - dim do so-lar

27

As fo-lhas sa-bem pro-cu - rar pe-lo sol E as ra-í-zes pro-cu - rar pro-cu - rar

31

Mas as pes-so-as na sa - la de jan-tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar

35 Am C G D Am C G D

São as pes-so-as na sa - la de jan-tar Mas as pes-so-as da sa - la de jan-tar

39 Am C 3 D C Vocal Am D G

São o-cu-pa - dasem nas - ce - e - er emor - rer *rall.....*

44 *lento* C C/Bb F/A F7/Eb D D/F# G4 G G4 G G4 G

Violino

São o-cu-pa - dasem nas - ce - e - er emor - rer

51 G4 G7(#9) G C

Voz

Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar

55 G C G C

Vocal

Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar

59 G C 5x G C

Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar Es-sas pes-so-as na sa - la de jan-tar

63 G C G C G4

Es-sas pes-so-as na sa - la
a

2001 (ALVES, 1998, p. 60-63)

Rita Lee e Tom Zé

$\text{♩} = 94$
8

Viola **Sanfona**

8

Sertanejo
Voz

As - tro - nar - ta li - ber - ta - do mi - nha

15

Violão **Voz**

vi - dameul - tra - pas - sa Em quar - qué ro - ta que eu fa - ça Dei

21

um gri - to no es - cu - ro Sou par - cei - ro do fu - tu - rona re - lu - zen - te ga - lá - xa

28

Rock

Eu qua - se pos - so pal - par A min - ha vi - da que gri - ta Em - pre - nhae se
A - mei a ve - lo - ci - dade Ca - sei com se - te pla - ne - tas Por fi - lho cor -

33

re - pro - duz Na ve - lo - ci - da - de da luz A cor - do céu - me com - põe O mar a -
e es - pa - ço Não me te - nha nem me fa - ço A ro - ta do a - no luz Cal - cu - lo

39

zul - me dis - sol - ve A e - qua - ção me pro - põe Com - pu - ta - dor me re - sol - ve Uah
den - tro do pas - so Mi - nha dor é ci - ca - triz Mi - nha mor - te não me quis

45

ad libitum **Synth (onda quadrada)**

ah ah ah ua ua ua ua ua ua ua ua As - ua ua ua ua

Buzina Synth (onda quadrada)

55

61

Ruído branco
Bateria livre Ritmo normal

G# C#m G# C#m G

Nos bra-ços dedois-mir a-no Eu nas-ci semter i-da-de Sou ca-sa

69

C B E G# C#m G#

dosou sor-te-ro Sou bai-a-noes tran-gei-ro Meu san-gueé dega-so-li-na Cor-ren-do

75

C#m G C B E E E

nãote-nhomá-goas Meupei-toé desar de-fru-ta Fer-ven-do-numco-podá-gua

82

A D G G#

As-tro-nau-ta li-ber-ta-do mi-nha vi-dameul-tra-pas-sa Em qual-

87

E A A D

quer ro-ta queeu fa-ça a-Dei um gri-to no es-cu-roSou par-

93

G G# E A A A D

cei-ro do fu-tu-rona re-lu-zen-te ga-lá xia As-tro-nau-ta li-ber-

100

G G# E A A

ta-domi-nha vi-dameul-tra-pas-sa Em qual-quer ro-ta queeu fa-ça Dei um

107

G G# E A

gri - to no es - cu - roSou par - cei - rodo fu - tu - rona re - lu-zen-te ga - lá xia

113

A A D G G# E

As-tro - nau-ta li-ber - ta - domi-nha vi - dameul-tra - pas - saEm qual - quer ro - ta queeu

120

A A G G# E

fa-ça Deium gri - tones - cu - roSou par - cei - rodo fu - tu - rona re - lu-zen-te ga -

128

Violão A A

lá - xia Falando: As - tro - nar - ta

Ando Meio Desligado (ALVES, 1998, p. 19-20)

Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias

♩ = 128
Intro Dm

Riff guitarra Dm Em/D G/D F/D Dm Em/D G/D F/D Dm

Voz Segue Rif.

An-do

8 Dm
mei-odes-li - ga-do Eu nem sin-to Meuspés no chão - ão O-lho Enãove-jo

17 Φ $\%C$ Rímno normal
na-da Eusó pen-so Sevo-cê me quer Eunemve-joa ho - ra delhe di -

25 Dm C Dm
zer A-qui-lo tu do queeude - co - rei e de-poiso bei jo queeujá so - nhei Vo-cê vai sen-

30 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7
Funk
tirmas Por fa - vor Nãole-vea mal Eusó que-ro-o-o-o - o-o-o - o Quevo-cême quei-ra

38 1. 2. D.S. (casa 1) e Φ Riff 1
C7 Dm E G A B E G A B E G A B E G A B Dm
Solo de órgão
Não le-vea mal An-dodes-li mal pen-so

50 C/D G7/D Gm/D
Vocal
Sevo-cême quer Não le-vea mal Não le-vea mal

61 Dm C/D G7/D Gm/D Dm C/D G7/D Gm/D Dm C/D G7/D Gm/D E G
Solo de guitarra

74 A B E G A B E G A B E G A B E G A B7 E7(9)
simile
OhmeuBra - sil

Top Top (ALVES, 1998, p. 43-44)

Mutantes e Arnolpo Lima Filho

♩ = 152

Am Em7 Am G7

Voz
C

5 La - ri La - ri La - ri La - ri 8 Eu vou

9 C7(9) F7(9)

sa-bo-tar Vo-cê vai sea-za - ra - ar O queeu não ga-nhoeu

13 C7(9) C7/B♭ A7 E♭7(9) D7(9) A♭7 G7(13)

le - so Nin-guém vai me go - zar não ja - mais Eu vou

17 C7(9) F7(9)

sa - bo - tar Vou ca - sar com e - le - e - e Vou tre - par

21 C7(9) C7/B♭ A7 E♭7(9) D7(9) A♭7

naes - ca - da Pra pin - tar seu no - me no

24 G7(13) % Am7

céu Sa - bo - ta gem Uh! Sa - bo - ta gem

28 F G E♭ B♭

Uh! Sa - bo - ta - gem Eu que-roquevo-cê se To-p To-p To-p Uh!


33 C


 La - ri La - ri La - ri Yeah yeah Yeah - ah Nin - guém

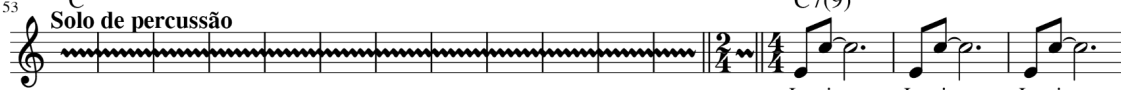
*Cool 8va**Cantar uma oitava acima*

37 C7(9) F7(9) C7(9) C7/B \flat A7 E \flat 7(9)

 vaidi-zer Queeudei-xei ba - ra - to Voume li-garem ou-tra Te di-zerbye-

43 D7 A \flat 7 G7(13) C7(9) F7(9) C7(9) C7/B \flat A7 E \flat 7(9)

 Solo de guitarra
 bye a - té nun-ca ja - mais

51 D7 A \flat 7 G7(13)

 Ao $\frac{3}{4}$ e \emptyset

53 C N.C. Voz C7(9)

 Solo de percussão
 La-ri La-ri La-ri

69 *Cantar uma oitava acima*

 Yeah!yeah! yeah! ye-y yeah!yeah! na ne ne ne ne-e ne ne ne ne ne ne-e ne-y Yeah!ye-e ye-e e

75

 ne-e ne ne ne ne ne yey ye-e e-y ne ne yeah! ne-y ne ne ye ne

Fade Out

Balada do Louco (ALVES, 1998, p. 10-11)

Arnaldo Baptista e Rita Lee

$\text{♩} = 74$ **Piano** **Voz**

D#º E A D#º E D#º B E

Di-zem que sou lou - co Por pen-sar as-sim
See-les são bo - ni - tos Sou A-lain De-lon

A D#º E D#º B C#m C#m7/B Bbm7(b5) A

Seeu sou mui - to lou - co Por pen-sar as-sim Mas lou - coé quem mediz enão
See-les são fa-mo - sos Sou Na-po - le-ão

E A E EEMaj7 E7 A E

1. 2.
é fe-liz não é fe-liz Eu ju - que é me-lhor Eu ju - que

A E F#7 B E7 E7 A/E E7 E7

ma-a - a - al Eu ju - que sar que Deus sou eu ebruu

A D#º E D#º B E A D#º E

See-lestem três car - ros Eu pos-so vo-ar See-les re - zam mui - to

A D#º A D#º E D#º B E A D#º

Ao C (casa 2) e C

Eu já es-tou nocéu Sim, sou mui-to lou-co Não vou me cu-rar Já não sou o ú -

E D#º B C#m C#m7/B Bbm7(b5) A E

co
sos
Queen-con-trou a paz Mas lou - coé quem mediz enão é fe-liz

A E

Eu sou fe - liz

Anexo B - Acordes *Doll* (2017, p. 281-282)

<i>two-chord</i>	<i>other rotation</i>	<i>three-chord</i>	<i>other rotations</i>	
<bII-I>	I-bII	<II-V-I>	I-II-V	V-I-II
<II-I>	I-II	<↓III-V-I>	I-↓III-V	V-I-↓III
<↓III-I>	I-↓III	<IV-V-I>	I-IV-V	V-I-IV
<↑III-I>	I-↑III	<IV-↓VI-I>	I-IV-↓VI	↓VI-I-IV
<IV-I>	I-IV	<IV-↓VII-I>	I-IV-↓VII	↓VII-I-IV
<#IV/bV-I>	I-#IV/bV	<V-IV-I>	I-V-IV	IV-I-V
<V-I>	I-V	<↓VI-IV-I>	I-↓VI-IV	IV-I-↓VI
<↓VI-I>	I-↓VI	<↓VI-V-I>	I-↓VI-V	V-I-↓VI
<↑VI-I>	↑VI-I	<↓VI-↓VII-I>	I-↓VI-↓VII	↓VII-I-↓VI
<↓VII-I>	I-↓VII	<↑VI-IV-I>	I-↑VI-IV	IV-I-↑VI
<↑VII-I>	I-↑VII	<↑VI-↓VII-I>	I-↑VI-↓VII	↓VII-I-↑VI
		<↓VII-IV-I>	I-↓VII-IV	IV-I-↓VII
 <i>four-slot</i>		 <i>other rotations</i>		
<↓III-↓VI-IV-I>		I-↓III-↓VI-IV	IV-I-↓III-↓VII	↓VII-IV-I-↓III
<↑III-IV-V-I>		I-↑III-IV-V	V-I-↑III-IV	IV-V-I-↑III
<IV-I-V-I>		I-IV-I-V	V-I-IV-I	I-V-I-IV
<IV-II-V-I>		I-IV-II-V	V-I-IV-II	II-V-I-IV
<i>bamba</i> <IV-V-IV-I>		I-IV-V-IV	IV-I-IV-V	V-IV-I-IV
<IV-↑VI-V-I>		I-IV-↑VI-V	V-I-IV-↑VI	↑VI-V-I-IV
<IV-↓VII-IV-I>		I-IV-↓VII-IV	IV-I-IV-↓VII	↓VII-IV-I-IV
<IV-↓VII-V-I>		I-IV-↓VII-V	V-I-IV-↓VII	↓VII-V-I-IV
<V-II-IV-I>		I-V-II-IV	IV-I-V-II	II-IV-I-V
<V-IV-V-I>		I-V-IV-V	V-I-V-IV	IV-V-I-V
<i>journey</i> <V-↑VI-IV-I>		I-V-↑VI-IV	IV-I-V-↑VI	↑VI-IV-I-V

<V-↑VI-V-I>	I-V-↑VI-V	V-I-V-↑VI	↑VI-V-I-V
<V-↓VII-IV-I>	I-V-↓VII-IV	IV-I-V-↓VII	↓VII-IV-I-V
<i>zombie</i> <↓VI-↓III-↓VII-I>	I-↓VI-↓III-↓VII	↓VII-I-↓VI-↓III	↓III-↓VII-I-↓VI
<i>steady</i> <↑VI-II-V-I>	I-↑VI-II-V	V-I-↑VI-II	II-V-I-↑VI
<i>king</i> <↑VI-IV-V-I>	I-↑VI-IV-V	V-I-↑VI-IV	IV-V-I-↑VI
<↑VI-V-IV-I>	I-↑VI-V-IV	IV-I-↑VI-V	V-IV-I-↑VI
<↓VII-IV-V-I>	I-↓VII-IV-V	V-I-↓VII-IV	IV-V-I-↓VII
<↓VII-IV-↓VII-I>	I-↓VII-IV-↓VII	↓VII-I-↓VII-IV	IV-↓VII-I-↓VII
<i>walk</i> <↓VII-↓VI-V-I>	I-↓VII-↓VI-V	V-I-↓VII-↓VI	↓VI-V-I-↓VII
<i>watchtower</i> <↓VII-↓VI↓VII-I>	I-↓VII-↓VI↓VII	↓VII-I-↓VII-↓VI	↓VI-↓VII-I-↓VII

pentatonic***other rotations***

<↓III-IV-I>	I-↓III-IV	IV-I-↓III	
<↓III-↓VII-I>	I-↓III-↓VII	↓VII-I-↓III	
<IV-↓III-I>	I-IV-↓III	↓III-I-IV	
<V-↓VII-I>	I-V-↓VII	↓VII-I-V	
<↓VII-↓III-I>	I-↓VII-↓III	↓III-I-↓VII	
<↓VII-V-I>	I-↓VII-V	V-I-↓VII	
<↓III-IV-↓III-I>	I-↓III-IV-↓III	↓III-I-↓III-IV	IV-↓III-I-↓III
<↓VII-↓III-IV-I>	I-↓VII-↓III-IV	IV-I-↓VII-↓III	↓III-IV-I-↓VII
<i>multipentascend</i> <↓III-IV-↓VI-↓VII-I>	I-↓III-IV-↓VI-↓VII	<i>etc.</i>	