UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

SERGIO AUGUSTO MOLINA

A COMPOSIÇÃO DE MÚSICA POPULAR CANTADA:
A CONSTRUÇÃO DE SONORIDADES E A MONTAGEM DOS ÁLBUNS NO PÓS-DÉCADA DE 1960

Versão corrigida.
Original disponível na Biblioteca da ECA

São Paulo
2014

SERGIO AUGUSTO MOLINA

*A COMPOSIÇÃO DE MÚSICA POPULAR CANTADA:
A CONSTRUÇÃO DE SONORIDADES E A MONTAGEM DOS ÁLBUNS NO PÓS-DÉCADA DE 1960*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de concentração Processos de Criação Musical da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles.

São Paulo

2014

AGRADECIMENTOS

A meu orientador Paulo de Tarso Salles, pela acolhida, pela parceria, pela paciência e pelas sugestões.

Ao Rogério Costa, Yara Caznók e Vera Cury pela amizade e confiança sempre.

A Adriana Lopes Moreira e Gil Jardim.

Ao Marcos Napolitano pela contribuição na qualificação e a todos os professores da Pós-graduação em Canção Popular da FASM, pela parceria, envolvimento e conteúdos que muito contribuíram para este trabalho.

Ao Maurício Érnica pelos livros e discussões sobre canção e gêneros do discurso.

A Suli de Moura e Dr. Custódio Pereira por todo apoio, generosidade e confiança sempre presentes.

As Irmãs e meus colegas, professores e funcionários da FASM.

A Suzana Salles e toda equipe da Semana da Canção de São Luiz do Paraitinga, por reforçar esse caminho.

Aos amigos músicos pela prática e cumplicidade: Miriam Maria, Clara Bastos, Priscila Brigante, Mariô Rebouças e também ao Luciano Pessoa e Itamar Assumpção.

A Cleuza e a Edileusa.

A Liliana Cruz pela amizade e sugestões para a revisão.

A Lilian Jacoto, minha amiga, parceira.

A meu irmão Sidney por todos os dias e ao David Molina pelas traduções.

Aos amigos Roberto Cacuro e Margarita companheiros de jornada.

Ao Willy Correa de Oliveira pela música.

A mamãe que é muito querida e ao papai que iria adorar ler cada detalhe.

A Clara por me fazer amar todos os dias e a Melina, pela graça e sabedoria.

RESUMO

Este trabalho propõe uma fundamentação teórica para investigação de determinadas técnicas de composição de música popular cantada que surgiram e se consolidaram a partir da década de 1960. Considera-se que o desenvolvimento tecnológico desse período permitiu à música popular cantada, a partir de então, realizar operações composicionais por processos de montagem, diretamente em fita.

Adaptando para o campo da música formulações cunhadas originalmente por Mikhail Bakhtin para o discurso verbal, propomos um entendimento do álbum de fonogramas como um gênero complexo do discurso musical que se organiza na forma-momento. Considerando cada fonograma como um “momento” distinto – no sentido sugerido por Stockhausen – estuda-se, especialmente, a construção das sonoridades em contraste, tendo como referência as ferramentas de análise propostas por Didier Guigue para a música do século XX. Nesse contexto, discutem-se, também, as interações rítmicas de base que particularizam a música popular das Américas, resultantes do embate entre os ciclos assimétricos herdados da música tradicional africana e os compassos simétricos da música europeia dos séculos XVIII e XIX.

Como conclusão, as ferramentas apresentadas são aplicadas na análise da montagem do álbum *Minas*, de Milton Nascimento.

Palavras-chave: Música popular. Polirritmia. Sonoridades. Forma-momento.

Milton Nascimento. Gênero complexo. The Beatles. Canção.

ABSTRACT

This work puts forward theoretical grounds for an investigation into some musical composition techniques to sung popular music introduced and consolidated since the 1960's. It is believed that technological advances in the period enabled sung popular music artists to begin to explore new compositional approaches by physically editing recorded tapes.

Transposing concepts of verbal discourse introduced by Mikhail Bakhtin into music, we advance the understanding of a recorded album as a complex genre of musical discourse organized in a moment form. Assuming each phonogram to be a self-contained 'moment' – as suggested by Stockhausen –, we primarily study the weaving of contrasting sonorities by using Didier Guigue's analytical framework for the music of the 20th century as reference. In this context, we also discuss the rhythmic interplay so characteristic of popular music in the Americas, which arises from the clash between the asymmetrical patterns inherited by the African music tradition and the symmetrical measures of Europe-based music of the eighteenth and nineteenth century.

In conclusion, the proposed tools are applied to the analysis of the editing of Milton Nascimento's album Minas.

Key words: Popular Music. Polyrhythmic. Sonorities. Moment form. Milton Nascimento. Complex genre. The Beatles. Songwriting.

para todos meus alunos

SUMÁRIO

I - PREMISSAS E REFERÊNCIAS TEÓRICAS	7
Introdução	7
PREMISSAS	9
1- Música Popular Cantada	9
2- Música Popular Cantada como tradição musical no contexto da “era da obra de arte montável”	14
3- O fonograma como composição	18
4- A gravação multipista como “grade”	21
5- O arranjo como composição coletiva	22
6- Música popular cantada como música do século XX (e XXI)	24
REFERÊNCIAS TEÓRICAS PRINCIPAIS	26
Sonoridades	26
Gêneros complexos	30
Exemplo: “Sentinela”	33
Exemplo: “Bring on the night/ When the world is running down”	36
NICHOS DE PERCEPÇÃO.....	38
Considerações.....	40
II- NÍVEL PRIMÁRIO: ESTUDO DE PARTICULARIDADES NA CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR CANTADA.....	42
Introdução.....	42
2.1 INTERAÇÕES RÍTMICAS.....	43
Imparidade rítmica e rítmica aditiva.....	43
Claves rítmicas.....	49
Onomatopeias – Konnakol.....	51
Polirritmias na Música Popular Cantada	54
Ritmos da letra: “Expresso 2222”	57
Polifonias	63

2.2 ACONTECIMENTOS MUSICAIS SIMULTÂNEOS	64
Exemplo: “Fé cega, faca amolada”	67
Exemplo: “Saudade dos aviões da Panair (conversando no bar)”	72
1- Particularidades rítmicas da própria levada	73
2- Presença de <i>riffs</i> na constituição da levada	74
3- Presença de <i>riffs</i> ou <i>ostinatos</i> em regiões agudas	74
Exemplo: “Crystalline”	75
 III - NÍVEL SECUNDÁRIO – SONORIDADES	78
Exemplo: “Minas”	83
3.1 UNIDADES SONORAS – MOMENTOS	86
Momentos: Estado e Processo	87
Exemplo: “Helter Skelter”	90
Glissandos	91
Intensidades	91
Figura e fundo	92
Diálogos no encerramento	92
Estado e processo na relação com a letra:	
Exemplo: “I was brought to my senses”	94
O fonograma como <i>momento</i>	96
3.2 COMPONENTES DA SONORIDADE	97
Exemplo: “Gran circo”	99
3.3 A VOZ NA MÚSICA POPULAR, REDE DE ENLACES	111
 IV – A MONTAGEM DA FORMA: O ÁLBUM COMO GÊNERO COMPLEXO DO DISCURSO MUSICAL	115
Montagens	115
Sonoridades	116
Formas	117
O álbum – gênero complexo	120
Ressonâncias dialógicas	122
“De baixo para cima”	123
Repetição, similaridade e diferença	125

<i>Minas</i> – Análise	126
Lado A – primeiro movimento.....	126
Lado B – segundo movimento.....	136
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 139
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 143
CD ANEXO 1 – ÍNDICE	151
CD ANEXO 2 (<i>Minas</i>) – ÍNDICE	152

LISTA DE QUADROS

Quadro 1.1: Música e Palavra – relações	12
Quadro 4.1: Lado A – contrastes entre os cinco momentos	135

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: “Gran circo” – variação de componentes nas unidades sonoras	109
---	-----

LISTA DE FIGURAS

Capítulo I

Fig.1.1: “Sentinela” – gêneros envolvidos	33
Fig.1.2: “Bring on the night/When the world is running down” – montagem do fonograma..	36

Capítulo II

Fig.2.1: Imparidade Rítmica 1	47
Fig.2.2: Konnakol – Tá ká di mi.....	52
Fig.2.3: Onomatopeias – “síncope característica”	53
Fig.2.4: Clave do Estácio.....	55
Fig.2.5: Ritmo: terminologias adotadas.....	56
Fig.2.6: Levada do violão: Introdução – “Expresso 2222”	58
Fig.2.7: Clave de 3 tempos – “Expresso 2222” – c.1	59
Fig.2.8: “Expresso 2222” – Levada violão – refrão	59
Fig.2.9: Convivência de acentuações	60
Fig.2.10: Melodia do refrão – “Expresso 2222”	60
Fig.2.11: Encaixes rítmicos em “Expresso 2222”	61
Fig.2.12: Claves na segunda frase de “Expresso 2222”	62
Fig.2.13: Claves em defasagem em “Expresso 2222”	63
Fig.2.14: Ganzá, agogô e triângulo – “Expresso 2222”	63
Fig.2.15: “Fé cega, faca amolada” – acontecimentos simultâneos.....	67
Fig.2.16: Acontecimentos, ciclos e recortes de frequência – “Fé cega, faca amolada”.....	71
Fig.2.17: “Saudade dos aviões da Panair” – base.....	72
Fig.2.18: “Cais” – dois acontecimentos musicais.....	73
Fig.2.19: “Águas de março” – levada inicial.....	73
Fig.2.20: “Navalha na liga” – riff como acontecimento no baixo	74
Fig.2.21: “Superstition” – três acontecimentos (de 0’45” a 0’57”).....	75
Fig.2.22: “Superstition” (2) – três acontecimentos (de 1’16” a 1’25”)	75
Fig.2.23: “Crystalline” – Estrofes e refrãos.....	76

Capítulo III

Fig.3.1: Sonoridades: Oposição adjacente ("corte", "pivô" e “telhagem”)	81
Fig.3.2: Sonoridades: Segregação e Fusão	82
Fig.3.3: “Minas” – coro meninos	83
Fig.3.4: “Minas” – violão e voz	84
Fig.3.5: “Minas” – telhagem	84
Fig.3.6: “Minas” – sonoridades – telhagem	85
Fig.3.7: Intensidades em “Helter Skelter”	91

Fig.3.8: “Helter Skelter” – subseção final	93
Fig.3.9: “I was brought to my senses” - momentos.....	94
Fig.3.10: Amplitudes em “Helter Skelter” e “Long, long, long”	97
Fig.3.11: “Gran circo” – amplitudes e frequências mais intensas	100
Fig.3.12: “Gran circo” Unidades sonoras 1, 2 e 3 (0” a 26,9”)	101
Fig.3.13: “Gran circo” – US4 (26,9” a 39’4”).....	102
Fig.3.14: “Gran circo” – US5 (39,4” a 1’24”)	103
Fig.3.15: “Gran circo” – US6 (1’36,5” a 1’57”).....	104
Fig.3.16: “Gran circo” – US5’ (2’8,5” a 2’41,7”).....	105
Fig.3.17: “Gran circo” – US7 (2’41,7” a 3’33”) e US8 (3’33” até 4’11”)	107
Fig.3.18: “Gran circo” – unidades sonoras (momentos) e submomentos	108
Fig.3.19: “Gran circo” – alterações de andamento (9 momentos)	109
Fig.3.20: “Gran circo” – alterações de intensidade (9 momentos)	109
Fig.3.21: Letra e música	112
Fig.3.22: Voz e música: outros enlaces	113
Fig.3.23: Rede de enlaces na música popular cantada	114

Capítulo IV

Fig.4.1: <i>Minas</i> – Lado A – intensidades em L e R	127
Fig.4.2: Espectrograma de <i>Minas</i> , Lado A – L e R	127
Fig.4.3: “Minas” – intensidades em L e R	128
Fig.4.4: “Minas” – espectrograma em L e R	129
Fig.4.5: Claves rítmicas na melodia de “Paula e Bebeto”	129
Fig.4.6: Processo de formação da clave em “Paula e Bebeto”	130
Fig.4.7: “Fé cega, faca amolada” – intensidades em L e R	131
Fig.4.8: “Fé cega, faca amolada” – espectrograma em L e R	131
Fig.4.9: “Beijo partido” – intensidades em L e R	132
Fig.4.10: “Beijo partido” – espectrograma em L e R	132
Fig.4.11: “Saudade dos aviões da Panair” – intensidades em L e R	133
Fig.4.12: “Saudade dos aviões da Panair” – espectrograma em L e R	133
Fig.4.13: “Gran circo” – intensidades em L e R	134
Fig.4.14: “Gran circo” – espectrograma em L e R	134
Fig.4.15: Lado B – amplitudes em L e R	136
Fig.4.16: Lado B – espectrograma em L e R	136

A canção é apresentada de maneira tão objetiva que, em poucos versos e usando recursos musicais e montagem de sons, consegue dizer muito mais que aparenta.

Gilberto Gil

I - PREMISSAS E REFERÊNCIAS TEÓRICAS

INTRODUÇÃO

No quadro mundial das transformações musicais que se desencadearam no transcorrer do século XX, a música popular cantada ocupa uma considerável posição de destaque. Acolhida enquanto objeto de estudo acadêmico por diferentes áreas do conhecimento como, por exemplo, a Sociologia, as Letras, a Comunicação, a Semiótica ou a História, a música popular cantada é, paradoxalmente, ainda hoje observada a certa distância pela própria área da Música. Especialmente a partir das duas últimas décadas do século XX, com a fundação da IASPM¹ e a publicação dos trabalhos referenciais de Richard Middleton, Phillip Tagg, Frith e Goodwin (org.), Kate Negus e Luiz Tatit (no Brasil) entre outros, fortaleceu-se a visão de que – devido às características multidisciplinares que o contexto da música popular cantada inegavelmente envolve – uma análise exclusivamente musical não seria o caminho mais apropriado para dar conta da pluralidade de significações que tal objeto sugere².

Tomando como campo de estudo justamente a área da Música³, este trabalho estudará a composição de música popular cantada no pós-década de 1960, identificando, tipificando e analisando determinados procedimentos e técnicas composicionais que surgiram nessa época e se tornaram referências desde então. Entendemos que, por meio da escolha adequada e da utilização paralela de diferentes ferramentas analíticas, é possível alcançar um resultado significativo, potencialmente revelador das estruturas musicais envolvidas na criação de obras relevantes nesse campo⁴.

Dentre as referências teóricas que utilizaremos, duas se destacam:

¹ A IASPM (International Association for the Study of Popular Music) foi fundada em 1981 e tem como principais propósitos a pesquisa sobre música popular e seus processos de produção e consumo, a partir de uma abordagem - na grande maioria dos casos - interdisciplinar e interprofissional (cf. <http://www.iaspm.org.uk/about-iaspm/>).

² Mesmo no caso de publicações de musicólogos, como Middleton e Tagg, o foco das análises está na interdisciplinaridade. Em *Analysing popular music: Theory, method and practice*, Philip Tagg afirma categoricamente: “estudar música popular é uma proposição interdisciplinar”. (TAGG, 1992, p.40), Middleton, por sua vez, em *Popular music analysis and musicology* propõe uma teoria do gesto (gesture) que envolve o estudo de aspectos “afetivos, cognitivos e cinéticos” (MIDDLETON, 1993, p.177). Todas as traduções para o português deste trabalho foram realizadas por este autor.

³ Compreendida aqui a musicologia de forma mais geral e os recortes da teoria, da análise e da sonologia.

⁴ Não faz parte do interesse central desta pesquisa, portanto, o estudo da relação da música popular com o mercado e os meios de comunicação de massa, assim como não serão estudados os efeitos na recepção de músicas populares pelos ouvintes e tampouco a relação entre o significado verbal das letras das canções e as melodias às quais se atrelaram as palavras.

- a) O conceito de “sonoridade” no sentido proposto por Didier Guigue⁵ em *Estética da sonoridade* (2011)⁶. Consideramos que a pesquisa musical no âmbito das “sonoridades” está entre as principais formulações composicionais da música popular cantada no pós-década de 1960. Esse será o conteúdo estudado no capítulo III. Analisaremos fonogramas de Milton Nascimento (álbum *Minas* de 1975) e dos Beatles (“Helter Skelter” do *Álbum branco* - 1968).
- b) Um entendimento de determinados fonogramas e, principalmente, do álbum de fonogramas (LP, CD ou coleção organizada de mp3) como um exemplo de “gênero complexo do discurso” (musical), conteúdo adaptado das proposições de Mikhail Bakhtin⁷ (*Estética da criação verbal*, 2003)⁸. Desenvolveremos esses conteúdos no capítulo IV, com análises do álbum *Minas* de Milton Nascimento.

Veremos, mais adiante, que há uma íntima relação entre os dois itens acima elencados, ou seja, os contrastes de sonoridades, mais evidentes na música popular do pós-década de 1960, podem contribuir de maneira significativa para a construção da forma (entendida como gênero complexo).

Há ainda um terceiro campo de relações estruturais que têm um comportamento tão particular quanto fundamental na música popular, o campo do ritmo ou das *interações rítmicas*. As *interações rítmicas* na música popular funcionam como uma espécie de fio condutor que subjaz às operações composicionais no campo das sonoridades podendo também interferir em sua configuração assim como na forma. Ao *ritmo* dedicaremos boa parte do capítulo II, cruzando e desdobrando referências de Simha Arom, Carlos Sandroni, Godfried Toussaint e elementos do Konnakol. Como exemplo estudaremos as relações rítmicas em “Expresso 2222” de Gilberto Gil.

O capítulo II contemplará ainda um outro estudo de “simultaneidades” na música popular; utilizando um referencial de análise proposto por Willy Correa de Oliveira e contextualizando-o para o universo da música popular, estudaremos a convivência de diferentes “acontecimentos musicais”. Aqui também há casos em que a simultaneidade dos

⁵ Didier Guigue nasceu na França onde completou seu doutorado em Música e Musicologia do Século XX (1996). Vive na Paraíba desde 1982 onde é professor na Universidade Federal. Vem atuando na pesquisa de metodologias de análise da música não-tonal, baseando-se inicialmente no conceito de objeto sonoro, desenvolvendo ferramentas computacionais, e caminhando para o conceito de “sonoridade”.

⁶ Aprofundaremos o assunto mais adiante, inicialmente na página 26.

⁷ Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi um pensador russo que se dedicou, entre outros campos, à teoria literária. É conhecido por ter proposto um estudo aprofundado dos gêneros do discurso verbal, no qual se destacam os conceitos de “dialogismo” e “polifonia”.

⁸ Exporemos as ideias de Bakhtin inicialmente a partir da página 30.

“acontecimentos musicais” contribui para a construção das “sonoridades”. Os exemplos serão de fonogramas de Milton Nascimento (álbum *Minas*), Stevie Wonder e Björk.

PREMISSAS

O trabalho tomará como referências as seguintes premissas, a saber:

- 1- Música Popular Cantada: justificativa da denominação
- 2- Música Popular Cantada como tradição musical no contexto da “era da obra de arte montável”
- 3- O fonograma como composição
- 4- A gravação multipista como “grade”
- 5- O arranjo como composição coletiva
- 6- Música Popular Cantada como música do século XX (e XXI)

1- Música Popular Cantada

O termo *música popular* se propagou durante o século XX como representante, principalmente nas Américas, de um fazer musical que partia das comunidades “populares” como via oposta à dos músicos que representavam a tradição da música escrita de origem europeia. Esse “popular” representaria, então, muito mais a origem “popular” dessa prática musical, incluídos aí seus processos característicos de composição, do que o fato de essa música ter se “popularizado” via meios de comunicação de massa.

Num primeiro momento, na passagem do século XIX para o XX, há ainda uma coincidência entre as manifestações populares informais, das festas e dos ritos, e uma música (muitas vezes desses mesmos atores) que esboçava um início de profissionalização. No Brasil, apenas a partir de meados da década de 1930 – quando a denominação “popular” já era corrente para práticas como o samba, as marchinhas, os maxixes e outros gêneros – é que se dá de fato um processo de massificação de canções (popularização), por intermédio de difusão das rádios⁹.

Na virada para a década de 1960, a segmentação *música popular urbana e folclore* (mais recentemente referido como *música de tradição popular*) já se fazia evidente, passando

⁹ Inauguradas no decorrer da década de 1920, as rádios passaram a ser importante veículo de comunicação na década seguinte. A Rádio Nacional, por onde passariam os principais artistas da música popular brasileira foi fundada em 1936. Para o papel da rádio no período 1929/1945 ver *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1997).

a ser usada em publicações referenciais para separar os dois contextos¹⁰. Durante o século passado e ainda hoje, essa *música de tradição popular* tem sido fonte de pesquisas funcionando como um manancial de “inspirações” tanto para a música clássica de caráter mais nacionalista, quanto para a própria música popular urbana. Mas se focalizarmos nossa análise exclusivamente no que pode ser aferido como material musical processado nas composições (células rítmicas, modos, etc.), provavelmente será difícil delimitar precisamente uma fronteira entre as origens e características mais “folclóricas” e as mais “urbanas”. Nesse sentido, em diversas situações, a denominação mais genérica *música popular* é preferível uma vez que sugere um olhar mais abrangente (TRAVASSOS, 2005, p. 96).

No cenário internacional, no que concerne às publicações relacionadas à IASPM e mesmo no âmbito da MTO¹¹, entre outras, a terminologia *popular music* é correntemente utilizada, abarcando – sem qualquer restrição ou impedimento – tanto estudos de música popular instrumental quanto da cantada, de características mais urbanas ou regionais (a esfera da etnomusicologia). Já no Brasil, a denominação *canção popular* ganhou força a partir da solidez da extensa obra acadêmica e ensaística de Luiz Tatit, desenvolvida a partir de um referencial teórico da semiótica discursiva. Luiz Tatit é também o responsável por cunhar e popularizar o termo *cancionista*, para diferenciar o compositor especialista nos engates e desengates de texto e melodia – a partir de uma estabilização das inflexões entoativas da fala em notas e ritmos – dos demais músicos¹².

No decorrer da primeira década deste século XXI proliferaram trabalhos que propunham ampliar o campo de estudo, de modo a abarcar também determinadas práticas populares em que o rótulo *canção*, de certa forma já bastante estabelecido no meio acadêmico no Brasil, parecia não se adequar. Destacaram-se, nesse segmento, os congressos e as publicações batizados como estudos da “Palavra cantada”, que traziam como subtítulo, “ensaios sobre poesia, música e voz”. Novamente, a ênfase no caráter multidisciplinar da “canção” permitia uma investigação ainda mais plural, envolvendo, por exemplo, estudos tanto de *hip hop* quanto de *cantadores do nordeste*¹³, além de pesquisas sobre a “palavra cantada” na música antiga, na canção camerística brasileira, etc.. A ideia de classificar uma

¹⁰ José Ramos Tinhorão já utilizava “música popular urbana” nos artigos publicados a partir de 1961 e reunidos no polêmico *Música popular: um tema em debate* (1966). O termo é também encontrado em *Balanço da bossa* de Augusto de Campos, publicado em 1968.

¹¹ MTO – *Music Theory Online* – Revista da Society of Music Theory

¹² Outro termo bastante usado nos países latino-americanos – e mais recentemente no Brasil – é o *cantautor*, envolvendo nesse caso a figura do compositor de canções que se especializa também na interpretação da própria obra, na maioria das vezes acompanhado ao violão.

¹³ Os congressos e as publicações *Ao encontro da palavra cantada* foram iniciativas abrangentes e pioneiras, capitaneadas por Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros.

embolada ou um *rap* como *canção*, compartilhando um mesmo território composicional com fonogramas onde se nota, por exemplo, um trabalho harmônico mais sofisticado ou a presença de diferentes camadas de acontecimentos musicais superpostos, pode parecer mesmo um pouco inadequada. O fato de haver – na *embolada* e no *rap* – um peso maior no trato da palavra, nas rimas improvisadas sobre uma base musicalmente um pouco mais rígida – ora com padrões melódicos pré-existentes e previamente definidos para acolher a palavra, ora sobre “levadas”¹⁴ em repetição (*loopings*) que funcionam como suporte para o canto/fala –, justifica a denominação *palavra cantada*. Em contrapartida, tal denominação (*palavra cantada*) passa a ser inapropriada para definir o trabalho composicional de Tom Jobim ou Milton Nascimento nos anos 1970, por exemplo, no qual o peso do artesanato estritamente musical tem uma relevância que difere muito do contexto comum do *rap* ou da *embolada*¹⁵.

Entendendo que em muitos casos da *música popular cantada* – especialmente no pós-1960 como mostraremos mais adiante – o artesanato musical e poético não se dá de maneira equivalente, pois há notadamente um predomínio do primeiro com relação ao segundo, a ideia de “canção” como atividade “ao meio do caminho” parece não dar conta da potencialidade que o produto final (o *fonograma*) apresenta.

O quadro a seguir (Quadro 1.1) propõe três diferentes relações entre música e palavra, com diferentes pesos entre as áreas:

¹⁴ *Levada* ou *groove* são termos correntes entre os músicos populares, para denominar a complexidade dos encaixes rítmicos que meticulosamente compõem uma condução das bases rítmicas. O conceito de *levada* envolve também a atuação rítmica de instrumentos melódicos e harmônicos, como, por exemplo, o baixo e o violão.

¹⁵ Evidentemente que sempre há exceções e que as análises devem sempre ter como ponto de referência um fonograma específico, conforme a discussão que se dará na premissa nº3, p.18

MÚSICA POPULAR CANTADA	CANÇÃO POPULAR	PALAVRA CANTADA
<i>Strawberry fields forever</i> (Beatles) <i>Fé cega, faca amolada</i> (Milton Nascimento) <i>Crystalline</i> (Björk) <div>Beatriz (E.Lobo/C.Buarque) com M.Nascimento</div>	<i>Blackbird</i> (Beatles) <i>É doce morrer no mar</i> (Caymmi) violão e voz <i>Love in vain</i> (Robert Johnson) blues - violão e voz	Repente Rap Maracatu rural
MÚSICA	RELAÇÃO EQUILIBRADA	PALAVRA

Quadro 1.1: Música e Palavra – relações e pesos

O Quadro 1.1 contribui para delimitarmos o *corpus* de investigação desta tese:

- À direita observamos gêneros em que há um maior peso nas articulações que envolvem palavra (palavra cantada em amarelo).
- Ao centro, um equilíbrio no enlace entre música e palavra (canção, em verde).
- À esquerda, em azul, um tipo de composição em que as tramas essencialmente musicais são preponderantes (música cantada).

As três áreas têm em comum uma voz que canta. Nos exemplos que citamos no quadro pode haver improvisação com a palavra na área à direita e improvisação com a música na área à esquerda.

Um mesmo artista, como é o caso dos Beatles, pode compor eventualmente um fonograma com características equilibradas entre música e letra, como em *Blackbird* que é interpretado predominantemente ao violão e voz, mas também pode criar fonogramas em que há um peso maior na construção de sonoridades, com uma densidade maior de eventos e seções instrumentais, sem abandonar necessariamente a interpretação de um texto (*Strawberry fields forever*). Como acontece em *Blackbird* (1968), muitas canções contam histórias numa relação de equilíbrio entre música e letra, violão e voz, como é o caso de *É doce morrer no mar*, de Dorival Caymmi e também dos antigos blues de Robert Johnson gravados na década de 1930 (como *Love in vain*)¹⁶.

¹⁶ Não estamos utilizando a expressão “relação equilibrada” entre música e palavra como “relação ideal”. Apenas destacamos que a denominação “canção popular” parece se acomodar melhor no contexto de fonogramas em que tanto a trama poética quanto a musical se equivalem.

Assim como as fronteiras podem ser mais notadamente demarcadas, pode haver regiões intermediárias a serem exploradas. Não por acaso, sugerimos um posicionamento para o fonograma “Beatriz” (na gravação do álbum *O grande circo místico*) na voz de Milton Nascimento, por exemplo –, num ponto que parte da união equilibrada entre texto e melodia, mas que pende para a esquerda, para a área das operações musicais propriamente ditas, com uma maior elaboração melódica, harmônica, etc. Já a própria obra autoral de Milton Nascimento – como em *Fé cega, faca amolada* –, situa-se prioritariamente na área da música cantada, como procuraremos mostrar por meio de diversos exemplos ao longo deste trabalho.

Monclar Valverde corrobora tal visão de que a composição da melodia, por exemplo, ou a habilidade no enlace nota/sílaba, são apenas alguns dentre vários processos composicionais que se destacam e estabelecem relações relevantes para com o ouvinte:

(...) enquanto forma musical e formato midiático, a canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a *voz*, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a *melodia*, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o *arranjo e a instrumentação*, datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as *palavras* enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos, mas que se reconhecem, enquanto falantes (grifos do autor). (VALVERDE, 2008, p. 272-273).

E acrescenta:

(...) a presença do canto nas diversas culturas do planeta sugere a universalidade desta relação entre música e palavra. Mas isso não deve ser compreendido como uma equivalência entre ambas, pois a condição de possibilidade (...) [dessa] relação é a dimensão originariamente musical da linguagem, sua plasticidade sonora. (op. cit., p. 272).

Há, portanto, uma musicalidade intrínseca à própria língua que pode ser objeto de análise (e composição) estritamente musical, a partir da variedade na articulação de diversos parâmetros como ataques, ritmos, assonâncias, etc.¹⁷ E mesmo a multidisciplinaridade muitas vezes está presente sem que necessariamente aconteça de forma equilibrada entre as áreas distintas. Isso não quer dizer que a melodia não deva estar habilmente enlaçada a uma letra metodicamente construída, mas esse sucesso no enlace, em vez de ser visto como um fim da composição, seria apenas seu pressuposto. É nesse sentido que optamos pela denominação

¹⁷ Ver no capítulo II o item “Ritmos da letra” com análise de “Expresso 2222”, p. 57.

música popular cantada, (e não *palavra cantada* ou *canção*), pois focalizaremos a investigação dos processos musicais predominantes, não nos restringindo a um estudo que prioriza o enlace som/sílaba¹⁸.

2- Música Popular Cantada como tradição musical no contexto da “era da obra de arte montável”

É possível localizar em algum ponto dos anos 1960 uma transformação fundamental na prática das composições de música popular cantada no Ocidente. O que queremos apontar é que, mesmo sem deixar de ser “palavra cantada”, a “canção popular” fortaleceu consideravelmente seu corpo musical, seu caminho como “música cantada”. Portanto, a *música* da canção popular teria deixado de ser – ao lado da *palavra* e de todas as ressignificações que decorrem de seu enlace a ela – apenas um de seus ingredientes, para passar a ser o agente protagonista dessa trama composicional.

Richard Taruskin identifica uma fase experimental na produção dos Beatles iniciada em 1966 com o álbum *Revolver*¹⁹. Além dos processos mais usuais de elaboração de “canções” (que precedem sua gravação) há, em algumas faixas, procedimentos de exploração sonora realizados por intermédio dos próprios recursos oferecidos pela tecnologia de gravação²⁰. Sobre a faixa “Tomorrow never knows”, Taruskin observa:

A cítara de Harrison (...) potencializada no estúdio de gravação com reverberações, repetições de fita [tape loops], e acordes na guitarra gravados e retrogradados (TARUSKIN, 2010, 98937)²¹.

Mesmo os recursos básicos de amplificação do som, necessários para a voz e os instrumentos elétricos, começariam a ser utilizados criativamente, não só na produção dos Beatles, mas também e especialmente, em apresentações ao vivo como as de Jimi Hendrix entre outros. Luciano Berio comenta essa questão em 1968²²:

¹⁸ Ainda sobre a predominância de elementos musicais na música popular cantada, lembramos que assistir a um “show” de MPB, por exemplo, é assistir a um espetáculo de “música”, (não uma récita ou um sarau de poesia) e a grande maioria dos artistas que trabalham nessa atividade, são comumente conhecidos como “músicos” (e não como poetas).

¹⁹ O trabalho de composição dos Beatles não foi o único e nem obrigatoriamente o pioneiro na utilização dos processos que descreveremos a seguir. Acompanhando Taruskin e também Berio (parágrafo seguinte), utilizaremos na argumentação algumas criações dos Beatles como exemplo, pelo fato de que, no caso, a evidente radicalização desses processos nos auxilia na demonstração dos mesmos.

²⁰ Abordaremos a relação entre o desenvolvimento de novas tecnologias de gravação e a utilização de novos processos composicionais em música popular cantada na premissa nº4 “A gravação multipista como grade”, p. 21.

²¹ A numeração é o localizador da frase na versão para Kindle da obra de Taruskin.

²² Mesmo ano em que utiliza, de forma mais tradicional, os microfones para amplificar o octeto de vozes em sua *Sinfonia*.

(...) Microfones, amplificadores e caixas acústicas tornaram-se não somente extensões de vozes e instrumentos mas instrumentos eles mesmos, impondo-se, por vezes, por sobre as qualidades acústicas da fonte sonora. (BERIO, 2004, p. 97-98).²³

A reelaboração e criação das “sonoridades” em estúdio insinuadas no *Revolver* passariam a ser predominantes na construção do disco seguinte, *Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band* (1967), provocando uma transformação também no modo como essas canções passariam a ser recebidas por seu público:

(...) a recepção do álbum tomou a forma da especulação sem fim, de exegese e debate – inequivocamente uma recepção de “arte” (como oposição a “entretenimento”). (TARUSKIN, 2010, 98978)

Enquanto processo de criação, a montagem da obra em estúdio (como no caso do *Sgt. Pepper’s*) pode ser entendida como uma formulação que se assemelharia muito mais aos processos desenvolvidos pelo cinema, discutidos por Walter Benjamin ainda em 1935/36, do que ao formato tradicional da composição de canção, em que um texto cantado é acompanhado ao instrumento, como faziam Noel Rosa ao violão ou George Gershwin ao piano, na década de 1930.

O filme acabado não é produzido num jato só, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – (...), sem qualquer restrição. Para produzir *A opinião pública*, com a duração de 3000 metros, Chaplin filmou 125000 metros. (BENJAMIN, 1994, p. 175)

Bastaria substituírmos “filme” por “música popular cantada”, e “imagens” por “sonoridades” para descrevermos os artifícios de criação radicalizados pelos Beatles em 1967 e enquadrarmos essa nova fase da composição de música popular cantada no contexto do que Benjamin havia denominado de “era da obra de arte montável” (op. cit., 1994, p. 176). A “arte”, no caso, estaria muito mais ligada aos processos de estúdio, à montagem do fonograma com superposição de camadas, espacialização do som, utilização de filtros de frequência e outras manipulações de áudio que operam diretamente na modelagem da sonoridade, do que necessariamente à qualidade intrínseca da melodia harmonizada. Se o primeiro LP dos Beatles

²³ O comentário de Berio aqui é referente ao rock em geral, sem especificar Jimi Hendrix.

de 1963 havia sido gravado em 12 horas²⁴, para os cerca de 40 minutos do *Sgt. Peppers* foram utilizadas mais de 400 horas de estúdio²⁵ entre novembro de 1966 e abril de 1967²⁶.

A observação de Taruskin que citamos acima, relacionando a produção dos Beatles ao universo da “especulação artística”, pode ser contraposta, dialogicamente, ao diagnóstico sobre as dificuldades de estabelecimento de um espaço para a sobrevivência da arte no contexto da música de massa, previsto, ainda em 1938, por Theodor W. Adorno em *O Fetichismo na música e a regressão da audição*. Segundo Adorno, uma vez estabelecida essa imediata relação fetichista do consumidor pela posse da obra – e não uma relação por influência das qualidades composicionais ou dos intérpretes – aconteceria pouco a pouco, uma “regressão da escuta”, decorrente de uma satisfação rasa que acomodaria a postura do ouvinte, ocasionando, ao longo do tempo, uma perda gradativa das referências sutis que a audição de uma obra mais elaborada exigiria.

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na adequação adequada e justa, e sem grande oposição o ouvinte converte-se em simples comprador e consumidor passivo. (ADORNO, 1996, p. 70)

O texto de Adorno que identificava as relações de consumo que se configuravam à época, quando analisado hoje, parece antecipar, especialmente, o cenário da música de massa das duas últimas décadas do século XX, momento em que a indústria do disco alcançou seu apogeu, em vendas e principalmente no controle das mídias (antes do advento da *internet*).

Mas ocorreu, curiosamente, uma fundamental exceção transformadora ainda nesse percurso entre 1936 e o final do século, que viria a alterar definitivamente os procedimentos de composição no contexto da música popular cantada: o processo de maturação artística dos Beatles que pode ser entendido como desencadeador de um movimento no sentido inverso ao da regressão da escuta, ocasionando um efeito surpreendente na “audição” de então²⁷. Em

²⁴ Informação disponível em www.thebeatles.com. A gravação ocorreu em 11 de Fevereiro de 1963 (pesquisado em 11 de fevereiro de 2013).

²⁵ Informação disponível em www.thebeatles.com/#/albums/Sgt_Peppers_Lonely_Hearts_Club (pesquisado em 11 de fevereiro de 2013).

²⁶ Em *Beethoven proprietário de um cérebro*, Willy Correa de Oliveira propõe uma ideia de análise musical baseada analogamente à montagem de um filme: “O princípio unificador (...) é, ele próprio, resultado da montagem de duas “tomadas” diferentes: (...) A tesoura (poética) de Beethoven corta – inopinadamente – a tomada nº1.” (OLIVEIRA, 1979, p. 103)

²⁷ Em *Sem receita*, o músico e ensaísta José Miguel Wisnik coloca também em questão a adaptação imediata e descontextualizada das proposições de Adorno, para o universo da música popular dos anos 60 e 70, enfatizando que há na produção [no caso] brasileira, uma convivência “interpenetrante” entre uma produção *industrial*, mais padronizadora e uma outra *artesanal*, individualizada (WISNIK, 2004, p. 169 e 175-176). Ainda sobre este assunto Richard Middleton reserva aproximadamente 30 páginas de seu *Studying popular music* para o tema, detalhando, discutindo ponto a ponto e refutando,

1966, o sucesso dos Beatles havia atingido uma dimensão até então inimaginável para a própria indústria do entretenimento, tanto no que diz respeito aos ganhos de capital quanto à conquista de popularidade (mercados). Embora tal patamar houvesse sido atingido, supostamente, pelos processos fúteis de assimilação da música de massa comuns à indústria – como a exploração de letras ingênuas com refrãos de fácil assimilação voltados a temáticas adolescentes, além da superexposição da própria figura carismática dos quatro rapazes em revistas, filmes de cinema, programas de TV e rádio – foi justamente o próprio status de celebridades “fetichizadas” que deu ao grupo um poder de manipulação da escuta de sua audiência num “contra-caminho” que partiria agora da música de entretenimento em direção ao fazer artístico²⁸. Álbuns como *Sgt. Peppers* e *Álbum branco* (1968), mesmo altamente elaborados em seu conteúdo musical, foram oferecidos e consumidos como objetos de fetiche: traziam uma capa dupla com fotos dos Beatles em larga escala, pôsteres, bonecos e recortes para montar em papelão, etc. Mas, uma vez escutados incessantemente por sua larga e fiel audiência de fãs consumidores, foram agentes provocadores, paradoxalmente, do que poderíamos entender como uma “progressão da audição”. A audição repetida incidia naturalmente em uma gradativa assimilação mais aprofundada das novas sonoridades que, por sua vez, potencializavam a atenção dessa escuta que passava a identificar e acolher cada vez mais nuances particulares a cada faixa. O impacto musical do álbum ecoou imediatamente em outros músicos e seus respectivos trabalhos, incentivando e multiplicando a quantidade de experiências e buscas de novas sonoridades dentro da própria indústria do disco²⁹.

Nesse sentido, Gilberto Mendes comenta:

Uma gravação altamente inventiva como *Sgt. Peppers* jamais seria aceita pela massa se não fosse imposta pela personalidade dos Beatles. (MENDES apud CAMPOS, 2012, p. 135)

Portanto podemos entender que a força da repercussão das novas montagens composicionais dos anos 1960, radicalizadas nos trabalhos dos Beatles, está diretamente

sempre que necessário, as proposições de vários textos de Adorno que envolvem a música popular (MIDDLETON, 1993, pp. 34-63).

²⁸ Não estamos afirmando, porém, que todas essas etapas e processos se deram de forma obrigatoriamente intencional.

²⁹ Keith Negus (NEGUS, 1996, p. 12), citando artigo de David Riesman (in FRITH & GOODWIN, 1990), propõe uma outra leitura do quadro, mostrando como, desde os anos 1950, havia além da cultura predominante, com suas características de consumo mais padronizadas, grupos “subculturais” (minorias), que tinham sua parcela de participação no mercado, com certa autonomia de escolhas. Segundo Negus, esses subgrupos, minoritários até então, ganharam força na década de 1960, e de certa forma, enfrentaram a imposição da indústria do entretenimento até então vigente. Podemos entender que alguns músicos do *rock*, e *pop* souberam dar ouvidos a essa subcultura, que, uma vez ganhando força, passaria a ocupar um espaço cada vez maior, trazendo com ela determinadas escolhas musicais que não teriam lugar nos produtos oferecidos até então.

associada ao fato de terem sido postas em evidência justamente pelos artistas de maior repercussão nas massas em termos globais, um cenário inimaginável para o contexto do ensaio de Adorno escrito na passagem década de 1930 para 1940³⁰. “De fato, massificação e singularidade se tornam nele [no *Sgt. Peppers*] princípios conciliáveis” afirmou Lorenzo Mammi em seu recente ensaio *A era do disco* (MAMMI, 2014, p. 41)

Como decorrência imediata, um estágio, de certo modo irreversível na conquista de determinadas técnicas, havia sido alcançado pela tradição da música popular urbana como um todo. Nos anos 1960, depois de aproximadamente meio século de um artesanato em ebulição, a música popular havia adensado drasticamente a manufatura intrínseca de sua elaboração compositiva, passando a poder ser tomada, mais recorrentemente, como arte, e isso poderia se dar – como na música de concerto – de forma atrelada ou não à indústria do entretenimento³¹. No decorrer do período que se estenderia até o início dos anos 1980, tais técnicas e procedimentos composicionais foram utilizados e exploradas em larga escala em fonogramas de artistas que usufruíam de amplo espaço de divulgação nas mídias de massa, tempo suficiente para consolidar uma tradição que a partir de então continuaria seu caminho em uma via marginal, na maioria das vezes de forma independente da indústria do disco.

Assim como são referências vivas, ainda hoje, tanto a tradição da música clássica³² como a prática de música instrumental para improvisação (o que podemos chamar de “jazz”) – ambas com seus sistemas de composição e performance solidamente estabelecidos, métodos de ensino e aprendizagem, etc. –, há também, na esfera da composição de música popular cantada uma tradição consolidada, baseada, entre outras coisas, nos processos de montagem de fonogramas (composição) que se desenvolveram a partir de um modelo em que a obra dos Beatles pode ser considerada a principal referência.

3- O fonograma como composição

Um ponto fundamental para a análise dos processos composicionais em música popular cantada é justamente a escolha apropriada do objeto de análise. Mas o que está em jogo, neste caso, é o próprio conceito de composição em música popular.

³⁰ “Uma música de massas tecnicamente consequente, coerente (...) se transformaria em música artística, e com isto mesmo perderia a característica que a torna aceita pelas massas” (ADORNO, 1996, p. 105)

³¹ Aqui, evidentemente, como em qualquer outro âmbito musical ou contexto de criação, a qualidade não é garantida pelos processos, e sempre estará diretamente vinculada à habilidade e competência dos compositores e intérpretes.

³² Optaremos por utilizar a partir de agora a terminologia *música clássica*, para toda a tradição, toda a história e todos os períodos relativos à música de origem europeia onde se desenvolveu a escrita musical, música que também é denominada *música erudita* ou *música de concerto*. *Música clássica* abará aqui também, a chamada música contemporânea dos séculos XX e XXI (Stravinsky, Webern, Ligeti, Stockhausen, Murail, etc.). Ver também *Música clássica brasileira hoje*, onde na página 13, o autor, Sidney Molina, justifica a escolha dessa terminologia (MOLINA, 2010).

Em música popular³³, costumou-se creditar as composições aos autores da melodia/harmonia e letra, o que está de acordo, do ponto de vista legal, com o campo de ação do direito autoral. Esse contexto não é tão distante, enquanto recorte, do recorte que a teoria de Tatit faz para estabelecer o que chamou de “núcleo de identidade de uma canção” (TATIT, 1986, p. 18), um enlace potencial de melodia/letra que estaria preservado em sua essência, mesmo em versões distintas da obra. Adotaremos nesta pesquisa, metodologicamente, o caminho no sentido oposto, o que parte da totalidade sonora manifestada, para decompô-la metodicamente à luz do instrumental de análise que será aqui proposto.

Considerando que cada interpretação de uma mesma obra apresenta, no campo da música popular, suas próprias alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas e formas, entendemos que o que é denominado correntemente de “versão” deve ser entendido como um “original” único, uma composição em si. E o mais completo suporte midiático, onde todos os elementos sonoros se encontram reunidos, é o fonograma³⁴.

Uma comparação entre duas músicas populares como *Eleanor Rigby*³⁵ (na primeira gravação dos Beatles) e *Eleanor Rigby* (na voz de Ray Charles), por exemplo, implicará certamente um resultado com um alto índice de variâncias, tanto no que diz respeito à escolha de andamento, à tonalidade, à harmonia, às construções melódicas etc., quanto àquilo que Didier Guigue classificou como “nível secundário” da composição, o contexto da articulação cinética dos componentes da sonoridade. O que se pode concluir a partir desse exemplo é que cada um desses fonogramas pode ser encarado como uma composição inédita na medida em que foi composto por diferentes processos, a partir de uma seleção de diferentes materiais musicais que por sua vez foram inter-relacionados de maneira distinta, resultando cada qual em um trabalho único e exclusivo³⁶.

Como o processo de execução de uma música popular conta regularmente com um certo grau de improvisação – seja na divisão rítmica do canto ou na linha de baixo que está sendo executada no ato da performance, seja ainda, por exemplo, na quantidade de semicolcheias percutidas que um violonista pode aplicar a um determinado compasso na

³³ Usaremos neste trabalho, a partir de agora, tanto *música popular cantada* quanto *música popular* como sinônimos. Quando for necessário o entendimento mais específico, como *música popular instrumental* ou *música de tradição popular (folclore)* o leitor será informado.

³⁴ A outra situação alternativa que pode ser considerada um “original” seria o instante da performance presencial, o “show” ou espetáculo musical ao vivo.

³⁵ Registrada na gravação do primeiro fonograma como de autoria de Lennon/McCartney (Revolver, 1966).

³⁶ Um paralelo ilustrativo para discutirmos essa questão poderia ser *Variações sobre um tema de Joseph Haydn*, Op56a, de Johannes Brahms, em que, no contexto da música clássica, não cabe discussão sobre a autoria (de Brahms). Ou seja, o fato de Brahms não ser o autor da melodia que sofrerá as variações, não faz com que a música seja creditada a Haydn, uma vez que é ele (Brahms) o articulador dos processos composicionais da peça.

construção da base de um *samba* – até mesmo duas performances (ou *takes*) diferentes de um mesmo grupo de músicos reunidos poderiam ser entendidas, em última análise, como duas composições distintas. Deslocando o olhar analítico, de um suposto original ainda não manifestado, para o ato presencial da execução, em *O que vem primeiro, o texto, a música ou a performance?* a Dra. Ruth Finnegan, da Open University do Reino Unido observa:

(...) quaisquer que sejam as *origens* das composições, a substância de uma canção – sua realização – também deriva do modo como esses elementos são atualizados e experienciados na prática, no tempo real da performance. (FINNEGAN, 2008, p. 26).

Ou seja, a criação de melodia/harmonia/letra/levada, não deve ser considerada ainda como a composição em si, pois tais componentes podem se comportar, muitas vezes, como pressupostos para uma operação compositiva que poderá ter, além da improvisação em maior ou menor grau no calor da performance, também a tecnologia como uma parceira processadora das sonoridades a serem criadas. No mesmo sentido da observação já citada de Luciano Berio, Tereza Virgínia de Almeida reforça:

“(...) no caso da canção, o aparato tecnológico não é meio apenas, mas elemento configurador do próprio produto. Os aparatos tecnológicos disponíveis e utilizados participam da sonoridade recebida pelo ouvinte. (ALMEIDA, 2008, p. 319).

Ainda analisando o protagonismo da tecnologia nos processos composicionais dos Beatles a partir de 1967, Taruskin acrescenta:

Esses aparatos [técnicos] agregam à canção qualidades que não podem ser capturadas (...) na partitura vocal (produzida, como todas as “partituras populares”, depois do fato), (...) Em certo sentido os Beatles não estavam mais escrevendo canções. Como alguns ícones da música de vanguarda da época, eles estavam criando colagens – obras de arte acabadas, artefatos em fita que não poderiam ser adequadamente reproduzidos em outra mídia (TARUSKIN, 2010, 98939)³⁷.

Isso se deve também a outra conquista tecnológica dos anos 1960, que está diretamente ligada ao “salto qualitativo” da produção da época: a gravação multipista.

³⁷ Numeração para localização na versão para Kindle.

4- A gravação multipista como “grade”

A ideia de que uma gravação de um determinado fonograma – no contexto da música popular – deixava de estar associada exclusivamente à consolidação de um registro dos eventos sonoros para tornar-se, ela mesma, um processo de composição é exemplificada por Michael Chanan, tomando (mais uma vez), o LP *Sgt. Pepper* dos Beatles como exemplo:

Antes de *Sgt Pepper* ser lançado em 1967, os Beatles se declararam uma banda de estúdio. Paul McCartney anunciou que os Beatles não estavam mais trabalhando em novas canções, mas em novos sons [sounds], e que tudo estava pronto para o *Sgt Pepper* ser recebido como o primeiro de uma nova espécie de álbuns de rock produzidos em estúdio, composto para a gravação ao invés da performance. (...) *Sgt Pepper* não poderia ter sido criado sem um gravador de quatro pistas. (CHANAN, 1995, p. 143).

A criação de “novos sons” ou “novas sonoridades”, como colocou Paul McCartney, estava intimamente ligada ao desenvolvimento das tecnologias de gravação, especialmente pela via da exploração criativa dos processos de gravação multicanal.

(...) lado a lado à chegada do estéreo veio a introdução do gravador em várias pistas: o primeiro gravador em fita de quatro canais foi introduzido em 1958; gravadores de oito e dezesseis canais passaram a estar disponíveis no final dos anos 1960. A esse ponto tornaram-se uma nova forma de artesanato musical. (op. cit., p. 144)

Assim como na história da música clássica o surgimento da escrita musical com seu controle das durações permitiu um maior planejamento de eventos simultâneos, o desenvolvimento dos gravadores de multipistas possibilitou, nos anos 1960, que os músicos populares comessem a arquitetar sobreposições de eventos sonoros, explorando zonas abertas na verticalidade dos registros. Até o final dos anos 1950, antes da “obra montável” estar tecnologicamente acessível à música popular, os processos de composição (de música popular) eram prioritariamente horizontais em sua essência. Com a gravação multipista e a possibilidade de *overdubbing*³⁸, os músicos começaram a exercitar a sobreposição de acontecimentos musicais de forma mais empírica num primeiro momento, para logo passarem também a planejar o resultado final, imaginando esboços da sonoridade resultante, ainda no instante das primeiras ações composicionais.

³⁸ Processo de gravação de diferentes canais sem apagar os já gravados.

Entre as décadas de 1970 e 1990, gradativamente, incrementou-se a gravação, e consequentemente a composição, com um maior número de canais (32, 64, etc.), ao mesmo tempo que o registro em fita magnética era substituído pelo digital. Com o surgimento da gravação digital em computadores, especialmente a partir dos anos 2000, a edição do som em processos de gravação multipista passou a se dar não apenas pela via auditiva, mas também pela via visual, com cortes, ajustes, fusões, etc., sendo feitas diretamente “na tela”, como num *software* de edição gráfica. Nesse contexto, uma “seção aberta já editada”³⁹ de uma gravação digital em computador seria o registro que mais se aproximaria, analogamente, da grade orquestral da música clássica, no sentido de que se trata do suporte midiático em que o maior número de informações (todos os eventos com suas notas, ritmos, timbres, etc.) está inscrito, mas ainda em um estágio imediatamente anterior à “finalização” do trabalho, que poderia ser “a interpretação da obra” na música clássica, ou a consolidação da “mixagem” na música popular⁴⁰. Com o desenvolvimento recente (últimos doze anos) da tecnologia de processamento de áudio dos softwares de gravação/mixagem, o estágio da mixagem, passou a ser, cada vez mais, o campo central, não só da montagem do fonograma de maneira mais geral, mas, especialmente, da construção de sonoridades na música popular.

5- O arranjo como composição coletiva

Em música popular cantada o processo de criação de uma peça (um fonograma) é, na maioria das vezes, um processo coletivo de criação. Existem várias etapas de composição a serem cumpridas antes da finalização da música, e cada qual costuma ficar a cargo de diferentes profissionais⁴¹.

Mesmo depois dos anos 1960 ainda é comum haver uma primeira etapa de criação em que é configurada uma melodia/letra acompanhada por uma proposta de harmonia em uma determinada condução rítmica. São os agentes dessa fase composicional os nomeados para a atribuição da autoria que constará na ficha técnica de um álbum. Mas o que se verifica na prática é que raramente o próprio autor (ou autores dessa etapa) admitiria que sua versão “violão e voz”, por exemplo, fosse tomada como o produto final. Ele sabe que essa “peça em potencial” necessitará – justamente para que tenha mais informações – de uma roupagem que,

³⁹ Estágio em que temos à disposição todos os eventos gravados e ainda separados em seus canais.

⁴⁰ Sabendo-se que há espaço para criação, dentro de determinados limites, no processo de “interpretação” da obra na música clássica.

⁴¹ O fato de termos aqui vários agentes criadores, ocupando diferentes espaços em cada etapa do processo de consolidação do fonograma, não quer dizer, obrigatoriamente, que esse processo seja sempre democrático. É comum haver um responsável pela concepção geral do trabalho, que pode ser a figura do produtor musical, ou um engenheiro de som ou um músico contratado para a função, e até mesmo o próprio autor da melodia/letra.

em muitos casos, poderá se configurar até mesmo mais interessante por si só, do que o próprio núcleo inicial.

Nesse segundo estágio composicional – que se costumou denominar “arranjo” –, um procedimento usual é o estabelecimento de um laboratório de criação, a situação do “ensaio”, no qual cada instrumentista convocado contribuirá não só com a criação de notas, ritmos, timbres, etc., que podem ser somados a partir do seu instrumento, mas também com sugestões de eventos em diálogo, criação de interlúdios, estabelecimento de polirritmias, etc. Em uma composição de música clássica todas essas responsabilidades ficam circunscritas a um só criador, o compositor. Já a música popular tem como característica o trabalho composicional em equipe, em que cada músico – mesmo aqueles que são correntemente denominados de intérpretes – está treinado para necessariamente criar a sua parte, sendo que seu potencial criativo é um dos principais atributos a ser levado em conta para que haja um convite para participar dessa “parceria”. Mas esse processo pode se dar de outra forma, diretamente na montagem da gravação e mixagem⁴², também em equipe ou dirigido por um produtor musical.

Podemos pensar em uma terceira etapa composicional – depois da criação da canção e de seu arranjo –, quando um cantor ou uma cantora é convidado para a “interpretação” da obra; aqui também, seu potencial criativo atuará, em maior ou menor grau sobre o modelo em potencial apresentado, acrescentando ou suprimindo elementos à linha melódica, à divisão rítmica, etc. Sob esse olhar, no âmbito da composição de música popular cantada, é mais representativo falarmos em *Eleanor Rigby* de Ray Charles ou *Sua estupidez*⁴³ de Ná Ozzetti, do que citarmos seus eventuais autores que assinam a obra.

Tereza Virginia de Almeida discute também a ideia da “verdadeira” autoria das músicas populares:

No caso da canção, a própria trama de materialidades que se colocam em interação permite instaurar indefinidamente a função-autoral de forma tal que esta vem a estabilizar-se apenas de um ponto de vista jurídico, através das leis de direitos autorais, mas desafia o analista a indagar acerca da estabilidade do que é dito, acerca do próprio modo de ser do discurso quando este é apropriado por diferentes timbres vocais, instrumentais e é reinventado por outros andamentos e arranjos. (ALMEIDA, 2008, p. 321)

⁴² Como vimos, esse processo é cada vez mais comum.

⁴³ Registrada como de autoria de Roberto e Erasmo Carlos.

Portanto a opção por considerar o estágio que é comumente denominado de arranjo como apenas uma das etapas da articulação composicional está intimamente ligada à premissa que atribui a cada fonograma o status de composição única. Quando a inventividade aporta na segunda ou terceira etapa que descrevemos acima – do “arranjo” e da “interpretação vocal”, respectivamente – muitas vezes a porcentagem de novos materiais, acontecimentos musicais, andamentos, timbres, sonoridades, etc., é tão mais presente do que os referências supostamente estabelecidos do “tema” original, que a própria noção de autoria e a figura de um compositor único se fragilizam.

Como comentamos no item anterior, há ainda uma quarta etapa de criação, a da mixagem. A facilidade dos processos de edição, a enorme possibilidade de reprocessamento dos canais gravados, a aplicação de filtros e modelagem das texturas, com a espacialização, reverberação, etc., faz do técnico de mixagem (que pode ou não ser o produtor musical do trabalho), mais um parceiro nessa grande empreitada coletiva.

6- Música popular cantada como música do século XX (e XXI)

O que talvez estejamos demorando a perceber é que a música popular não pode ser vista apenas como um campo que está restrito a suas íntimas relações com o mercado, e que, no século XX, serviu como porto seguro para uma sobrevida anacrônica do sistema tonal, preterido pelas pesquisas composicionais da vanguarda da música clássica (VALVERDE, 2008, p. 271). No que concerne à tonalidade, é importante atentarmos, num primeiro momento, para o fato de que ela já se insinuava nas músicas de tradição popular que lentamente se adaptavam ao cenário musical emergente dos centros urbanos no final do século XIX. A questão que deve ser aqui enfatizada é que o sistema tonal, mesmo podendo ser entendido apenas como um entre outros tantos componentes da composição de “canções”, é um componente singular, pois, devido à sua indiscutível familiaridade na recepção dos ouvintes, agrega um status especial de vocabulário comum, uma espécie de “língua universal” (no ocidente). E uma vez que não é mais o principal responsável pela estruturação das composições, como o era nos períodos, barroco, clássico e romântico, o sistema tonal – na canção popular – pode ter suas regras constantemente burladas, mesclar-se a procedimentos eminentemente modais, ser abandonado, etc. Uma trama composicional pode ter como desafio o estabelecimento de uma determinada polirritmia que embasa e dialoga com uma poética em primeiro plano (como em *Expresso 2222* de Gilberto Gil⁴⁴) ao mesmo tempo que

⁴⁴ Ver análise no capítulo II.

sua harmonia, suas tríades, funciona meramente como o corpo por meio do qual o espírito rítmico da peça irá se movimentar.

Ainda nesse contexto de um uso particular da harmonia na música popular cantada, Luciano Berio comenta particularidades do universo do rock, especialmente dos Beatles, em 1968:

Frequentemente, portanto, o rock abandona a rotina de acordes I, IV e V, às vezes acrescidos de sétimas e nonas, em favor de relações [harmônicas] incomuns que geram um inconfundível sabor elisabetano. Frequentemente, também, acordes sucessivos de caráter aberto podem ser percebidos: esses acordes são, com alguns limites, intercambiáveis e suas sequências podem ser interrompidas ou reiniciadas em qualquer ponto. (...). Em “Love you to”⁴⁵, por exemplo, os Beatles desenvolvem, sobre um “pedal drone”, duas linhas melódicas praticamente impossíveis de serem relacionadas com os critérios convencionais da harmonia tonal (BERIO, 2004, p. 98).

A partir de meados da década de 1960, nota-se que a música popular, especialmente a cantada, passou a se comportar de forma a refletir e participar, a seu modo, de experiências composicionais que partilhavam interesses no âmbito da criação com diversas formas de arte contemporâneas a ela no século XX, incluído aí, naturalmente, o meio da música clássica contemporânea. Dentre essas experiências e características contemporâneas compartilhadas podemos destacar a construção de sonoridades, uma atenção especial ao timbre, a incorporação do ruído, um território preservado para a improvisação⁴⁶, o interesse na exploração de formas de arte multidisciplinares (as multimídias), a utilização de meios eletrônicos para a criação de complexos sonoros, a edificação da forma através de processos de montagem, cortes, colagens, fusões e sobreposições, etc., ou seja, a música popular cantada impõe-se notadamente como uma produção musical complexa, altamente representativa do cenário musical do século XX, e isso seria impossível sem o suporte tecnológico desenvolvido nessa época, inexistente no século XIX.

⁴⁵ “Love you to” (Harrison) é a faixa 4 do Lado A do LP *Revolver*, de 1966.

⁴⁶ Mesmo no cenário da música popular instrumental dos meados dos anos 1960, sobretudo o emergente *free jazz* de John Coltrane, por exemplo, desloca seu interesse de criação e improvisação em geral para um caminho em que as texturas, os ruídos e as técnicas estendidas passam a ocupar posição central.

REFERÊNCIAS TEÓRICAS PRINCIPAIS

Estabelecidas as premissas voltaremos agora, ainda neste capítulo introdutório, para uma primeira exposição mais detalhada das duas principais referências teóricas deste trabalho: o conceito de “sonoridade” na acepção de Didier Guigue e o de “gênero complexo” adaptado de Mikhail Bakhtin.

Sonoridades

Em música popular cantada há inúmeros exemplos em que a construção melódica, os encadeamentos harmônicos e até mesmo o enlace entre a melodia e a letra funcionam apenas como “trampolim” para um trabalho que prioriza muitas vezes – dentre vários outros expedientes – a construção de sonoridades.

“Ferramentas para o futuro” é o título escolhido por Didier Guigue – em seu *Estética da sonoridade* – para o momento em que sintetiza sua minuciosa proposta metodológica para a aferição das *sonoridades* na música do século XX, localizando em Debussy a matriz dessa via composicional. Guigue argumenta que as relações estruturais de um determinado conjunto de parâmetros (densidades acrônicas, densidades diacrônicas, âmbitos relativos, periodicidades, perfis direcionais, intensidades relativas, etc.⁴⁷), concorrem

(...) para a definição de uma elaboração compositiva dedicada à expressão de uma estética muito precisa: uma estética que busca construir *formas* a partir da *manipulação coordenada de componentes* que agem diretamente na sonoridade (grifos meus). (GUIGUE, 2011, p. 144).

O autor prossegue sugerindo que o agente transformador em Debussy, sobretudo em algumas peças dos cadernos de *Prelúdios* e nos *Estudos*, é a “decisão de deslocar o essencial da dinâmica formal” do que denominou de “nível primário”, para o “nível secundário”:

(...) o primeiro [nível primário] se encontra circunscrito seja à produção de um reservatório de notas (...) de figurações, de gestos, seja a uma função de invariância, de estase, quiçá de unificação subjacente. A partir desse princípio, Debussy elaborou uma rede de dimensões secundárias, sobre a qual a articulação da forma vai se apoiar, e, mais importante, ele instituiu entre essas dimensões, *relações* de natureza variada (...) (grifo meu). (op. cit., p. 144).

A música que precede esse Debussy do século XX trabalharia, portanto, colocando um maior peso no nível primário, aquele que compete à articulação de motivos geradores (como

⁴⁷ No capítulo III, voltaremos a algumas dessas categorias, definindo-as e aplicando-as em análises de música popular.

em Beethoven), às variações em desenvolvimento (como em Brahms), ao tecido cromático do encadeamento das vozes nos processos cinéticos limites das modulações harmônicas (como em Wagner). Mas o nível primário poderia ser ainda relevante em peças mais contemporâneas nas quais, segundo Guigue, priorizam-se processos de “unificação subjacente” como, por exemplo, o hiperdeterminismo de uma peça devotada essencialmente ao serialismo integral. Em casos como, por exemplo, a *Troisième Sonate* para piano de Boulez (1957), “alguns componentes fundamentais da articulação das sonoridades, como (...) a densidade e o âmbito⁴⁸” (op. cit., p. 203), têm uma atuação por demais passiva. Mesmo sendo uma peça atada às elaborações características do século XX, ainda concentra tais elaborações no nível primário.

Como contrapartida, podemos apontar que em peças como *Atmosphères* (1961) ou *Lux Aeterna* (1966), ambas de György Ligeti, a composição das texturas em *continuums*, seus adensamentos e rarefações, operações de cortes e filtros de frequência, são o centro das operações compositivas (nível secundário). Muitas vezes, em peças que se articulam prioritariamente no nível secundário, é possível conceber uma situação bastante específica na trama das sonoridades a partir de diferentes seleções de alturas, ou seja, é possível modificar a escolha das notas sem alterar de maneira significativa o trabalho no nível das sonoridades.

Quando o campo principal da criação musical se desloca, como ocorreu no século XX, para esse nível secundário, ou seja, para a composição das sonoridades resultantes da inter-relação de determinados componentes, uma análise limitada ao nível primário pode discriminar o material escolhido, mas não desvenda o processo de criação, justamente porque a trama do artesanato do compositor está focalizada em outra dimensão. Portanto aquilo que é apontado primariamente como fim é apenas a constatação do vocabulário escolhido, um fluido para o motor composicional, uma ferramenta a serviço da construção de um objetivo em outro plano.

Em seu prefácio para *Estética da sonoridade*, o musicólogo Makis Solomos rediscute as transformações nas prioridades composicionais nos últimos séculos. Solomos observa os níveis sintetizados por Guigue como primário e secundário, como manifestações de modelos de elaboração musical “organicista” ou “construtivista”, respectivamente.

De acordo com o primeiro [organicista] – que se aplica, aproximadamente, de Beethoven até Webern –, a obra musical se concebe como uma planta que

⁴⁸ Guigue utiliza *âmbito* para se referir à extensão dos registros (regiões de tessitura).

crece a partir de uma célula. Com o construtivismo, tudo tem que ser construído: doravante, em vez de compor *com* sons, compõe-se *o* som (grifos dele). (SOLOMOS apud GUIGUE, 2011, p. 20).

A ideia de uma música que soma forças para uma exploração do *som* em detrimento do *tom*⁴⁹ é o mote principal de seu texto:

Se o ruído sempre fez parte da música (...) a música recente generaliza seu uso musical, desde Russolo e Varèse até os “ruidistas” japoneses de hoje, passando pelo *Tratado dos Objetos Musicais* de Schaeffer, pela primeira música de Lachenmann, pelo free jazz, pelo rap... (...) essas utilizações musicais não deixam de descortinar um novo território musical onde o tom ocupa tão somente uma região bem pequena. (SOLOMOS apud GUIGUE, 2011, p. 20).

O embate *tom* versus *som*, como potenciais representantes dos níveis primário e secundário respectivamente, é também utilizado por Guigue logo na introdução:

Debussy abre caminho para uma “música dos sons”, que Leigh Landy define como uma “forma de arte onde a unidade de base é o som em vez da nota”⁵⁰. (GUIGUE, 2011, p. 26).

Uma das formas de analisar uma peça no nível secundário seria, por conseguinte, a observação de “rupturas estruturais entre sonoridades contíguas”, identificando-se o grau da transformação delas. O grau de transformação das sonoridades por sua vez, pode ser verificado tomando-se como baliza os “conceitos de *repetição, similaridade e diferença*” (grifo do autor) (op. cit., p. 69). Como veremos no capítulo III, uma articulação composicional que prioriza a esfera das sonoridades preocupa-se com a alternância (ou transformação) dos “momentos”⁵¹, que por sua vez se diferenciam entre si devido ao fato de que a ênfase *na relação* dos diversos componentes da sonoridade (texturas, âmbito, intensidades, densidades, etc.) se articula de diferentes formas.

A posição particular que Debussy ocupa na história da música, na intersecção do romantismo com a emergente música moderna, permite-nos estabelecer, estrategicamente, algumas analogias com o universo da música popular cantada no pós-1960, especialmente no que concerne à escolha das ferramentas analíticas mais apropriadas para o esclarecimento dos

⁴⁹ A denominação *tom* é utilizada aqui como “representante” das notas (classes de altura), mas não obrigatoriamente do sistema tonal. A dodecafônica *Valsa Op.23* de Schoenberg, por exemplo, prioriza o trabalho sobre o *tom*, ou seja, a ordenação das notas a partir da série.

⁵⁰ Guigue coloca como referência para as aspas a seguinte sugestão de fonte: La musique des sons, MINT – *Série Musique et nouvelles technologies*, n.3, p. 10; *Understanding the art of sound organization*, p. 17.

⁵¹ No contexto proposto por Stockhausen para o termo. Aprofundaremos no capítulo III.

processos de composição. Sabe-se hoje que para um aprofundamento em Debussy (e também em Bela Bartok), a análise deve contemporizar diferentes abordagens, uma vez que os processos de criação tomam como referência a convivência simultânea de diferentes sistemas de composição⁵², não se restringindo a um único código unificado como era o caso do sistema tonal para a música dos séculos XVIII e XIX. O desafio da análise mais aprofundada no universo da música popular se daria, como pretendemos mostrar ao longo dessa tese, de forma análoga, devido às características também multifacetadas de seus processos composicionais. Nesse sentido, adotaremos, adaptaremos e sugeriremos, conforme cada contexto, instrumentais analíticos capazes de aferir graus de repetição, similaridade e diferença, tanto na singularidade quanto na inter-relação dos vários componentes compositivos que se manifestam no artesanato da música popular⁵³.

Se no universo da música clássica as articulações compositivas no nível primário, como muitas vezes constata Didier Guigue, pendem para operações que tomam como ponto de partida a produção de “um reservatório de notas” (BOULEZ apud GUIGUE, op. cit. p. 144.), ou seja, a priorização das relações cinéticas da propriedade “altura” do som, (harmonias, contrapontos, etc.), na música popular, esse nível primário é historicamente o campo estruturado por intrincados jogos rítmicos, especialmente no que concerne à música popular surgida nas Américas com elementos de rítmica originariamente africana, como veremos no capítulo II. Mas o nível primário na música popular pode ser também, evidentemente, o centro das atenções daquelas elaborações que se atêm à criação de harmonias e melodias, explorando os enlaces com a palavra. De certo modo, podemos incluir nesses recortes toda a música urbana cantada no Brasil desde os primeiros lundus e sambas-de-roda (mais rítmicos) e modinhas e toadas (mais melódicas) desde a virada do século XIX para o XX até meados dos anos 1960, passando por Noel Rosa (foco nos enlaces de melodia e palavra), Geraldo Pereira e Luiz Gonzaga (agregando um peso maior nas articulações rítmicas), até chegar a Tom Jobim e Edu Lobo, por exemplo, com harmonias e melodias cromáticas meticulosamente articuladas em relação às letras. No contexto do Quadro 1.1, apresentado na página 12, o nível primário das articulações composicionais pode ser associado à região em verde, em que se nota um maior equilíbrio nos enlaces entre música e

⁵² Ver a dissertação de mestrado *Os sistemas conjugados de Bela Bartok* (MOLINA, 2004).

⁵³ Em muitos casos, as ferramentas analíticas que utilizaremos foram criadas inicialmente para análise da música clássica do século XX, mas tomam como referência parâmetros que, em muitas situações, são os mesmos que protagonizam, à sua maneira, as tramas composicionais da música popular no pós-1960. Daí a presença, em nossas referências bibliográficas, de títulos provenientes do universo da música contemporânea (clássica), como as “ferramentas” de Guigue, além da ausência de quantidade de títulos comuns aos trabalhos sobre música popular (lembrando que esses títulos normalmente propõem análises interdisciplinares e utilizam para suas análises musicais ferramentas analíticas criadas para a investigação da música clássica tonal dos séculos XVIII e XIX).

palavra, ou ainda na tendência de fronteira com a região em azul, com um pouco mais de peso em algumas das articulações harmônicas (como em exemplos de Edu Lobo ou Tom Jobim).

O nível secundário, da construção das sonoridades, no contexto da música popular, está intimamente ligado às tecnologias que se popularizaram nos anos 1960, como vimos nas observações de Taruskin, Chanan e Luciano Berio. Foram os últimos álbuns dos Beatles⁵⁴ que, mesmo sem abandonar uma atenção às articulações de nível primário, se colocaram como uma referência de exploração de sonoridades na música popular que foi amplamente seguida e desdobrada no decorrer da década de 1970. Desde então, tais processos composicionais foram se desenvolvendo lado a lado a outras conquistas tecnológicas que vieram, para refletir neste início de século XXI, por exemplo, na obra textural de Björk, entre tantos outros artistas, em maior ou em menor grau. A construção de sonoridades e a exploração de contrastes entre as sonoridades criadas estão no centro das articulações composicionais que caracterizam fonogramas e álbuns daquilo que chamamos de *música popular cantada*, representada pela coluna em azul, à esquerda do Quadro 1.1 da página 12.

No Brasil os primeiros trabalhos a agregar também articulações compositivas no campo das sonoridades são, ainda nos anos 1960, os álbuns dos artistas envolvidos no movimento tropicalista⁵⁵. Mas uma primeira maturidade dessa pesquisa pode ser amplamente constatada na obra de Milton Nascimento no decorrer da década de 1970 como veremos nos capítulos III e IV.

Gêneros complexos

Podemos considerar, portanto, que o foco principal da trama composicional da “canção popular”, inicialmente centrado no enlace texto/melodia, deslocou-se para outro nível, passando a explorar, depois da década de 1960, a criação de sonoridades⁵⁶. Tal expediente seria ao mesmo tempo causa e consequência de um processo mais amplo, ou seja, a canção deixaria de poder ser entendida apenas como um “gênero simples” (ou primário) do discurso (musical), para manifestar-se também como “gênero complexo” (secundário), utilizando-se aqui, por empréstimo, a classificação que Mikhail Bakhtin cunhou para os discursos verbais.

⁵⁴ Especialmente a partir do *Sgt Pepper's* (jun. 1967): *Magical mystery tour* (nov. 1967), *The Beatles*, conhecido como “*Álbum branco*” (duplo, nov. 1968), *Yellow submarine* (jan. 1969) e *Abbey road* (set. 1969).

⁵⁵ Em especial os álbuns do final da década de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, que contaram com os arranjos de Rogério Duprat.

⁵⁶ Lembrando sempre que embora tenha sido no decorrer dos anos 1960 que essas novas técnicas composicionais surgiram, muitos compositores de canção, desde então e ainda hoje, continuam a trabalhar nos moldes da canção que precede a década de 1960.

Ainda nas primeiras páginas de *Os gêneros do discurso*, Bakhtin coloca:

(...) o emprego da língua efetua-se em forma de *enunciados orais e escritos* – os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu *conteúdo (temático)* e pelo *estilo da língua*, ou seja, pela seleção e recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por uma *construção composicional* (grifos meus). (BAKHTIN, 2003, p. 261)

E mais adiante:

(...) cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (...) cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), nos quais devemos incluir as breves réplicas do diálogo cotidiano. (...) o relato do dia-a-dia, a carta (em todas suas diversas formas), o comando militar lacônico padronizado, a ordem desdobrada e detalhada, (...) os documentos oficiais e o diversificado universo das manifestações publicísticas (...), científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de muitos volumes), (grifo meu). (op. cit., p. 262)

Assim como em outras áreas, na música popular utiliza-se o termo “gênero” para caracterizar determinadas práticas em que algumas características comuns são tomadas como padrão (“tipos relativamente estáveis de enunciados”) (op. cit., p. 262). Por exemplo, blues, frevo, rock, samba, são gêneros musicais, nos quais se reconhecem – à sua maneira em cada um deles – determinados padrões rítmicos recorrentes, tipologias de fraseados melódicos, instrumentações mais usuais, etc. Tomando-se como referência a classificação de Bakhtin, esses gêneros de perfil mais homogêneo se enquadrariam no recorte dos “gêneros simples”, como o são os diálogos cotidianos, as cartas, etc., no campo da linguagem verbal.

Bakhtin dedicou boa parte de seus estudos ao “romance literário”, por entender que aí haveria um vasto campo para a análise daquilo que identificou como “gênero complexo” ou “secundário”:

Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisa científica de toda a espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.), surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sócio-político, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários simples, que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata. (op. cit., p. 263)

Ou seja, um romance seria um “gênero complexo” na medida em que em seu interior poderiam conviver e interagir diferentes “gêneros simples” (como o diálogo cotidiano, a carta, etc.)⁵⁷. E é também num contexto de “convívio cultural mais complexo” (op. cit., p. 263) que a “canção popular” (enquanto gênero simples da primeira metade do século XX, por exemplo), transforma-se no decorrer da década de 1960, passando a poder ser entendida também como um gênero complexo, uma “música popular cantada”.

Esses gêneros primários [simples] que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo mais imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem sua forma e o significado cotidiano apenas no conteúdo romanesco integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico e literário. (op. cit., pp. 263-264)

Prosseguindo na adaptação dos modelos de Bakhtin para a esfera da música, apesar de não ser obrigatoriamente o foco principal das articulações composicionais, há ainda na maioria das vezes uma “canção popular” dos moldes pré-década de 1960 – um enlace texto/melodia – presente no interior de um fonograma “gênero complexo”. De certo modo, essa “canção dentro da música”, mesmo quando sua atuação é aparentemente coadjuvante na sonoridade resultante, funciona muitas vezes como fio condutor da narrativa, pretexto para uma articulação composicional em outro nível. É à sua volta que outros gêneros do discurso musical se encaixam na montagem do fonograma, podendo ser a ela acopladas, por exemplo, longas introduções instrumentais orquestradas, interlúdios para improvisação (na dicção jazzística), sobreposições de acontecimentos sobre a melodia cantada, criação de complexos rítmicos que estimulam a dança, etc.. Vindo à frente, o contraste de sonoridades resultante desses encaixes torna-se, em muitos casos, um ponto de atração para a escuta muito mais forte do que o entendimento atento da narrativa proposta pela relação letra e melodia.

Com o objetivo de exemplificar essa montagem composicional (complexa) na qual diferentes gêneros simples são abrigados em torno de uma “canção fio-condutor”, faremos uma breve análise de dois fonogramas: “Sentinela”⁵⁸ (Milton Nascimento e Fernando Brant),

⁵⁷ Uma sinfonia de Mahler é um bom exemplo de gênero complexo do discurso musical no qual, eventualmente, diferentes gêneros simples fazem-se ouvir: marchas, valsas, lieder, etc., mesmo que um deles se destaque numa função de “fio condutor”, para o qual convergem e do qual emergem os demais gêneros. É de Mahler a frase “a sinfonia é o mundo! A sinfonia, deve abranger tudo”. (KENNEDY, Michael, 1988, p. 16)

⁵⁸ CD anexo 1, faixa 1

do álbum *Sentinela* (1980) e “Bring on the night/When the world is running down” (Sting) do álbum *Bring on the night* (1986).

“Sentinela”

Em “Sentinela” o que poderia ser considerada a “canção” do fonograma só ganha forma a partir de 2’25’’. A figura abaixo apresenta uma imagem do fonograma com o tempo em segundos e minutos no eixo horizontal e a amplitude (intensidade) no eixo vertical.

Fig. 1.1: “Sentinela” – gêneros envolvidos

Seccionando o fonograma podemos observar dez segmentos:

- 1- Do início à 40’’: canto gregoriano – Fá jônico (em amarelo na fig. 1.1, acima)
- 2- De 40’’ a 1’15’’: uma melodia em do menor⁵⁹ *a capella* (trecho em azul claro) cantada por Nana Caymmi é sobreposta (em verde) ao canto gregoriano que vai sumindo aos poucos⁶⁰. Explora-se o efeito da reverberação da voz.
- 3- 1’15’’: Volta do coro gregoriano, acompanhado de um órgão (em laranja na fig. 1.1) e executando – em *vocalise* – a melodia em Mi eólio da “canção” geradora (o enlace melodia/letra original) deste fonograma, aquela que será apresentada com a letra e a voz de Milton Nascimento mais adiante.
- 4- 1’50’’: Um fragmento melódico da primeira seção da “canção” é cantado com letra por Nana Caymmi, na região de subdominante (Lá menor), sobre a textura do órgão⁶¹, com a cadência [Lám Sim Mim] (trecho em azul um pouco mais vivo na fig. 1.1).

⁵⁹ Centro em do, terça menor, sextas e sétimas alternando entre maiores e menores.

⁶⁰ “Meu senhor / eu não sou digna de que visites a minha pobre morada / porém se tu o desejas / queres me visitar / dou-te meu coração / dou-te meu coração”. Texto adaptado de Mateus 8 “Cura do servo de um centurião - Senhor eu não sou digno de receber-te sob meu teto”

⁶¹ “Longe, longe, ouço essa voz que o tempo não vai levar”

5- “Levada 1 – pop” na fig.1.1, em branco.

- 2’02’’: A bateria entra (ainda sobre a última nota do fragmento na voz de Nana Caymmi) propondo uma condução rítmica, com um ciclo de dois compassos que será repetido a partir de então⁶².
- 2’24’’: Milton Nascimento começa a cantar a melodia com a letra sobre o ciclo da bateria e uma condução do violão. O gênero, enquanto tipologia rítmica não se define como um padrão característico comum, mas as acentuações e células dialogam com o universo do pop/rock. A música está centrada em Mi e a melodia e a harmonização seguem o campo do modo eólio (o acorde sobre Si é menor)⁶³.
- 2’43’’: Uma linha de cordas na região média da tessitura é somada à textura.
- 2’59’’: Milton Nascimento repete a seção, com outra letra⁶⁴. Destacam-se os ataques ao piano no início do fragmento.
- 3’32’’: Fragmento cantado por Nana Caymmi sobre a subdominante (segunda vez), agora em seu “posicionamento” original, após a primeira parte cantada com letra por Milton Nascimento, sobre a região da tônica.

6- “Levada 2 – samba-canção + 3/8” (em rosa na fig.1.1)

- 3’50’’: Uma segunda seção da melodia/harmonia que parte de Mib dórico (meio tom abaixo de Mi eólio) com a cadência [Mibm7(9) Ré4/7/9 Do4/7/9 Sibm⁶⁵] e finaliza em Lá (o trítone de Mib). Ritmicamente a seção se inicia com uma levada de samba-canção, para imediatamente ser atravessada por acentuações que sugerem a sobreposição de um compasso 3/8 sobre o 4/4 da voz.
- 4’18’’: Mesma melodia (de 3’50’’) com a voz de Nana Caymmi⁶⁶.

7- “Interlúdio - levada 1 – pop” - em vermelho a partir de 4’43’’: coro masculino em vocalise sobre a base com solo de guitarra com referências de blues/rock e jazz. Harmonia em movimentação [Mim / Lám Dom Rém / Lám Dom Rém]

8- “Levada 1 – pop” (em branco)

- 5’25’’: Melodia/letra da primeira seção com Milton Nascimento, sexta maior acima da primeira entrada (tonalidade de Do# eólio – relativo de Mi maior)⁶⁷

⁶² A condução particular da bateria se enquadra no que chamaremos de *acontecimento musical*, adaptando conceito de Willy Correa de Oliveira. Ver capítulo II.

⁶³ “Morte, vela, sentinela sou, do corpo desse meu irmão que já se vai / revejo nessa hora tudo que ocorreu, memória não morrerá (etc.)”

⁶⁴ “Vulto negro em meu rumo vem, mostrar a sua dor plantada nesse chão”.

⁶⁵ “Precisa gritar sua força, é irmão, sobreviver, a morte ainda não vai chegar...etc.”.

⁶⁶ “Precisa amar sua amiga, é irmão, e lembrar que o mundo só vai se curvar...(etc.)”.

- 5'58'': Nana Caymmi, fragmento melódico na região da subdominante de Do# menor (Fá# menor - terceira vez)
- 6'14'': Nana Caymmi, repetição do fragmento anterior (Fá# menor - quarta vez). Acréscimo de cordas.

9- “Interlúdio - levada 1 – pop” - em vermelho a partir de 6'31'': Sobreposição de vários elementos já utilizados tendo o *Interlúdio* como base [Lam Dom Ré#m]; coro masculino em vocalise, solo de guitarra, ataques nos tímpanos, vozes, gregoriano, etc. A partir de 7'04'' o canto gregoriano passa para o primeiro plano, o restante dos eventos caminha em *fade-out* (decrecendo realizado por controles eletrônicos de volume).

10- 7'11'': Restam sobrepostos (em verde) a melodia da primeira entrada de Nana Caymmi (“meu senhor, eu não sou digna...”), agora em vocalise (sugestão de Dom), e o canto gregoriano em Fá maior.

Embora a análise da relação letra/música não seja o foco desta pesquisa, pode-se notar que é justamente a partir de um tratamento atento ao tema da letra – a iminente morte de uma pessoa amada – que se desencadearam as soluções musicais que se deram:

- Associação da canção ao universo da oração religiosa;
- Utilização de modalismo;
- A analogia entre a mudança de plano (vida/morte) e a mudança de tonalidade, do Mi eólio inicial para o Do# eólio depois da morte;
- A transição instrumental com maior movimentação e instabilidade harmônica, etc., entre a situação inicial da morte iminente (“sentinela sou do corpo desse meu irmão que já se vai”) e seu definitivo anúncio (“sentinela sou do corpo desse meu irmão que já se foi”).

Um primeiro fonograma da canção “Sentinela” de 4'27''⁶⁷, havia sido gravado por Milton em 1969, no álbum *Milton Nascimento*. Nele também se percebe, de forma distinta, a exploração de sonoridades contrastantes, mas não encontramos os processos de montagem na composição do fonograma nem a incorporação estilística de outros gêneros à volta da “canção”.

Quando falamos de “montagem” nos referimos às edições no tape de gravação; a sobreposição de camadas – como a que é radicalizada em 6'14'' – e a montagem da forma propriamente dita, “antecipando” alguns fragmentos, “relembrando outros”, desautorizando,

⁶⁷ “Morte, vela, sentinela sou, do corpo desse meu irmão que já se foi...”

⁶⁸ CD anexo 1 faixa 2

consequentemente, a narrativa teleológica comum. Um exemplo disso é a entrada de Nana Caymmi em 1'50'' antecipando fragmento que será cantado apenas em 4'18''.

Já os gêneros agregados à primeira forma da canção (temos como padrão de comparação o fonograma de 1969 que se aproxima do *samba-canção*), são os fragmentos de *canto gregoriano*⁶⁹, solos de guitarra idiomáticos em *blues* e *rock*, elementos de harmonia de *jazz* ou *bossa-nova* (tétrades) justapostos a harmonias triádicas, etc..

“Bring on the night/When the world is running down”

A montagem e a convivência de diferentes gêneros aparecem de forma bastante incisiva em “Bring on the night/When the world is running down”⁷⁰. O fonograma foi criado em 1986 por Sting a partir da justaposição de duas músicas suas pré-existentes⁷¹, com uma interpolação de uma longa seção (quase três minutos) de improvisação jazzística ao piano sobre uma base de *funk*, a inserção de um *rap*, além de improvisação de saxofone ao final.

A figura a seguir mostra a secção em nove segmentos:

Fig.1.2: “Bring on the night/When the world is running down” – montagem do fonograma

1- “Bring on the night”: trecho em vermelho na fig.1.2, do início até 2’20’’.

- Do início até 20’’: introdução – destaque para os arpejos ao violão.
- 20’’ a 34’’: entrada da bateria - destaque para o bumbo nos contratempos.
- 34’’ a 1’: primeira estrofe cantada⁷² (da música “Bring on the night”).
- 1’05’’ a 1’20’’: refrão da música “Bring on the night”⁷³ duas vezes (condução da bateria mais constante).

⁶⁹ A ficha técnica cita: “Abertura e Final: Canto Gregoriano – Gravação realizada no dia 09/07/80 na capela do Colégio Notre Dame. Coro de Beneditinos: Dom João Evangelista, Dom Geraldo Wanderley, Irmão Alfredo, Irmão Beda, Irmão Eduardo, Irmão Tomás, Irmão Justino, Irmão Paulo Sérgio e Frei Paulo Cezar”. (<http://www.miltonnascimento.com.br/site/discos.php?id=63> consultado em 04/08/2014)

⁷⁰ CD anexo 1, faixa 3

⁷¹ “Bring on the night” é a faixa 4 do álbum *Reggata de Blanc* (The Police) de 1979. “When the world is running down you make the best of what’s still around” é a faixa 3 do álbum *Zennyatta Mondatta* (The Police) de 1980.

⁷² “The afternoon has gently pass me by”

- 1'15 a 1'50'': estrofe 2 de "Bring on the night" com variações melódicas sobre a estrofe 1.
- 1'50'' a 2'20': refrão de "Bring on the night" quatro vezes com comentários do saxofone improvisando.

2- Levada funk 1: trecho em verde na fig. 1.2, de 2'20'' até 3'18''.

- 2'20'' a 2'49'': alteração da levada – funk mais pronunciado – funcionará como conexão entre as duas canções que originaram este fonograma e mais adiante como levada para a seção de improvisação jazzística ao piano.
- 2'49'' a 3'18'': perguntas e respostas com a plateia e as vocalistas.

3- "When the world is running down you make the best of what's still around 1": trecho em verde escuro na fig. 1.2, de 3'18'' a 4'31''.

- 3'18'' a 3'47'': duas primeiras estrofes de "When the world is running down you make the best of what's still around"⁷⁴.
- 3'47'' a 4'02'': refrão de "When the world is running down..." (duas vezes).
- 4'02'' a 4'17'': terceira estrofe de "When the world is running down..."
- 4'17'' a 4'31'': refrão de "When the world is running down..." (duas vezes).

4- Improvisação piano jazz: em roxo na fig. 1.2, de 4'31'' a 7'23'', sobre a levada funk do refrão de "When the world is running down..."

5- Levada funk 2: segundo trecho em verde na fig. 1.2, de 7'23'' a 8'06''. Seção de perguntas e respostas com a plateia e as vocalistas.

6- Rap: trecho em laranja na fig. 1.2, de 8'06'' a 8'50''.

7- Levada funk 3: terceiro trecho em verde na fig. 1.2, de 8'50 a 10'03''.

- 8'50 a 9'19'': segue a levada com riffs, gritos e notas agudas.
- 9'19 a 10'03'': terceira seção de perguntas e respostas com a plateia e as vocalistas (mais gritos).

⁷³ "Bring on the night, I couldn't spend another hour of daylight"

⁷⁴ "Turn on my V.C.R., same one I've had for years"

8- “When the world is running down you make the best of what's still around” 2: Segundo trecho em verde escuro na fig. 1.2, de 10’03’’ a 11’01’’.

- 10’03’’ a 10’32’’: duas primeiras estrofes de “When the world is running down...”
- 10’32’’ a 11’01’’: refrão de “When the world is running down...” (quatro vezes).

9- Improvisação sax: em verde claro na fig. 1.2, de 11’01’’ ao fim (11’44’’). Solo de saxofone como coda.

Apesar de não ser tão comum encontrarmos fonogramas como os citados acima – em que se evidencia mais claramente a presença de diferentes gêneros simples na montagem de uma gravação “gênero complexo” – a presença de certo grau de elementos de um determinado gênero na montagem de um fonograma supostamente mais estruturado sobre um outro gênero principal é bastante recorrente. Há, portanto, desde meados dos anos 1960, uma maior permeabilidade de um gênero simples “principal” – o que concerne muitas vezes ao primeiro estágio da composição, o da criação da “canção” que estará “dentro da música” –, a outros gêneros simples. De qualquer forma, se consideramos a composição de um álbum, ou de um lado de LP como uma obra com começo, meio e fim que possui elementos unificadores embora se apresente seccionada em partes (fonogramas), a adaptação para este contexto da ideia de “gênero complexo” do discurso musical se apresenta como referência bastante esclarecedora. Voltaremos a essa discussão no capítulo IV, com uma análise mais completa do álbum *Minas* de Milton Nascimento.

NICHOS DE PERCEPÇÃO

Antes de partirmos para um aprofundamento na análise de alguns processos de composição que estruturam a música popular cantada, há um último tópico para nossa contextualização; trata-se de observar o comportamento de determinados parâmetros no contexto dos gêneros musicais, mas sob outro ponto de vista, o da percepção musical propriamente dita daquele que ouve a canção.

Há ainda hoje uma presunção, no estudo organizado de música, que leva muitos músicos a suporem que uma vez desenvolvida a percepção em nível mais aprofundado em determinado gênero do discurso musical, isso dotaria o músico naturalmente de capacidades de discriminação que poderiam ser aplicadas a outros gêneros ou estilos. A prática tem demonstrado que não é isso que acontece. Por exemplo, um estudo de solfejo atonal e da discriminação de complexos sonoros híbridos de som/ruído da música do século XX, não

obrigatoriamente fará o músico distinguir com maior facilidade encadeamentos tonais em um poema sinfônico do século XIX. É comum haver uma dificuldade de “conversão” da percepção desenvolvida quando nos afastamos de um gênero musical familiar e nos aproximamos de outra ambientação, ainda que na mesma área de conhecimento. Elizabeth Travassos discorre sobre esta questão sugerindo a ideia de “comunidades linguístico-culturais” para abordar, no caso, a absorção de sutilezas de inflexão da voz que incidiriam, por consequência, num entendimento mais aprofundado da mensagem:

O pertencimento do ouvinte à mesma comunidade linguístico-cultural do cantor ou falante é o que assegura a compreensão plena dos significados e afetos transmitidos pelas variações da voz modal – e isso não está ao alcance da audição distanciada. (TRAVASSOS, 2008, p. 110).

Ou seja, uma audição mesmo que treinada em um contexto, mas distanciada de outra comunidade, pode não estar apta a discernir sutilezas, especificidades que fariam toda a diferença se observadas em sua intimidade. E, nesse sentido, um ouvinte atento mesmo não sendo músico, mas dedicado à escuta de um determinado gênero musical específico, pode aferir detalhes que o ouvido musical condicionado do especialista não estaria apto para discriminar⁷⁵. O que se depreende disso é que, muitas vezes, a falta de interesse (e encanto) que um excelente músico treinado na tradição da música tonal da música clássica, ou mesmo na música do século XX (contemporânea), tem ao se deparar com gêneros de música popular, estaria diretamente ligada a uma limitação de sua percepção nesses contextos (e vice-versa). Se no âmbito da rítmica isso se faz mais evidente⁷⁶, como contrapartida, no âmbito das “sonoridades”, há uma possibilidade de “transposição” da audição sem tantos obstáculos para sua adaptação.

Em *A revolução dos sons complexos* Tristan Murail argumenta:

Um bom exemplo dessa outra escuta seria a maneira pela qual os “roqueiros” escutam o “rock”. Para nós (músicos “sérios”), todas essas músicas são (...) monótonas (compasso de quatro tempos, guitarras, melodias pentafônicas) (...). O que eles escutam não é a mesma coisa que nós: eles escutam o som (sound) antes de tudo; eles percebem as diferenças e as sutilezas que escapam

⁷⁵ Em “Pontos de escuta da música popular no Brasil”, a autora já havia abordado a mesma questão no contexto da discussão do espaço restrito que a música popular ocupa no universo acadêmico (musical) no Brasil: “Um conjunto de fatores condiciona essa situação, entre eles a sacralização da escrita, a resistência à diferença cultural-musical e o confinamento em um ponto de escuta” (TRAVASSOS, 2005, p.95).

⁷⁶ Voltaremos a essa questão no capítulo II, propondo uma discussão mais aprofundada para as intrincadas articulações da rítmica na música popular.

aos ouvidos fechados e condicionados pela educação musical. (MURAIL, 1992, p. 58)

O estudo metódico, consciente e contextualizado das relações estruturais que organizam a composição e a prática da música popular cantada – tanto nas tramas de seu nível primário quanto nos contrastes de sonoridades do nível secundário dessa “obra musical montável” –, pode ser importante fundamento teórico para a criação de ferramentas para o desenvolvimento dessas outras percepções musicais, que têm se mostrado inapreensíveis pelo treinamento da educação musical mais tradicional.

Considerações

Passado quase um século dos primeiros registros simbolicamente significativos⁷⁷, o que chamamos de música popular abarca, em 2013, uma ampla gama de fazeres e habilidades específicas, tanto no campo da criação quanto no da interpretação (e das mútuas relações que compreendem a criação pela interpretação). Embora já haja hoje no Brasil uma certa quantidade de dissertações e teses que estudam determinados autores e obras populares, paradoxalmente, há ainda uma carência de trabalhos dedicados à formulação teórica dos princípios musicais que fundamentam a prática da música popular, especialmente a cantada. Como vimos acima, a carência desses estudos é fator que dificulta também o desenvolvimento de uma apreciação mais apurada e o decorrente entendimento dos diversos idiomas particulares que essa tradição musical envolve, não contribuindo, por consequência, para que a música popular cantada seja também estimulada e trabalhada como alternativa de conteúdo nos cursos de formação musical no nível da graduação.

Para as propostas analíticas que se seguem partiremos das premissas acima elencadas, considerando, portanto, que a composição de música popular cantada no pós-década de 1960 toma forma definitiva no próprio fonograma, que é edificado em seu aspecto vertical a partir de gravações multicanais, e tem, em cada etapa de sua criação, um ou mais diferentes agentes de um coletivo de criadores (os compositores), configurando-se, por essas e outras características, uma forma de invenção que a seu modo espelha e ilumina as especulações artísticas do mundo de que é parte. Nesse processo, elementos provenientes de diferentes gêneros simples do discurso musical podem se congregam em uma articulação composicional

⁷⁷ As primeiras gravações de samba no Brasil (*Pelo telefone*) e de jazz nos EUA (*Livery stable blues*), coincidentemente realizadas no mesmo ano de 1917, podem ser vistas como marcos simbólicos iniciais da consolidação daquilo que entendemos hoje genericamente como *música popular*. O surgimento da gravação comercializável apontou para a criação de um mercado para o gênero, viabilizando uma nova opção profissional para os músicos em questão e estimulando, a partir de então, a possibilidade de maior dedicação e conseqüentemente, um maior desenvolvimento dos processos composicionais nesse campo.

complexa que muitas vezes prioriza a construção de sonoridades, não se restringindo apenas à exploração do enlace texto/melodia.

II - NÍVEL PRIMÁRIO: ESTUDO DE PARTICULARIDADES NO CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR CANTADA

Introdução

A partir da década de 1960, portanto, a composição de música popular passou a agregar técnicas até então inéditas, muitas delas decorrentes de novas tecnologias que passaram a estar disponíveis, em especial, a gravação multicanal. A gravação multicanal estabeleceu-se como ferramenta determinante para a sobreposição de eventos musicais, contribuindo de forma decisiva tanto para a construção das *sonoridades* quanto para a criação de *acontecimentos musicais*, outro conceito que será trabalhado neste capítulo.

Mas mesmo no âmbito das canções criadas a partir de operações de nível primário – as que se concentram na estruturação das bases rítmicas, na criação de melodias, na escolha de ambientações e caminhos harmônicos e no enlace do som com a palavra –, a tradição da música popular urbana das Américas sempre trabalhou de forma bastante particular, desde sua gestação, na segunda metade do século XIX, até sua primeira maturidade em meados dos anos 1930, quando se consolidaram os formatos de importantes gêneros como o samba no Brasil, e os *standards* dos musicais da Broadway e do jazz-swing nos Estados Unidos.

Como propusemos no capítulo anterior, no que se refere a uma função estruturadora das elaborações composicionais no nível primário, as interações rítmicas desempenham um papel central na música popular, semelhante àquele que as articulações das alturas desempenharam na música clássica dos séculos XVIII e XIX. Ainda assim, na introdução de *Estética da sonoridade* Guigue abre a possibilidade para que outros parâmetros, além do “reservatório de notas”, possam ser agentes estruturadores no nível primário das composições clássicas:

(...) estratégias de articulação do *nível primário* – assim chamo as modalidades de agenciamento das alturas, intervalos e durações apreendidos sob o ângulo das suas propriedades aritméticas, geométricas ou harmônicas – (...) (grifo dele). (GUIGUE, 2011, p. 29)

Estudaremos neste capítulo, características composicionais particulares da música popular cantada no que diz respeito a dois parâmetros, ainda em suas articulações primárias,

aos quais chamaremos, respectivamente, de *interações rítmicas* e *acontecimentos musicais simultâneos*.

De certo modo – nos adiantando a temas que serão objeto de investigação mais aprofundada no capítulo III – o estudo das *interações rítmicas* e dos *acontecimentos musicais simultâneos* podem ser entendido, também, como um estágio para a aferição de componentes que estruturam os contrastes de *sonoridade*; as *interações rítmicas*, no contexto em que estudaremos, estão intrinsecamente ligadas à forma como os fatos sonoros se distribuem no eixo horizontal da organização do tempo, ao passo que *os acontecimentos musicais* se estruturam no eixo vertical, na edificação das simultaneidades. Ao constituírem *momentos* de maior ou menor densidade, tanto na modalidade horizontal ou vertical, atuam diretamente na construção das texturas sonoras.

2.1 INTERAÇÕES RÍTMICAS

....o tempo é um pássaro de natureza vaga
Capinan/Paulinho da Viola

Ao elencarmos parâmetros que denotariam de maneira mais evidente, possíveis diferenças entre a prática da música popular e da clássica, certamente o ritmo seria um dos primeiros elementos a ser levado em conta. Muitos trabalhos têm sido publicados nesse campo e o que proporemos a seguir será uma abordagem que congrega diferentes olhares sobre o tema, no intuito de caminharmos para uma formulação que de fato se aproxime da complexidade que uma audição mais atenta muitas vezes pode aferir, mas tem dificuldade de explicar, ou ainda, uma formulação que contemple os vários diferentes pontos de referência que um intérprete de música popular pode equilibrar simultaneamente em busca do encaixe rítmico preciso que constituirá uma música.

Imparidade rítmica e rítmica aditiva

As conduções rítmicas na música popular urbana das Américas baseiam-se muito mais em características herdadas da música da África subsaariana do que nos princípios que regem a rítmica da música clássica européia. O propósito aqui não é o de esmiuçarmos o rebuscado universo rítmico da música africana, mas sim, de posse das ferramentas analíticas apropriadas, voltarmos com suficiente base para identificar o quanto e de que forma este universo encontra-se presente na música popular cantada que se desenvolveu nos centros urbanos americanos no século XX. Mas de antemão podemos já apontar que mesmo em muitos casos de canções aparentemente simples no que concerne aos parâmetros harmonia e melodia, suas

durações se articulam de maneira bastante complexa uma vez que trabalham simultaneamente com princípios de organização rítmica de origem africana e europeia (coisa que nem a música tradicional africana e nem a europeia normalmente fazem). Veremos também, neste ítem, como relações de ataque e acentuações sutis das sílabas que são articuladas nas letras das “canções” podem contribuir para as tramas polirrímicas, agregando mais uma camada de encaixes e defasagens nessas interações.

Para uma primeira abordagem sobre o tema utilizaremos em conjunto os conceitos de rítmica aditiva e de imparidade rítmica propostos por Arthur Morris Jones (1889 – 1980)⁷⁸ e por Simha Arom⁷⁹, respectivamente⁸⁰.

Diferentemente da música clássica tonal que se organiza em ciclos (os compassos de 2, 3 ou 4 tempos) que são subdivididos em partes iguais, a música da África subsaariana parece manifestar-se não pela divisão, mas pela adição de pequenas unidades de duração (“tempos”) de diferentes extensões. Ou seja, mesmo formando ciclos maiores (o que seria o equivalente ao “compasso” da escrita musical clássica), esses ciclos normalmente têm como característica a presença de “tempos”⁸¹ de diferentes duração. O que Jones batizou de rítmica aditiva seria, portanto, esse processo de organização de um ciclo pela adição de tempos normalmente desiguais em sua duração.

Sandroni utiliza didaticamente Jones para explicar:

A. M. Jones (...) formulou a questão da seguinte maneira: a rítmica ocidental é *divisiva*, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, (...), uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3). (SANDRONI, 2001, p. 24).

Mas foi mesmo Simha Arom (AROM, 1991) quem sugeriu um olhar analítico mais apropriado e detalhado para revelar os fundamentos de tal organização rítmica. Arom propõe o termo *imparidade rítmica*, que de certo modo explica e envolve necessariamente a ideia de

⁷⁸ JONES, A. M. *Studies in african music*, 2 vols. Londres, Oxford University Press, 1959.

⁷⁹ Simha Arom (1930) é um pesquisador israelense que se dedicou desde o início dos anos 1960 a um profundo estudo da música africana tradicional. Utilizamos aqui sua principal publicação, ainda hoje uma referência fundamental para diversas pesquisas na área: *African polyphony and polyrhythm*.

⁸⁰ Nossa linha de raciocínio segue aqui, inicialmente, passos semelhantes aos do etnomusicólogo Carlos Sandroni. Sandroni é o responsável por tornar mais conhecidos, no meio acadêmico brasileiro, os conceitos de *imparidade rítmica* e de *rítmica aditiva*, com a publicação do importante *Feitiço Decente* (2001), livro no qual analisa as transformações do samba no Rio de Janeiro entre 1917 e 1933.

⁸¹ Usamos aqui “tempos” no mesmo sentido de “unidade de tempo” no compasso da escrita musical clássica.

rítmica aditiva. A *imparidade rítmica* acontece quando não há no ciclo (“compasso”) dois *ataques* que o dividam em duas partes iguais (ver fig.2.1 na p. 47 a seguir). O fato do ciclo não possuir um ponto central *atacado*, pressupõe necessariamente que haja “tempos” de diferentes duração, de um lado ou de outro dessa divisão central (daí a *imparidade* do ciclo).

Nesse sentido Arom descarta o “didático” conceito de *rítmica aditiva* proposto por Jones por não reconhecê-lo como *princípio* utilizado pelos músicos africanos para a organização dos ciclos. De fato, embora a *rítmica aditiva* seja verificável por uma análise, não parece se tratar de uma estratégia composicional, mas sim apenas uma consequência dos ataques assimétricos. Apesar disso, ao explicar a *imparidade rítmica* – no caso uma sequência de pulsos organizada em $[3 + 3 + 2] -$, Arom utiliza o termo *inserção* onde Jones usaria *adição*: “(...) a *imparidade rítmica* está baseada no princípio da progressiva inserção de quantidades binárias em configurações formadas [até então] por quantidades ternárias” (AROM, 1991, p. 248)⁸² (grifos de Arom).

Arom esclarece que, como a música da África subsaariana não parte do princípio do compasso e suas subdivisões (no sentido usual da música clássica), não há também a idéia de tempos fortes e tempos fracos, mas sim possibilidades de ataques a partir de uma pulsação isocrônica subjacente:

A música africana é assim baseada, não em compassos no sentido do ensino de música clássica, mas em pulsações, i.e., em uma sequência de unidades temporais isocrônicas que podem se materializar como um beat⁸³. (AROM, 1991, p. 180) (grifo dele)

É importante notar que para Arom, *pulso* ou *pulsação* sugerem:

(...) a ideia de unidades de tempo como aquelas produzidas pela ação do metrônomo (...), uma sequência ininterrupta de pontos de referência com os quais o fluxo rítmico se organiza. Todas as durações da peça, aparecendo como sons ou silêncios, são definidas em relação à pulsação.” (op. cit., 1991, p. 202).

Para as unidades mínimas também isocrônicas que dividem esse *pulso* em duas, três ou mais partes iguais, Arom utiliza *minimal value* (valor mínimo). Por entendermos que na prática, essas unidades mínimas muitas vezes possuem maior relevância, no sentido de que

⁸² Para a célula em questão ver a segunda linha na fig. 2.1 p. 47. Essa explicação é referente ao contexto específico dessa célula e não se trata de uma formulação mais geral. Poderia acontecer o contrário, a inserção de quantidades ternárias em configurações formadas por quantidades binárias.

⁸³ *Beat* é usado por Arom aqui com o sentido de *ataque*. Proporemos a seguir outra definição para o termo.

elas é que são normalmente a principal referência para as operações rítmicas assimétricas que se dão, optaremos – seguindo a recente linha proposta por Godfried T. Toussaint em *The geometry of musical rhythm* (2013) –, por utilizar *pulso* ou *pulsção* para essas mínimas divisões. Essa pulsção funciona, portanto, como uma espécie de mínimo múltiplo comum (embora haja casos em que possa ainda ser subdividida), o que seria o equivalente, por exemplo, às semicolcheias num samba em dois por quatro.

Seguindo também Toussaint, utilizaremos *ataques* para os instantes em que as *pulsções*⁸⁴ isocrônicas subjacentes se manifestam como som.

E para nos referirmos ao que Arom denominou de *pulso* usaremos *beat* por se tratar também hoje de um termo amplamente difundido pela tecnologia mais recente e claro em sua significação na prática de música popular. O que pode se notar na música subsaariana, e também nas músicas populares da América, é que o *beat*, embora seja fundamental, é observado à certa distância, funcionando como uma espécie de baliza de controle de uma simetria em larga escala, simples e regular; os *pulsos* por sua vez, e mais notadamente as *claves* (como veremos a seguir), é que ganham proeminência como principais referências para as variantes rítmicas propriamente ditas.

Na música da África subsaariana a assimetria, como princípio rítmico para as construções, é muito mais comum que na música clássica européia anterior ao século XX. Sandroni também apresenta o conceito de *imparidade rítmica* de Arom estabelecendo uma comparação com as unidades de tempo dos compassos simples e compostos da teoria musical ocidental:

Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples [2/4, 3/4 e 4/4], as unidades de tempo são binárias⁸⁵ [semínimas]. (...) Por outro lado nos compassos compostos, como o 6/8 e 9/8, as unidades de tempo são ternárias⁸⁶ e são representadas por semínimas pontuadas (divididas portanto em três colcheias). Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas ou três pulsções, como semínimas e semínimas pontuadas. É precisamente esta mistura que vai desempenhar papel muito importante na África subsaariana. (SANDRONI, 2001, p. 24)⁸⁷

⁸⁴ *Pulsções* utilizada agora no sentido que acabamos de propor (as “semicolcheias”).

⁸⁵ A subdivisão dos tempos é binária (nota nossa).

⁸⁶ A subdivisão dos tempos é ternária (nota nossa).

⁸⁷ É importante atentar que a subdivisão de um tempo em três pulsções não deve ser confundida com a ideia da *tercina*, ou seja, comprimir três pulsções onde normalmente se esperariam duas (nota nossa).

Como exemplo, na figura a seguir propomos três formas diferentes de notar uma célula rítmica muito comum em vários gêneros no Brasil, como o samba-de-roda, o xaxado, etc.:

Fig.2.1: Imparidade Rítmica 1

A célula em questão pode ser entendida pela adição (*rítmica aditiva*) de três tempos de características diferentes: o primeiro e o segundo tem uma duração (espaçamento) maior que o terceiro, e tal ciclo não possui dois ataques que o dividam em duas partes iguais⁸⁸. A escrita da segunda forma respeita o fato de que o ciclo possui mesmo *três tempos*, apesar de o último tempo ter uma duração menor que os anteriores⁸⁹. A primeira forma é uma tentativa de acolher a célula na escrita criada para a música clássica europeia, ou seja, num pensamento de dois tempos de quatro subdivisões iguais cada, onde o segundo ataque estaria “fora” da acentuação “regular” (antes da cabeça do “segundo” tempo), e, portanto, geraria um “ritmo sincopado”. Mas o que acontece é que o segundo ataque não está “fora” da acentuação regular, justamente por que o “compasso” (o ciclo) não possui tal regularidade e simetria. Para a terceira forma adaptamos o modelo geométrico proposto por Toussaint (2013), pelo qual torna-se fácil a visualização da ideia de ciclo com suas pulsações isocrônicas e seus ataques (círculos numerados e preenchidos em preto) assimétricos⁹⁰. Com o modelo de

⁸⁸ O ciclo possui uma *imparidade rítmica*.

⁸⁹ A célula é conhecida em Cuba como *tresillo*.

⁹⁰ A diferença em nossa exposição gráfica é que optamos por numerar as pulsações de 1 a 8, enquanto que Toussaint adota uma numeração de 0 a 7. Nossa opção facilita a associação entre as pulsações e os grupos de “semicolcheias” que acontecerá mais adiante quando analisarmos fonogramas de música popular cantada. Toussaint chama sua exposição de “clock notation” (notação de relógio). Outra diferença é que Toussaint interliga os ataques formando uma figura circunscrita, para estudar suas propriedades geométricas e a relação dessas propriedades com o ritmo em geral.

Toussaint⁹¹ é também fácil visualizar a *imparidade* do ciclo, uma vez que nenhum dos três ataques pode ser ligado a um outro ataque diametralmente oposto, de modo a dividir o círculo ao meio⁹².

Toussaint discute a ideia de síncope para a música da África subsaariana, utilizando-se também das referências de Simha Arom:

(...) A síncope é essencialmente um conceito ocidental (...). Referindo-se à música subsaariana, Simha Arom coloca o caso diretamente: “termos como...síncope...deveriam ser dispensados como estranho a ela” [à música africana] (TOUSSAINT, 2013, p. 68).

Fica evidente para quem já assistiu ou ouviu alguma roda de samba ou acompanhou junto a uma plateia as palmas em um xaxado (como na figura 2.1), que quando todos seguram tal célula nas palmas e cantam ao mesmo tempo, estão fazendo justamente as acentuações características do gênero, os *três tempos* sobre os quais todas as outras figuras rítmicas se apoiam e se relacionam. Podemos afirmar, portanto, que a *base rítmica* de um samba-de-roda (assim como o *xaxado*), por exemplo, possui um ciclo de três tempos, e não de dois. Há uma assimetria interna decorrente da justaposição de tempos de diferente duração, e isso é bastante comum (regular) nas músicas populares do continente americano onde é mais presente a herança dos princípios rítmicos africanos que citamos, do que os europeus. O fato das 8 pulsações resultantes das subdivisões dos tempos poderem ser agrupadas tanto em $[3 + 3 + 2]$, como também no $[4 + 4]$ da escrita musical europeia, é apenas uma (feliz) coincidência. O efeito da síncope⁹³, por conseguinte (seguindo ainda o modelo identificado por Arom), só acontece em um “ouvido” acostumado com a rítmica europeia, quando surpreendido por ataques que insistem em desafiar as supostas cabeças dos tempos fortes de um suposto compasso que não está sendo levado em consideração pelos executantes.

Como esclarece Arom, “uma das características essenciais da maioria das músicas tradicionais africanas é a ausência de acentos *regulares*” (AROM, 1991, p. 182), justamente um importante princípio que organiza a escrita e condiciona os ouvidos ocidentais.

⁹¹ Toussaint lembra que ainda no século treze, o estudioso persa Safi al Din já utilizava uma notação circular para os ritmos, de forma similar à que ele propõe (Toussaint, 2013, p. 26). Outra vantagem da notação circular é o fato que em determinados casos, não há exatamente a ideia de pulso inicial; qualquer pulso do ciclo é potencialmente um ponto de partida para determinadas células. A defasagem das entradas (início) pode ser entendida, portanto, como uma rotação de determinada célula rítmica. Na análise de *Expresso 2222*, que faremos mais adiante, esse conceito será retomado.

⁹² Não há dois ataques diametralmente opostos entre os pulsos 1 e 5, 4 e 8 ou 7 e 3.

⁹³ Para um aprofundamento conferir em Sandroni (2001) e Toussaint (2013) discussões mais detalhadas sobre as definições correntes de síncope (por si só), e também sobre a relação desse princípio quando confrontado às *imparidades* da música subsaariana.

Claves rítmicas

Muitos dos gêneros musicais populares da América herdaram – também da rítmica da África subsaariana – a peculiaridade de se organizarem não apenas sobre um determinado ciclo (o equivalente do compasso), mas, sobretudo, sobre uma *figura rítmica*, uma espécie de *ostinato* em torno do qual as demais linhas se organizam. É como se a criação da música já partisse da referência dessa figura dada e não só da sucessão de pulsos isocrônicos que compõem o suposto ciclo no qual tal figura se encaixa.

Kofi Agawu⁹⁴ utiliza para essa figura rítmica o termo *timelines* e o explica como uma “figura rítmica de curta duração que é executada como um *ostinato* por todo o tempo de uma composição dada” (AGAWU apud TOUSSAINT, 2013, p. 13). O termo *timelines* foi sugerido originalmente pelo etnomusicólogo (também ganhador) Joseph Hanson Kwabena Nketia no início dos anos 1960. Nketia, como mostra Toussaint, caracteriza uma *timeline* como um ritmo “curto, mas persistente” que funciona como um “ponto de referência constante” (TOUSSAINT, 2013, p. 13).

Sandroni também se utiliza de Nketia e propõe a tradução de *timelines* para *linhas-guia*:

Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas-guias” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (...), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. (...) essas “linhas-guias” têm especial predileção por fórmulas assimétricas (...). (SANDRONI, 2001, p.25)

Simha Arom, referindo-se às *timelines* (termo que não adota), destaca que essa “*figura rítmica* consiste em um *ostinato*, que pode ser estrito ou variado” e observa que algum dos seus componentes, de alguma forma, devem ser “marcados” por ao menos um dos seguintes procedimentos: *acentuação, mudança de timbre e alternância de duração*⁹⁵. (AROM, 1991, p. 233).

Optaremos, a partir daqui, pela denominação *clave*, como equivalente a *timeline*. O termo, que se popularizou na música cubana pelo fato das *timelines* serem em diversas situações executadas pelas *claves* de madeira (instrumento de percussão), já é corrente também no vocabulário informal de músicos brasileiros. Toussaint (que opta por *timeline*) comenta o caso:

⁹⁴ O musicólogo Victor Kofi Agawu é natural de Gana e autor de *African rhythm* (AGAWU, 1995).

⁹⁵ Voltaremos a essas formas de marcação mais adiante quando falarmos das *onomatopeias* e do *Konnakol* (p. 51).

Em Cuba, a mais genuína *timeline* tocada por claves é também denominada *clave*, sugerindo que a *chave* para a peça se encontra justamente no ritmo da *timeline*. Esse termo tem se propagado para se referir a outros ritmos similares do Brasil e em outros lugares. (TOUSSAINT, 2013, p.17)

As pulsações isocrônicas estabelecem o campo para os ataques assimétricos que formam as *claves*, às quais são hierarquicamente subservientes. É na relação das claves com suas pulsações que são edificadas as superestruturas que gerenciam as conduções rítmicas, tanto da música da África subsaariana quanto de muitos dos gêneros da música popular urbana originados no continente americano. O que pode ser ainda mais sutil é o fato de que tais *claves*, não necessariamente precisam ser “tocadas” em um instrumento; as *claves*, em determinadas situações constituem um acordo tácito entre os executantes, como um segredo compartilhado por todos sobre o qual as diferentes linhas da estrutura rítmica se organizam, sofrem variações e complementaridades, sem que necessariamente tal *ostinato* especial, seja de fato ouvido.

Em um contexto semelhante Simha Arom explica:

(...) o músico tradicional africano não exteriorizará sua referencia temporal (AROM, 1991, p.181).

Essa presença da *clave* rítmica como sólida estruturadora de uma “levada” ou “groove” de uma música popular é imediatamente percebida por músicos que a conhecem, assim como sua ausência ou imprecisão é facilmente notada. É na tentativa de discorrer sobre esse campo impalpável que os músicos sentem, percebem, mas não obrigatoriamente exteriorizam – as articulações sutis de pulsações grávidas de ataques com seus inerentes timbres e acentos –, que surgem expressões como “swing”⁹⁶, etc., muito comuns entre os praticantes das “músicas populares”⁹⁷.

Arom cita Jones para cercar um pouco mais a questão:

(...) nós queremos saber não apenas o que o africano toca, mas também como ele sente isso, em outras palavras como ele entende a organização musical interna (JONES, 1959: I, 123 apud AROM, 1991, p.181).

Ainda sobre a precisão da execução, uma característica fundamental da música popular é o extremo rigor com que as pulsações (as “semicolcheias”), as claves e os *beats* são

⁹⁶ José Eduardo Gramani utiliza “balanço”, também, para se referir ao termo. (GRAMANI, 2008).

⁹⁷ É de 1931 a composição de Duke Ellington *It don't mean a thing (If it ain't got that swing)*.

sentidos em uma sintonia milimetricamente compartilhada pelos músicos. Por isso é mais comum que cada linha da percussão, voz, condução de levadas (guitarra, violão, piano, cavaquinho, etc.) fique sob responsabilidade de um executante apenas, sendo mais raro o uso de naipes. Um caso de “swing” como o da relação da voz e do violão de Gilberto Gil (que veremos na sequência), é comum, na medida em que as diferentes linhas são controladas pelo mesmo intérprete. Mas antes disso, investigaremos ainda como o uso organizado de onomatopeias pode ajudar na compreensão e execução do ritmo.

Onomatopeias - Konnakol

Diferentes tradições musicais – de origens orientais, ocidentais ou subsaarianas – possuem suas próprias formas para converter células rítmicas em onomatopeias, seja na função de leitura (como na música clássica escrita) ou de um código de comunicação oral entre os músicos, como pode acontecer na Índia, em Nova Iorque ou na Bahia, por exemplo. A música popular também utiliza onomatopeias para transmitir de maneira mais completa (via som), alguns dos componentes da articulação dos ataques, componentes fundamentais para que o efeito preciso das células aconteça (seu swing). De certo modo é como se aquelas três formas de *marcação*⁹⁸ (Arom) dos ataques que compõem uma *clave* pudessem ser traduzidos por sons vocálicos.

Na milenar música Karnática do sul da Índia, tal expediente desenvolveu-se de forma extremamente sofisticada, e por si só se constitui como um método de estudo e execução rítmica minuciosamente organizado. Partindo inicialmente da imitação dos sons produzidos pelos diferentes toques que podem ser aplicados ao *mridangam* (instrumento de percussão), o *solkattu* (a imitação vocálica dos sons), emancipou-se de sua função inicial aperfeiçoando-se no que hoje é conhecido como *Konnakol*, um solfejo silábico com o qual o aprendiz associa diferentes formas de divisão do tempo a sílabas muito precisas⁹⁹. Tal aprendizado dá-se apenas pela via oral, não se fazendo uso de qualquer forma de escrita rítmica.

Lisa Young, pesquisadora australiana escreve sobre o *Konnakol* em seu mestrado:

Konnakol é utilizado como uma referência vocal para todos os instrumentos de percussão da música Karnática. Contudo é mais comum e apropriado se referir ao Konnakol em relação ao mridangam, pois o mridangam é considerado o instrumento de percussão referencial na música Karnática. (...) Utilizando o Konnakol, músicos comunicam ideias rítmicas uns aos outros, assim como

⁹⁸ Acentuação, mudança de timbre e alternância de duração.

⁹⁹ Nesse processo de aprendizagem é comum primeiramente o estudante praticar vocalicamente as células para num segundo momento aplicá-la ao instrumento em questão.

usam os padrões vocais para a prática de ideias enquanto marcam a tala¹⁰⁰ com as mãos (YOUNG, 2010, p. 12).

Embora o *Konnakol* trabalhe o ritmo a partir da ideia de subdivisão (de ciclos, ou tempos), e dessa forma se assemelhe mais aos processos rítmicos da música clássica¹⁰¹, o fato de tal rítmica ser feita simultaneamente a movimentos de marcação com as mãos – que muitas vezes estabelecem ciclos de diferente natureza –, permite-nos estabelecer analogias com o universo rítmico da música popular, que também se estrutura a partir de uma fricção polirrítmica, resultante do enfrentamento das claves herdadas da música subsaariana com as melodias e harmonias mais intimamente ligadas aos modelos de quadratura europeia.

Ainda como um passo intermediário para podermos melhor explorar a polirritmia na música popular cantada, nos deteremos um pouco mais na análise do efeito que as onomatopeias podem produzir para que as pulsações isocrônicas tenham, cada uma delas, uma característica mais particular, especialmente no que diz respeito à acentuação e ao timbre.

Na prática do *Konnakol*, qualquer que seja a divisão em quatro partes iguais de um ciclo, *beat*, parte de *beat*, etc., usa-se, por exemplo, os vocábulos *Tá – Ká – Di – Mi*¹⁰². Na figura abaixo, na qual utilizamos por empréstimo as figuras conhecidas da escrita musical, vemos:

Fig.2.2: Konnakol – Tá ká di mi

¹⁰⁰ Tala, no caso, compreende o ciclo pulsado, marcado com movimentações dos dedos e das mãos, que dialoga com as divisões onomatopaicas da voz.

¹⁰¹ Vale notar que apesar de os princípios serem semelhantes, o *Konnakol* é muito mais antigo e sofisticado, e sua prática é certamente um caminho extremamente direto e eficiente para municiar o estudante – desde as primeiras lições – de recursos para independência na coordenação, subdivisão rítmica e polirritmias.

¹⁰² Existem outras onomatopeias, além de *Tá – ká – di – mi*, para a divisão em 4. Optamos por *Tá – ká – di – mi* por entendemos que esta forma vocálica é de adaptação mais imediata à língua portuguesa.

O que podemos notar é que utilizando o Konnakol é possível evitar que uma leitura que, no intuito de igualar os tempos, acabe por igualar por demais outros parâmetros dos ataques; na prática musical, ao executarmos quatro ataques isocrônicos, é muito mais comum que cada um deles (e também a articulação entre eles) se dê de maneira ligeiramente diferenciada do que de forma padronizada. Solfejar quatro ataques utilizando, por exemplo, *tá – tá – tá – tá*, pode induzir a uma padronização em que determinadas sutilezas acabem por ser omitidas. Com *Tá ká di mi*, a individualidade de timbre e acentuação de cada ataque é respeitada¹⁰³.

Voltando para o exemplo da clave do samba-de-roda na música brasileira, Sandroni, explica que uma de suas variantes é que gera a célula que Mário de Andrade batizou de “síncope brasileira”, como poderemos visualizar no exemplo a seguir:

Fig.2.3: Onomatopeias – “síncope característica”

Na primeira linha da figura acima apresentamos na coluna esquerda a escrita em três tempos que respeita a clave original; à direita temos a escrita que tenta acolher tal clave em um compasso de dois tempos iguais. Na segunda e na terceira linhas temos a variante da clave que ficou conhecida como “síncope brasileira”. Na escrita da terceira linha, unindo as hastes, visualizamos mais facilmente os três tempos na coluna esquerda assim como os dois tempos na coluna direita. Acrescentando as onomatopeias¹⁰⁴ e destinando a sílaba *Tá* para os ataques

¹⁰³ Em *Ritmica Viva – a consciência musical do ritmo*, José Eduardo Gramani propõe a certo momento leituras utilizando diferentes sílabas (*tá, txi, tá, etc.*), com o sentido de flexibilizar o código.

¹⁰⁴ Procuramos usar livremente neste caso onomatopeias de fácil dicção em português.

acentuados, e *rá* ([r] *R* brando)¹⁰⁵ para a os ataques que foram acrescentados à clave inicial, podemos perceber o quanto a escolha do vocábulo mais apropriado pode inculcar nuances à execução. Com o *Tá-ra Tá-ra Tá* da coluna esquerda, manifestam-se, além da imparidade do ciclo, outras sutilezas de acento e timbre; já com o *Tá-tá-tá Tá-tá*¹⁰⁶ da coluna à direita, perdemos o efeito da imparidade¹⁰⁷, e tendemos a padronizar acentos e timbres.

Analisando, ainda na figura 2.3, o círculo de oito pulsos, podemos notar *em preto* os ataques ordinários, e circulados *em vermelho* os ataques acentuados (o *tresillo*). O diâmetro tracejado que interliga os pulsos *um* e *cinco*, é o que permite uma leitura ou escuta mais “europeia”, a que acolhe a clave em um compasso de dois tempos iguais. Mas o que acontece é que esse diâmetro está interligando um pulso acentuado (*Tá*) a outro atacado, mas não acentuado (*rá*), ou seja, na prática a ideia da imparidade dos ciclos deveria levar em conta principalmente os ataques acentuados (a clave original). O recurso da leitura com onomatopéias nos auxilia a colocar as devidas nuances para que o suposto “swing” original da clave se revele¹⁰⁸.

Polirritmias na Música Popular Cantada

É ainda corrente a visão, em muitas publicações na área da história da música, que relata o processo de miscigenação cultural no Brasil e na América em geral, como um processo em que a música trazida pelos colonizadores europeus sofreu influências dos ritmos característicos trazidos pelos africanos. Mas observando o material musical propriamente dito – as músicas populares – o mais coerente seria invertemos o sentido dessa proposição para afirmarmos que foram os ritmos negros africanos que aqui aportaram com os escravos que absorveram elementos da harmonia e melodia dos colonizadores europeus para juntos formarem as bases dos primeiros gêneros populares brasileiros.

Isso explica o fato de desde cedo fazer-se notar o complexo princípio rítmico que se estrutura a partir das claves – com sua inerente imparidade e com suas inúmeras variantes improvisadas no ato da performance –, como principal agente das conduções rítmicas dos gêneros que aqui emergiram. Se por um lado, na primeira maturidade do *samba* do Rio de

¹⁰⁵ A sonoridade no R como na palavra “barato”.

¹⁰⁶ Para diferenciar utilizamos neste caso sempre a sílaba *Tá*, destinando o *Tá* (com T maiúsculo) para os acentos e *tá* (minúsculo) para os ataques não acentuados.

¹⁰⁷ A célula ataca e acentua a cabeça do primeiro e do segundo tempo do compasso 2/4.

¹⁰⁸ Ironicamente, se considerarmos a ideia de que, em várias publicações, o conceito de *síncopa* é definido como um ataque em tempo fraco ou parte fraca de um tempo, o quinto ataque (a “cabeça” do segundo tempo no compasso binário) é que de fato poderia até ser considerado como uma “síncopa”, na medida em que destaca um pulso “fora” da clave original (de três tempos). Tendo a clave como referência, o ataque inicial do segundo tempo do compasso binário é que poderia ser uma síncopa, pois acontece “fora” da acentuação normal.

Janeiro nos anos 1930, quando depois de mais de 150 anos dos principais fluxos de escravos, as claves se complexificaram bastante gerando o que Sandroni classificou como “paradigma do Estácio”, por outro, a harmonia continuava ainda restrita aos acordes de um determinado campo harmônico e algumas dominantes secundárias.

Mas a sofisticação rítmica maior não está restrita à complexidade das claves, mas reside justamente na convivência polirrítmica, na fricção constante de dois diferentes princípios rítmicos: a assimetria das claves africanas e a simetria especular do ritmo harmônico dos compassos europeus. De certo modo são as harmonias, com suas alternâncias regulares de acordes, e as melodias que se apoiam sobre essas harmonias, as responsáveis pelas simetrias regulares nas músicas populares¹⁰⁹.

No caso citado por Sandroni, por exemplo, a clave do Estácio possui 9 ataques irregulares sobre 16 pulsações (ver fig.2.4 abaixo), totalizando o equivalente a dois compassos de dois tempos, que dependendo do caso poderiam conter como ritmo harmônico, um, dois ou quatro acordes para cada ciclo completo da clave.

Fig.2.4: Clave do Estácio

Na figura 2.4 propomos novamente três escritas diferentes: a primeira traz a célula rítmica que foi batizada por Sandroni como o “paradigma do Estácio”; na segunda a escrita que respeita a clave e que mostra a quantidade de pulsos de cada “tempo” (2 ou 3 pulsos); na

¹⁰⁹ Veremos no capítulo seguinte como as noções de *Estado* e *Processo* dialogam com as interações rítmicas.

terceira, seguindo e adaptando o modelo de Toussaint, visualizamos o ciclo de 16 pulsos¹¹⁰ - os 9 ataques em preto e os ataques acentuados em vermelho -, e verificamos que, como não há um ponto atacado no pulso número nove (não há como traçar o diâmetro de 1 a 9 que dividiria o ciclo em duas partes iguais), o ciclo possui a propriedade de imparidade. A imparidade do ciclo é um pressuposto para a convivência dos princípios rítmicos conflitantes já que a harmonia, e de certo modo a melodia, tendem sempre a respeitar as acentuações simétricas dos compassos.

Antes de seguirmos com a análise de *Expresso 2222* de Gilberto Gil, utilizaremos o exemplo abaixo para resumirmos, em oito itens, as terminologias até aqui apresentadas:

Fig.2.5: Ritmo: terminologias adotadas

- 1- A *clave* costuma ser a chave para as operações rítmicas na música popular.
- 2- A *clave* estabelece um *ciclo* tendo como referência principal a *pulsção* subjacente (os *pulsos*).
- 3- A *clave* agrupa a *pulsção* em *tempos*, quase sempre de diferentes durações (*tempos* de 3 ou 2 *pulsos*).
- 4- A *clave* pode ter seus *tempos* explicitados (*ataques*) ou funcionar como uma chave implícita (os *tempos* são sentidos, mas não *atacados*).

¹¹⁰ Toussaint observa que os ciclos na música subsaariana tendem a ter 12 pulsos (TOUSSAINT, 2013, p. 45). Trazidos da África para a América, tais ciclos aos poucos foram se adaptando à extensão de 16 pulsos, sem perderem suas propriedades e proporções internas (sua geometria). E isso aconteceu para que houvesse o encaixe com os compassos binários ou quaternários (as 8 semicolcheias em um 2/4) que as músicas europeias possuíam. Na página 58 Toussaint cita o etnomusicólogo cubano Rolando Pérez Fernández que propõe a hipótese de que alguns ritmos ternários africanos (circunscritos a 12 pulsos) foram binarizados nos cruzamentos imigratórios. A partir daí há uma detalhada explicação para as raízes africanas da *clave son* (5 ataques para 16 pulsos). No caso do *tresillo* cubano, ou a *clave* do samba-de-roda ou maxixe brasileiros a adaptação é muito mais imediata (3 ataques em 8 pulsos).

- 5- A *clave* pode a qualquer instante ser variada (*variante*), agregando-se, omitindo-se ou deslocando-se *ataques*, tendo sempre a *pulsção* como referência.
- 6- O *beat* seria o equivalente do metrônomo, um “passo” sempre regular também subjacente, mas hierarquicamente, de menor relevância para as operações rítmicas que se dão. O *beat* funciona como uma espécie de controle de regularidade e andamento que o músico tem, mas é observado a certa distância. As principais referências costumam ser a *clave* e os *pulsos* subjacentes. Apesar de o músico sempre saber (sentir) onde está o *beat*, neste caso – diferentemente da escrita musical clássica –, ele não é a principal referência.
- 7- Cada repetição da *clave* estabelece um *ciclo*. Uma polirritmia em música popular pode ter diferentes instrumentos operando *ciclos* de diferentes extensões. Muitas vezes o *ritmo harmônico* da música, pode estabelecer *ciclos* de extensões diferentes do da *condução rítmica*.
- 8- O músico popular improvisa ritmicamente sobre essa “convivência em equilíbrio” entre *clave*, *pulsção* e *beat* podendo, dependendo do momento e contexto, alterar a hierarquia básica, colocando eventualmente um peso maior para qualquer um deles.

Ritmos da letra: “Expresso 2222”

*“o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo,
e métricas e rimas são apenas correspondências,
ecos da harmonia universal” (Octavio Paz)*

A gravação original de 1972¹¹¹ é baseada na relação voz-violão. Nas repetições das seções são acrescentados gradativamente três instrumentos de percussão: ganzá, agogô e triângulo.

A música pode ser seccionada em:

- 1- Introdução ao violão (4X)
- 2- Refrão 1 – entra a voz (0’19’’))
- 3- Estrofe 1 (0’36’’))
- 4- Estrofe 2 – entra o ganzá (0’53’’))

¹¹¹ CD anexo 1, faixa 4

- 5- Refrão 2 – entra o agogô (1'10'')
- 6- Estrofe 3 (1'27'')
- 7- Estrofe 4 – entra o triângulo (1'44'')
- 8- Refrão 3 (2'01'')
- 9- Coda ao violão (igual à Introdução) – sai a voz, mas permanecem violão e percussões (2X) (2'19'')

A sustentação rítmica se dá pela clave que apresentamos na figura 2.1 (a mesma do samba-de-roda, o *tresillo*), aqui como base para uma versão na qual o gênero predominante é o côco¹¹². A levada adapta para o violão o “resfolego” da sanfona¹¹³, a partir de técnicas de repetição de polegar e indicador na mesma corda, comuns à *chula*, um samba-de-roda característico da região de Santo Amaro da Purificação, na Bahia¹¹⁴.

(...) quando eu fui desenvolvendo... a lembrança da sanfona de Luiz Gonzaga me impulsionava a procurar certas técnicas de dedilhação, coisas assim..., o *Expresso 2222* é o exemplo mais nítido desse tipo de coisa (...) (Gilberto Gil em *Tempo Rei*)¹¹⁵

A figura abaixo mostra uma transcrição do violão da Introdução de *Expresso 2222* de Gilberto Gil:

Fig.2.6: Levada do violão: Introdução – “Expresso 2222”¹¹⁶

¹¹² O *côco* é uma espécie de gênero matriz do *baião* e do *xaxado*. As claves dos três gêneros tem em comum o posicionamento dos dois primeiros ataques. Existem diferenças também em outros componentes do gênero que não se referem apenas a percussão de base, como o ritmo da melodia, o andamento, etc.

¹¹³ “(...) Luiz Gonzaga, João Gilberto e os Beatles foram os marcos de minha formação musical, num sentido profundo”. (GILBERTO GIL em *Gilberto Gil Expresso 2222*, RISÉRIO, 1982, p. 27)

¹¹⁴ Para maiores detalhes sobre tal técnica ver BENETTI, Cauê. *A síntese rítmica no violão de Filó Machado*. Monografia de graduação apresentada à FASM, orientação minha, 2010.

¹¹⁵ Documentário (BUARQUE DE HOLLANDA; SILVEIRA; WADDINGTON, 2002)

¹¹⁶ Figura e transcrição de Cauê Benetti (BENETTI, 2010, p. 32)

Fig.2.9: Convivência de acentuações

A melodia, por sua vez, funciona como ponto de intersecção entre a clave $[3\ 3\ 2]$ ¹²⁰ e a quadratura especular $[2\ 2\ 2\ 2]$ ¹²¹. Ora fazendo o papel do triângulo ou do ganzá (pulsos regulares – “semicolcheias”), ora buscando enfatizar ou “quebrar” o *tresillo*, a melodia acaba por criar seu próprio padrão, sua própria clave. Vejamos a figura abaixo:

Fig.2.10: Melodia do refrão – “Expresso 2222”

O que acontece é um sofisticado jogo de ataques e acentuações, afirmando e desautorizando as duas referências (a clave original e o *beat*), e aproveitando a acentuação silábica das palavras como uma terceira via rítmica. Na figura acima as setas apontam os acentos, na maioria das vezes coincidentes com as sílabas tônicas das palavras (**Co** – me – **cou** a **cir** – cu – **lar o** Ex – **pres** – so)¹²². Em vermelho os ataques que agrupam dois pulsos e em verde os que agrupam três pulsos. O padrão criado $[2\ 2\ 3\ 2\ 2\ 2\ 3]$ estabelece um ciclo que equivale aos dois primeiros compassos na escrita clássica, propondo um modelo que parece se repetir, com variantes, nos dois compassos seguintes (entre parênteses a ideia de ataques desta

¹²⁰ Número de pulsos do ciclo, agrupados por acentuação.

¹²¹ Número de pulsos do ciclo, agrupados por acentuação.

¹²² Para identificarmos uma suposta clave que organiza o ritmo da melodia, levamos em conta tanto as sílabas tônicas, subtônicas e os acentos secundários (como o do início das palavras), quanto a duração (numero de pulsos) que cada sílaba abarca.

clave que não são exteriorizados na melodia). Essa clave da melodia [2 2 3 2 2 2 3], é exatamente a mesma do “paradigma do Estácio”¹²³, analisado por Sandroni¹²⁴.

Importante notar que por ter uma letra, a música cantada traz naturalmente notas pulsadas (semicolcheias, por exemplo) em que cada uma delas possui seu acento e timbre particular, como se fosse uma espécie de “Konnakol”, mas com a distinção de que quando a melodia repete, sempre sofre variantes na medida em que porta outras palavras¹²⁵.

Na figura 2.11 podemos visualizar os encaixes rítmicos decorrentes da operação conjunta das duas claves, o *tresillo* do violão, a clave do *Estácio* na melodia, e de uma divisão regular que baseada no *beat* acentua seu contratempo:

Fig.2.11: Encaixes rítmicos em “Expresso 2222”

Na figura acima, visualizamos:

- Em azul os pulsos atacados na clave do violão [3 3 2]; dois ciclos ao longo dos 16 pulsos.
- Em amarelo os pulsos atacados na clave da melodia [2 2 3 2 2 2 3]; um ciclo ao longo dos 16 pulsos.
- Em vermelho o *beat* e seu contratempo¹²⁶: [2 2 2 2 2 2 2 2]; 8 ciclos ao longo de 16 pulsos.

¹²³ Fig. 2.4, p. 55

¹²⁴ Uma possível explicação para isso seria a influência do trabalho rítmico de Jackson do Pandeiro, outra referência sempre citada por Gilberto Gil, que mesclou divisões de samba à condução rítmica do côco de embolada.

¹²⁵ Nesse sentido, na performance de uma música instrumental é menos usual que o intérprete crie (ou que a composição promova) tantas variantes e nuances para notas repetidas, por exemplo, com tantas diferentes formas de ataque (timbre), articulação e acentuação.

¹²⁶ Que é acentuado com o movimento da mão para baixo que comentamos.

Fig.2.13: Claves em defasagem em “Expresso 2222”

A entrada gradativa das percussões não altera significativamente o quadro rítmico geral; o ganzá (0’53’’), pulsará as semicolcheias acentuando sempre o terceiro de cada quatro pulsos (os contratempos do 2/4); o agogô (1’10’’) executará apenas os pulsos pares (os mesmos contratempos do ganzá), alternando os toques agudo e grave, respectivamente; o triângulo (1’44’’) pulsará também nas semicolcheias acentuando o primeiro (som aberto¹²⁷) e o quarto pulso de cada quatro.

Fig.2.14: Ganzá, agogô e triângulo – “Expresso 2222”

Polifonias

Ao levarmos musicalmente em conta a variedade de acentos e as diferenças de duração que cada sílaba pode ter, acrescentamos mais uma camada rítmica de encaixes, desencaixes, fases e defasagens, na complexa trama das durações que, desta forma, só a música popular cantada agrega. E por mais que seja comum a muitas canções a coexistência de claves de ascendência africana (na condução rítmica) e de simetrias especulares como as da quadratura da música europeia, a infinita variedade de variações e sutilezas que cada letra imprime a cada melodia, acaba por particularizar ainda mais cada obra.

¹²⁷ Na figura representado pela semicolcheia vazada.

Além da duração de cada sílaba (número de pulsos), dos relevos de acentuação (as sílabas tônicas, subtônicas e os acentos secundários), há também jogos sonoros, como a exploração das rimas, assonâncias (relacionadas às vogais)¹²⁸, aliteraões (relacionadas às consoantes)¹²⁹ e paronomásias¹³⁰, que integradas podem transportar as redes polirrítmicas para a esfera das tramas polifônicas, já que cada um desses expedientes gera fragmentos de linhas paralelas que se intercomunicam e conversam entre si. Não é a toa que o clássico estudo de Simha Arom é denominado de *African polyphony and polyrhythm*, na medida em que uma proposta que se aprofunda na polirritmia necessariamente deságua em concepções polifônicas¹³¹. A música popular cantada das Américas é um desdobramento recontextualizado desse pensamento ritmicamente polifônico e a palavra cantada (seus ritmos e sons) que a melodia carrega, pode se apresentar como componente protagonista dessa arquitetura.

E note-se que não está em questão aqui a riqueza poética, a quantidade de analogias e imagens que a letra de Gilberto Gil, no caso, certamente pode irradiar, e nem pretendemos nos ater à extrema competência com que os enlaces das palavras e sons foram gerados, assim como não estamos discutindo as proximidades dos contornos da melodia com os desenhos entoativos das inflexões da fala cotidiana. Nossa análise se restringe ao campo musical, à língua enquanto som musicalmente organizado por um compositor-intérprete, à canção como música cantada. A audição de tramas rítmicas como as que estudamos independem do domínio do idioma por parte de quem escuta, pois acontecem nas relações estritamente musicais produzidas pela letra enquanto som.

2.2 ACONTECIMENTOS MUSICAIS SIMULTÂNEOS

Além das interações rítmicas comuns às conduções de base, a música popular cantada das últimas décadas do século XX passou a dedicar uma atenção especial às simultaneidades de eventos em geral. Aqui também há certas particularidades a serem estudadas. No caso da música clássica podemos dizer que a escrita musical teve papel determinante para a

¹²⁸ Repetição ritmada da mesma vogal acentuada para obter certos efeitos de estilo (HOUSAISS); Tipo de rima imperfeita, na qual só há a coincidência das vogais. O mesmo que rima toante (AURÉLIO).

¹²⁹ Repetição de fonemas idênticos ou parecidos no início de várias palavras na mesma frase ou verso, visando obter efeito estilístico na prosa poética e na poesia (p.ex.: *rápido, o raio risca o céu e ribomba*) (HOUSAISS); Repetição das mesmas sonoridades numa série de sílabas ou palavras. (Ex.: *a brisa do Brasil beija e balança*) (AURÉLIO).

¹³⁰ Figura de linguagem que extrai expressividade da combinação de palavras que apresentam semelhança fônica (e/ou mórfica), mas possuem sentidos diferentes (p.ex. *anda possuído não só por um sonho, mas pela sanha de viajar*) (HOUSAISS); Figura de retórica que consiste em aproximar as palavras cujo som é semelhante, mas cujo sentido é diferente: *quem casa quer casa*. (AURÉLIO).

¹³¹ Na música africana, as linhas paralelas de uma polirritmia polifônica podem se dar, por exemplo, por meio dos diversos timbres e toques diferentes de um determinado instrumento, ou grupo de instrumentos de percussão.

elaboração dos eventos simultâneos, desde as polifonias medievais até as grandes arquiteturas das sinfonias de Mahler no início do século XX. Já na música popular do pós-década de 1960 a exploração das simultaneidades não decorreu de um desenvolvimento da escrita musical, mas de processos de exploração da dimensão vertical que passaram a se desencadear a partir da possibilidade tecnológica da gravação multicanal.

Até então, no período anterior, a música popular urbana organizava-se principalmente no sentido horizontal, adequando os fazeres musicais a uma linearidade melódica que caminhava intimamente atrelada à linearidade do texto cantado. Como na linguagem verbal, os compositores em geral apegavam-se às palavras e conduziam uma narrativa em que as curvas melódicas eram cuidadosamente contornadas de modo a clarear o entendimento do texto, ou seja, criando-se com alturas devidamente organizadas um simulacro de entoações da fala¹³². Mas assim que as camadas superpostas passaram a poder ser somadas diretamente na gravação, muitos compositores de canção deslocaram gradativamente seu pensamento criativo para operações composicionais que envolveriam o universo do próprio som musicalmente organizado, ou seja, sua natureza peculiar que se manifesta através de seus parâmetros em simultaneidade (alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas, etc.).

Willy Correa de Oliveira parte justamente da ideia de simultaneidade, tomando-a como característica não apenas de cada som, mas da própria da linguagem musical, para introduzir um olhar analítico que observa e identifica o que denominaria de “acontecimentos musicais”¹³³.

Na música, operar com os parâmetros do som é muito importante (...), é próprio da linguagem musical. (...) Quando se diz uma peça musical, fala-se de simultaneidade (CORREA DE OLIVEIRA in ULBANARE, 2005, Anexo 1, p.11).

Willy explica cada “acontecimento” como uma ideia musical autônoma que por si só se sustenta, mas que estabelece uma relação orgânica com os demais acontecimentos por compartilhar algum elemento unificador:

(...) os acontecimentos funcionam como um organismo, diferentes entre si, como órgãos em um organismo vivo, mas relacionando-se, também, como em

¹³² A obra ensaística e acadêmica de Luiz Tatit baseia-se nesse olhar sobre a canção, que considera a melodia como decorrência das entoações da fala.

¹³³ A dissertação de Alexandre Ulbanare, *Willy Correa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*, traz no Anexo 1 uma transcrição detalhada do conteúdo das disciplinas *Linguagem e estruturação musical (I a VI)* ministradas por Willy no ano 2000. Entre 1987 e 1990 fui aluno de Willy na ECA-USP e tive contato direto com esse conteúdo que já à época era apresentado com análises de estudos de Chopin, como nas transcrições feitas no trabalho de Ulbanare.

um organismo vivo. Quando mexe na parte, o todo se altera. Quando mexe no todo, a parte também se altera. Tudo se relaciona. (op. cit, Anexo 1, p. 15)

É pela via da identificação de “acontecimentos” – autônomos, mas engrenados no todo –, que o estudo das simultaneidades se aprofunda na visão de Willy. Nesse contexto, uma melodia acompanhada é considerada, por exemplo, como apenas um “acontecimento”, na medida em que o próprio sentido dessa relação se dá justamente restrito à própria relação¹³⁴ entre melodia e harmonia, ou seja, o sentido é a relação.

Um contraponto, mesmo que a muitas vozes, também seria considerado apenas um “acontecimento”, pois é justamente a natureza semelhante das diversas vozes que faz com que ouçamos sua relação, seu efeito geral, seu agregado resultante. Não há contraponto se não houver várias vozes. Willy explica que para que haja mais de um “acontecimento” simultâneo, os elementos em questão devem ser de naturezas distintas embora compartilhem de algum princípio unificador¹³⁵:

Contraponto é relação entre as partes. No caso da simultaneidade de acontecimentos, cada um deles terá uma natureza própria, uma maneira própria de exprimir-se e de se desenvolver no tempo. (...). (op. cit, Anexo 1, p. 13)

E ainda:

Quando se têm acontecimentos simultâneos tem-se que cada voz não seja uma voz, mas um elemento que tenha vida própria, que seja de outra natureza e se desenvolva, no tempo, de maneira diversa do que as outras. (op. cit, Anexo 1, p.13)

Para identificarmos os acontecimentos Willy sugere um primeiro passo que seria o de “perceber que algo que parece (melodia acompanhada, contraponto acompanhado) pode não ser o que parece” (op. cit., Anexo 1, p. 13). O passo seguinte, segundo Willy, é a consciência, a definição da natureza de cada “acontecimento”¹³⁶.

¹³⁴ A relação de sentido, em mão dupla, que há entre melodia e harmonia pode ser observada na maioria das peças tonais. Como acontece em muitas obras de Chopin, por exemplo, em “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/Newton Mendonça) fica evidente que uma análise que isole melodia (de caráter estático) e harmonia (em movimentação contínua) não dá conta da significação particular que a interação desses elementos propõe para a canção.

¹³⁵ Nos casos analisados dos Estudos de Chopin, Willy cita o “eixo harmônico” como um eixo comum, o elemento unificador das diferenças.

¹³⁶ Importante lembrar que mais do que explicar os processos de composição característicos de Chopin, Willy procurava mostrar possibilidades de articulação de simultaneidades, a “polifonia de polifonias”, num contexto independente do repertório analisado, de modo que tais ferramentas pudessem ser adaptadas a outros universos de análise e, principalmente, que pudessem ser utilizadas em processos de criação musical.

Por se tratar de material preparado para exposição em aula, não houve a necessidade, por parte de Willy, da formulação de uma definição estritamente precisa para a ideia de “acontecimentos musicais”. Ainda assim, a explicação oral e a utilização prática desse ferramental analítico, detalhadamente, em diferentes exemplos e situações composicionais, apresentam-se como suficientes para constituírem, pouco a pouco, um contexto bastante claro para sua aplicação.¹³⁷

Nesse sentido, adaptaremos e desdobraremos agora, criteriosamente, essas ferramentas de análise, aplicando-as no contexto da música popular cantada pós-década de 1960, quando a superposição de camadas (em vários canais), permitiu que a música popular passasse a agregar diferentes ideias simultâneas¹³⁸.

“Fé cega, faca amolada”

Na figura a seguir temos a transcrição das partes individuais dos instrumentos que compõem “Fé cega, faca amolada” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), segunda faixa do lado A do álbum *Minas* de Milton Nascimento (1975)¹³⁹. A figura representa os compassos em que a simultaneidade dos acontecimentos já está constituída após a entrada escalonada dos instrumentos:

The image displays a musical score for the song "Fé cega, faca amolada". It features six staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled on the left: Voz (Voice), Bateria (bumbo) (Drums), Pandeiro (Tambourine), Sax Soprano (Saxophone), Violão (Guitar), and Baixo (Bass). The music is written in 4/4 time. The lyrics "A - go - ra não per - gun - to mais a - on - de vai aes - tra - da" are written below the voice staff. The score illustrates the simultaneous entry and development of these different musical layers.

Fig.2.15: “Fé cega, faca amolada” – acontecimentos simultâneos

¹³⁷ Ver análises em ULBANARE (Anexo 1).

¹³⁸ Os casos de simultaneidades de acontecimentos na canção popular anteriores à década de 1960 são, em sua maioria, de música que envolve arranjos escritos, como por exemplo, as gravações de Big Bands, nos Estados Unidos, arranjos de Radamés Gnattali, no Brasil, etc. Com a gravação multicanal, um mesmo músico passa a poder gravar uma linha, ouvir e criar um acontecimento de natureza diferente para superpor, sem que necessariamente seja fluente na escrita musical.

¹³⁹ CD anexo 2 (*Minas*), faixa 2

Considerando-se, segundo Willy, que uma melodia acompanhada deve ser considerada normalmente como apenas um acontecimento musical é necessário que a base, por si só, seja suficientemente interessante para que se emancipe de sua inter-relação com a melodia e se auto sustente como um acontecimento independente. Não estamos nos referindo aqui às complexas interações rítmicas que tratamos no item anterior (que apesar disso são bastante comuns), mas sim, aos casos em que a base incorpora algum procedimento que particulariza o fonograma.

No caso de “Fé cega, faca amolada”, a música começa apenas com a levada de violão e a linha de baixo durante os primeiros quatro compassos (ver fig. 2.15). Podemos dizer que essa é a condução da base de “Fé cega, faca amolada” (e não de qualquer outro fonograma do gênero), pois a maneira como o *riff* criado ao violão nas cordas agudas se articula com a linha de baixo é exclusiva dessa canção. Em outros tantos fonogramas comuns, em que as canções se iniciam com qualquer levada padrão de um determinado gênero em questão, só é possível reconhecer a música quando a voz e a letra apresentam a melodia¹⁴⁰.

A partir do quinto compasso (0’08’’), dois outros novos acontecimentos são acrescentados: na região central uma nota Ré é repetida em um *ostinato* – de cinco ataques – pelo sax soprano, ao mesmo tempo em que uma pandeiriola em semicolcheias preenche os registros mais altos do fonograma (fig. 2.15). Mesmo se tratando de um procedimento convencional na pandeiriola, é o fato de não estar tocando junto ao baixo e violão desde o início do fonograma que traz à sua aparição o status de um novo acontecimento, pois não havia qualquer elemento no registro que a pandeiriola inaugura. Passados mais alguns segundos, sua subdivisão é incorporada ao âmbito da levada em geral, compondo com o violão e o baixo a base da canção.

Com a entrada do acontecimento protagonista, a voz de Milton Nascimento (0’15’’), a base continua atuando como um acontecimento musical independente (agora incorporando também o *ostinato* do sax ao *riff* do violão, baixo e subdivisão da pandeiriola). Um outro acontecimento, coadjuvante, é adicionado na região grave (ver fig.2.15), com uma nova célula no bumbo da bateria. Como no caso da pandeiriola, passados alguns segundos, perde-se o efeito de seu ineditismo e o bumbo é também incorporado, adensando a textura do acontecimento da base (sempre independente da melodia). Caso o arranjo do fonograma

¹⁴⁰ Ouvir faixa 6 no CD anexo 1, como exemplo. Justapusemos os primeiros 15 segundos de *Blowing in the Wind* (1971), *Man of constant sorrow* (ao vivo – início dos anos 1960) e *The times they are a changin’* (1964), de Bob Dylan. Esses são casos de fonogramas de canção compostos nos modelos pré 1960, em que a ênfase se encontra na narrativa linear da melodia e da letra, e não na superposição de camadas. Ouvindo-se apenas tais introduções (muito semelhantes) é difícil saber exatamente qual canção será cantada.

tivesse sido organizado, como muitas vezes o é em outras músicas, de modo a todos os instrumentos entrarem simultaneamente desde o início e tocarem alguns compassos de introdução antes da entrada da voz, ainda assim, teríamos dois acontecimentos simultâneos (e não um só – melodia acompanhada), pois o *riff* do violão garantiria a exclusividade da levada com relação à melodia¹⁴¹.

Partindo dessa análise e das considerações acima podemos perceber que há casos em que uma base chama a atenção para si, (“tem vida própria”, nas palavras de Willy), na medida em que se desvia de um padrão característico de determinado gênero. Se a levada de “Fé cega, faca amolada” tivesse por alguma circunstância especial inaugurado um novo subgênero do pop/rock brasileiro, e passasse a ser utilizada em centenas de gravações, provavelmente perderia seu efeito particular¹⁴².

Em *Informação e redundância na música popular*, publicado em 1968 como capítulo de *Balanço da bossa*, Augusto de Campos lança mão da *teoria da informação* de Abraham Moles para tratar da questão de que a imprevisibilidade da mensagem artística se dá na medida em que há novos elementos (informações) que não encontram imediato espelhamento no repertório adquirido, até então, pelo ouvinte:

(...) A. Moles acentua que a “mensagem artística” oscila numa dialética “banal/original, previsível/imprevisível, redundante/informativa”. (...) É (...) o conjunto de conhecimentos *a priori* [do ouvinte] que determina (...) a previsibilidade global da mensagem. Assim, a mensagem transmite uma informação que é função inversa dos conhecimentos que o ouvinte possui sobre ela. (CAMPOS, 2012, p. 180-181)

O enfrentamento informação/redundância pode acontecer tanto com a inserção criativa de novas informações no decorrer de um fonograma quanto na comparação da audição de uma nova música com o repertório previamente adquirido, o conjunto das músicas conhecidas por determinada pessoa, comunidade, etc. Nesse sentido, um procedimento composicional pouco usual, que chama a atenção num primeiro momento – como determinados padrões rítmicos ou figurações de acompanhamento de melodia –, pode ir gradativamente perdendo

¹⁴¹ Ainda sobre a voz, vale notar que as acentuações das palavras sugerem uma clave [3 3 2] (em colcheias) decorrente dos acentos nas sílabas (sublinhadas): A-[go-ra não per-gun-to] e [mais a-on-de vai-aes] e [tra-da], sobre um base de subdivisões mais pares e regulares.

¹⁴² Ainda assim, a entrada escalonada dos instrumentos provocaria a convivência, ao menos por algum tempo, de acontecimentos musicais simultâneos.

seu efeito com o passar dos anos¹⁴³ (ou dos segundos), fazendo com que a criação de novos expedientes passe a ser necessária, para os novos compositores, para que a curiosidade e a surpresa ainda se façam presentes.

Mas nem sempre a entrada escalonada de instrumentos em um fonograma inaugura novos acontecimentos musicais, pelo contrário, há sempre a necessidade de que cada elemento tenha “natureza própria, uma maneira própria de exprimir-se e de se desenvolver no tempo” (CORREA DE OLIVEIRA in ULBANARE, 2005, Anexo 1, p. 13). Ainda em “Fé cega, faca amolada”, a partir da segunda estrofe (0’45’’), temos *informação* nova sem que outros *acontecimentos* sejam acrescentados. O que notamos é a mudança de timbre, tanto no acontecimento da voz, com a entrada de Beto Guedes, quanto no *ostinato* do sax, que a partir daí passa estar a cargo de uma guitarra. O saxofone abandona definitivamente a figuração de *ostinato* para improvisar contracantos com a melodia principal. O resultado é o que Willy chamaria de “contraponto acompanhado” (op. cit., 2005, Anexo 1, p. 14), com uma base que continua a ser um acontecimento independente.

Ao explicar e exemplificar os diferentes acontecimentos musicais simultâneos Willy destacou tanto a necessidade de cada um deles ter uma “natureza própria” e uma forma própria de se “desenvolver no tempo”, quanto o fato de que deve haver um “eixo comum”, um princípio unificador para as diferenças em simultaneidade. No caso dos exemplos que utiliza – os estudos de Chopin – esse princípio unificador era, segundo Willy, o próprio “eixo harmônico”.

Na música popular muitas vezes os acontecimentos tomam a forma (a “natureza”) de *ostinatos* de diferentes extensões e recortes no registro das tessituras, como em “Fé cega, faca amolada”. Como mostramos na figura 2.16, a seguir, podemos apontar cinco comportamentos distintos:

- 1- Acontecimento do violão/baixo: extensão de 8 *beats* / destaque para a região entre 440 – 530 Hz no agudo e 110-146 Hz no grave. Em azul escuro na fig.2.16.
- 2- Acontecimento do sax soprano e guitarra: extensão de 2 *beats* / região do Ré central (290 Hz). Em azul na fig. 2.16.
- 3- Acontecimento da entrada da pandeirola: extensão de 1 a 2 *beats* / região mais alta das frequências – efeito contínuo. Em amarelo.

¹⁴³ Esse pode ser o caso das levadas de bossa-nova que tanto chamaram a atenção aos ouvidos acostumados aos sambas e sambas-canções dos anos 1950. Para pessoas que nasceram depois da década de 1960, e de certa forma tiveram um contato com o gênero desde cedo, a condução pode não despertar um interesse especial.

- 4- Acontecimento da entrada do bumbo: extensão de 4 *beats* / região mais baixa das frequências (em roxo).
- 5- Acontecimento da voz: extensão de 16 *beats* / região entre 220 e 440 Hz, em azul claro.

Fig.2.16: Acontecimentos, ciclos e recortes de frequência – “Fé cega, faca amolada”

No contexto da canção popular, embora também haja encadeamentos tonais (como no caso citado de Chopin), ou centros modais explícitos, ambos acabam funcionando muitas vezes como uma espécie de código familiar compartilhado entre autor e público, um campo conhecido para articulações composicionais que muitas vezes colocam sua atenção em outras propriedades musicais que serão prioritariamente trabalhadas. E é comum que haja uma atenção particular para o parâmetro duração. Na convivência de diferentes acontecimentos simultâneos, são as pulsações (as subdivisões em “semicolcheias”) as responsáveis por estabelecer o “eixo comum”, cumprindo um papel equivalente ao que o “eixo harmônico”, citado por Willy, desempenhava na música clássica dos séculos XVIII e XIX.

Em música popular, são os encaixes de semicolcheias que unificam os diferentes acontecimentos, os “órgãos” individuais em simultaneidade, independentes em suas funções, mas articulando-se em conjunto, “no organismo vivo” do fonograma. Deslocando a organização do próprio discurso musical das articulações composicionais que tomam o parâmetro *altura* como referência preponderante, para uma ênfase no parâmetro *duração*, a música popular estrutura-se a partir de uma implacável segurança do *beat*¹⁴⁴, abrindo espaços para que as mínimas pulsações cumpram a função de elementos unificadores dos acontecimentos simultâneos independentes que serão explorados.

¹⁴⁴ Na música popular o *beat* ocupa, a seu modo, um papel análogo ao que o centro tonal ocupa na música clássica.

“Saudade dos aviões da Panair (conversando no bar)”

Em “Saudade dos aviões da Panair (conversando no bar)”, faixa 4 do mesmo álbum *Minas*, a base que também é montada gradativamente compreende um ciclo de 5 *beats*, que por si só já gera um interesse particular, e é repetida, com variações por seis vezes, ainda antes da entrada das vozes em 0’22” com uma melodia em Ré dórico.¹⁴⁵ A figura a seguir também representa a configuração geral dos acontecimentos em simultaneidade, depois da entrada escalonada dos instrumentos:

Fig.2.17: “Saudade dos aviões da Panair” – base

Neste caso, nos dois primeiros ciclos (“compassos”) o acontecimento da base é apresentado pelas percussões em diálogo, em jogos que exploram a espacialização nos canais L e R (esquerdo e direito)¹⁴⁶. No terceiro ciclo há uma figuração na flauta, que termina em trinado (outro acontecimento). No quinto ciclo a entrada do baixo elétrico é um novo acontecimento, ao mesmo tempo em que violão, guitarra, teclados e flauta compõem a textura. Com a entrada da melodia nas vozes (acontecimento independente) todos os elementos instrumentais se agregam em um só acontecimento paralelo de base.

Tomando como referência os conceitos e exemplos propostos por Willy Correa de Oliveira, e a adaptação ao contexto da música popular que fizemos, analisando “Fé cega, faca amolada” e “Saudade dos aviões da Panair”, proporemos agora a identificação dos acontecimentos musicais em três tipologias principais:

¹⁴⁵ CD anexo 2 (*Minas*), faixa 4

¹⁴⁶ Left e right: ouvir com fone.

1- Particularidades rítmicas da própria levada

Quando na constituição da levada de uma música busca-se uma formulação particular e não a aplicação de um padrão rítmico notadamente conhecido, identificado a um gênero. É o caso, como vimos, de *Fé cega faca amolada*.

Outro exemplo é o fonograma “Cais” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos) faixa 2 do álbum *Clube da esquina* de 1972¹⁴⁷. A figuração ao violão que dialoga com a voz, explorando semitons e a sonoridade da corda mib solta (o violão está afinado meio tom abaixo do padrão) já é suficientemente particular para se impor como um acontecimento musical independente. Tal procedimento colabora para o fato de “Cais” não se encaixar facilmente em classificações usuais de gêneros musicais (samba, maracatu, jazz waltz, etc.).

Fig.2.18: “Cais” – dois acontecimentos musicais

Em “Stairway to Heaven”¹⁴⁸, do Led Zeppelin, temos um caso semelhante no qual o acompanhamento, dedilhado ao violão, que é apresentado nos primeiros ciclos a partir da entrada da voz, se destaca como um acontecimento independente.

Já em “Águas de Março”, de Tom Jobim¹⁴⁹, apesar do gênero se caracterizar evidentemente como um samba, há procedimentos rítmicos que fazem de sua levada inicial ao violão um caso único. A introdução não apresenta uma levada comum de samba ou bossa-nova. O fato, também incomum, do primeiro acorde ser um acorde maior com sétima menor no baixo, reforça a particularidade da composição.

Fig.2.19: “Águas de março” – levada inicial

¹⁴⁷ CD anexo 1, faixa 7

¹⁴⁸ CD anexo 1, faixa 8

¹⁴⁹ Utilizamos aqui o fonograma do álbum *Elis e Tom*. CD anexo 1, faixa 9

2- Presença de *riffs* na constituição da levada

Procedimento bastante comum no universo do rock, a inserção de um *riff* (uma frase *ostinato* rítmico-melódico) agrega interesse à construção de uma levada. Normalmente o *riff* é executado na guitarra podendo ser dobrado pelo baixo. Exemplos: *Day tripper* dos Beatles, “(I can’t get no) Satisfaction” dos Rolling Stones, “Smoke on the Water” do Deep Purple, “Beat it” de Michael Jackson¹⁵⁰.

Em “Navalha na liga”¹⁵¹, Itamar Assumpção cria no baixo – com dobras de voz e eventualmente de guitarra – um *riff-ostinato* de quatro ciclos de quatro *beats*, sobre o qual diferentes fragmentos melódicos vão se encadeando durante todo o fonograma:

Fig.2.20: “Navalha na liga” – riff como acontecimento no baixo

A função primeira de um acompanhamento em composições no formato “melodia acompanhada” é de contribuir com a condução rítmica da música ao mesmo tempo em que apresenta o contexto harmônico – os encadeamentos dos acordes. De maneira geral, podemos dizer, que os casos estudados acima nos itens 1 e 2, são exemplos em que os acompanhamentos extrapolam essa função básica, para, sem deixar de cumpri-la, propor ao menos mais uma camada de informação autônoma para o eixo vertical das simultaneidades.

3- Presença de *riffs* ou *ostinatos* em regiões agudas

Em “Superstition” (Stevie Wonder – 1972), há um *ostinato* no clavinete (fig. 2.21), na região que compreende o Mib2 e o Solb3¹⁵², que coloca a levada como um acontecimento independente (A2), neste caso, não coincidente com a linha do baixo. Além deste, é inserido, em alguns pontos, um outro acontecimento (A3) constituído de frases no naipe de sopros (saxofones e trompete), na região mais aguda, entre o Solb4 e o Sib5. A voz¹⁵³ ocupa a região entre Solb3, a nota mais aguda do acontecimento do clavinete, e Solb4 a nota mais grave do acontecimento do naipe.

Podemos dizer que temos três acontecimentos no total:

¹⁵⁰ Respectivamente faixas 10, 11, 12 e 13 no CD anexo 1.

¹⁵¹ Itamar Assumpção/Alice Ruiz. CD anexo, faixa 14. CD original *Sampa midnight – isso não vai ficar assim* (faixa 3), 1983.

¹⁵² O dó central do piano, linha suplementar inferior na clave de sol, é convencionado aqui como dó4.

¹⁵³ A voz – tenor - soa oitava abaixo do notado na figura 2.21

A1 - Melodia acompanhada de bateria e baixo

A2 - Clavinete

A3 - Intervenções do naipe

Fig.2.21: “Superstition” – três acontecimentos (de 0’45” a 0’57’)¹⁵⁴

Em um segundo fragmento uma nova frase no naipe é proposta:

Fig.2.22: “Superstition” (2) – três acontecimentos (de 1’16” a 1’25’)¹⁵⁵

“Crystalline”

“Crystalline” de Björk, faixa 3 do CD *Biophilia* de 2011¹⁵⁶, é um bom exemplo de fonograma montado em estúdio, em que o foco composicional se localiza na construção da trama das sonoridades, o nível secundário que será o centro de nossos estudos no próximo capítulo. Em “Crystalline” ainda há estrofes e até um refrão, mas a voz e o texto funcionam aqui como um ponto de referência, um fio narrativo em torno do qual diversos acontecimentos musicais autônomos se inserem, tanto com função agregadora quanto com função mais provocativa.

Não há ao longo da peça uma percussão ou bateria estruturada de forma presente e constante, que cumpra a função de contribuir para a levada. Mas mesmo assim, sons

¹⁵⁴ Fragmento 1 – CD anexo 1, faixa 15

¹⁵⁵ Fragmento 2 – CD anexo 1, faixa 16

¹⁵⁶ CD anexo 1, faixa 17

eletrônicos que se assemelham aos seus equivalentes acústicos de uma bateria, como bumbo, caixa ou pratos, podem ser reconhecidos durante todo o fonograma.

Proporemos uma análise que se baseia no comportamento desses elementos sonoros ao longo do fonograma. Seccionamos a música em estrofes – melodias modais, semelhantes em seus perfis, mas sempre apresentando encaminhamentos distintos, priorizando a adequação ao texto – e refrãos, que sempre iniciam com a palavra *crystalline* e estabelecem ciclos de 8 *beats*.

A figura 2.23 mostra um aumento gradativo nas amplitudes, especialmente nos refrãos e na última estrofe, fato que está diretamente ligado às interferências dos timbres eletrônicos que fazem referência aos timbres de bateria.

Fig.2.23: “Crystalline” – Estrofes e refrãos

- Estrofe 1: os primeiros timbres que associamos a esse universo, uma sonoridade em que o componente (chamaremos de C1) de ruído prevalece à emissão clara da frequência, aparecem de forma pulsada, e em *fade in* a 14’, na região média, e são modulados em sua frequência até aproximadamente 20’ (em branco na fig. 2.23). C1, quando pulsado, cumpre uma função tanto de “caixa” quanto de pratos. Isso ficará mais evidente no decorrer do fonograma.

Em 22,1’’ há um ataque isolado curto de pouca intensidade na região grave (como um surdo) simultâneo ao *p* da palavra *plants*.

A partir de 28,5’’ até 38’, aproximadamente, retornam as modulações de C1 (em branco na fig. 2.23).

- Refrão 1 (em amarelo na fig. 2.23). Em 45,5’’ há um ataque forte na região grave (como um bumbo) na cabeça do ciclo que inaugura o refrão. Chamaremos de componente 2 (C2). C2 é repetido após 8 *beats* (50,9’).

A partir daí C2 e variantes de C1 reaparecem ao longo do refrão em vários ataques (bumbo, caixa e pratos), mas sem criarem um *ostinato* definido e previsível.

Ainda no refrão, em seu final (de 1'07'' a 1'17'') quando a voz está em pausa, C2 e C1 passam a atacar de maneira mais regular, contribuindo de forma mais participativa para a levada. Mas o principal agente da condução é o baixo (eletrônico) que passa a pulsar regularmente repetindo duas vezes uma frase de condução ao longo dos 16 *beats* (8+8) que compõem esse fragmento.

- Estrofe 2 (em rosa e laranja) - É inaugurada em 1'17'' com a supressão de todos os elementos pulsados. A partir de 1'31,5'' novos timbres com função de bumbo e caixa são gradativamente inseridos. Contribuem para a levada embora não estabeleçam padrões repetitivos.
- Refrão 2 (em amarelo) - a partir de 2'7,5''. C1 e C2 já aparecem de forma mais densa, desta vez com o baixo pulsado desde o início do primeiro ciclo de 8 *beats*.
- Estrofe 3 - Seguem momentos em que C1 e C2 se alternam com os timbres criados para a segunda estrofe, expondo-se totalmente em alguns momentos devido à filtragem de outros elementos que compõem a sonoridade do fonograma de modo geral.
- Refrão 3 (em amarelo) - em 3'26'', desta vez sem o ataque inicial de C2. Pouco a pouco C1 e C2 são incorporados (com o baixo).
- Estrofe 4 (em vermelho) – início em 4'08'' – mais rarefeita - retomada e reformulada, a partir de um gradual crescendo de variações sobre C1 e C2, com subdivisões exageradamente curtas. A sonoridade que remete às baterias eletrônicas de *drum'and'bass* tem aqui uma função não de conduzir, mas de interferir contundentemente como um *acontecimento musical* com alto grau de densidade, paralelo à melodia cantada.

Observando as formas de onda (amplitudes) é possível perceber maiores variações nos picos nas estrofes 1, 2 e 3, onde há menor presença dos timbres eletrônicos de bumbo e caixa. Os refrãos, observados à distância, apresentam maior regularidade nos picos. Nota-se também o decrescendo no início da estrofe 2 assim como os crescendo que antecedem o refrão 3 e a estrofe 4. O aumento da densidade e a intensidade forte e constante (percebe-se a atuação de compressão e de um *limiter* que nivela as intensidades) da bateria eletrônica nessa última estrofe faz dela uma seção à parte.

Em “Crystalline” os timbres que simulam a bateria eletrônica, diferentemente de sua utilização comum em outros fonogramas, atuam de modo inconstante, criando zonas de interesse que emancipam a bateria de sua função básica de responsável pela condução rítmica, criando, de várias formas, acontecimentos musicais independentes da voz.

III - SONORIDADES - NÍVEL SECUNDÁRIO

No primeiro capítulo discutimos a transformação significativa que ocorreu nos processos de criação de música popular a partir de meados da década de 1960, que passaram a envolver técnicas de composição de fonogramas “diretamente no tape”, sobretudo a partir das referências estabelecidas pelo trabalho dos Beatles.

Historicamente, podemos apontar duas etapas nesse processo:

- a) Com a evolução da tecnologia de gravação há um primeiro momento em que se passa a explorar um adensamento nas texturas, com a sobreposição de diferentes elementos no âmbito vertical, criação de acontecimentos musicais, etc., resultando em fonogramas em que o interesse parecia se localizar muito mais na resultante sonora do todo (nível secundário, segundo Guigue), do que na própria canção, a relação texto/melodia/harmonia/levada que os originaram (nível primário). Em outras palavras, a diferença, por exemplo, entre o *Sgt. Pepper's* e álbuns de outros artistas –, e até mesmo entre o *Sgt. Pepper's* e os primeiros álbuns dos Beatles – se fazia muito mais perceptível na sonoridade resultante do fonograma, nos grandes contrastes de texturas, densidades, dinâmicas, no peso e na confluência de diferentes frequências e harmônicos ao longo de cada faixa (e também ao longo de cada “lado” do disco), do que no fato de que as novas canções exploravam novas formas de construção melódica, outros objetos temáticos nas letras, ou uma ampliação da exploração da harmonia no contexto tonal ou modal¹⁵⁷.
- b) Como decorrência do resultado desse primeiro momento, há um reflexo, imediato, na própria produção subsequente dos Beatles e também de outros artistas, em que se nota uma inversão das prioridades: os compositores (ou coletivos de composição), não criavam mais apenas canções ao violão e voz para depois trabalharem criativamente seu arranjo, mas, tendo em mira a composição de fonogramas em que a resultante sonora fosse o principal campo a ser explorado, trabalhavam para terem, como ponto de partida, canções ao violão e voz que desde sua gestação inicial já fossem compostas de modo a poderem se relacionar com o objetivo final. Isso explica a proliferação, a partir de então, de fonogramas com seções mais contrastantes, com alternâncias de andamento e instrumentação, faixas com diferentes gêneros em um mesmo álbum, etc.

¹⁵⁷ Sabendo que nesses parâmetros de nível primário também houve transformações.

Assim como é possível perceber uma relação direta entre a criação de “acontecimentos musicais” simultâneos – que redimensionam as operações no âmbito vertical – e uma transformação nas técnicas de composição de música popular no sentido de aprofundar um trabalho no campo das sonoridades, a criação dessas novas sonoridades, por sua vez, traz reflexos imediatos na maneira como as formas musicais se organizam. Ou seja, podemos dizer, em linhas gerais, que enquanto a canção se ateve principalmente às operações composicionais de nível primário, focando a criação de melodias, letras, harmonias e levadas, as formas AABA e estrofe/refrão pareciam ser os suportes suficientes para tal conteúdo; na medida em que a composição desloca seu eixo para as operações de nível secundário, o da criação de sonoridades, a própria forma da música popular se flexibiliza, expandindo suas fronteiras.

Deter-nos-emos agora em uma aproximação com a terminologia e as ferramentas de análise propostas por Didier Guigue para na sequência voltarmos nossa atenção às implicações desses procedimentos composicionais com a forma.

Guigue observa que um trabalho composicional que prioriza a construção das sonoridades é aquele que apresenta um maior grau de transformações na relação dos diversos parâmetros componentes dessa sonoridade. Essas transformações podem provocar contrastes radicais na sonoridade resultante ou podem acontecer de forma mais gradativa.

No primeiro capítulo vimos que Guigue utiliza o termo *sonoridade* de forma a envolver e relacionar conceitos como timbre, textura, densidades, âmbitos relativos (no sentido de registros de tessitura), intensidades relativas entre outros. De fato, termos como timbre e textura são bastante comuns e relevantes, sobretudo quando aplicados à música do século XX, e foram com o tempo sendo adotados de modo a se tornarem, por um lado, definições mais elásticas para análises mais gerais, e, por outro, conceitos que foram aprofundados e redefinidos em minuciosas categorias para análises mais específicas. A grande diferença é que Didier Guigue não analisa a música do século XX incorporando a análise textural como mais uma visão, mesmo que em destaque, ao lado da análise rítmica, da organização das alturas, etc.; Guigue mostra que a composição no século XX caminha para se assentar em um outro nível, mais afeito ao “som” do que ao “tom” (como observou Solomos), e a textura, nesse sentido, é entendida como um importante componente de algo ainda maior, a *sonoridade* da peça.

Em *Materials and techniques of twentieth-century music*, Stefan Kostka explica:

Textura [em comparação à timbre] é um pouco mais difícil de definir (...). Podemos dizer que textura se refere à relação entre as partes (ou vozes) em algum momento de uma composição; faz referência especialmente às relações entre ritmos e contornos, mas também abrange aspectos como espaço e dinâmica.” (Kostka, 2006, p. 222).¹⁵⁸

Mais adiante (p. 236), Kostka coloca que, no que tange às tipologias de textura, a música acústica¹⁵⁹ do século XX pode muitas vezes ser também analisada tendo-se em vista as categorias comuns às análises de música dos séculos anteriores. Nesse sentido as texturas podem ser *monofônicas*, *homofônicas*, *contrapontísticas* (polifônicas) ou ainda *textura em camadas* (compound textures)¹⁶⁰.

A essas categorias Kostka acrescenta outras três que se desenvolveram no contexto mais específico da música acústica do século XX:

- 1- Pontilhismo – apresenta pausas e saltos amplos e isola os sons em “pontos”. Pode envolver a *Klangfarbenmelodie*; (op. cit., pp. 238-239)
- 2- Estratificação (justaposição em bloco) – termo empregado para definir a justaposição de texturas musicais contrastantes, ou, mais frequentemente, de *sons* contrastantes. Embora “estratos” normalmente signifiquem camadas, umas sobre as outras, o “estrato”, neste caso, tem o sentido de *contígua*, uma à outra. (op. cit., p. 239)
- 3- Massa sonora – termo algumas vezes empregado para descrever um acorde cujo conteúdo de alturas é irrelevante se comparado ao impacto psicológico e físico do som. Os exemplos mais característicos são os “clusters” amplos (...). (op. cit., p. 239)

Kostka encerra o capítulo discutindo *textura* como importante elemento determinante da *forma* na música do século passado:

“(…) Na ausência das forças tonal e temática, outros elementos têm sido empregados na elaboração de composições, a fim de determinar sua forma (...). Em várias composições do século XX, o principal elemento determinante da forma é a textura, geralmente com grande participação da dinâmica, do timbre e dos registros.” (op. cit., p. 239).

¹⁵⁸ As citações de Kostka, neste capítulo, tomam como referência tanto o original quanto um fichamento organizado em português pela professora Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira para a disciplina *Técnicas para análise musical de obras pós-tonais*

¹⁵⁹ *Acústica* no sentido de se diferenciar da música eletroacústica.

¹⁶⁰ Quando há a harmonização de linhas individuais. Poderia ser traduzida também como *textura composta*.

Quando Kostka propõe uma relação entre textura e outros elementos como registros, timbre e dinâmica como determinantes da forma, de certo modo, se aproxima de Didier Guigue. Guigue mostra como a construção da forma também se dá pela alternância ou transformação das *sonoridades* (que envolvem as texturas entre outros componentes). É na comparação entre dois pontos ou segmentos distintos no tempo que os contrastes de sonoridades podem ser aferidos.

Para Guigue, os contrastes de sonoridades podem se manifestar por¹⁶¹:

- a) Oposição Adjacente: Justapõem-se segmentos descontínuos. São processos aditivos de composição que geram implicações diretas nas formas musicais. Guigue (GUIGUE, 2011, p. 74) apresenta como exemplo o sintomaticamente didático estudo *Pour les sonorités opposées* de Debussy, advertindo que tal oposição entre segmentos pode acontecer com cortes evidentes, mas também pode se dar por meio de notas ou sonoridades “pivô” (algum elemento comum em duas situações distintas), ou pelo processo de “telhagem”¹⁶², como representamos esquematicamente na figura abaixo¹⁶³.

Fig.3.1: Sonoridades: Oposição adjacente ("corte", "pivô" e "telhagem")

- b) Oposição Simultânea: As unidades sonoras são organizadas em fluxos simultâneos, paralelos. Guigue propõe a denominação “polifonia de sonoridades” e argumenta que “isso é um atributo do que se convencionou chamar de *textura*” (op. cit., p. 76). Se no caso das “oposições adjacentes” falava-se em *segmentação*,

¹⁶¹ Além dessas duas tipologias que aqui selecionamos, “oposições adjacentes” e “oposições simultâneas”, Didier Guigue propõe outras classificações para o estudo das relações entre diferentes unidades sonoras, que explica nos subitens, “sintagma” (p. 74) e “Classes, Conjuntos de Unidades e Sonoridade Geradora” (p. 78).

¹⁶² Em alguns contextos de análise a “telhagem” é denominada também de “imbricação”.

¹⁶³ A classificação de sonoridades por *Oposição Adjacente* impõe-se como um termo mais claro e completo do que a *Estratificação (justaposição em bloco)* apontada por Kostka (para texturas) que citamos acima.

aqui Guigue propõe *segregação* em camadas. Este pode ser, por exemplo, dependendo de sua configuração específica, um exemplo de “acontecimentos musicais” simultâneos. No caso de situações em que há um maior índice de elementos comuns entre diferentes unidades sonoras simultâneas podemos falar em *fusão* ao invés de *segregação*¹⁶⁴.

Fig.3.2: Sonoridades: Segregação e Fusão

Ainda sobre a segregação:

A segregação parte da constatação de que é possível dissociar sistematicamente as unidades em dois ou mais fluxos simultâneos, os quais conservam, entre si, ao longo do tempo, tanto elementos de identificação quanto de diferenciação; um dos fatores mais frequentes de segregação é a separação estável entre várias regiões de alturas ou entre diversas configurações instrumentais. (op. cit, p.79)

Em *Structural functions in music*, Wallace Berry dedica mais de cem páginas (o segundo capítulo inteiro), ao estudo das texturas¹⁶⁵. Mais do que se ater ao aspecto morfológico ou “visual” das texturas na música escrita, Berry, aproxima-se do conceito de *sonoridade* na medida em que atenta para os aspectos *sonoros* dos componentes:

A textura da música consiste em seus componentes *sonoros*; ela depende em parte desses componentes soando em simultaneidade ou concorrência. (BERRY, 1987, p. 184)

¹⁶⁴ Aqui também, a *Oposição Simultânea*, envolve e expande o contexto mais restrito da *textura em camadas* proposta por Kostka. Por sua vez o termo *fusão*, dependendo do caso, pode se aproximar do contexto das *massas sonoras* de Kostka.

¹⁶⁵ Os outros dois aspectos estruturais analisados no livro são *tonalidade* e *ritmo*.

Em sua abordagem da textura, Berry dá especial importância à *densidade*, no sentido da quantidade de elementos envolvidos no âmbito vertical, assim como à “compressão” desses elementos em um determinado recorte de tessitura.

Exemplo: “Minas”

Utilizaremos algumas dessas ferramentas de análise na observação do fonograma “Minas” (Novelli) – faixa 1 do LP *Minas* de Milton Nascimento¹⁶⁶.

Duração: 2’32’’

Instrumentos e agrupamentos por ordem de entrada:

- 1- coro de meninos
- 2- violão
- 3- voz principal (Milton Nascimento)
- 4- vocalise (Beto Guedes)
- 5- coro masculino

● O fonograma se inicia com o coro de meninos cantando uma melodia (sonoridade 1) em Ré mixolídio¹⁶⁷, dobradas nos canais L e R, com o *beat* em 132 BPMs (semínima) e variações rítmicas sobre a clave [3 3 2] (em colcheias na fig.3.3) em encaixe com a quadratura *beat* (4/4):

Fig.3.3: “Minas” – coro meninos

● Em 12,8’, logo após o segundo Sol do compasso sete, antes mesmo de terminar a exposição completa, uma segunda unidade sonora¹⁶⁸ (sonoridade 2), apoiada sobre um *beat* em 78 BPMs (semínima na fig.3.4) e formada pelo violão e pela voz principal, é sobreposta, com intensidade maior no canal esquerdo (L).

¹⁶⁶ CD anexo 2, faixa 1

¹⁶⁷ Trata-se da melodia de *Paula e Bebeto* (Milton Nascimento / Caetano Veloso) que será a faixa 5 do Lado B do LP original (CD anexo 2, faixa 10). Ver fig. 4.5, p.129

¹⁶⁸ Ou *sub-momento*, como veremos a seguir.

Fig.3.4: “Minas” – violão e voz

Esse violão inicia uma cadência em Ré maior e a voz ataca (e sustenta) justamente o fá# do coro de meninos (terceira nota do compasso sete) que funciona como um breve “pivô” entre as duas sonoridades adjacentes em processo de transição no modelo “telhagem” (ver fig. 3.1, p. 81 e fig. 3.5 abaixo):

Fig.3.5: “Minas” – telhagem

A sonoridade 1 (coro de meninos) vai se esvaindo em *fade out* (decrecendo) enquanto a sonoridade 2 se afirma em outro *beat*, e outra escala, o Ré maior (com do# em seu segundo compasso além do cromatismo sol# em seu terceiro compasso)¹⁶⁹.

Na imagem a seguir podemos observar a amplitude (intensidade) nos canais L (esquerdo) e R (direito), dispostos respectivamente de cima para baixo no eixo vertical e o tempo em segundos no eixo horizontal. É possível perceber os ataques iniciais (maior amplitude), das frases de dois compassos da sonoridade 1, em ambos os canais. A partir de 12,8', no canal esquerdo nota-se um fluxo mais contínuo (menos recortado) de amplitudes. Isso se deve à entrada da sonoridade 2, inicialmente com maior intensidade neste canal. O canal direito segue recortando os ataques por mais alguns segundos antes da sonoridade 1 se esvair em decrecendo.

¹⁶⁹ Importante lembrar que fazemos o uso da notação em partitura de modo a acelerar a visualização de músicos acostumados a tal escrita. Os processos de composição nesse universo da música popular não costumam partir da escrita, gravam-se e mixam-se os eventos diretamente com softwares (à época de *Minas*, em fitas).

Fig.3.6: “Minas” – sonoridades – telhagem

Estabelecida essa segunda sonoridade, a partir de 58', o violão e a voz passarão a repetir um mesmo ciclo de acordes e melodia (com ornamentações) por sete vezes, com a duração média de 12 segundos cada.

- Ciclo harmônico 1 a partir de 58': um contracanto em vocalise (Beto Guedes) na partição¹⁷⁰ de Ré4 a Si4 é acrescentado (partindo de Lá4) sobre a melodia principal que explora de Si3 a Sol4 (partindo de Ré4). Funciona inicialmente como um segundo acontecimento musical intensifica a densidade da sonoridade 2.
- Ciclo harmônico 2 a partir de 1'11'': à sonoridade 2 é acrescido o coro masculino (adultos) com uma maior partição de frequências. O resultado tende a amalgamar os diferentes componentes compondo uma massa sonora em que as fronteiras, embora ainda audíveis, tornam-se mais difusas. A partir de 1'20'' é ouvida – em *fade in* – novamente a sonoridade 1 a partir de seu compasso 5, desta vez muito mais fundida do que segregada (ver fig. 3.2, exemplo de *oposição simultânea*), com intensidade maior no canal direito.
- Ciclo harmônico 3 a partir de 1'23'': a sonoridade 1 (meninos) ganha em intensidade a partir 1'26'' (quando retoma o início de seu ciclo). Os demais componentes da sonoridade 2 permanecem.
- Ciclo harmônico 4 a partir de 1'35'': a sonoridade 1 em *fade out*. Os demais componentes da sonoridade 2 permanecem e voltam a ser ouvidos mais claramente.
- Ciclo harmônico 5 a partir de 1'47'' e ciclo 6 a partir de 1'59'': o coro masculino ganha em intensidade.
- Ciclo harmônico 7 a partir de 2'11'': sonoridade 2 em *fade out* - sonoridade 1 em *fade in*. A partir de 2'23'' somente sonoridade 1, em *fade out* até parar.

¹⁷⁰ Guigue usa “partição” para um recorte de frequências no “âmbito” (tessitura total) da unidade sonora.

3.1 Unidades sonoras – Momentos

Na base da relação que Didier Guigue apresenta, entre sonoridade e forma, está a relação entre sonoridade e os recortes no tempo. Desde os primeiros passos de sua proposta metodológica há a proposição de “sonoridade” como “unidade sonora composta” que se manifesta como um *momento*:

Formada da combinação e interação de um número variável de *componentes*, a sonoridade é um *momento* que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até à obra inteira. (GUIGUE, 2011, p. 47)

Guigue coloca que *sonoridade* e *unidade sonora composta* são expressões intercambiáveis e que a segunda é uma descrição da primeira. Explica que “uma unidade sonora é, conseqüentemente, a *síntese temporária* de um certo número de componentes que agem e interagem em complementaridade” (op. cit., p. 50).

Essa unidade depende, portanto, da existência de elementos que se juntam para formar seu conteúdo: por essa razão é que dizemos que ela é *composta* (...) (grifo dele). (op. cit., p. 48)

É a possibilidade de se alongar no tempo e de possuir componentes (da sonoridade) que são decisivos na organização composicional das peças, que emancipa a *unidade sonora composta* do conceito de *objeto sonoro*, de Pierre Schaeffer, e o aproxima mais da ideia de *momento*, na acepção proposta por Stockhausen.

Os limites de uma *unidade sonora* se definem a partir de um espaço de continuidade entre duas rupturas:

Sendo a unidade o produto da combinação de um número variado de componentes, a ruptura na continuidade estrutural de pelo menos um desses componentes, implica, em teoria, em uma ruptura na continuidade sonora, e, conseqüentemente, identifica uma nova articulação estrutural, isto é, uma nova unidade. (op. cit., p. 66)

E enfatiza: “qualquer unidade mantém por definição, um certo grau de oposição com as unidades adjacentes.” (op. cit., p. 66)

Ou seja, em muitos casos as denominações *unidade sonora* e *momento* também são intercambiáveis com a distinção que a primeira chama a atenção para os parâmetros

intrínsecos da própria construção das tipologias sonoras, a relação específica de seus *componentes*; já a segunda se refere principalmente ao recorte na linha do tempo que tal *unidade sonora* faz, a duração que cria um certo *estado* e, à sua maneira, contribui para a construção da forma da música.

Stockhausen, em sua palestra *Forma-momento e momento* em Londres (1971), destaca o fato de ser necessário haver uma certa constância de alguns componentes para que um *momento* se estabeleça:

Quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média – então um momento está acontecendo: essas características constantes definem o momento. Pode ser um número limitado no domínio harmônico, de intervalos entre as alturas no domínio melódico, uma limitação de durações na estrutura rítmica ou de timbres na realização instrumental. (MACONIE & STOCKHAUSEN, 2009, p. 64)

Em *Moment Form in Twentieth Century Music*, Jonathan Donald Kramer sintetiza o conceito de *forma-momento*¹⁷¹:

(...) peças em forma-momento (...), nas quais a música consiste em uma sucessão de seções autossuficientes que não se relacionam entre si em qualquer maneira funcional. (KRAMER, 1978, p. 78)

Kramer localiza a *Sinfonia para instrumentos de sopros*, de Stravinsky (1920), como um exemplo crucial para uma composição em que a continuidade não seria mais um elemento inerente à sintaxe da peça, mas apenas um procedimento opcional para o compositor. Kramer traça uma linha que recupera tal expediente em Debussy, Webern, Varèse e, sobretudo, em Messiaen.

Momentos: Estado e Processo

Considerando que as articulações composicionais do pós-década de 1960 passaram a se concentrar no nível secundário, o da construção das sonoridades no processo de montagem dos fonogramas, é possível entender tais composições como uma sucessão de diferentes *momentos*, como vimos no fonograma “Minas”, ou ainda, entender cada fonograma de três ou quatro minutos de duração como um *momento* único na concepção de uma peça de maior

¹⁷¹ Segundo ele, o conceito foi introduzido por Stockhausen primeiramente em 1960.

fôlego, o álbum¹⁷². Embora o contexto seja aparentemente distinto daquele em que Stockhausen conscientemente trabalhava, há procedimentos composicionais que convergem analogamente para resultados semelhantes, que uma vez esmiuçados serão ferramentas úteis para as análises que virão.

Kramer, aprofundando Stockhausen, coloca a possibilidade do *momento*, enquanto unidade autossuficiente, se comportar de duas maneiras: como uma entidade estática – um *estado* no qual os parâmetros que o compõem não se modificam significativamente –, ou como uma situação que contém um *processo* que se completa no decorrer do próprio *momento*.

Levando-se em conta a oposição entre sonoridades adjacentes em músicas populares, é possível notar que tal contraste se deve, muitas vezes, à justaposição de momentos que propõem o embate entre essas situações de *estado* e de *processo*. A construção de momentos com o perfil de *estado* é bastante comum, entre outras razões, devido às características modais que a música popular urbana herdou de sua vertente africana. Ao se referir ao universo modal, em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik aponta para uma circularidade do tempo:

(...) um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um “tempo-virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum (WISNIK, 1989, p. 71)

Nas análises do capítulo anterior, vimos que tal circularidade – característica básica no universo rítmico da música modal em geral – passou a ser importante agente de estruturação das levadas nas músicas populares urbanas da América. No que diz respeito ao ambiente harmônico é comum encontrarmos *momentos* em que essa circularidade se faz mais presente e as interações rítmicas se organizam sobre centros de polarização estáticos em que praticamente não há encadeamento de acordes, gerando uma situação propícia para a criação de acontecimentos musicais simultâneos. Mas não é raro também que tais momentos sejam contrapostos a outros de características contrastantes, em que as harmonias caminham explorando diferentes regiões de um ou mais campos harmônicos.

Wisnik compara:

“A circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo da música tonal.” (op. cit., p. 71)

¹⁷² Trabalharemos sobre essa tese no capítulo seguinte.

Essa diferença entre “mundos” (continentes e períodos históricos) convive lado-a-lado na música popular do século XX, na contraposição de *momentos estado*, com foco nas interações rítmicas e estaticidade harmônica, e *momentos processo*, baseados na teleologia dos encaminhamentos melódico-harmônicos¹⁷³.

Kramer também argumenta que o efeito de *estaticidade* de um dado *momento* se dá na relação do que poderíamos chamar de *sonoridades opostas adjacentes* (GUIGUE). O próprio Stockhausen já delimitava as fronteiras entre *momentos* a partir da identificação de processos de descontinuidade ou ruptura:

E quando essas características [constantes] mudam de súbito, tem início um novo momento. Se mudam muito devagar, o novo momento entra em existência enquanto o momento presente ainda está continuando. (MACONIE & STOCKHAUSEN, 2009, p.64)¹⁷⁴

Ainda assim, mesmo em situações de *momento-estado*, determinados componentes dessas unidades sonoras podem ter algum padrão de movimentação: “há movimento, mas isso de alguma forma não interessa – não é percebido como mudança” (KRAMER, 1978, p.183), isso porque, em linhas gerais, na comparação com os *momentos* adjacentes a estase é preponderante à cinese¹⁷⁵.

Nos casos – na música popular – em que a harmonia é por demais rudimentar, não deveríamos considerá-la como uma manifestação limitada do sistema tonal, mas sim, como uma organização que movimenta os centros de polarização, elevando-as ou abaixando-as no campo das frequências graves, estabelecendo, portanto, algumas variações no contexto da prática modal cíclica tão comum às culturas populares tradicionais.

¹⁷³ Vale destacar que de certo modo, todos os momentos são, por conceito, de estado. Os momentos-processo também se configuram como estados quando observados a certa distância, apesar de terem alguns de seus componentes internos (não a maioria) envolvidos em processos que “iniciam” e “param”.

¹⁷⁴ Nesse último caso, na terminologia de Guigue teríamos a *oposição simultânea* (ver p.81).

¹⁷⁵ Guigue retoma a questão em seu capítulo IX, dedicado a análise de *Serynade* (1997/98) do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935). “(...) a *Klangfluktuation*, (...), produz uma potente ferramenta formal, *Fluktuationklang*, que impõe uma espécie de *freeze-on-picture* (congelamento de imagem), uma interrupção fictícia da *kinesis*, uma “fermata situacional”. Na situação oposta da dinâmica teleológica da *Klangkadenz*, essa construção promove, nos termos do compositor, “uma experiência estática do tempo formada de movimentos periódicos”, associada a uma “operação de contemplação atenta”. É o *ser* em, em oposição ao *fazer*” (GUIGUE, 2011, p. 299).

Exemplo – “Helter Skelter”

É o que acontece em “Helter Skelter”¹⁷⁶. Percebe-se pouca movimentação harmônica ao longo do fonograma e o que prevalece é a constância do eixo de polarização em Mi (acorde maior), que se define a partir de 15,40’’. A função do acorde de Sol maior que sucede o centro Mi em 32,40’’ (17 segundos depois), é muito mais de contraste, de elevação dessa tônica inicial no campo das frequências, do que uma exploração de alguma relação harmônica mais distante (o terceiro grau do modo menor, por exemplo). Não há no fonograma resoluções de trítonos ou sequer acordes com função explícita de dominante. Mesmo atuando sobre Mi maior, a melodia tem como referência principal a pentatônica menor de Mi (Mi Sol La Si Ré), procedimento comum no blues e desde muito absorvido pelo rock.

No contexto das divisões rítmicas, apesar de termos recortes acentuados do tempo, especialmente nos ataques da caixa na bateria, esses recortes são tão regulares que deixam de ser uma informação relevante. O resultado é um *continuum*, uma unidade sonora composta que se transforma aos poucos durante o fonograma. O “mote” composicional se aloja não na harmonia, melodia ou letra, mas nas sutilezas de transformação da massa sonora, em seus adensamentos e rarefações, efeitos de glissandos, suas intensidades relativas, nas distorções e reverberações das guitarras, no *drive* da voz, etc.

Faremos agora uma breve análise dos eventos ao longo da faixa¹⁷⁷.

A entrada escalonada dos instrumentos cria acontecimentos:

- 0’’ a 3,3’’: Guitarra pulsada na região de Ré4-Mi4 nos dois canais L-R (efeito de posição ao centro).
- 3,3’’: Segundo acontecimento – voz solista (região de Ré4)
- 6,5’’: Terceiro acontecimento – caixa da bateria no canal direito. Voz e guitarra em movimentos contrários.
- 12,5: Entrada do baixo (nota Sol) no canal esquerdo e do bumbo – região grave e do prato de condução aberto que comporá a massa sonora junto à guitarra. A partir desse instante, o agrupamento dos instrumentos pode ser considerado um só acontecimento musical e a voz, outro.

¹⁷⁶ Composição de Paul McCartney registrada como Lennon & McCartney. Faixa 6 do lado A do segundo LP do *Álbum branco*, 1968. Faixa 18 do CD anexo 1. Consta que este *take* foi o 18º de 18 takes de gravação realizados em 9 de setembro de 1968. Antes disso, em 18 de Julho, ainda no processo de “laboratório” de criação que mencionamos no capítulo 1, o grupo gravou uma versão de 27’11’’.

¹⁷⁷ Algumas terminologias e classificações que usaremos já foram colocadas; outras serão discriminadas nas páginas seguintes, mas seu entendimento mais detalhado não será impeditivo para o acompanhamento da leitura.

- De 15,40'' até 32,40'': *submomento*¹⁷⁸ centrado em Mi. À massa sonora das guitarras é somada uma textura *backing vocals* (vogal “A” em notas longas – centralizada espacialmente no campo L-R).
- O acorde de Lá maior é utilizado no refrão (“Helter Skelter”, *submomento* de 41'' a 51,5''), em movimento pendular com Mi maior e associado a um *riff* de guitarra.

Atuando sobre a regularidade do *continuum*, outros procedimentos de manipulação sonoridade agregam esporadicamente, informações novas:

Glissandos: glissando inicial descendente na guitarra Si4 a Ré4 / pequenos glissandos no baixo (na aproximação Ré2 - Mi2) / glissandos na guitarra que faz os *riffs* no refrão (região de Mi2 e Lá2) / glissando ascendente de alavanca na guitarra ao final do refrão – região de Mi4 (de 50'' a 52,5'') / glissandos a três vozes (a textura *backing-vocal*) em 1'44'' a 1'46''.

Intensidades: a partir da entrada do baixo a 12,5'' a massa sonora se completa e não há grandes oscilações na intensidade até 3'20''. A partir desse instante observa-se um decrescendo progressivo (*fade out*) até o silêncio total, por volta de 3'42'' e a retomada em crescendo progressivo até 4'. Um novo decrescendo toma forma até 4'20'' quando novas informações propõe uma solução final para a faixa. A figura abaixo apresenta o comportamento das amplitudes (intensidades) nos canais L e R, respectivamente no eixo vertical (ordenadas). O eixo horizontal (abscissas), apresenta a duração do fonograma, de 0' a 4'30''.

Fig.3.7: Intensidades em “Helter Skelter”

Percebe-se que há pouca variação na amplitude, sem grandes alterações de dinâmica ou eventuais picos, do início da música até 3'20'', quando tem início o primeiro decrescendo.

¹⁷⁸ Em sua análise da *Sinfonia para instrumentos de sopro* de Stravinsky, Kramer utiliza a terminologia *submoment* para seccionar pequenas alterações de padrão em um *momento* principal. (KRAMER, 1978, p. 185).

Em vermelho assinalamos respectivamente o primeiro decrescendo seguido de crescendo (até 4') e o segundo decrescendo (de 4' a 4'20'')¹⁷⁹.

O processo de decrescendo progressivo das intensidades, o *fade out*, apesar de ocorrer de forma um pouco inusitada neste caso, já que é seguido de um crescendo (*fade in*), é bastante comum em músicas populares. Por se tratarem de construções em que usualmente os comportamentos cíclicos prevalecem sobre os processos teleológicos, o *fade out* se configura como uma maneira coerente de “parar” uma atividade que não tem “fim”. Em seu artigo Kramer recupera uma observação de Stockhausen diferenciando *começar* (begin) de *iniciar* (start) e *finalizar* (end) de *parar* (stop):

Assim “começo” [beginning] e “fim” [ending] são apropriados para formas em desenvolvimento fechadas, às quais eu também me referi como formas dramáticas, e “iniciar” [starting] e “parar” [stopping] são adequados para formas-momento abertas (STOCKHAUSEN APUD KRAMER, 1978, p. 180).¹⁸⁰

Figura e fundo: diretamente proporcional à atuação do volume individual, de cada instrumento, timbre, voz, etc., e a quantidade e o tempo de reverberação a eles agregados, consegue-se trabalhar simultaneamente em diferentes planos de profundidade no fonograma. O que pode resultar é que, além de determinado timbre poder estar localizado mais à direita (R) ou à esquerda (L) nas gravações estereofônicas, podemos localizá-los, mais à frente (a sensação de estarem mais próximos), ou mais ao fundo (mais afastados). A voz principal em “Helter Skelter” encontra-se pouco à frente da massa sonora, por exemplo. Um evento especial localiza-se no trecho entre 1'30'' e 1'46'' quando ouvimos um solo de guitarra na região média/aguda. Por estar mixado com maior intensidade e menor reverberação o solo posiciona-se claramente à frente da massa sonora, criando uma relação destacada de *figura X fundo* que tridimensiona a até então bilateral espacialização dos eventos no fonograma.

Diálogos no encerramento: Em “Helter Skelter”, o que seria uma solução coerente embora comum, terminar a composição do fonograma em que o comportamento de *estado* é predominante com um *fade out* gradativo, é neste caso utilizado como *informação*, na medida

¹⁷⁹ Estudando os vinte e quatro prelúdios e os doze estudos de Debussy, Didier Guigue levanta os casos em que os contrastes de intensidade podem ser significativos para a articulação formal. Propõe a classificação em *contraste adjacente* para “uma sequência de duas unidades sonoras consecutivas que (...) apresentam uma grande oposição de amplitude”, e *contraste progressivo* para “um processo contínuo de evolução da amplitude (...) um *crescendo* ou um *diminuendo* (...)”. (GUIGUE, p. 127)

¹⁸⁰ No original: “Thus “beginning” and “ending” are appropriate to closed development forms which I have also referred to as dramatic forms, and “starting” and “stopping” are suitable for open moment forms”. Kramer coloca a seguinte fonte para a citação: Karl H. Worner, Stockhausen: Life and Work, trans. Bill Hopkins (Berkeley, 1973), pp. 110-11.

que o *fade in* subsequente não seria previsível em situações comuns. A subseção (submomento) final da música (aqui sim há um “fim”), é composta com eventos inéditos, partindo de uma “liquidação” dos “elementos característicos”¹⁸¹, como a massa sonora.

Observaremos em destaque os últimos eventos do fonograma que sucedem o segundo decrescendo, de 4’20’’ até o término em 4’29’’:¹⁸²

Fig.3.8: “Helter Skelter” – subseção final

Nota-se pela primeira vez na música que os eventos dos canais esquerdo e direito não operam em conjunto, simultaneamente, para criarem uma unidade sonora composta; aqui há uma evidente defasagem entre os recortes¹⁸³.

No canal esquerdo a primeira chave em vermelho compreende uma “virada” na bateria (rulos nos tambores em crescendo e três ataques nos pratos). A segunda chave em vermelho se refere ao último evento do fonograma, aparentemente um ataque de pratos manipulado (com delay)¹⁸⁴.

No canal direito a primeira chave em amarelo se refere também à “virada” da bateria, mas traz junto a ela uma microfonia de guitarra em crescendo (entre outros componentes). A segunda chave é a fala gritada do baterista “I got blisters on my fingers”¹⁸⁵.

¹⁸¹ Tomamos emprestado e adaptamos para o contexto o termo “liquidação” de Arnold Schoenberg . “(...) A *liquidação* consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais a continuação.” (SCHOENBERG, 1991, p. 59).

¹⁸² Trata-se do segmento posterior à segunda chave em vermelho na figura 3.7, p. 91.

¹⁸³ Ouvir este fragmento no CD anexo 1, faixa 19.

¹⁸⁴ Áudio do canal esquerdo deste fragmento – CD anexo 1, faixa 20.

¹⁸⁵ Áudio do canal direito deste fragmento – CD anexo 1, faixa 21.

Estado e processo na relação com a letra: “I was brought to my senses”

Assim como acontece em “Sentinela”, em muitas situações a letra de uma canção é tomada como ponto de referência e “inspiração” para a construção musical dos fonogramas. Em “I was brought to my senses”¹⁸⁶ de Sting, o fonograma é segmentado em dois momentos diretamente relacionados a maneira como a temática do texto é conduzida. Os dois momentos contrastantes são claramente visíveis com uma simples observação do comportamento das amplitudes ao longo do fonograma:

Fig.3.9: “I was brought to my senses” - momentos

Momento 1:

1ª estrofe: Alone with my thoughts this evening / I walked on the banks of Tyne / I wondered how I could win you / Or if I could make you mine / Or if I could make you mine

2ª estrofe: The wind it was so insistent / With tales of a stormy south / But when I spied two birds in a sycamore tree / came a dryness in my mouth - Came a dryness in my mouth

3ª estrofe: For then without rhyme or reason / The two birds did rise up to fly / And where the two birds were flying / I swear I saw you and I - I swear I saw you and I

Neste primeiro momento a letra trata de uma pessoa (o cantor da música) que caminha pela noite, solitário, às margens de um rio, imaginando como poderia ter sua amada. Musicalmente este *momento-estado* é modal, construído sobre o modo mixolídio em Ré. A voz é acompanhada por um violão que, ao mesmo tempo em que dobra a melodia alterna os baixos Lá2 (quinta corda) e Ré2 (sexta corda). A situação, aparentemente sem saída, é analogamente associada à estase do momento.

Na terceira estrofe (a partir de 1'), o alçar voo dos dois pássaros que o “amante” havia visto em uma árvore é tomado como um sinal da natureza, para um destino feliz junto à sua amada. Musicalmente as diferenças são ainda sutis: uma rabeca é introduzida, dobrando a melodia uma oitava acima da voz; o cantor faz pequenas ornamentações na palavra *fly* (voar),

¹⁸⁶ Faixa 4 do CD *Mercury falling* (A & M Records Inc., 1996) – No CD anexo 1, faixa 22

e a intensidade (amplitude) tem um pequeno ganho (ver fig. 3.9). Em todo este momento 1, as durações são conduzidas *ad libitum*, com flutuações sobre um *beat* BPM 75.

Momento 2:

1ª estrofe: I walked out this morning / It was like a veil had been removed from before my eyes / For the first time I saw the work of heaven / In the line where the hills had been married to the sky

2ª estrofe: And all around me / Every blade of singing grass / Was calling out your name / And that our love would always last

3ª estrofe: And inside every turning leaf / Is the pattern of an older tree / The shape of our future / The shape of all our history

4ª estrofe: And out of the confusion / Where the river meets the sea / Came things I'd never seen / Things I'd never seen

Refrão 1: I was brought to my senses / I was blind but now that I can see / Every sign post in nature / Said you belong to me

5ª estrofe: I know it's true / It's written in a sky as blue / As blue as your eyes / As blue as your eyes

6ª estrofe: If nature's red in tooth and claw / Like winter's freeze and summer's thaw / The wounds she gave me / Were the wounds that would heal me

7ª estrofe: And we'd be like the moon and sun / And when our courtly dance had run / Its course across the sky / Then together we would lie

Refrão 2: I was brought to my senses / I was blind but now that I can see / Every sign post in nature / Said you belong to me

O segundo momento começa com a entrada de uma levada com o pulso marcado em BPM 140, em ciclos de 7 (compasso setenário). A harmonia põe-se em movimento com uma cadência inicial que gradativamente modula do centro Ré para Sol:

| D9 D9/F# | G A(4-3) | Bm F#m | Bm A |
 | G/B | C D(4-3) | Em Bm | C9 D | G |

A movimentação harmônica e a mudança de centro estão associadas, analogamente, à transformação na maneira como o amante passa a enxergar o mundo. As imagens que a letra traz são mais otimistas e luminosas (“como se um véu tivesse sido removido da frente dos

meus olhos”), e passa a descrever diversos encontros, casamentos e associações entre opostos: montanhas e céu, velho e novo, rio e mar, inverno e verão, lua e sol, etc. A instrumentação é reforçada com bateria, vaso de percussão, baixo, *backing vocals*, teclados e saxofone (a partir de 4’25’’). A densidade vertical e a intensidade são especialmente maiores nos refrãos, entre 2’52’’ e 3’14’’ (ver fig.3.9) e a partir de 4’02’’ até o encerramento do *fade out* que “parará” o momento 2. O refrão tem a função de sintetizar e explicar as transformações que ocorreram; o reconhecimento da “unidade” entre diferentes esferas que se manifesta tanto na relação do protagonista com a natureza – os sinais que ela aponta – quanto na relação de conjunção com a amada que, ao que tudo indica, enfim se dará. A harmonia passa a polarizar e explorar o campo de Do maior a partir da região de Mi menor (terceiro grau de Do maior e relativa de Sol maior):

| Em7 Dm7 | C7M B7(#5) | Em7 Dm7 | C7M B7(#5) | Em7 Dm7 | F#7(b5) B7(#5) |
| C7(9) A7(9) | F#7(9) F7(9) |

Recuperando a classificação proposta no Quadro 1.1, (p.12), podemos dizer que “I was brought to my senses” é composta de modo a explorar as relações e enlaces de melodia e letra – o campo que didaticamente restringimos para a denominação “canção” –, pois o entendimento do texto contribui de forma decisiva para as múltiplas relações de analogia entre música e letra que o fonograma agrega e propõe. Mas a composição explora também, embora de forma diferente do que faz Edu Lobo (citado no quadro 1.1), uma série de operações composicionais do que vimos denominando “música popular cantada”, incluídas aí a configuração de um *momento-estado* e um *momento-processo*, que incorrem em significativas transformações na sonoridade geral da peça.

O fonograma como *momento*

Antes de caminharmos para uma discriminação mais detalhada dos componentes da sonoridade, aproveitaremos a aproximação com “Helter Skelter” para compará-la com “Long, long, long” (George Harrison), a faixa subsequente do *Álbum branco*, e reforçar a ideia da possibilidade de entendimento do álbum de fonogramas como uma sucessão encadeada de momentos. Restringindo-nos apenas a comparação do parâmetro intensidade uma simples observação da variação das amplitudes entre as faixas (momentos) evidencia um contraste acirrado.

Fig.3.10: Amplitudes em “Helter Skelter” e “Long, long, long”

Em “Helter Skelter” há uma estabilidade em forte intensidade de massas sonoras em *continuum*. Já em álbum, “Long, long, long” temos em seus primeiros 15 segundos a menor amplitude de todo o álbum, além de, ao longo do fonograma, tal intensidade estar mais sujeita a variações¹⁸⁷. Voltaremos ao tema no capítulo IV.

3.2 Componentes da Sonoridade

Guigue desenvolve e aplica sua proposta metodológica para a aferição das transformações de sonoridades em obras escritas para piano no século XX. Mesmo trabalhando com o aspecto estritamente *sonoro*, sua análise parte do princípio de como tais expedientes composicionais são codificados na escrita musical. É pela comparação das diferentes unidades sonoras identificadas na partitura que as conclusões são tiradas.

Na última página de seu capítulo inicial “Uma proposta metodológica”, o autor sintetiza:

[As análises] são centradas na exploração de uma certa categoria de peças para piano do século XX. Isso não significa que esse aparato não possa ser eficaz em outros contextos. (...) Pode-se, então, deduzir que a presente proposta é aplicável a um *corpus* mais abrangente, cobrindo até o repertório orquestral. Também é possível imaginar uma transposição de alguns conceitos e métodos para o campo da música fixada sobre suporte analógico ou digital. (GUIGUE, 2011, p. 81)

Seguindo justamente nessa linha, visto que nosso objetivo é o de identificar as transformações no campo das sonoridades diretamente em fonogramas de música popular

¹⁸⁷ Ouvir no CD anexo 1, faixa 23, uma comparação entre o último minuto de “Helter Skelter” e o primeiro minuto de “Long, long, long”.

cantada no pós-década de 1960, proporemos algumas adaptações dessa metodologia, abrindo mão de alguns componentes, e selecionando outros, conforme o contexto.

Guigue propõe uma classificação em duas ordens para os componentes da sonoridade (ou unidade sonora), a ordem morfológica e a ordem cinética. Um componente é considerado como de ordem morfológica quando tomado na “representação estática” da configuração interna da unidade sonora. É nesse caso definido também como “acrônico”. Já os componentes de ordem cinética são “diacrônicos”, “avaliam as modalidades de distribuição dos fatos sonoros¹⁸⁸ no lapso do tempo que ocupa a unidade. Podemos, então, dizer que os componentes cinéticos *modulam* os componentes morfológicos (...)” (op. cit., p.59).

As unidades sonoras (momentos) podem ter componentes que em seu domínio morfológico, se organizam sob os seguintes aspectos principais (op. cit., p.60):

- 1- Âmbito: recorte (partição) na extensão das frequências (tessitura)
- 2- Distribuição das alturas nesse âmbito: como elas se agrupam ou se espaçam.
- 3- Densidade: quantidade relativa de alturas em relação ao máximo possível, dentro do limite do âmbito.

Já para avaliar o domínio cinético, Guigue propõe os seguintes aspectos:

- 1- Duração da sonoridade: em relação a um paradigma como a obra inteira
- 2- Densidade temporal: número de fatos sonoros consecutivos em relação a um máximo de referência e a modalidade de distribuição desses fatos no eixo do tempo.

Fazendo o que poderíamos chamar de uma “transposição” adaptada desses componentes para o universo da música popular gravada, utilizaremos para o estudo comparativo entre duas ou mais unidades sonoras, os seguintes parâmetros:

- 1- Âmbitos relativos: diferenças entre as extensões dos âmbitos, os limites das tessituras; consideram também quais registros são levados em conta.
- 2- Densidades acrônicas relativas (verticais): quantidade de fatos sonoros e acontecimentos musicais simultâneos. Para nos referirmos a esse contexto nas análises qualitativas deste trabalho, utilizaremos os termos “denso” e “rarefeito”.

¹⁸⁸ Em nota na página 51, Guigue define *fato sonoro* como “um número qualquer de notas ou outros elementos organizando a sonoridade, ocorrendo simultaneamente, isto é, na mesma posição no tempo (...)” (op. cit., p. 51)

- 3- Densidades diacrônicas relativas (horizontais): quantidades de fatos sonoros ao longo do tempo de cada unidade sonora (momento), do “vazio” ao “saturado”.
- 4- Intensidades relativas: diferenças entre as intensidades.

A esses parâmetros acrescentaremos ainda outros três¹⁸⁹:

- 5- Timbres: quantidade de timbres/instrumentos e qualidade de sua composição (segregados, fundidos, etc.) em cada unidade sonora.
- 6- Reverberação relativa: diferenças entre “salas” menores e maiores. A quantidade e o tempo da reverberação agregada resulta na disposição mais à frente (próximo) ou mais aprofundada (distante) dos timbres específicos ou das unidades sonoras compostas. Contribui para a criação de diferentes relações figura X fundo.
- 7- Espacialização relativa: posicionamento de cada instrumento, voz ou unidade sonora no espectro estereofônico, mais à direita (R), centralizada (C), ou à esquerda (L).

Exemplo: “Gran Circo”

“Gran Circo” (Milton Nascimento/Marcio Borges) – faixa 5 do LP *Minas* de Milton Nascimento¹⁹⁰. Duração: 4’09”

Instrumentos e agrupamentos por ordem de entrada:

- 1- orquestra: cordas, harpa, trompas, tuba, flautas (orq. Wagner Tiso)
- 2- baixo: Novelli
- 3- bateria e percussão: Paulinho Braga
- 4- piano: Milton Nascimento
- 5- piano elétrico: Wagner Tiso
- 6- voz masculina principal: Milton Nascimento
- 7- voz feminina - vocalise: atribuído a Fafá de Belém na ficha técnica

O fonograma caracteriza-se por uma especial variedade de momentos, decorrente de um alto grau de variação dos componentes das unidades sonoras compostas. A figura 3.11

¹⁸⁹ Phillip Tagg também enumera esses três aspectos (entre vários outros), como passíveis de observação em sua “*checklist of parameters of musical expression*” (parâmetros da expressão musical), o primeiro passo de seu método Hermenêutico-Sociológico de análise de música popular. (TAGG, 1982, p. 47)

¹⁹⁰ CD anexo 2, faixa 5

apresenta nos canais esquerdo e direito, o comportamento da amplitude (intensidades X tempo) e o espectrograma (frequências¹⁹¹ X tempo); quanto mais intensa é determinada região de frequências, mais avermelhada¹⁹² é a coloração:

Fig.3.11: “Gran circo” – amplitudes e frequências mais intensas

Em uma primeira observação chamam à atenção as diferenças de comportamento entre os dois canais, assim como a grande variação tanto na intensidade relativa geral quanto na intensidade relativa de determinadas frequências ao longo do tempo.

Identificando as unidades sonoras (ver em detalhe ampliado nas figuras subsequentes):

- US1 - L de 0’’ a 26.9’’ (26,9’’) – *beat* 68 (compasso ternário): Ciclo Fá–Ré–Sol na mão esquerda do piano + acordes pulsados na região central + rulos de caixa e tambores da bateria, com ataques eventuais nos pratos¹⁹³.
- US2 - R de 0’’ a 11’’ (11’’): Ciclo Fá2 Ré2 Sol2 no baixo + nota Sol3 longa (flautas em Sol).

¹⁹¹ De 0 a 22k. As frequências audíveis pelo ser humano vão de 20Hz a 20.000 Hz (20kHz)

¹⁹² Considerando as particularidades do nosso *corpus* de análise, acreditamos ser suficiente – nesse momento de formulação de uma teoria de análise musicológica para a música popular –, adaptar a proposta de análise das sonoridades de Guigue, com os adendos que sugerimos, num sentido mais qualitativo que quantitativo. Ainda assim apresentaremos, quando necessário, dados e valores numéricos que possam embasar nossa análise, mesmo sem a elaboração de análises estatísticas.

¹⁹³ Usaremos US para unidade sonora. L para canal esquerdo (sempre acima nos gráficos) e R para canal direito (sempre abaixo do esquerdo).

- US3 - R de 11'' a 26,9'' (25,9''): Ciclo Fá2 Ré2 Sol2 no baixo + ciclo Fá5 Ré5 Sol5 com subdivisões nas flautas + um segundo acontecimento de acordes nos metais (a amplitude maior e a presença de frequências mais agudas é evidente na fig. 3.12).

Fig.3.12: “Gran circo” - Unidades sonoras 1, 2 e 3 (0'' a 26,9'')

A maior constância no comportamento de seus elementos faz com que os primeiros 26,9'' possam ser entendidos como um só momento segregado em duas camadas (oposição simultânea), com dois submomentos adjacentes: US1 + US2 e US1 + US3

- US4 - L/R de 26,9'' a 39'4'' (12,5'') – *beat* 75 (compasso quaternário): predominância de harpa (acordes pulsados na região aguda – glissandos eventuais), vocalise voz feminina na melodia Sol4 Fá4 Fá4 Sol4 Mi4 Ré4, dobrada oitava abaixo em timbre instrumental (cordas). Flauta em Sol (R) Sib3 Lá3 Sol3 em notas mais longas (fig.3.13).

Fig.3.13: “Gran circo” – US4 (26,9” a 39’4”)

Aqui se configura um segundo momento (momento 2). Há muito mais contraste na passagem do momento 1 para este (oposições adjacentes), do que na cisão interna ao momento 1 (entre seus submomentos), quando boa parte dos componentes ainda se comportavam da mesma maneira. Embora haja duas camadas sobrepostas neste momento (L e R), percebe-se que a *fusão* dos dois canais é preponderante à segregação.

- US5 – L/R de 39,4” a 1’24” (44,6”) - *beat* 124 (compasso ternário): Entrada da voz principal na região de Ré4 (C). Piano e bateria em (L). Baixo mais proeminente em (R). Piano elétrico no submomento B’ (fig.3.14).

Fig.3.14: “Gran circo” – US5 (39,4” a 1’24”)

Momento de maior duração até aqui, estabelece grande contraste com as unidades sonoras anteriores devido a entrada da voz principal e a mudança no andamento do *beat*, de 75 para 124. O comportamento de (L) é regular; em (R) observa-se a alternância entre dois submomentos, A apenas com baixo e voz, e B quando a bateria, que passa a ser ouvida também neste canal, cria com o baixo um acontecimento musical em ciclos de 2 *beats* (a voz permanece em ciclos de 3 *beats*). O submomento B’ é mais intenso (amplitude maior) em suas frequências medias por conta do reforço do piano elétrico. A *fusão* entre os canais prevalece sobre a *segregação*.

- US4' - L/R de 1'24,5'' a 1'36,5'' (12'') – *beat* 83 (compasso quaternário): mesma tipologia da US4, agora com andamento um pouco mais acelerado.
- US6 - L/R de 1'36,5'' a 1'57'' (20,5'') – *beat* inicia em 128 com alterações (ciclos menos definidos). No canal esquerdo temos o piano e os episódios orquestrais (densidade diacrônica mais “saturada”), além dos elementos do canal direito que estão um pouco mais centralizados. No canal direito apenas voz principal e baixo (densidade diacrônica mais “vazia”) (fig. 3.15).

Fig.3.15: “Gran circo” – US6 (1'36,5'' a 1'57'')

Outro momento que estabelece grande contraste com relação aos anteriores. Nos dois primeiros segundos ainda há uma frase de baixo que remete à US5. O primeiro submomento (A) tem apenas o piano pulsado (em L) e a voz principal em vocalise - Re4 Do#4 Do4 em (R). O submomento B inicia com a estrada de acordes na orquestra em (L) enquanto em (R) ouve-se apenas o vazamento do fone da voz principal. À sonoridade da orquestra somam-se os componentes do submomento 1 (voz em Do4 Si3 Do4 Si3 e acordes no piano) configurando

os efeitos de oposição adjacente (“telhagem”) e simultânea (por “fusão”). O terceiro submomento (C) inicia com piano solo (L) ao qual se soma a voz solo (Si3 Do4 La3) em (R). O quarto submomento (D) a partir de 1’51,5’’ (somente em L) se inicia com acordes mais fortes ao piano como preparação para a próxima unidade sonora.

- US4’’ – L/R de 1’57’’ a 2’8,5’’ (11,5’’) – *beat* 85 (compasso quaternário): mesma tipologia da US4 e da US4’, no canal direito ouvem-se dois glissandos de oitava seguidos da sustentação do Do5, respectivamente na voz e em uma trompa, agregando densidade vertical ao momento.
- US5’ – L/R de 2’8,5’’ a 2’41,7’’ (33’’) – *beat* 130 (compasso ternário): mesma tipologia da US5, com andamento pouco mais acelerado: voz na região de Ré4 (C). Piano e bateria em (L). Baixo mais proeminente em (R). Piano elétrico nos submomentos B e C (R), (fig. 3.16).

Fig.3.16: “Gran circo” – US5’ (2’8,5’’ a 2’41,7’’))

A principal diferença desta unidade sonora (US5') para a US5 é que, além do andamento mais acelerado, temos em sua montagem três submomentos distintos. Os submomentos A e B são semelhantes aos da primeira aparição, mas ao invés da retomada de A e B com pequenas variações como da primeira vez, há agora a inserção de um novo submomento (submomento C), que também preserva os mesmos padrões de sonoridade geral de A e B, ou seja, voz principal (com letra), baixo, bateria e piano proeminentes, além do reforço do piano elétrico em (R). Os elementos que agregam informação nova são a melodia, harmonia e a letra da voz principal, alteração rítmica para ciclos de 4 *beats*. É curioso observar que esses elementos novos (ciclos de 4 *beats* e harmonia além de uma outra melodia instrumental na voz mais alta do piano elétrico) aproximam o submomento C das US4, US4' e US4'' (da harpa e do vocalise de voz feminina).

Esse é um ponto importante para nossa discussão. Generalizando, podemos dizer que assim como acontecia em peças tonais dos séculos XVIII e XIX, quando os contrastes entre as seções eram provocados por jogos de harmonia e melodia, ou seja, por operações do que vimos categorizando como operações de *nível primário*, as canções populares do pré-década de 1960 utilizaram-se do mesmo expediente composicional para propósitos semelhantes. A forma musical, portanto, era construída em ambos os casos, por seções de harmonias contrastantes, quase sempre com alterações de contorno melódico. Mas no que concerne ao universo dos timbres, texturas, dinâmicas, andamentos, intensidades, etc., uma comparação entre diferentes seções indicaria uma maior grau de reiteração do que informação nova. Por outro lado, em outra chave, se no intuito de delimitarmos as seções que justapostas “montam” a forma da música, tomarmos como parâmetros as relações entre os diversos componentes que constroem as unidades sonoras (momentos) – que aqui entendemos como o *nível secundário* das formulações compositivas – o resultado será, em músicas populares do pós-década de 1960, um tanto divergente daquele que leva em consideração as alterações de harmonia e melodia. Pode acontecer, como em “Gran circo”, que se estruture mais de um *momento* no decorrer do que seria uma mesma seção (no contexto mais convencional), que haja maior contraste decorrente de diferentes relações que são estabelecidas entre os componentes envolvidos nas unidades sonoras (um maior índice de informação) do que contrastes relacionados à alterações de harmonia ou melodia.

- US7 – L/R de 2'41,7'' a 3'33'' (51,3') – *beat* 70 (compasso ternário): recupera componentes das US1 em (L), e US2 e US3 em (R): canal esquerdo com ciclo Fá–Ré–Sol na mão esquerda do piano + acordes pulsados na região central + levada de bateria; canal direito

inicialmente com baixo proeminente (submomento A), viradas improvisadas nos tambores e pratos da bateria e acordes de reforço no piano elétrico. Submomento B com ciclo Fá5 Ré5 Sol5 com subdivisões nas flautas + um segundo acontecimento de acordes nos metais. Crescendo e corte para US7 (fig. 3.17)

- US8 – L/R de 3’33’’ até terminar em 4’11’’ (38’) – *beat* 50 (ciclo binário, subdivisão ternária) – Piano com reverberação (distante) em (L) e (R). Queda radical da intensidade do pico mais elevado para a menor intensidade da faixa (“intensidade relativa”)(fig. 3.17).

Fig.3.17: “Gran circo” – US7 (2’41,7’’ a 3’33’’) e US8 (3’33’’ até 4’11’’)

Na figura a seguir, apresentamos o gráfico de amplitudes e o espectrograma, ambos em L e R, de todo o fonograma. É possível visualizar todas as unidades sonoras (momentos), numeradas de 1 a 8, e seus respectivos submomentos especialmente no canal direito (sempre abaixo) onde as alterações de comportamento são mais visíveis. Os contrastes entre os momentos (unidades sonoras) se fazem mais evidentes ora no gráfico de amplitudes, ora no espectrograma. O canal esquerdo (L), cumpre uma função de linha-guia, no interior de cada unidade-sonora; o canal direito (R) está mais sujeito a contrastes internos (os submomentos). As unidades sonoras 2 e 3 poderiam ser também entendidas como dois submomentos da

unidades sonora 1. Optamos por considerá-las unidades sonoras autônomas devido ao seu posicionamento, no início do fonograma, quando todas as ideias ainda são informações inéditas e segregação em camadas e espacialização L/R estão ainda se organizando como padrão.

Fig.3.18: “Gran circo” – unidades sonoras (momentos) e submomentos

O contraste entre os componentes da sonoridade pode ser observado melhor na comparação de seu comportamento em cada momento. Em outras palavras é possível afirmar que “Gran circo” possuindo nove momentos distintos, encadeia nove seções, combinando e variando oito unidades sonoras (algumas se repetem com variações, outras tem a função de submomentos).

A tabela a seguir apresenta a variação dos componentes da sonoridade ao longo do fonograma: duração, andamento, *beats* por ciclo, timbres e intensidade, nas nove principais unidades sonoras que estabelecem os momentos: US1, US4, US5, US4’, US6, US4’’, US5’, US7 e US8:

UNIDADES SONORAS	US1	US4	US5	US4'	US6	US4''	US5'	US7	US8
DURAÇÃO	26,9''	12,5''	44,6''	12''	20,5''	11,5''	33''	51,3'	38'
ANDAMENTO (BPM)	68	75	124	83	128	85	130	70	50
CICLO (Nº DE BEATS)	3	4	3	4	Não definido	4	3	3	2(6)
TIMBRES	Piano Bat. Flauta (UN2) Metais (UN3)	Harpa Vocalise (feminino)	Voz principal Piano Baixo Bateria Piano elétrico	Harpa Vocalise (feminino)	Orquestra de cordas Piano Voz principal baixo	Harpa Vocalise (feminino)	Voz principal Piano Baixo Bateria Piano elétrico	Bateria Baixo Piano Flauta (A) Metais (B) Piano elétrico	Piano
INTENSIDADE (0 a 10)	7	6	8	6	5	6	8	cresc. para 10	1

Tabela 1: “Gran circo” – variação de componentes nas unidades sonoras¹⁹⁴

Extraindo da tabela acima apenas as alterações de andamento (BPM) nos nove momentos de “Gran circo”, temos:

Fig.3.19: “Gran circo” – alterações de andamento (9 momentos)

Extraindo da tabela as alterações de intensidade (de 0 a 10) nos nove momentos de “Gran circo”, temos:

Fig.3.20: “Gran circo” – alterações de intensidade (9 momentos)

¹⁹⁴ Para a intensidade consideramos 0 para a ausência de som e 10 para o momento mais forte, e a partir desses parâmetros atribuímos valores relativos para as demais situações.

Com a tabela 1 e os dois gráficos acima (fig. 3.19 e 3.20) podemos perceber tanto o padrão de oposição entre os momentos adjacentes quanto a relação de semelhança entre momentos não consecutivos¹⁹⁵.

- Os momentos 5 e 5' apresentam o que seria “a canção dentro da música”, com supostas partes A e B (o 3 contra 2) e, no caso do momento 5', um processo que culmina em um refrão (o submomento C desta US). Se optássemos por esse tipo de classificação para o fonograma, teríamos que nos “desdobrar” com uma série de denominações de seções (a maioria delas), que teriam que ser qualificadas como “introdução”, “interlúdios”, “coda”, etc., cujas características usualmente se ajustam mais a segmentos de exceção do que de “regra”, como é o caso. Em “Gran circo”, o mote da composição, da montagem de fonograma, é a relação de contrastes criada entre os diferentes momentos.
- Os momentos 4, 4' e 4'' são os de menor duração (por volta de 12') e funcionam como quebra de expectativas sempre retornando após intermediarem seções contratantes. A cada vez seu andamento é um pouco mais acelerado (75 / 83 / 85) e são os únicos com ciclos de 4 *beats*.
- Os momentos 5 e 5' (a canção dentro da música), aparecem estrategicamente como terceiro e antepenúltimo segmento; o andamento também é acelerado de 124 para 130 e em seus submomentos B, tem o enfrentamento de ciclos 3 X 2, ou seja, o acontecimento em 2 desafia o ciclo estabelecido da voz em 3.
- O momento 6, na posição central, é o mais inusitado, seus ciclos são menos definidos, a voz principal, sem letra, dialoga com a orquestra de cordas.
- Os momentos distantes, 1 e 7, apresentam características semelhantes no que compreende a instrumentação e a padrões motivicos. Há uma pequena variação no andamento, de 68 para 70, mas o ciclo 7 inicia e termina um processo de crescendo contínuo, até o ponto de maior intensidade do fonograma. Seu submomento B agrega algumas características dos momentos 4, 4' e 4''.
- A passagem para o momento 8 é a mais inesperada, com o estabelecimento do maior contraste até então, tanto no contexto das “densidades acrônicas relativas” quanto no das “intensidades relativas”. O momento 8 não apresenta elementos em comum com a unidade

¹⁹⁵ Outras conclusões podem ser tiradas com o cruzamento dos gráficos, por exemplo: entre US1 e US4 há um aumento de BPM e uma diminuição de intensidade; já entre US4 e US5 a movimentação é paralela com um incremento de intensidade e uma aceleração do andamento. Desse modo, partindo-se da tabela podemos estudar variações de comportamento *em relação*, dos componentes levantados.

sonora imediatamente anterior. Apresenta radicalmente a menor intensidade do fonograma, possui apenas um único instrumento (piano), com características de afastamento (maior reverberação) e ciclo binário com pulsação ternária.

3.3 A voz na música popular, rede de enlaces

Elemento imprescindível em uma música popular cantada, a voz tem um comportamento bastante particular nesse universo. Aqui sim, tanto as pesquisas nas áreas da etnomusicologia e da sonologia, quanto outras no campo da música popular urbana podem trazer contribuições para ampliar nossas referências. Diferentemente do que acontece na música clássica na qual, mesmo levando-se em conta os diferentes períodos históricos, temos à disposição modelos padrões básicos de técnica e estudo, a ausência de escolas tradicionalmente estabelecidas gera uma grande variedade de comportamentos vocais. Como consequência há um cenário em que o caminho individual é justamente aquele que tende a se destacar, ou seja, quanto mais particular for a utilização da voz, mais ela pode vir a contribuir com tipologias sonoras que trazem informação. É nesse contexto que surgiram intérpretes como Billie Holiday, João Gilberto, Milton Nascimento, Ray Charles e Elis Regina, por exemplo, muito distintos entre si no que concerne a seu comportamento vocal¹⁹⁶.

Paul Zumthor, medievalista suíço e estudioso das poéticas da voz e da performance, tem sido um autor bastante acessado em recentes estudos no Brasil, como fonte de conteúdo para a fundamentação do comportamento da voz na música popular e no campo da performance em geral.

Em *Escritura e Nomadismo*, Zumthor coloca:

(...) a voz (...) possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro. (ZUMTHOR, 2005, p. 62)

Apesar de a voz ser o meio pelo qual a palavra encontra a melodia, a sílaba a nota, o que nos interessa aqui é uma observação da voz enquanto componente único da sonoridade geral, o equivalente a uma “impressão digital” exclusiva no campo da audição. Em alguns casos, o efeito da voz sobre o ouvinte é tão imediato e avassalador, que pode até dispersar a atenção com relação ao conteúdo verbal que expressa.

Zumthor comenta:

¹⁹⁶ Para um estudo mais detalhado do comportamento vocal em música popular ver *A voz na Canção Popular Brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*, de Regina Machado.

Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência linguística (...). (op. cit., p. 64)

E mais adiante:

(...) a voz, em certos casos, se impõe a tal ponto que tende a dissolver a linguagem. (op. cit., p. 65)

A língua falada, o idioma enquanto som, torna-se, nesse sentido, o suporte fonético para a voz única daquele que canta, e é nessa confluência fértil e indissociável que as múltiplas dicções podem revelar aquilo que Roland Barthes tentou definir como o “grão da voz”. Barthes fala que na música cantada há um “espaço (...) muito preciso onde *uma língua encontra uma voz*” (grifo dele) (BARTHES, p. 238). No resumo final de seu célebre texto Barthes reafirma:

O “grão” da voz não é – ou não é apenas – seu timbre; sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua (e não a mensagem). (op. cit., 1971, p. 242).

Levantamos esses aspectos de cunho mais geral para contextualizar a importância da voz no campo da música popular. O que propomos aqui é uma abordagem que trate a voz como um dos componentes da sonoridade para além da função de portadora do texto.

Voltando a relação música/texto que discutimos no item 1, “música popular cantada”, do primeiro capítulo, observemos as figuras seguintes:

Fig.3.21: Letra e Música

A voz que canta uma melodia (em verde na fig. 3.221) é o corpo pelo qual letra (em amarelo) e música (em azul) se amalgamam. Mas, como vimos, nas músicas populares cantadas tal encontro não se dá necessariamente sempre “a meio do caminho”, entre o

universo da música e da palavra. Há muitos outros enlaces em questão nas relações entre essa voz e outros elementos do campo musical:

Fig.3.22: Voz e música: outros enlaces

Mesmo antes da década de 1960, quando era mais comum a canção equilibrada “ao meio do caminho”, já havia casos em que se destacavam “outros enlaces”. O primeiro caso de enlace podia ser, e muitas vezes ainda o é, o enlace dessa voz que canta com o violão que o acompanha (em azul na figura acima), por meio do qual, muitas vezes, são espriadas outras relações entre os instrumentos. Essa relação de relevância entre violão e voz, já acontecia, como exemplo, tanto em uma canção praieira de Caymmi, nos anos 1950, quanto em um blues de Robert Johnson ainda no final dos anos 1930. Apesar do texto vir em primeiro plano, o trato particularizado no acompanhamento ao violão, os diálogos, contrapontos, etc., fortalecem de certa forma o campo musical. O caso de um arranjo que multiplica enlaces a partir do violão (metade à direita da figura acima) pode ser observado em vários fonogramas da obra de João Bosco, Djavan, Gilberto Gil, Lenine, entre tantos outros. Mas no que concerne à porção esquerda da figura 3.22, o que observamos é uma ausência de enlaces entre a letra da canção e outros elementos, impressos no fonograma, que corresponderiam ao universo da palavra. Assim o que se observa é uma evidente concentração de correspondências e enlaces entre a voz que canta a palavra e elementos estritamente musicais, o que justifica uma outra configuração para nosso quadro, como a que propomos na figura a seguir:

Fig.3.23: Rede de enlaces na música popular cantada

Na figura 3.23, temos uma representação esquemática do que acontece costumeiramente em fonogramas de música popular cantada, especialmente depois da década de 1960. A melodia e a voz (em verde) são ainda, normalmente, o centro da atenção, núcleo de convergência e irradiação das operações musicais que as envolvem. A voz canta as notas de uma melodia e traz para este universo musical as palavras de um idioma, que aqui posicionamos na fronteira entre os domínios musical e verbal (em amarelo). Circundando esta voz temos uma rede de enlaces, timbres, texturas, acontecimentos musicais, com exploração dos registros, com maior ou menor densidade vertical. Dependendo da proposta, como veremos, em um mesmo álbum e até mesmo em um mesmo fonograma há mais de uma exploração, dessa relação da voz com o todo das sonoridades propostas, em que podem se ajustar diferentes encaixes do que chamamos de relação figura/fundo. Isso pode depender tanto da quantidade de fatos sonoros, dos componentes em uma unidade sonora, dos acontecimentos musicais no arranjo, quanto dos infinitos usos e recursos que a própria voz é capaz de envolver, assim como da utilização de maior ou menor intensidade, reverberação e outros processamentos na mixagem específica dessa voz na finalização do fonograma.

IV – A MONTAGEM DA FORMA: O ÁLBUM COMO GÊNERO COMPLEXO DO DISCURSO MUSICAL

As cicatrizes dos limites estão nos gêneros secundários
Bakhtin

Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada
Milton Nascimento/Ronaldo Bastos

Montagens

Como vimos no primeiro capítulo, há aproximadamente oitenta anos Walter Benjamin deu início a uma discussão que repensava os caminhos da arte a partir das recentes transformações que viabilizavam a perfeita reprodutibilidade técnica de uma obra. Uma das questões fundamentais nessa reflexão era a mudança de uma situação em que a ideia de arte estava ligada ritualisticamente a um original único, como a escultura, a pintura, etc., para um novo cenário em que poderia haver a massificação de um produto, como as cópias de fotografia e de filmes de cinema. Mas o que parece ser mais significativo para a comparação que estabelecemos com o cenário da criação e difusão de cópias de fonogramas de música popular é uma outra questão paralela que o texto trazia, a breve passagem em que o autor utilizava a expressão “era da obra de arte montável” (BENJAMIN, 1994, p. 176).

Provavelmente a grande novidade no que diz respeito aos processos de criação dessas novas formas de arte era muito mais suas características de elaboração por montagem do que a possibilidade de serem fielmente reproduzidas e comercializadas em massa. É nesse sentido que cinema e gravação de música popular se aproximam, por compartilharem a peculiaridade de serem formas de arte construídas por montagem e sujeitas ao tempo. Tanto a criação de fonogramas quanto a de filmes se dão por montagens de eventos que se organizam no tempo.

Apesar dessas características comuns, essa proximidade nem sempre foi tão direta. Na primeira metade do século passado, mesmo podendo ser tecnicamente reproduzida, havia um impedimento técnico que fazia com que a música não pudesse ser facilmente “montada”. Mais uma vez – como muitas vezes ocorreu na história – a música levou alguns anos para incorporar características gerais de um determinado período que já se faziam presentes em outras formas de arte. Diferentemente do cinema, que de certo modo logo se emancipou do teatro na medida em que deixou de restringir a um registro de cenas para desenvolver suas

próprias técnicas de criação baseadas na edição de imagens, a música era ainda registrada em um *take* ininterrupto, para ser difundida em massa, pelo rádio e pelas cópias de discos¹⁹⁷.

O entendimento de que o fonograma propriamente dito, como o filme de cinema, poderia ser o suporte para uma composição que ali se daria pelo processo de montagem só veio a ser possível após a gravação comercial passar a ser feita em fita, o que aconteceu de fato apenas nos anos 1950, a mesma época em que pouco a pouco se consolidava o formato do LP. São aproximadamente dessa época, também, as primeiras experiências de composição de música eletroacústica que faziam uso de montagens em fitas (dentre vários outros expedientes composicionais).

Não demorou muito para que nos anos 1960 a música popular definitivamente se inserisse no universo da “era da obra montável”, sobretudo a partir da gravação em vários canais dos últimos álbuns dos Beatles. A partir daí, a montagem passaria funcionar como um meio, um processo de criação para um objetivo maior, uma composição que colocava em sua linha de frente o contraste de sonoridades. Em 1967 o LP *Sgt Pepper’s* apresentou-se como exemplo modelar, sintetizando conquistas de um passado próximo e desencadeando uma nova fase na composição de música popular que se estende até hoje. Com a montagem passou a ser possível construir, justapor e sobrepor diferentes unidades sonoras no interior de cada fonograma. “Extremamente elaborado, exuberante, feito de inúmeras superposições e distorções (...)” resumiu Lorenzo Mammi, ao se referir ao clássico álbum dos Beatles em seu recente ensaio, *A era do disco*: (MAMMI, 2014, p.40).

Sonoridades

Ao mesmo tempo em que tais processos composicionais se verificavam no microcosmo de cada faixa, eram também operados em larga escala na construção da forma do álbum: os contrastes de sonoridades entre as faixas alinhavavam um enredo de surpresas e semelhanças, em dois movimentos (lados) de aproximadamente vinte minutos de duração. “Até nas grandes obras românticas, raramente um único movimento supera essa extensão” comenta Mammi (op. cit., 2014, p.40).

Um dos recursos utilizados para se alcançar grandes rupturas entre as sonoridades, cortes e contrastes, foi (e ainda é), a utilização lado-a-lado (faixa-a-faixa) de algumas peças em que há um peso maior para a construção interna por meio da montagem e edição, com outras em que os antigos processos de composição de canção, com maior equilíbrio na relação

¹⁹⁷ Embora a música clássica do início do século XX já utilizasse processos de composição por montagem na partitura (como em Stravinsky, por exemplo).

letra e música, violão e voz, por exemplo, ainda ganhavam relevância. Ou seja, sob o ponto de vista dos novos processos composicionais (as montagens de sonoridades), os processos até então vigentes não são descartados, pelo contrário, por produzirem resultados distintos no que tange às texturas e simultaneidades em geral são bem vindos no encadeamento dos contrastes.

É muitas vezes nesse jogo entre simples e complexo que o lado-movimento se constrói. Ainda que colocados em outro contexto, os questionamentos de Ruth Finnegan em busca de uma definição mais aberta para a “canção”, também se orientam por essa polarização.¹⁹⁸

O que então significa “canção” (...)? A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana. Mesmo sendo por vezes restrita a especialistas, ou vinda acompanhada de sons instrumentais elaborados com o apoio de tecnologias complicadas, a canção termina por existir na experiência de todos. Em última instância, tudo do que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe. (FINNEGAN, 2008, p.15)

E na sequência:

(...) está entre as práticas humanas mais sutis e elaboradas. (op. cit., 2008, p.15)

Embora sutileza e elaboração, ou simplicidade e complexidade possam congregar-se em um mesmo fonograma (a sutileza pode ser altamente elaborada), é muitas vezes por meio de seu confronto e alternância que a construção de formas mais extensas se dá na música popular.

Formas

Em *Sobre a música*, uma reunião de palestras realizadas no início dos anos 1970, Stockhausen propõe uma classificação para as formas musicais em três tipologias, partindo dos princípios de organização que as norteiam e não propriamente dos períodos históricos ou contextos de gênero em que se manifestaram. São elas:

- 1- Formas dramáticas: são formas desenvolvimentistas, como a forma-sonata.

Dramático significa apresentar figuras, protagonistas (...) e então desenvolver para levar essas figuras a diferentes tipos de experiências (...). Dramático significa que você pode sempre seguir o fio (...) o que quer que acontecesse no desenrolar, havia sempre uma recapitulação no fim (...). (MACONIE & STOCKHAUSEN, 2009, pp.58-59)

¹⁹⁸ Ruth Finnegan propõe, desse modo, alargar a abrangência do termo “canção” de modo a acolher diferentes manifestações que envolvam música e palavra, como aquelas que denominamos “palavra cantada” e “música popular cantada” no Quadro 1.1 da p. 12;

- 2- Formas sequenciais: uma série de peças curtas em um determinado caráter, como a suíte barroca ou o tema e variação.

[Expressam] uma necessidade de mudança: movimento lento para movimento rápido para movimento médio. Um pouco triste, um pouco feliz, um pouco agressivo (...)” (op. cit., p.60)

- 3- Formas líricas: formas instantâneas e forma-momento.

- a) Stockhausen utiliza o termo *instantânea* para formas em que o que é mais relevante é o tempo presente:

(...) em nossa tradição ocidental a presença de formas líricas é muito rara, dada a predominância de convenções sequenciais e de desenvolvimento. Não é assim nas tradições orientais. (...). O que conta lá é o aqui e agora; eles não se sentem compelidos a embasar sua composição em contraste com o que aconteceu antes, ou aonde um momento possa estar levando. (...) E, por longos períodos de tempo, não se tem pensamentos sobre o passado ou o futuro, porque não há nada além do momento presente. (op. cit., p.60)

- b) Forma-momento: construída pela justaposição de momentos (sonoridades). Os momentos por sua vez se constituem quando certas características musicais se estabelecem e permanecem constantes por determinado período de tempo.¹⁹⁹

No período que compreende as décadas de 1950 e 1960, determinadas transformações nos processos práticos de composição de fonogramas de música popular causaram transformações nas formas que usualmente regiam a composição dos LPs, que passaram de formas sequenciais para formas prioritariamente líricas (a forma-momento). Nos anos 1950, álbuns como *Canções Praieiras* (Dorival Caymmi), são organizados como sequências de peças de um mesmo caráter que se alternam ligeiramente em estilos e contrastes de andamentos. O mesmo pode ser dito dos primeiros álbuns de João Gilberto, com bossas-novas e sambas ao violão e voz. Já no pós *Sgt Pepper's* a forma resultante é outra porque os processos composicionais são outros. É a montagem dos contrastes de sonoridades que guia a construção do lado-movimento.

Ainda assim, algo da alternância de faixas em forma sequencial se mantém, podendo aflorar vez por outra em certos trechos de alguns álbuns. Mas mesmo com grandes contrastes de sonoridades entre as faixas (momentos) alguns elementos unificadores (prescindíveis no contexto abstrato original em que Stockhausen brevemente explica e exemplifica a forma-

¹⁹⁹ Detalhamos o conceito no capítulo anterior

momento) garantem o estabelecimento de um fio condutor: a voz dos cantores principais, certas características sonoras básicas do próprio estúdio e do equipamento à disposição, alguns timbres recorrentes dos instrumentos dos músicos envolvidos, uma tipologia de reverberação, etc. Além disso, não é incomum que algumas figuras melódicas reincidentes (vocabulários característicos e efeitos de estilo dos criadores), estabeleçam ainda algum vínculo, mesmo que distante, com as formas desenvolvimentistas ou de variação²⁰⁰.

Quanto aos momentos, continuam, por definição, a se alternar necessariamente por contraste, que por sua vez só se estabelecem quando a memória do passado recente e a oposição das sonoridades emergentes cortam a linha condutora do tempo. Nesse sentido, pode ser difícil delimitar totalmente uma fronteira entre esses procedimentos de ruptura e o que seria uma drástica radicalização de princípios que norteavam as formas sequenciais: oposições e contrastes entre períodos relativamente curtos de tempo.

De certo modo, ainda tratando das formas líricas, sempre houve algo de *instantâneo* na música popular da América, mas não à maneira da música oriental – como exemplificou Stockhausen – mas pela ascendência africana de sua circularidade rítmica.

Sintetizando, podemos dizer que a principal forma que estrutura muitos álbuns de fonogramas no pós-década de 1960 é a forma-momento, embora, no contexto prático da música popular cantada, ainda se reconheçam, de maneira menos insinuante, características de formas sequenciais e, eventualmente, alguns elementos de formas desenvolvimentistas.

Ao discutir a forma-momento, Kramer reforça – assim como Guigue havia afirmado para suas unidades sonoras – outras duas características que facilmente podem ser verificadas no contexto da música popular cantada: o fato de que não há um limite de duração para cada momento e de que costuma ocorrer uma certa simetria no que concerne à duração de vários momentos:

(...) praticamente falando, [um momento pode durar] de poucos segundos a muitos minutos. (...) Mas a natureza da forma-momento sugere durações proporcionais entre os momentos, como um princípio remanescente para a coerência formal (KRAMER, 1978, p.182).

O “não limite” para a duração do momento é um pressuposto de sua própria gênese enquanto forma lírica. De certo modo, o momento é sempre uma maior ou menor expansão ou mesmo um “congelamento” de um fato ou um complexo sonoro instantâneo. Por outro lado, a

²⁰⁰ No decorrer do *Sgt Peppers*, por exemplo, pode se observar tanto momentos estanques quanto relações sequenciais e até uma curiosa recapitulação da faixa inicial no Lado B. Veremos a incidência de procedimentos semelhantes na análise do álbum *Minas* na segunda parte deste capítulo.

alternância de momentos de durações proporcionais é justamente o modo mais recorrente de sua manifestação enquanto sucessão de faixas em um álbum de música popular cantada.

Porém há uma ressalva que pode ser feita, que diferencia a construção de formas-momento na música popular de seu contexto primeiro no universo da música clássica do século XX: na música popular os momentos (fonogramas) são normalmente separados por alguns segundos de pausa (o espaço entre as faixas)²⁰¹.

O álbum – gênero complexo

Um dos recursos básicos utilizados pelos Beatles para gerar contrastes de sonoridades entre as faixas foi a abertura para a utilização de vários gêneros musicais em um mesmo álbum. Em *Sgt Peppers* há rocks com guitarras distorcidas, música de inspiração indiana com timbres de tabla, cítara e compassos irregulares, baladas em compasso composto e acompanhamento de harpa, etc. Dentro do universo da música popular, a utilização de uma maior variedade de gêneros simples verifica-se como um caminho mais curto para a criação de contrastes de sonoridades, e distancia o resultado desses novos álbuns de outros em que os fonogramas se limitam a apresentar variações estilísticas dentro de um determinado gênero, como é o caso de LPs de samba, LPs de rock, LPs de bossa-nova, etc.

Especialmente no Brasil, a força da incorporação de diferentes gêneros em um mesmo álbum nos trabalhos dos músicos do tropicalismo foi tão intensa e influente, que passou a ser desde então, uma das características mais marcantes da música popular brasileira, até mesmo na música popular instrumental. Mas foram, provavelmente, os álbuns de Milton Nascimento da década de 1970, a partir do *Clube da Esquina* de 1972, que conseguiram melhor aprofundar e equilibrar tais propostas.

No capítulo inicial analisamos “Sentinela” de Milton Nascimento e “Bring on the night/When the world is running down” de Sting – a partir de uma adaptação das categorias de gênero do discurso propostas por Bakhtin –, com o intuito de mostrar como um fonograma, por si só, pode ser entendido como uma peça organizada como gênero complexo do discurso musical. Ali a ideia era exemplificar como, partindo de uma canção matriz gênero simples (um encaixe texto/melodia/harmonia/levada) – como um samba, um rock, etc. – podiam ser agregados elementos de outros gêneros na montagem do fonograma, complexificando-o. Considerando os conceitos de sonoridade e os exemplos de momento-estado e momento-

²⁰¹ E até essa questão também passa a ser em alguns casos enfrentada na música popular; no pós *Sgt Peppers* passam a ser comuns situações em que as transições entre faixas aconteçam sem a intermediação das breves pausas. A passagem entre a faixa 1 e 2 do *Sgt Peppers*, por exemplo, já era direta, sem interrupções.

processo (entre outros) estudados no capítulo III, o que propomos agora é partirmos para um entendimento do álbum de fonogramas (o LP com dois lados-movimentos, o CD e até o lançamento virtual de uma coleção de mp3 para download) como uma obra gênero complexo.

Ou seja, de posse de seu próprio suporte (o Long Play), e sua principal técnica de composição (a montagem), o universo criativo da música popular cantada – que havia crescido e amadurecido ao longo de décadas –, pôde desenvolver, por intermédio da formamomento com seus contrastes de sonoridades, um discurso musical de maior fôlego, acolhendo diferentes nuances, propondo e contornando proposições e contradições internas, em obras de cerca de quarenta minutos em dois movimentos. O argumento de Mammi caminha também para uma conclusão nesse sentido, que propõe o LP, como “uma forma artística, como a sinfonia ou o romance” (MAMMI, 2014, p.41). Mas, como vimos, muitos LPs ainda se aproximavam (como certos álbuns de hoje ainda o fazem) muito mais de formas sequencias, cuja comparação mais imediata seria com um ciclo amarrado de canções, como os de Schumann sobre Heine, ou um livro de pequenos contos (de Machado de Assis, por exemplo). O que caracteriza composições como *Sgt Pepper’s* e as coloca em um nível de comparação, enquanto forma, com uma sinfonia de Mahler ou Berio ou um romance de Joyce, são justamente seus processos de montagem, em que se reconhecem os contrastes de sonoridades decorrentes de uma formulação que se propõe mais plural e desenvolvida, ou seja, como um gênero complexo do discurso, no caso, musical.

Bakhtin explica que os gêneros complexos do discurso verbal – como adiantamos no capítulo I – surgem em ambientes culturais mais complexos e organizados, e são “predominantemente escritos” (BAKHTIN, 2003, p.263). No campo da música, a gravação, realizada por montagem de eventos sonoros, representa papel equivalente ao que a escrita desempenha no mundo verbal; há um planejamento inicial e processos de elaboração e construção passo a passo que precedem a fixação da obra em fonogramas, que por sua vez serão definitivamente editados, em última análise, na masterização final de cada álbum²⁰².

Bakhtin destaca o gênero “artístico”, como um em meio a outros gêneros complexos, e argumenta que os gêneros artísticos oferecem enunciados em que há maior liberdade para se manifestarem os estilos individuais (cf., op. cit., p. 265). O romance – que comparamos aqui

²⁰² Didier Guigue também argumenta num sentido semelhante, em seu contexto. Em *Estética da sonoridade*, no capítulo introdutório, há um subitem denominado A “Escrita”, *Lugar de invenção da sonoridade* (no caso se referindo, evidentemente, à escrita musical). Na música clássica da primeira metade do século XX, antes do surgimento da música eletroacústica, era por meio da escrita que as unidades sonoras eram compostas e montadas nas peças (cf. GUIGUE, 2011, p. 31).

ao álbum de fonogramas – seria, portanto, um gênero “artístico-literário” composto pela montagem e interação de diferentes gêneros simples do discurso verbal.

Em diferentes gêneros podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual, o estilo individual pode encontrar-se em diferentes relações de reciprocidade com a língua nacional. (op. cit., 2003, p. 266).

Ressonâncias dialógicas

No fértil espaço de convivência entre diferentes gêneros simples em contraste que o álbum de fonogramas (enunciados)²⁰³ congrega, manifestam-se os estilos individuais dos responsáveis pela criação. Bakhtin observa que a “complexidade” do gênero se dá também pela na alternância dos sujeitos do discurso que esse tipo de obra acolhe. No caso do álbum, o diálogo (a “alternância dos sujeitos”) é inerente ao sequenciamento dos momentos (faixas); mas há também um diálogo em outro nível, que se dá no confronto do discurso de um artista (seu álbum), com os álbuns de outros criadores que o antecederam, e assim sucessivamente. O impacto artístico-cultural da obra dos Beatles inaugura uma cadeia dialógica, nessa vertente, sem precedentes na história da música popular.

Cada obra única é considerada por Bakhtin, como um elo em uma cadeia, uma “unidade de comunicação discursiva”.

Complexas por sua construção, as obras especializadas dos diferentes gêneros científicos e artísticos, a despeito de toda a diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também são, pela própria natureza, unidades de comunicação discursiva; também estão nitidamente delimitadas pela alternância dos sujeitos do discurso (...). A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras-enunciados: com aquelas às quais responde, e com aquelas que lhe respondem (...) (op. cit., 2003, p. 279).

As novas formas de criação consolidadas na obra dos Beatles remodelaram as técnicas de composição de música popular cantada. Absorvendo e equilibrando uma série de procedimentos musicais pré-existent, e, principalmente, radicalizando os processos de montagem de momentos na elaboração de um discurso no gênero artístico-musical popular complexo, o trabalho dos Beatles a partir de 1967 pode ser visto como um marco inicial de um processo que hoje segue vigente, um elo primeiro de uma cadeia dialógica cujas ressonâncias estéticas nos invadem e envolvem.

²⁰³ *Fonogramas* entendidos aqui como *enunciados* do discurso musical, em analogia com a terminologia utilizada por Bakhtin para o discurso verbal. Em Bakhtin o enunciado é entendido como “uma unidade de comunicação discursiva”, podendo ser uma frase escrita, um anúncio, uma réplica de um diálogo, uma carta e até mesmo um romance (Cf. BAKHTIN, p. 279).

Bakhtin assim resume os processos dialógicos:

Todo enunciado concreto é um elo na cadeia de comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos, uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. (...) Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva. Cada enunciado deveria ser visto antes de tudo como uma resposta (grifo dele) aos enunciados precedentes de um determinado campo (...).(op. cit., 2003, p. 296-297).

Portanto as faixas (fonogramas), tomadas aqui por alusão a Bakhtin como “enunciados”, funcionam como elos em uma cadeia (de faixas). Cada fonograma gera uma ressonância dialógica no fonograma seguinte: faixa = fonograma = momento = enunciado. No caso de haver contrastes de sonoridades mais incisivos internos ao fonograma, podemos denominá-los de submomentos. O álbum, por sua vez, pode ser entendido como uma obra do que seria um gênero complexo do discurso, ao mesmo tempo em que se constitui, ele mesmo, como um extenso enunciado, um elo em uma cadeia de álbuns cuja forma compreende dois lados-movimentos (no caso do LP).

Há a montagem de cada fonograma e há a montagem do álbum. É na observação da *relação* entre as faixas (enunciados) que o trabalho (montagem) de um músico popular se revela em sua plenitude. Esse dialogismo entre as faixas é condição básica para o processo comunicativo: “as relações interativas são processos produtivos de linguagem” como apontou Irene Machado se referindo a Bakhtin (MACHADO, 2005, p.152).

“De baixo para cima”

A montagem do álbum pode se dar em duas vias de sentidos contrários, de “cima para baixo” ou de “baixo para cima”. Esses termos são usados por Guigue para explicar os diferentes exemplos de composições fundadas na estética da sonoridade que ele selecionou para análise em seu trabalho. No primeiro caso (de cima para baixo), a forma é derivada a partir de um composto sonoro matriz que a unifica; no segundo (de baixo para cima), é montada pela organização e combinação de materiais pré-formulados (cf. GUIGUE, pp. 30-31).

Na música popular a montagem de “baixo para cima” prepondera sobre a outra: cria-se, primeiramente, uma série de canções em gêneros simples distintos, com propensões a diferentes explorações de sonoridades a serem construídas no processo de gravação. O passo

seguinte é ordenar essas “músicas cantadas” no lado do álbum, explorando as contradições do diálogo, os contrastes de sonoridades, etc. Todavia, há casos evidentes em que alguns elementos de unificação de “cima para baixo” são levados em conta desde o início do processo, funcionando como parâmetros reguladores de uma criação mais amarrada desde os primeiros passos.

Irene Machado discute o interesse especial de Bakhtin na investigação do romance. Explica que apesar do romance ser provavelmente o “gênero maior da cultura letrada”, nele Bakhtin encontrou a oportunidade para incorporar “a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo” (MACHADO, 2005, p.153). Estabelecendo uma comparação com os processos de montagem expostos acima, podemos dizer que há no romance uma organização que leva em conta as duas vias; um planejamento de “cima para baixo” que arquiteta a obra como um todo, mas que em seu processo de criação abre espaços preciosos para a interferência construtiva dos gêneros discursivos simples de tipologia interativa.

Seguindo nessa linha e recuperando nossas pontes com a construção de obras que se organizam como gênero complexo na música popular, percebemos que o álbum de música popular, diferentemente do romance, não nasceu no contexto da “cultura maior letrada”²⁰⁴ (op. cit., p.153), pelo contrário, foi uma conquista edificada passo a passo por uma expansão e um amadurecimento na pesquisa sonora intrínseca dessa prática “popular” específica. Na música popular foram os agentes protagonistas das ações mais cotidianas, os ordenadores de canções de gênero simples, que passaram, a certo momento, a operar na elaboração de obras em gênero discursivo musical “secundário” (como também Bakhtin categorizou os gêneros complexos). Assim como em um romance pode haver espaço para a voz “dos homens que falam”, que “procuram se posicionar no mundo”, na “música popular cantada” do pós-meados de 1960 há a presença da “canção popular”, do trato rítmico melódico poético cotidiano desses agentes que a seu modo e em seu contexto, também “posicionam-se no mundo”.

(...) por se reportar a diferentes tradições culturais o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros. (op. cit., 2005, p.153).

Transpondo a afirmação para o universo da música popular poderíamos ter: por se reportar a diferentes tradições culturais a “música popular cantada” surge como um gênero de

²⁰⁴ Que poderia ser o universo da música clássica, da escrita musical em geral.

possibilidades combinatórias não apenas de discursos (de um mesmo gênero simples) como também de (diferentes) gêneros (musicais).

Em *Popular music in theory*, Keith Negus desenvolve, coincidentemente, um raciocínio semelhante às proposições de Bakhtin, ao explicar a expansão ocorrida (na obra dos Beatles) do código ao que o rock, enquanto gênero simples, se circunscrevia:

(...) Pelo contrário, isso [Sgt. Pepper's] pode ser ouvido como um trabalho que ressaltava e transcende as fronteiras genéricas do rock (...). No contexto de minha discussão aqui, a importância do álbum se deve aos diálogos musicais com os quais se intersecta e com a maneira como rompe e cruza as fronteiras de “eras” históricas e gêneros. (NEGUS, 1996, p.156)

Repetição, similaridade e diferença

O maior ou menor contraste estabelecido pelo embate entre duas sonoridades contíguas (momentos) é consequência direta de transformações em seus componentes (Cf. GUIGUE, pp. 69-73). No nosso contexto, considerando cada faixa de um álbum como um momento independente, uma estratégia para a comparação é analisar o comportamento desses componentes da sonoridade ao longo de cada lado; quais são comuns a faixas distintas, quais componentes inéditos são apresentados, quais são omitidos, quais se transformam, quais permanecem passivos, etc.

Para aferir o grau do contraste estabelecido em uma peça, Guigue propõe como critério a observação de componentes e procedimentos em *repetição*, *similaridade* ou *diferença* (Cf. GUIGUE, p. 69) em uma escala que vai da *repetição* (“idêntica”) à *oposição diametral* (diferença). Discute a ideia de “repetição” – citando Ivanka Stoïanova – e adverte que em música uma mera repetição, aparentemente idêntica, já propõe alguma diferença, na medida em que sua posição no tempo é outra e que carrega consigo a memória do enunciado que ecoa²⁰⁵. Entre a repetição mais estrita e a diferença mais pronunciada estão os estágios de similaridade, que compreendem os processos de variação. Guigue utiliza Schoenberg²⁰⁶ para explicar que na *variação* alguns componentes são alterados enquanto outros permanecem idênticos.

De certo modo esse raciocínio traz para o âmbito da discussão interna à obra – à sucessão e simultaneidade de seus materiais musicais –, os conceitos de informação e

²⁰⁵ Silvio Ferraz desenvolveu uma pesquisa sobre repetição e diferença na música a partir da filosofia de Gilles Deleuze. FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998.

²⁰⁶ *Fundamentos da composição musical*.

redundância que discutimos quando tratamos dos “acontecimentos musicais” no capítulo II; aqui como lá, o efeito de contraste se dá em duas vias que correm paralelas, ou seja, tanto nas informações (novas) que rompem o discurso eminentemente musical da obra em seu desenrolar, quanto nas informações que desafiam o “código apriorístico do ouvinte” (Cf., CAMPOS, 2012, p. 181). E, retomando Bakhtin, tal código apriorístico (circunstancial) se forma no conjunto das faixas previamente ouvidas até então, na escuta de um álbum e também – num viés mais abrangente –, no conjunto de álbuns ouvidos até então por determinada pessoa, ou ainda, no conjunto de álbuns lançados em determinado período. O impacto da informação e a familiaridade da redundância acontecem necessariamente na interação dialógica entre tais enunciados, nas faixas consecutivas ou nos álbuns lançados como “respostas” às faixas e álbuns que os antecederam.

MINAS – ANÁLISE

Para a análise que se segue utilizaremos, conforme cada caso, tanto as ferramentas que adaptamos do *Estética da Sonoridade* de Didier Guigue, quanto os conteúdos estudados no capítulo II (“Interações rítmicas” e “Acontecimentos musicais”), sempre sob um olhar que entende cada lado do LP como um movimento organizado em forma-momento. Consideramos que, por ora, uma análise qualitativa (amparada pela escuta da obra) parece ser suficiente para esta primeira exposição e aplicação de nossa proposta de fundamentação teórica para análise de música popular no pós-década de 1960. Nesse sentido nos demoraremos um pouco mais na investigação do Lado A e apontaremos, de forma mais resumida, algumas peculiaridades do Lado B.

O álbum *Minas* foi composto por Milton Nascimento em 1975, três anos depois de *Clube da esquina*. Pode-se dizer que foi no *Clube da esquina* (LP duplo), que pela primeira vez o trato composicional de Milton se apresenta de maneira mais bem resolvida, com a convivência alinhavada de diferentes gêneros, técnicas de montagem, etc. Mas em *Minas* há uma maturidade dessas técnicas de composição de fonogramas em que a forma-momento deixa-se permear por elementos de formas-dramáticas configurando um equilíbrio que envolve pluralidade de gêneros sem abrir mão de uma unidade estrutural.

Lado A – Primeiro movimento

Na figura a seguir apresentamos a imagem das intensidades do lado A (movimento A) em L e R, com seus cinco momentos (faixas) ao longo de 19’38’’.

Fig.4.1: Minas – Lado A – intensidades em L e R

A figura 4.2 apresenta o espectrograma desse mesmo Lado A:

Fig.4.2: Espectrograma de Minas, Lado A – L e R

Os cinco momentos (faixas) foram batizados como:

Momento 1A: “Minas” (Novelli)

Momento 2A: “Fé cega, faca amolada” (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos)

Momento 3A: “Beijo partido” (Toninho Horta)

Momento 4A: “Saudade dos aviões da Panair (conversando no bar)” (M. Nascimento/F.Brant)

Momento 5A: “Gran circo” (Milton Nascimento / Marcio Borges)

Recuperando as discussões que propusemos na premissa 4 do primeiro capítulo, este álbum de fonogramas pode ser entendido como uma composição coletiva, cujos autores são os músicos que criaram suas partes individuais na interação com os colegas em cada faixa, assim como os arranjadores das seções de cordas, os cantores e crianças que participaram dos coros, os engenheiros de gravação e mixagem, o técnico responsável pelo corte final do vinil e

até mesmo os autores das “canções dentro das músicas”, aqueles que passaram a ser quem juridicamente respondem pelos direitos autorais (os apontados entre parênteses nos itens acima).

Em uma primeira observação das figuras 4.1 e 4.2 podemos notar que as diferenças entre os canais L e R são mais evidentes nos momentos 1A (“Minas”) e 5A (“Gran circo”). A diferença entre os contornos das amplitudes, e da configuração do espectro entre os canais L e R, costuma ser um forte indício da criação de unidades sonoras (submomentos) diferentes em sobreposição. Nos demais fonogramas, os contrastes se estabelecem por outros expedientes composicionais, como trataremos a seguir.

Para a composição de um lado-movimento é necessário a criação de momentos contrastantes (oposições adjacentes). Uma estratégia para se alcançar esse contraste é colocar uma ênfase em diferentes aspectos ou componentes em cada momento. A exceção de “Beijo partido”, até aqui não mencionada, as demais faixas já apareceram em análises prévias, em três diferentes referências teóricas que estudamos (momentos em “telhagem”, acontecimentos musicais, contrastes de sonoridades).

Faremos agora uma análise de cada um dos cinco momentos que constituem o Lado A do LP original, procurando destacar para cada caso, quais parâmetros, componentes da sonoridade ou procedimento composicional são protagonistas na trama.

● **Momento 1A:** “Minas” – duração 2’32”

Fig.4.3: “Minas” – intensidades em L e R

Fig.4.4: “Minas” – espectrograma em L e R

O Momento 1A²⁰⁷ se destaca pela convivência de dois submomentos muito contrastantes: coro de crianças em Sol mixolídio (com um motivo principal de “Paula e Bebeto”, faixa do Lado B) e vocalise de Milton ao violão e voz em Ré maior. No capítulo anterior dissemos que essa melodia apresentada pelo coro infantil propõe variações rítmicas sobre a clave [3 3 2]. Aprofundando um pouco mais a questão, e levando em consideração os acentos das sílabas mais fortes da letra, podemos observar que os dois ciclos de [3 3 2] da primeira frase da melodia, ou seja [3 3 2 3 3 2], são agrupados como [3 4 4 3 2], como mostra a figura abaixo:

Fig.4.5: Claves rítmicas na melodia de “Paula e Bebeto”

²⁰⁷ CD anexo 2, faixa 1.

A figura acima apresenta na linha superior a melodia escrita na notação musical convencional. Na faixa “Paula e Bebeto” (Momento 5B), de onde originalmente proveio o tema, a melodia é apresentada em diálogo polirrítmico com o acompanhamento da base, que afirma a quadratura dos compassos. Para o primeiro compasso há um acompanhamento com um acorde de Ré maior e no segundo de Do maior (que completa o modo mixolídio com a nota Do que não havia ainda aparecido na melodia).

Na segunda pauta da figura acima a melodia é apresentada respeitando-se os acentos que sugerem as claves em [3 4 4 3 2], assinaladas abaixo da melodia. A notação circular mostra as 16 pulsações e a imparidade rítmica do ciclo.

Como havíamos afirmado no capítulo anterior, tal clave se estabelece como variação do modelo [3 3 2]. A figura a seguir (4.6) mostra respectivamente a melodia na primeira linha, a clave [3 3 2] na segunda, a variação dessa clave na terceira [3 4 4 3 2] e uma última proposta de entendimento e detalhamento, na quarta linha, com a variação [3 3 1 4 3 2].

The figure displays a musical score for the song "Paula e Bebeto". At the top, a staff in G major (one sharp) and 2/4 time shows the melody with lyrics: "ê vi - da vi - da quea - mor brin - ca - dei - ra, à ve - ra". Below the staff are three rows of rhythmic notation, each with six pulses represented by stems with flags. The first row shows the basic [3 3 2] pattern. The second row shows a variation [3 4 4 3 2] with a red pulse at the 4th position. The third row shows a further variation [3 3 1 4 3 2] with a green pulse at the 3rd position and a red pulse at the 4th position.

3	3	2	3	3	2
3	4	4	3	2	
3	3	1	4	3	2

Fig.4.6: Processo de formação da clave em “Paula e Bebeto”

A variação da terceira linha [3 4 4 3 2] acontece devido ao fato do ataque no oitavo pulso do primeiro ciclo (compasso) antecipar o primeiro pulso do segundo ciclo [3 3 2], (como na partitura). Isso de certo modo enfraquece um pouco o pulso anterior, o 2 do primeiro [3 3 2]. Entretanto tal acento – o 2 do [3 3 2] – é preservado pelo fato da melodia atingir nesse ponto sua posição mais aguda, com a sílabas *que-a*. O que seria o primeiro 2, torna-se apenas 1 pelo fato do pulso seguinte ser também atacado, como antecipação do início do ciclo seguinte [3 3 2]. A quarta linha da figura 4.6, com a clave [3 3 1 4 3 2] permite uma melhor visualização das variações que se deram.

Há acentuada diferença de andamento entre os submomentos de “Minas” (BPM 132 e BPM 78) sendo que a montagem das sonoridades se dá pelo processo de “telhagem” (oposição adjacente). A faixa inicia e termina com o coro de crianças *a capella*. É o momento de menor duração e funciona como uma abertura para o lado-movimento. Nas figuras 4.3 e 4.4 pudemos observar comportamentos independentes em L e R.

● **Momento 2A:** “Fé cega, faca amolada” – duração 4’38”

Fig.4.7: “Fé cega, faca amolada” – intensidades em L e R

Fig.4.8: “Fé cega, faca amolada” – espectrograma em L e R

O Momento 2A²⁰⁸ é organizado predominantemente como um momento-estado, uma proposta modal (o centro sempre presente na seção A em Ré). Inicia com a levada do violão com claves rítmicas e assimetrias sobre a regularidade de um ciclo em 4 (interesse rítmico). A voz de Milton é apresentada na região aguda, cantando uma letra com um timbre mais estridente e explorando a região de quebra para a voz de cabeça (falsete). Cria-se gradativamente um escalonamento de acontecimentos simultâneos (ver capítulo II). Há a presença da voz de Beto Guedes. A seção B (outro submomento) estabelece contraste por ser instrumental, explorar outra região harmônica, outros timbres e apresentar um ciclo de 7 tempos. O gênero simples mais presente se aproxima do universo do pop-rock com

²⁰⁸ CD anexo 2, faixa 2.

instrumentação de banda (pop-rock), com baixo, bateria, guitarra, teclados e saxofone. Ainda no ponto de vista das sonoridades é possível observar no espectrograma (Fig.4.8), contrastes entre o corpo regular do fonograma e a introdução dos primeiros segundos (e também no final da música), assim como uma maior intensidade em torno das frequências médias (coloração vermelha), nas seções B. Tais contrastes se devem tanto ao parâmetro intensidade quanto à densidade (quantidade de eventos sonoros simultâneos). Andamento em torno de BPM 130.

● **Momento 3A:** “Beijo partido” – duração 4’49”

Fig.4.9: “Beijo partido” – intensidades em L e R

Fig.4.10: “Beijo partido” – espectrograma em L e R

O Momento 3A²⁰⁹ é construído sobre uma canção de Toninho Horta. Aqui há um peso maior na “canção” propriamente dita, composta nos moldes anteriores à segunda metade da década de 1960, como acontecia nos sambas-jazz dos anos 1950 e 1960, nas bossas-novas e nos *standards* do cancionero norte-americano. Interessam as relações de tensão criadas pela melodia cromática sobre a harmonia (momento-processo), com centro em Mi menor e a condução solta do acompanhamento dentro do gênero simples (samba-jazz, lento). A instrumentação é a de um combo de samba-jazz, com interações entre baixo acústico, bateria, violão e piano. Há uma introdução à flauta e um *chorus* de improvisação ao saxofone sobre o

²⁰⁹ CD anexo 2, faixa 3.

tema. A voz explora prioritariamente sua região médio-grave (criando um contraste no “âmbito relativo” que se estabelece na relação com a voz do Momento 2A), com passagens esporádicas no agudo em falsete (vocalises). O andamento parte de aproximadamente BPM 92, à entrada da voz, para gradativamente acelerar e se estabilizar por volta de BPM 102. Termina com *rallentando* em *fade out*.

● **Momento 4A:** “Saudade dos aviões da Panair” – duração 4’28”

Fig.4.11: “Saudade dos aviões da Panair” – intensidades em L e R

Fig.4.12: “Saudade dos aviões da Panair” – espectrograma em L e R

O Momento 4A²¹⁰ volta a criar acontecimentos simultâneos. A música é construída sobre um ciclo de 5 *beats* configurando um gênero simples incomum, com a melodia em modo menor, inicialmente em dórico, novamente sobre o centro Ré (como no Momento 2A). A voz de Elis Regina e do coro aparecem como nova informação para o lado-movimento. A entrada da voz de Milton mixada em primeiro plano na repetição da segunda seção (2’03’’) apresenta grande contraste de sonoridade constituindo-se como a maior intensidade desse segmento que vai até 2’14’’ (ver figura 4.11). Trata-se de explorar as sonoridades no manejo da relação *figura X fundo* que tratamos no capítulo anterior. Na volta da seção A (2’15’’) há uma exploração da região grave da voz de Milton até então inédita no álbum (âmbito

²¹⁰ CD anexo 2, faixa 4.

relativo/voz). A música apresenta uma instrumentação geral de banda, com baixo, bateria, percussão, guitarra, violão, piano elétrico e órgão, e destaque para a flauta. Diferentes submomentos são constituídos e se destaca a sobreposição do coro de meninos do Momento 1A (a melodia de “Paula e Bebeto”, entre 2’50” e 3’15”). O andamento parte de aproximadamente BPM 86 para se estabilizar na seção B em torno de BPM 98. O submomento final é em ciclo ternário com a voz de Milton Nascimento dobrada em oitavas e andamento BPM 165.

● **Momento 5A:** “Gran circo” – duração 4’11”

Fig.4.13: “Gran circo” – intensidades em L e R

Fig.4.14: “Gran circo” – espectrograma em L e R

O Momento 5A²¹¹, apresenta, como estudamos no capítulo anterior, oito submomentos diferentes com grandes contrastes de sonoridade. Até aqui é o momento em que mais se nota diferenças entre L e R (fig.4.13 e fig.4.14). “Gran circo” propõe também uma instrumentação inédita para o álbum, com metais, harpa e cordas de orquestra. O baixo elétrico explora sua região mais aguda e a tonalidade predominante é o Fá maior. Além da voz de Milton, explorada com leveza em sua região aguda, há um vocalise (atribuído à Fafá de Belém na ficha técnica). As oposições adjacentes de densidade e intensidade nos dois últimos

²¹¹ CD anexo 2, faixa 5.

submomentos são marcantes. O andamento é alterado a cada submomento: BPM 68 / 75 / 124 / 83 / 128 / 85 / 130 / 70 e 50.

O quadro abaixo (Quadro 4.1) apresenta uma comparação entre os cinco momentos do Lado A no que diz respeito à duração, aos centros de polarização, variações de andamento, número de *beats* por ciclos estabelecidos, utilização da voz e instrumentação²¹². Destacamos também, em cada momento, uma característica geral que consideramos ser relevante para o estabelecimento de contraste com os momentos vizinhos (*característica de contraste*):

	M1A	M2A	M3A	M4A	M5A
característica de contraste	montagem sub-momentos	momento - estado acontecimentos	canção momento-processo	ciclo de 5 beats acontecimentos	montagem sub-momentos
duração	2'32"	4'38"	4'49"	4'28"	4'11"
centros de polarização	Solmíxo/Ré maior/Solmíxo	Ré mixolídio	Mi menor	Ré dórico / Ré menor	Fá maior
andamento	BPM 132 x 78	BPM 130	BPM 92 a 102	BPM 86 a 98 BPM 165	BPM 75 / 124 / 83 / 128 / 85 130 / 79 / 50
ciclos	3 tempos (3+3+2) e 4 tempos (regulares)	4 tempos (regulares) e 7 tempos	4 tempos	5 tempos e 3 tempos	4 tempos e 3 tempos
voz	coro de crianças (sem texto) Milton em vocalise	timbre estridente região aguda / quebra	região média-grave	coro - voz Elis Regina Milton - região grave	região aguda - leve
instrumentação	coro crianças voz e violão	levada violão e banda pop-rock	combo samba-jazz	coros / percussão banda pop-rock	orquestra / banda pop-rock piano solo
	"Minas"	"Fé cega..."	"Beijo partido"	"Saudades..."	"Gran circo"

Quadro: 4.1: Lado A – contrastes entre os cinco momentos

É possível notar semelhanças entre características predominantes (mas não obrigatoriamente na sonoridade resultante), entre os momentos extremos, 1A e 5A (“Minas” e “Gran circo” - em rosa): ambos são construídos por montagens de submomentos e alternam segmentos de 4 e 3 *beats* em seus ciclos, além de uma instrumentação bastante particular como os coros em 1A e a orquestra em 5A.

Já os momentos intermediários, 2A e 4A (“Fé cega...” e “Saudades...” - em cinza), têm Ré como principal centro de polarização e apresentam características de momento-estado (no momento 4A isso acontece apenas na introdução). Ambos têm instrumentação de pop-rock e apresentam contrastes entre ciclos regulares (de 4 ou 3 *beats*) e ciclos menos comuns (7 e 5 *beats*). 2A e 4A são os momentos em que a técnica de criação de acontecimentos musicais simultâneos é mais determinante na característica final do fonograma.

O momento central, 3A (“Beijo partido” em laranja), funciona como um eixo central e ajuda a configurar uma forma palindrômica para o movimento. Mas o palíndromo não se estrutura no que diz respeito a retomadas de temas principais, recapitulações de seções, etc.,

²¹² Uma formação com maior número de instrumentos oferece a possibilidade de criação de agregados sonoros de maior densidade acrônica (vertical).

mas sim, no que concerne às técnicas composicionais predominantes na montagem dos fonogramas e na construção das sonoridades específicas. 3A pode ser considerado uma “canção”, no formato consagrado no pré-década de 1960.

Se por um lado há similaridade nas técnicas e procedimentos composicionais entre 1A e 5A, e entre 2A e 4A, há também entre eles, em contrapartida, muitos elementos de oposição e informações inéditas que acabam por constituir resultados sonoros bastante distintos (“Minas”, 1A, é muito diferente de “Gran Circo”, 5A). Em outras palavras, não se trata aqui de uma forma em arco tradicional como um I II III II’ I’, pois os dois últimos momentos não são reconhecidos auditivamente como proposições variadas de I e II.

Lado B – Segundo movimento

O Lado B tem a duração total de 21’42’’ e apresenta seis momentos distintos. Há um grande contraste, tanto no interior de cada momento, quanto entre os momentos em sequencia, como podemos notar nas figuras 4.15 e 4.16 em que apresentamos as variações de amplitude e o espectrograma, respectivamente:

Fig.4.15: Lado B – amplitudes em L e R

Fig.4.16: Lado B – espectrograma em L e R

Os seis momentos (faixas) são:

● **Momento 1B:** “Ponta de Areia”²¹³ (Milton Nascimento / Fernando Brant). Os primeiros 25 segundos são reservados a frases no saxofone. Assim como no Lado A surge o coro infantil, desta vez entoando, ainda sem letra, a melodia principal de “Ponta de Areia”, em escala pentatônica maior em Fá. A voz de Milton Nascimento surge em vocalise (falsete) cantando a mesma melodia em Sib antes de iniciar a letra (uma oitava abaixo). Com a entrada da banda se estabelecem os ciclos de dois *beats*, intermediados vez por outra por ciclos de cinco *beats* [2 + 3]. Não há qualquer seção contrastante com outro contorno melódico ou outra região harmônica que interrompa o caráter cíclico da faixa. Ao final retorna o coro infantil. Vale lembrar que o Fá maior inicial era a tonalidade predominante na última faixa do lado A.

● **Momento 2B:** “Trastevere”²¹⁴ (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos). O momento cria grande oposição aos momentos vizinhos, principalmente pelo fato de não fixar claramente uma pulsação. Grandes contrastes de sonoridade e densidade são criados tanto por intervenções e ataques improvisados aos instrumentos quanto por fragmentos orquestrais que são montados.

● **Momento 3B:** “Idolatrada”²¹⁵ (Milton Nascimento / Fernando Brant). A melodia principal apresenta um motivo rítmico semelhante ao de “Paula e Bebeto” (Momento 5B). Como em “Minas” (Momento 1A) e em “Saudades dos aviões da Panair” (Momento 4A), são criados submomentos em L, com a sobreposição do coro infantil (melodia de “Paula e Bebeto”), em andamento e tonalidade distintos dos do tema principal da faixa.

● **Momento 4B:** “Leila (Venha ser feliz)”²¹⁶ (Milton Nascimento). Destaca-se por não possuir letra. A voz de Milton é apresentada mais uma vez em vocalise.

● **Momento 5B:** “Paula e Bebeto”²¹⁷ (Milton Nascimento / Caetano Veloso). A faixa envolve diferentes processos composicionais. Há um parentesco com “Fé cega, faca amolada” (2A), com o estabelecimento de uma levada particular ao violão, criação de acontecimentos musicais por intervenções assimétricas no surdo e contrastes de sonoridade e densidade que se dão com a entrada da bateria baixo e cordas na seção final. Há fricções polirrítmicas entre melodia, claves assimétricas e a quadratura gerada pela harmonia. O motivo principal da melodia, que já havia sido utilizado como um submomento em “Minas” (1A), “Saudades dos

²¹³ CD anexo 2, faixa 6.

²¹⁴ CD anexo 2, faixa 7.

²¹⁵ CD anexo 2, faixa 8.

²¹⁶ CD anexo 2, faixa 9.

²¹⁷ CD anexo 2, faixa 10.

aviões da Panair” (4A), e “Idolatrada” (cujo tema principal pode ser entendido também como sua variação) aparece finalmente como o mote melódico principal de uma faixa.

● **Momento 6B:** “Simples”²¹⁸ (Nelson Angelo). Aqui também são apresentados grandes contrastes de sonoridade, amálgamas de textura e exploração de reverberação por meio de alterações bruscas de densidade e de utilização da voz em interpretação mais intensa. O acorde final (e sua sonoridade específica), com um decrescendo seguido de crescendo é o mesmo acorde que abre o álbum seguinte de Milton Nascimento, o *Geraes* (1976), na faixa-momento *Fazenda*²¹⁹, assinada pelo mesmo Nelson Angelo (trata-se provavelmente do mesmo fragmento de áudio).

²¹⁸ CD anexo 2, faixa 11.

²¹⁹ CD anexo 2, faixa 12.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na elaboração dessa pesquisa partimos inicialmente de uma recontextualização da música popular no cenário geral da composição à luz do estudo acadêmico vigente. Como primeiro passo, reavaliamos a terminologia utilizada, propusemos categorias (*palavra cantada*, *canção* e *música popular cantada*), cercamos o objeto de estudo (o fonograma), discutimos seus agentes criadores (a composição coletiva) e a implicação do aparecimento de novas tecnologias (a gravação multicanal) nas novas técnicas de composição que emergiram a partir da metade da década de 1960.

Observamos tal movimentação estética como parte de um cenário maior, no qual a música popular passa a compartilhar, com outras artes, algumas características comuns do período histórico em que se insere (assim como também o fazia, a música clássica contemporânea). Vimos, nessa “era da obra de arte montável”, que o fato das principais especulações composicionais terem partido justamente dos artistas de maior popularidade (os Beatles), provocou, em larga escala, uma curiosa e inesperada “progressão da audição” de músicos e de público, dando início a uma cena composicional que algumas décadas depois constitui-se plenamente como uma tradição consolidada. Assim como acontece com a criação e interpretação de música clássica em geral e a produção que provem dos ambientes instrumentais jazzísticos de improvisação, a música popular cantada tem sua história, seus cânones, suas técnicas específicas de composição, seus artistas referenciais, e é seguida, praticada, ouvida e recriada pelas novas gerações que aparecem.

Constatando que os processos estritamente musicais dessa forma de criação são predominantes em relação a outros, concentramos nossa investigação nesse campo, sabendo que outras significações podem ser obtidas pela via das abordagens interdisciplinares, sobretudo aquelas em que o precioso espaço para o trato poético da palavra é envolvido. Contudo, entendemos que nesse momento faz-se necessário uma diferenciação, especialmente no meio acadêmico no Brasil, de estudos dos fundamentos *musicais* da “canção”²²⁰ – ainda pouco explorados – de outros que se concentram nos campos interdisciplinares das abordagens possíveis. Portanto, a *música popular cantada* é aquela que tem sua porção de inventividade concentrada especialmente em suas articulações musicais, que se fizeram mais evidentes a partir das transformações ocorridas na década de 1960.

²²⁰ Nos recortes da musicologia, teoria, análise e sonologia, no campo da música popular.

É nesse contexto que, por processos de montagem, passou-se a compor não mais apenas “canções” (enlaces de música, letra e levada), mas “sonoridades” ou ainda, “momentos” cantados. As articulações de intensidade, jogos de densidade, sobreposições de unidades sonoras, rupturas de andamento, efeitos agregados às vozes, etc., passaram a ocupar um lugar central nos processos de criação. E se tais contrastes foram buscados na construção de cada fonograma, os contrastes de sonoridades entre os fonogramas pouco a pouco passaram a ser o mote de criação de uma obra de maior envergadura, o LP. Por isso propusemos um entendimento dos fonogramas como “momentos”, por estabelecerem um limite de duração para determinados parâmetros e componentes em relação, cujo comportamento regular seria necessariamente subvertido por transformações explícitas no campo das sonoridades inauguradas por faixas subsequentes.

Nesse sentido, a proposta metodológica para a aferição das sonoridades teorizada por Didier Guigue, estudada aqui no capítulo III, mostrou-se flexível para esta primeira experiência na análise de fonogramas de música popular. Com os recursos intencionalmente delimitados que utilizamos, como alguns parâmetros elencados, imagens de amplitudes e observação de espectrogramas, muito pode ser aferido, sugerido e experimentando. Partindo-se dos fundamentos apresentados por Guigue (uma bibliografia disponível em português, recém-lançada e atualizada às pesquisas internacionais), e fazendo-se uso de softwares mais específicos para o cruzamento dos dados em relação, poderão ser encontrados outros caminhos para análise de fonogramas de música popular, com outras possibilidades de discriminação e detalhamento em pesquisas que se concentrem nessa área.

Com os resultados alcançados pelos Beatles, a justaposição de fonogramas (momentos) em contraste não demorou a se constituir como uma nova possibilidade de forma musical²²¹. Montado por meio da construção de sonoridades a partir de diferentes gêneros musicais simples, o formato midiático do LP passou a ser definitivamente explorado em toda sua potencialidade, e, enquanto forma-momento, proporcionou à música popular a composição de discursos longos. Por meio de enunciados (fonogramas) organizados em um todo unificado, tais obras foram arquitetadas como um gênero complexo do discurso²²². Esse olhar que entende que o interesse da obra de um artista de música popular reside na sucessão organizada de pequenas faixas, e não no território individualizado de cada uma delas, foi para esta pesquisa um ponto de partida e de chegada, princípio gerador, viés regulador e objetivo a

²²¹ Num contexto similar aos princípios apresentados como *forma-momento* por Stockhausen.

²²² Bakhtin.

se consumir. Esse conteúdo foi anunciado no primeiro capítulo, reapareceu de forma ocasional ao longo dos capítulos intermediários e foi definitivamente enfrentado no capítulo final (IV).

Apesar de sugerirmos que determinados processos e formas musicais têm um padrão e um comportamento semelhante quando observados tanto na área da música clássica quanto na da música popular – como, por exemplo, a construção de sonoridades e a montagem da forma-momento –, há também diferenças estruturais significativas, principalmente no que diz respeito aos fundamentos rítmicos que estruturam as duas áreas. É nesse sentido que se fez necessário o capítulo II. Talvez seja ainda na estruturação básica das articulações primeiras de seus materiais musicais, aquilo que Guigue definiu como “nível primário”, que a música popular preserve suas particularidades mais características, que a diferenciam da composição e interpretação de música clássica. Foi sustentando-se desde os primeiros passos, num tênue e polirrítmico equilíbrio de ciclos, claves, acentos e assimetrias que tal tradição prática foi criada inicialmente na América, para mais tarde se emancipar e se sofisticar em novas reelaborações.

Para tratar desse tema, partimos do referencial teórico apresentado por Sandroni retomando sua relação com Simha Arom e incorporamos conteúdos da recente pesquisa de Toussaint no que diz respeito às características circulares e geométricas dos padrões. Para as nuances de acento e articulação, utilizamos e adaptamos para nosso contexto determinados elementos onomatopaicos tendo como referência os princípios teóricos que organizam a prática do Konnakol indiano, sem perdermos de vista a relação desse contexto com a simetria especular dos compassos da música europeia. A consciência desses princípios pode se apresentar também como um vasto campo para a exploração de outras abordagens para o estudo do ritmo nos mais diversos ambientes de ensino musical.

Ainda no capítulo II, uma outra forma de organização de simultaneidades foi tratada como procedimento composicional, o que chamamos, seguindo e adaptando conteúdo proposto por Willy Correa de Oliveira, de *acontecimentos musicais* simultâneos; trata-se de uma certa “polifonia de ideias”, outra técnica que na música popular se desenvolveu a partir das conquistas tecnológicas, que por adensarem as práticas verticais constituíram-se também como importante meio para a criação de diferentes sonoridades (capítulo III).

Como final, com a análise dos dois lados-movimento que formam o álbum *Minas* de Milton Nascimento, pudemos apontar o quanto o foco composicional pode variar faixa a faixa. Na página 184 de seu livro, Guigue mostra que em Messiaen, depois de Debussy, há

uma maior integração entre os níveis primário – que em seu caso também é estruturalmente trabalhado e rebuscado –, e o secundário, o das sonoridades resultantes constituídas.

Podemos dizer que na música popular cantada do pós-década de 1960 também é assim e que a alternância de conformações também se dá nos diálogos, interações e intercâmbios de foco dos níveis primário e secundário. Na música popular cantada, é por intermédio de diferentes relações e pesos entre sonoridades, estados, técnicas, processos, ritmos, gêneros, rimas e acontecimentos, que os contrastes se estabelecem. Para cada momento uma conformação, para cada faixa um ouvido.

E tudo isso junto. Como na vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In *Os Pensadores, Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.3

_____. *Prismas: La critica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

AGAWU, Kofi. *African rhythm, a vothern ewe perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ALMEIDA, Tereza Virgínia. O corpo do som: notas sobre a canção. In *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

ANTOKOLETZ, Elliott. *The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRIÈRE, Jean-Baptiste (org.). *Le timbre: métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, I.R.C.A.M, 1991.

BARTHES, Roland. O grão da voz. In *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BERENDT, Joachin. *O Jazz, do rag ao rock*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

BERIO, Luciano. Comments on rock. In *The Lennon companion*. Editado por Elizabeth Thompson e David Gutman. Cambridge: Da Capo Press, 2004.

BERLINER, Paul F. *The infinite art of improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de um aprendiz*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

CAGE, John. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos*. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ªed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012/1993.

- CAZNOK, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CHANAN, Michael. *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*. London – New York: Verso, 1995.
- COGAN, Robert. *New images of musical sound*. London: Harvard University Press, 1984.
- COOK, Nicholas. *A guide of musical analysis*. New York: George Braziller, 1987
- COPE, David. *Techniques of the contemporary composer*. EUA: Schirmer/Thomson Learning, 1997.
- DIETRICH, Peter. Discurso musical e discurso de produção musical in *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 5. n.2, dezembro de 2007.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Collected writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Trad. Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (org.). *On record: rock, pop, and the written word*. London, 1990.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica viva – a consciência musical do ritmo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- IAZZETTA, Fernando. *Música, processo e dinâmica*. São Paulo: Annablume, 1993.
- _____. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- JONES, A. M. *Studies in african music*, 2 vols. Londres, Oxford University Press, 1959.
- KATZ, Mark. *Capturing Sound: how technology changed music*. London: University of California Press, 2005.

KENNEDY, Michael. *Mahler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KOTSKA, Stefan. *Materials and techniques of twenty-century music* - 3rd ed.. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

KRAMER, Jonathan D. Moment form in twentieth century music. In *The musical quarterly*, Vol. 64, No. 2 (Apr., 1978), pp. 177-194. Published by: Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/741444>. Acessado em 15/07/2014 11:32

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011

MACONIE, Robin; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Sobre a música*. São Paulo: Madras, 2009.

MAMMI, Lorenzo. A era do disco (pp. 36 a 41) in *Revista Piauí*, nº89. Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, 2014.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.

_____. (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MIDDLETON, Richard. Popular music analysis and musicology: bridging the gap. In *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177-190. Cambridge University Press. 1993.

_____. *Studying popular music*. Milton Keynes, 1990.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

MOLINA, Sergio Augusto. Música popular erudita: relações entre a história da música popular no século XX e o perfil do estudante brasileiro de música popular no século XXI. In *Arte e cultura Santa Marcelina, Ano 1, nº 1*. São Paulo: FASM, 2007.

MOLINA, Sidney. *Música clássica brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2010.

MURAIL, Tristan. A revolução dos sons complexos. In *Cadernos de Estudo – Análise Musical Nº5*. São Paulo, Atravez, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas. In *Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*. Porto Alegre, 2003.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças. In *Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, 2004.

NEGUS, Keith. *Popular music in theory: an introduction*. Cambridge: Polity Press, 1996.

NETTL, Bruno. Thoughts on improvisation: a comparative approach. In *The Musical Quarterly Inc.*, vol. LX, n. 1, jan, 1974. New York: G. Schirmer Inc., 1974.

OLIVEIRA, Willy Corrêa. *Beethoven proprietário de um cérebro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

PERRONE, Marcela. Música de Fronteiras. In *Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)* Salvador, 2008.

PISTON, W. *Armonia*. Cooper City: Span Press Universitária, 1998

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Ed. Pensamento-Cultrix, 2006.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

RETI, Rudolph. *Tonality, atonality, pantonality*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978

RISERIO, Antonio (org.). *Gilberto Gil Expresso 2222*. São Paulo: Corruptio, 1982

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Escuta só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e Ed.UFRJ, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos sonoros*: Brasília: Edunb, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol.1: 1901-1957)*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol.2: 1958-1985)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. In *Popular Music, Vol. 2, Theory and Method* (1982), pp. 37-67. Cambridge University Press, 1982.

_____. Caught on the back foot: epistemic inertia and visible music. In *IASPM@Journal, Vol. 2, nº1-2* (2011)

_____. Popular music studies: bridge or barrier? In *Musica come ponte tra I populi*. Bolzano: Libreria Musicale Italiana, 2001a (também disponível em www.tagg.org/articles/bolz9811.pdf).

_____. Twenty years after, 11º IAPM conference. Turku: in www.tagg.org/articles/turku2001.html, 2001b.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. New York, Oxford University Press, 2010 (versão para Kindle)

TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996

_____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. Editorial Caminho, Lisboa, 1997.

_____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 2012

TOCH, Ernest. *La melodia*, Barcelona, Editorial Labor, 1985

TOUSSAINT, Godfried T. *The geometry of musical rhythm*. Boca Raton: CRC Press, 2013

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In *Música popular na América latina: pontos de escuta*. Org. Martha Ulhôa e Ana Maria Ochoa. Porto Alegre: Editora da UFRG, 2005.

_____. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

ULBANERE, Alexandre. O pensamento musical de W. C. de Oliveira. In *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006.

ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria (org.). *Música popular na América latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRG, 2005.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: J.Zahar e Ed.UFRJ, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1989.

_____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZOLLO, Paul. *Songwriters on songwriting*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 1991.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUNTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

REVISTAS

SYNERGIES BRÉSIL: Musique des mots et mots em musique; Créations, cultures urbaines et formation. Org. Véronique Braun Dahlet e Mauricio Ayer. Sylvains les Moulins: Revue du Gerflint, 2011.

DISSERTAÇÕES, MONOGRAFIAS, TCCS E TESES

BENETTI, Cauê. *A síntese rítmica no violão de Filó Machado*. Monografia de graduação apresentada à FASM, orientador Prof. Ms. Sergio Augusto Molina, 2010.

CAMARINHA, Alessa. *O comportamento do loop e do sample como ferramentas composicionais em Homogenic e Vespertine de Björk*. TCC da Pós-graduação em Canção Popular: criação, produção musical e performance (lato-sensu), apresentado à FASM. Orientação do PProf. Ms. Ricardo Teperman, 2013.

COSTA, Rogério L. M. *Suíte Improviso - A construção da improvisação: composição e interpretação em práticas interativas*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP, orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, 2000.

_____. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de doutorado apresentada à PUC-SP, orientador Prof. Dr. Sílvio Ferraz, 2003.

MENEZES, Enrique V. *A música tímida de João Gilberto*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP, orientador Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, 2012.

MOLINA, Sergio. *Os sistemas conjugados de Bela-Bartok*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP, orientador Prof. Dr. Fernando Iazzetta, 2004.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de Doutorado apresentada à ECA-USP, orientador Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, 2008.

ULBANARE, A. *Willy Correa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. Dissertação de mestrado apresentada à UNESP, orientador Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

YOUNG, Lisa. *Konnakol: The history and development of Solkattu- The vocal syllables – of the midrangam*. Master in Music Performance, School of Music, Victorian College of the Arts, University of Melbourne, 2010.

DOCUMENTÁRIOS

BUARQUE DE HOLLANDA, Lula; SILVEIRA, Breno; WADDINGTON, Andrucha: *Tempo Rei*. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2002.

SOLBERG, Helena. *Palavra (en)cantada*. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2008

GRAVAÇÕES

Bob Dylan

Blowing in the wind (single). Columbia, 1962

Man of constant sorrow (traditional). Columbia, 1961

The times they are a changing. Columbia, 1963

Björk

Biophilia. Universal Music, 2011

Deep Purple

Machine Head. EMI, 1972

Gilberto Gil

Expresso 2222. Universal Music, 1972

Itamar Assumpção.

Sampa Midnight:isso não vai ficar assim. Independente, 1986

Led Zeppelin

Led Zeppelin IV. Atlantic Records, 1971

Michael Jackson

Thriller. Epic Records, 1982

Milton Nascimento

Clube da Esquina, EMI-ODEON, 1972

Geraes, EMI-ODEON, 1976

Milton Nascimento EMI-ODEON, 1969

Minas. EMI-ODEON, 1975

Sentinela. Ariola, 1980

Stevie Wonder

Talking Book. Tamia, 1972

STING

Bring on the night. PolyGram, 1986

Mercury falling. PolyGram, 1996

Tom Jobim

Elis e Tom. Phonogram, 1974

The Beatles

Day Tripper (single). Parlophone, 1965 (single)

Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band. Apple Records, 1967.

The Beatles (White Álbum). Apple Records, 1968

The Rolling Stones

Out of our heads. London Records, 1965

SITES CONSULTADOS

<http://www.iaspm.net/>

<http://www.miltonnascimento.com.br>

www.thebeatles.com

SONGBOOKS E PARTITURAS

The Beatles complete scores. Milwalkee: Hal & Leonard, 1989.

The Stevie Wonder anthology. Milwalkee: Hal & Leonard, S/D.

CD ANEXO 1 – ÍNDICE

- 1- “Sentinela” (Milton Nascimento/Fernando Brant) – CD *Sentinela*
- 2- “Sentinela” (Milton Nascimento/Fernando Brant) – CD *Milton Nascimento*
- 3- “Bring on the night/When the world is running down” (Sting) – CD *Bring on the night*
- 4- “Expresso 2222” (Gilberto Gil) – CD *Expresso 2222*
- 5- “Expresso 2222” – andamento desacelerado
- 6- Fragmentos iniciais de *Blowing in the wind* (Bob Dylan) – ao vivo no Madison Square garden em 1971, *Man of constant sorrow* (Bob Dylan) e *The times they are a changin’* (Bob Dylan) – versão ao vivo de 1964
- 7- “Cais” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos) – CD *Clube da Esquina*
- 8- “Stairway to heaven” (Jimmy Page/ Robert Plant) – CD *Led Zeppelin IV*
- 9- “Águas de março” (Tom Jobim) – CD *Elis e Tom*
- 10- *Day tripper* (Lennon/McCartney) – compacto
- 11- “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger/Richards) – CD *Out of our heads*
- 12- “Smoke on the water” (Deep Purple) – CD *Machine Head*
- 13- “Beat it” (Michael Jackson) – CD *Thriller*
- 14- “Navalha na liga” (Itamar Assumpção/Alice Ruiz) – CD *Sampa Midnight: isso não vai ficar assim*
- 15- Fragmento 1 de “Superstition” (Stevie Wonder) – CD *Talking Book*
- 16- Fragmento 2 de “Superstition” (Stevie Wonder) – CD *Talking Book*
- 17- “Cristalline” (Björk) – CD *Biophilia*
- 18- “Helter Skelter” (Lennon/McCartney) – CD *White Album*
- 19- Fragmento 1 de “Helter Skelter” (subseção final)
- 20- Fragmento 2 de “Helter Skelter” (subseção final – apenas o canal esquerdo)
- 21- Fragmento 3 de “Helter Skelter” (subseção final – apenas o canal direito)
- 22- I was brought to my senses (Sting) – CD *Mercury Falling*
- 23- Fragmento com o último minuto de “Helter Skelter” e o primeiro minuto de “Long, long, long” (Harrison) – CD *White Album*

CD ANEXO 2 – ÍNDICE- *Minas*

- 1- “Minas” (Novelli)
- 2- “Fé cega, faca amolada (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos)
- 3- “Saudade dos Aviões da Panair (conversando no bar)” (Milton Nascimento/Fernando Brant)
- 4- “Beijo partido” (Toninho Horta)
- 5- “Gran circo” (Milton Nascimento/Marcio Borges)
- 6- “Ponta de areia” (Milton Nascimento/Fernando Brant)
- 7- “Trastevere” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos)
- 8- “Idolatrada” (Milton Nascimento/Fernando Brant)
- 9- “Leila (venha ser feliz)” (Milton Nascimento)
- 10- “Paula e Bebeto” (Milton Nascimento/Caetano Veloso)
- 11- “Simples” (Nelson Angelo)
- 12- “Fazenda” (Nelson Angelo) (CD *Geraes* - 1976)