

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

João Paulo Silva Monnazzi

**Estereotipia Musical: um estudo de caso analítico sobre a recorrência  
de musemas em trilhas musicais cinematográficas**

São Paulo  
2023



JOÃO PAULO SILVA MONNAZZI

**Estereotipia Musical: um estudo de caso analítico sobre a recorrência  
de musemas em trilhas musicais cinematográficas**

**Versão Corrigida**

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

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Regis Rossi Alves Faria

São Paulo  
2023

# FICHA CATALOGRÁFICA

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

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

---

Monnazzi, João Paulo Silva  
Estereotipia Musical: : um estudo de caso analítico  
sobre a recorrência de musemas em trilhas musicais  
cinematográficas / João Paulo Silva Monnazzi; orientador,  
Regis Rossi Alves Faria. - São Paulo, 2023.  
200 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música  
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São  
Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Musemas. 2. Análise Musemática. 3. Comparação  
InterObjetiva. 4. Descritores Musicais Simbólicos. 5.  
Trilhas Musicais Cinematográficas. I. Faria, Regis Rossi  
Alves. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

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



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**MONNAZZI, J. P. S. Estereotipia Musical: um estudo de caso analítico sobre a recorrência de musemas em trilhas musicais cinematográficas.** 2023. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em: 22 de setembro de 2023.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Regis Rossi Alves Faria

Instituição: USP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza

Instituição: USP PPGMUS

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Flávio Luiz Schiavoni

Instituição: UFSJ

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Almir Antonio Rosa [Almir Almas]

Instituição: USP CTR

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Juliano Oliveira

Instituição:

Julgamento: Aprovado



*Aos meus amores, meus heróis,  
minha família*



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, por todos os aprendizados destes 4 anos. Teriam sido tempos implacáveis se não tivesse guardado a fé.

A meu pai, que me ensinou a amar o próximo através do trabalho. Obrigado pai, espero que de daí de cima tenha ficado orgulhoso, essa tese foi por você.

A minha mãe, que me mostra, todo dia, o amor do ordinário. Obrigado mãe, essa tese não existiria sem você.

Aos meus irmãos, que são minhas fontes de inspiração.

Ao meu orientador e amigo Regis Rossi Alves Faria, pelos ensinamentos, atenção e parceria na vida e na tese.

Ao meu amigo Eduardo Costa Ribeiro e família, pela ajuda e amizade imensurável. Obrigado por tudo.

Ao meu amigo Bruno Mengatti e família pelas diversas acolhidas em sua casa durante os últimos 08 anos, que viabilizaram a minha formação.

Aos professores que participaram da banca, prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza e Prof. Dr. Flávio Schiavoni pelas valiosas contribuições para esta tese.

Por fim, agradeço a todos que passaram por mim nestes quatro anos e deixaram um pouquinho de tempo comigo.

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



"Tudo tem seu tempo"

José Carlos Monnazzi *in memoriam*





## RESUMO

MONNAZZI, J. P. S. **Estereotipia Musical: um estudo de caso analítico sobre a recorrência de musemas em trilhas musicais cinematográficas**. 2023. 199 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Identifica-se em renomadas trilhas musicais cinematográficas do século XX uma proeminente reiteração de elementos ou estruturas musicais, que apropriadamente definimos como *musemas*, as quais, vinculadas a certos movimentos imagéticos, arquétipos ou *moods*, ganharam significados *paramusicais*, e aparecem reiteradas no cinema sonoro, ao longo de décadas, em sentidos conotativos semelhantes. As características musicais destas recorrências, todavia, não são bem estabelecidas. Este trabalho propõe uma investigação sobre musemas reiterados em um recorte de trilhas musicais de gêneros cinematográficos específicos que contém o arquétipo do “vilão”, e identificá-los empregando um processo de análise musemática auxiliado por ferramentas computacionais, levantando-se a forma como estes materiais musicais foram utilizados e vinculados às imagens. Ao produzir um mapeamento de exemplos e análises da recorrência destes estereótipos musicais, rastreamos suas origens às coletâneas musicais do início do século XX. Os resultados pretendem fornecer um material de apoio a profissionais e pesquisadores da música no audiovisual para o estudo e para a criação da narrativa sonora dentro do cinema ocidental.

**Palavras-chave:** Musemas. Análise Musemática. Estereotipia Musical. Comparação InterObjetiva. Descritores Musicais Simbólicos. Trilhas Musicais Cinematográficas. Coletâneas Musicais.



## ABSTRACT

MONNAZZI, J. P. S. **Musical Stereotypy: an analytical case study on the recurrence of musemes in film music tracks.** 2023. 199 f. Thesis (Doctorate in Music) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

One can identify in renowned cinematographic musical scores of the 20th century a prominent reiteration of musical elements or structures, which we freely define as *musemes*, which, linked to certain imagetic movements, archetypes, or moods, gain paramusical meanings, and appear reiterated in sound films, by over decades, in similar connotative senses. The musical characteristics of these recurrences, however, are not well established. This work proposes an investigation about reiterated musemes in a cut of musical tracks of specific cinematographic genres that contain the archetype of the “villain”, and to identify them using a process of musematic analysis aided by computational tools, raising the way these musical materials were used and linked to the images. By producing a mapping of examples and analyzes of the recurrence of these musical stereotypes, we trace their origins to early 20th century music collections. The results intend to provide a support material for professionals and researchers of music in audiovisual, for the study and for the creation of the sound narrative within the western cinema.

**Keywords:** Musemes; Musematic Analysis, Musical Stereotypy; InterObjective Comparison; Symbolic Music Descriptors. Film Score. PhotoPlay Collections.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Coletâneas musicais do início do século XX: Sam Fox Moving Picture Music Vol.1 (1913) e Vol.3 (1914) e Motion Picture Moods (1924). Temas musicais são catalogados por suas significâncias em congruência com a cena a que se destinam acompanhar. ....	6
Figura 2: Relação entre apresentação e acompanhamento musical no espetáculo de Max Skladanowsky (CARRASCO apud OLIVEIRA, 2017, p.120).....	15
Figura 3: Ilustração da capa da coletânea Remick Folio Moving Picture Music (Vol. I, 1914). .....	20
Figura 4: Funções psicológicas elementares dos arquétipos, que, segundo Vogler (2015), são resumidas em oito categorias.....	22
Figura 5: Modelo de comunicação musical dentro de uma estrutura sócio-cultural (TAGG, p.174, tradução nossa). ....	41
Figura 6: Seleção etnocêntrica de esferas conotativas ('sentimento'/'humores') (TAGG, 2013, p.176).....	43
Figura 7: Diagrama criado para exemplificar o processo de Comparação Interobjetiva como proposto por Phillip Tagg (2003). ....	47
Figura 8: Diagrama da última versão da comparação interobjetiva de Tagg (2013, p.238, nossa tradução). ....	48
Figura 9: Parte direita do diagrama da CIO, eixo vertical, demonstrando o processo de montagem do campo de conotação paramusical do objeto de análise. ....	49
Figura 10: Parte superior do diagrama de Tagg, eixo horizontal. ....	50
Figura 11: Parte direita do diagrama da CIO, eixo vertical, demonstrando o processo de montagem do campo de conotação paramusical do objeto de análise. ....	52
Figura 12: Parte esquerda do diagrama da CIO, eixo vertical, demonstrando o processo de montagem do campo de conotação paramusical do objeto de análise. ....	52
Figura 13:Fluxo do procedimento de análise para rastreamento de musemas de referência (ICM) em trilhas musicais (OA) criadas para audiovisual. ....	58
Figura 14: Recorte do índice da coletânea SAM FOX VOL. I .....	60

Figura 15: Recorte do índice da coletânea REMICK evidenciando onde encontramos os termos Misterioso. ....	60
Figura 16: Recorte do índice da coletânea <i>Favorite Moving Pictures Music Folio</i> onde encontramos uma peça musical com a indexação <i>Mysterious Burglar Music</i> . ....	61
Figura 17: Recorte do índice da coletânea <i>Motion Pictures Moods</i> (p.5) onde encontramos uma peça musical com a indexação <i>Misterioso</i> . ....	61
Figura 18: Recorte do índice da coletânea <i>Motion Pictures Moods</i> (p.6) onde encontramos uma seção de peças musical com a indexação <i>Misterioso</i> . ....	61
Figura 19: Peça <i>Mysterious - Burglar</i> (1) (SAM FOX, 1913, p.16). ....	62
Figura 20: Análise musemática na obra de J. Stephan ZAMECNIK, destacando os musemas investigados. Fonte: Coletânea <i>Sam Fox Moving Picture Music</i> , Vol I, pg. 16, Cleveland, 1913. ....	65
Figura 21: Segundo empilhamento de musema destacado na peça de Zamecnik (ZeM2). ....	66
Figura 22: Primeiro empilhamento de musema destacado na peça de Zamecnik (ZeM1). ....	66
Figura 23: Corrente de musemas destacado na peça de Zamecnik (ZcM1). ....	67
Figura 24: Peça <i>Mysterioso Pizzicato</i> . Lampe, 1914. ....	68
Figura 25: Análise musemática na obra de LAMPE, J. Bodewalt, destacando os musemas sob pesquisa Fonte: <i>Remick Folio Moving Picture Music</i> . 1914. ....	70
Figura 26: Empilhamento de musemas destacado na peça de Lampe (LeM). ....	71
Figura 27: Corrente de musemas destacado na peça de Lampe (LcM). ....	72
Figura 28: <i>Mysterioso - Burglar Music</i> de Malvin Franklin. ( <i>Favorite Moving Pictures</i> , p. 4). ....	74
Figura 29: Análise musemática da obra <i>Mysterioso - Burglar Music</i> de FRANKLIN, Malvin, composta originalmente para a coletânea <i>Favorite Moving Picture Folio</i> (1915). ....	77
Figura 30: Empilhamento de musemas destacado na peça de Melvin Franklin (FeM). ....	78
Figura 31: Corrente de musemas destacado na peça de Melvin Franklin (FcM). ....	78
Figura 32: Presença de peças com o termo <i>Misterioso</i> em seus títulos nas categorias <i>Grotesque</i> e <i>Gruesome</i> , na página nº5 do índice da coletânea <i>Motion Pictures Moods</i> . ....	82

Figura 33: Categoria Misterioso do índice da coletânea Motion Pictures Moods. Página 6....	82
Figura 34: Musemas encontrados nos 6 primeiros compassos da peça de Borch. ....	83
Figura 35: Musema M5b, encontrado no contracanto do Tema B (c. 33 - 34) da peça de Borch. ....	83
Figura 36: Análise musemática da obra Dance from Jölster de Edvard GRIEG, , destacando os musemas sob pesquisa na obra. Composta em 1869, ela faz parte da obra 25 Norske Folkeviser og Danser Op. 17. Indexada na Motion Pictures Moods (1924). ....	84
Figura 37: Análise musemática da obra Erlkönig de Franz SCHUBERT, , composta em 1815, Op. 1, destacando-se os musemas sob pesquisa na obra . indexada na Motion Pictures Moods (1924).....	84
Figura 38: Comparação do rastreamento de onsets entre Mysterious (acima) e a Marcha Imperial (abaixo) realizado no software Sonic Visualiser.....	90
Figura 39: Arquivo xml contendo os musema m3a de nossos MCIOs. ....	98
Figura 40: Extração do contorno melódico dos musemas e de suas variações. ....	99
Figura 41: Nossas etapas de análise sob o framework da CIO de Tagg.....	106
Figura 42: Descritor de Tonalidade. ....	110
Figura 43: Compassos que possuem movimento de 8ª paralela em TDC. ....	111
Figura 44: Impressão de algumas estruturas onde foi encontrado movimento de 8ª paralelas em TDC. pelo descrito.....	112
Figura 45: Janela textual de resultados do descritor de busca de contorno melódico Zm3a..	113
Figura 46: Janela gráfica de resultados do descritor de busca de contorno melódico Zm3a.	114
Figura 47: Janela textual de resultados do descritor de busca de contorno melódico Lm3a1. ....	114
Figura 48: Janela textual de resultados do descritor de busca de contorno melódico Lm3a2. ....	114
Figura 49: Janela gráfica de resultados do descritor de busca de contorno melódico Lm3a2. ....	115
Figura 50: Resultado do descritor de análise rítmica mais recorrente em TDC-OA.....	116

Figura 51: Representação de alguns musemas encontrados nos primeiros compassos de TDC. .....	116
Figura 52: Janela textual de resultado do rastreamento de tonalidade. ....	118
Figura 53: Janela textual de resultados da busca do musema Zm3a2. ....	120
Figura 54: Janela gráfica de resultado do Zm3a2.....	120
Figura 55: Janela de resultados do Lm3a1. ....	121
Figura 56: Janela gráfica de resultado do Lm3a2.....	121
Figura 57: Janela textual de resultado do Zm3a2. ....	122
Figura 58: Janela gráfica de resultado do Zm5a.....	123
Figura 59: Representação de alguns musemas encontrados nos primeiros compassos.....	123
Figura 60: Conhecido popularmente como o tema do Vilão. Motivo musical derivado das coletâneas musicais extremamente reiterado na música de cinema e popular. ....	128
Figura 61: Fluxo de um procedimento sugerido para classificação de similaridade de musemas. .....	131
Figura 62: Tabela básica de tipologias de signos segundo Tagg (2013, p. 486). ....	162



## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Estruturas musicais organizadas por parâmetros de expressão musical segundo Tagg (1979, 2013).....	37
Tabela 2: Adaptação nossa do modelo de comunicação musical de Nattiez's apud Zielonka (2020), para o modelo de Tagg (2013).....	56
Tabela 3: Categorias e expressões, segundo o método de Tagg, usadas nas análises das peças musicais. ....	62
Tabela 4: Estruturas musicais encontradas na peça 1 da SAM FOX. ....	62
Tabela 5: Musemas encontrados na peça Mysterious Burglar de Zamecnik, categorizados por tipos segundo Tagg. ....	65
Tabela 6: Estruturas musicais encontradas na peça Misterioso Pizzicato. ....	69
Tabela 7: Musemas encontrados na peça Misterioso Pizzicato, categorizados por tipos segundo Tagg. ....	71
Tabela 8: Estruturas musicais encontradas na peça Misterioso - Burglar Music. ....	74
Tabela 9: Musemas encontrados na peça Misterioso Burglar - Franklin, categorizados por tipos segundo Tagg.....	77
Tabela 10: Matriz de musemas extraídos das peças de Zamecnik, Lampe e Franklin. ....	80
Tabela 11: Compilação da frequência de recorrência dos musemas encontrados nas 6 obras indicadas para a mesma temática em diferentes coletâneas musicais. ....	85
Tabela 12: Filmes selecionados para a realização da comparação interobjetiva, em busca dos musemas selecionados no subcapítulo 2.3.1, nas trilhas musicais que acompanham a aparição do arquétipo sombra. ....	88
Tabela 13: <i>Cuesheet</i> da trilha Undefeated Clown. ....	109
Tabela 14: Comparação entre as tonalidades dos MCIOs e do nosso OA. ....	110
Tabela 15: Comparação de presença de m2-MCIO entre as coletâneas e TDC-OA.....	113
Tabela 16: Quantidade de musemas m3-MCIO encontrados em TDC-OA.....	113
Tabela 17: Comparação de recorrência do musema 4 entre MCIOs e OA. ....	115

Tabela 18: Comparação de recorrência do musema m5b entre MCIOs e OA. ....	116
Tabela 19: <i>Cuesheet</i> da trilha Imperial March. ....	118
Tabela 20: Comparação de recorrência do musema m1 entre MCIOs e MI - OA. ....	119
Tabela 21: Comparação de recorrência do musema m2 entre MCIOs e MI- OA. ....	119
Tabela 22: Recorrências dos musemas de contorno melódico na Marcha Imperial. ....	119
Tabela 23: Amostras de estruturas musicais similares ao musema m5a. ....	125
Tabela 24: Amostras de estruturas musicais similares ao musema m5b. ....	125

## LISTA DE SIGLAS

OA	Objeto de Análise
ICM	Item de codificação Musical
CCPM	Campo de Conotação Paramusical
MCIO	Material de Comparação Interobjetiva
CIO	Comparação InterObjetiva
CCPM-AO	Campo de Conotação Paramusical do Objeto de Análise
CCPM-MCIO	Campo de Conotação Paramusical do Material de Comparação

### Interobjetiva

M	Musema
Z	Zamecnik
L	Lampe
B	Borch
F	Franklin
s.	Seção
c.	Compasso
M, m	Musema
cM	Corrente de Musemas
eM	Empilhamento de Musemas
TDC	The Defeated Clown
IM	Imperial March
Zm	Musemas referentes a peça de Zamecnik
Lm	Musemas referentes a peça de Lampe
Fm	Musemas referentes a peça de Franklin



# SUMÁRIO

<b><u>1 - INTRODUÇÃO.....</u></b>	<b><u>1</u></b>
1.1 - MOTIVAÇÕES E OBJETIVOS.....	2
<b><u>2 - LUZ, CÂMERA, AÇÃO...E REPETIÇÃO: ARQUÉTIPOS E ESTEREOTIPIAS.....</u></b>	<b><u>10</u></b>
2.1 - O CINEMA "SILENCIOSO" .....	10
2.1.1 - A CRONOGRAFIA DAS COLETÂNEAS MUSICAIS .....	14
2.2 - AS PRINCIPAIS COLETÂNEAS MUSICAIS.....	16
2.2.1 - A COLETÂNEA SAM FOX MOVING PICTURE MUSIC (1913, 1914 E 1923).....	17
2.2.2 - REMICK FOLIO MOVING PICTURE MUSIC (1914) .....	19
2.2.3 - FAVORITE MOVING PICTURE MUSIC FOLIO (1915) .....	20
2.2.4 - MOTION PICTURES MOODS (1924) .....	20
2.3 - ARQUÉTIPOS.....	21
2.3.1 - O ARQUÉTIPO SOMBRA .....	23
2.4 - ESTEREÓTIPOS .....	24
<b><u>3 - ANÁLISE MUSEMÁTICA.....</u></b>	<b><u>26</u></b>
3.1 - DOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS À SIGNIFICAÇÃO MUSICAL .....	26
3.2 - TERMINOLOGIA BÁSICA PARA OS PROCESSOS DE ANÁLISE MUSEMÁTICA E COMPARAÇÃO INTEROBJETIVA .....	34
3.2.1 - OBJETO DE ANÁLISE (OA).....	35
3.2.2 - A ESTRUTURA MUSICAL COMO ENTIDADE POIÉTICA .....	35
3.2.3 - MUSEMA .....	38
3.2.4 - CAMPO DE CONOTAÇÃO PARAMUSICAL - CCPM .....	40
3.3 - ANÁLISE MUSEMÁTICA (COMO PROPOSTA POR TAGG) .....	45
3.3.1 - COMPARAÇÃO INTEROBJETIVA (CIO).....	45
3.3.2 - COMUTAÇÃO (SUBSTITUIÇÃO HIPOTÉTICA).....	53
<b><u>4 - ANÁLISE MUSEMÁTICA ORIENTADA AO AUDIOVISUAL: UM ESTUDO DE CASO DO ARQUÉTIPO VILÃO, DAS COLETÂNEAS ÀS TRILHAS MUSICAIS .....</u></b>	<b><u>55</u></b>

<b>4.1 - A BUSCA PELO <i>MYSTERIOSO</i>: DEFININDO OS MATERIAIS DE COMPARAÇÃO INTEROBJETIVA</b> .....	<b>58</b>
<b>4.2 - DEFININDO O CAMPO DE CONOTAÇÃO PARAMUSICAL DOS MCIOS</b> .....	<b>59</b>
<b>4.3 - ANÁLISE MUSEMÁTICA DOS MUSEMAS DE REFERÊNCIA DAS COLETÂNEAS (MCIOS)</b> .....	<b>61</b>
4.3.1 - <i>MYSTERIOUS – BURGLAR THEME – SAM FOX (ZAMECNIK)</i> .....	61
4.3.2 - <i>MYSTERIOSO PIZZICATO COLETÂNEA REMICK FOLIO (LAMPE)</i> .....	68
4.3.3 - <i>MYSTERIOSO BURGLAR MUSIC - COLETÂNEA FAVORITE MOVING PICTURE MUSIC FOLIO (FRANKLIN)</i> .....	73
<b>4.4 - SELEÇÃO FINAL DOS MUSEMAS DE REFERÊNCIA</b> .....	<b>80</b>
4.1.1.5 - MUSEMAS RASTREADOS DOS MCIOS .....	85
<b><u>5 - ONDE ESTÁ O VILÃO?</u></b> .....	<b>86</b>
<b>5.1 - DEFININDO OS OBJETOS DE ANÁLISE (OA) E ITENS DE CODIFICAÇÃO MUSICAL (ICM)</b> .....	<b>86</b>
5.1.1. - ESCOLHA DOS FILMES PARA COMPARAÇÃO INTEROBJETIVA.....	87
5.2.1 - DESCRITORES MUSICAIS.....	88
5.2.2 - DESCRITORES MUSICAIS SIMBÓLICOS.....	91
<b>5.3 - DESCRITORES POIÉTICOS DIGITAIS</b> .....	<b>92</b>
5.3.1 - AMBIENTE COMPUTACIONAL DE ANÁLISE COM DESCRITORES SIMBÓLICOS.....	94
5.3.2 - VARIÁVEIS DE ESCOPO GLOBAL.....	95
5.3.3 - DESCRITORES MUSICAIS UTILIZADOS .....	96
<b>5.4 - COMPARAÇÃO INTEROBJETIVA: CASOS ESPECÍFICOS ABORDADOS</b> .....	<b>106</b>
5.4.1 - O CORINGA <i>VERSUS</i> MUSEMAS DAS COLETÂNEAS .....	108
5.4.2 - STAR WARS <i>VERSUS</i> COLETÂNEA Y.....	117
<b>5.5 - LEVANTAMENTO DOS MUSEMAS ENCONTRADOS</b> .....	<b>123</b>
<b><u>6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</u></b> .....	<b>126</b>
<b>6.1 - TRABALHOS FUTUROS</b> .....	<b>130</b>
<b><u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u></b> .....	<b>133</b>
<b><u>APÊNDICE A - DESCRITORES IMPLEMENTADOS PARA O RASTREAMENTO DE ESTRUTURAS MUSICAIS</u></b> .....	<b>139</b>

<b><u>ANEXO A - ÍNDICE DE MÚSICAS - COLETÂNEA SAM FOX MOVING PICTURE MUSIC VOL. I</u></b>	<b><u>145</u></b>
<b><u>ANEXO B - ÍNDICE DE MÚSICAS - COLETÂNEA REMICK FOLIO VOL. I.....</u></b>	<b><u>146</u></b>
<b><u>ANEXO C - ÍNDICE DE MÚSICAS - COLETÂNEA FAVORITE MOVING PICTURES MUSIC FOLIO</u></b>	
<b><u>.....</u></b>	<b><u>147</u></b>
<b><u>ANEXO D - ÍNDICE DE MÚSICAS MOTION PICTURE MOODS FOR PIANISTS AND ORGANISTS</u></b>	
<b><u>.....</u></b>	<b><u>148</u></b>
<b><u>ANEXO E - PEÇAS ANALISADAS DA COLETÂNEA MOTION PICTURE MOODS.....</u></b>	<b><u>156</u></b>
<b><u>ANEXO F - VISÃO GERAL BÁSICA DE TAGG SOBRE TIPOLOGIA DE SIGNOS.....</u></b>	<b><u>162</u></b>
<b><u>ANEXO G - PARTITURA DA PEÇA DEFEATED CLOWN (REDUÇÃO PARA PIANO).....</u></b>	<b><u>170</u></b>
<b><u>ANEXO H - PARTITURA DA PEÇA IMPERIAL MARCH - (REDUÇÃO PARA PIANO).....</u></b>	<b><u>171</u></b>





## 1 - INTRODUÇÃO

O cinema, desde seu desprezioso início, teve o intuito de entreter múltiplos sentidos, amalgamando diferentes artes através de recursos tecnológicos. Se os aparatos tecnológicos necessários para que a nossa visão fosse ludibriada<sup>1</sup> já estavam bem solucionados na época da primeira apresentação dos irmãos Lumière, naquele 28 de dezembro de 1895, a forma de captação, armazenamento e reprodução de som, fonte de atuação de nosso sentido mais exposto a comunicação externa, ainda engatinhava.

Há pouco mais de 17 anos da primeira experiência de Edison, o gramofone de Berliner ainda sofria com limitações, principalmente na forma de captação, na capacidade de armazenamento que ainda não passava de 3 a 4 minutos e a fragilidade do material dos discos de ebonite e, mais a frente, goma-laca (GOMES, 2014). Estas iniciais limitações técnicas não permitiram a experiência audiovisual total suportada por aparatos tecnológicos, problema este que perdurou até metade da década de 1920, quando a *Bell Telephone* resolveu de maneira mecânica o problema de sincronização e apresentou os discos de 13 a 17 polegadas, capazes de guardar informação sonora para um carretel completo de filme (CARRASCO, 1993)

Se por um lado o cinema esbarrava em barreiras tecnológicas de sua época, por outro, a *gestalt* do pensamento artístico audiovisual e o poder da significação musical junto à projeção já estavam bem claros. "Apesar de ser o cinema uma forma de arte recente, sua música tem uma significativa continuidade com gêneros antecedentes, de onde traz muito dos seus elementos musicais e extramusicais" (HEBLING, 2017).

Segundo Hebling (2017) os filmes, em seu nascimento, foram incorporados ao teatro musical de *Vaudeville*<sup>2</sup>. Ou seja, o teatro musical acolheu o cinema, e não ao contrário. Músicos que já trabalhavam nas casas acompanhando outros espetáculos ou se apresentando começaram também a acompanhar as projeções. Os mesmos músicos que tocavam em hotéis, cafés, salas

---

<sup>1</sup> Adiante das teorias da persistência da retina e o do fenômeno *Phi*, parece haver um consenso sobre a incapacidade de nosso sistema visual de distinguir entre movimento aparente gerado por estímulo visual espacialmente próximo e movimento real. (ROMITI,2015)

<sup>2</sup> Casas de entretenimento multifacetadas predominantes nos EUA principalmente entre os anos de 1880 e 1930. Toda a noite havia apresentações diversas, sem conexão umas com as outras, como músicos de concerto, cantores populares, mágicos, imitadores, entre outros.

de dança entre outros, agora também acompanhavam os pequenos filmes que projetavam cenas banais do cotidiano.

Em pouco tempo as projeções caíram nas graças do povo e começaram a se tornarem a principal atração das casas de entretenimento.

Carrasco (1993) traz algumas hipóteses levantadas por pesquisadores da área do porquê de os exibidores sentirem a necessidade de ter acompanhamento musical durante as projeções: London afirma a necessidade da incorporação do acompanhamento musical para abafar o ruído proveniente dos primeiros projetores. Eisler/Adorno argumentam que a música se fazia necessária para abrandar o efeito fantasmagórico que as projeções poderiam criar no público, uma sala escura, com projeções e silêncio poderia se tornar um lugar angustiante. E, por último, Carrasco apresenta as 4 classificações de motivos que Claudia Gorbman aponta como pontos iniciais para entender a inserção do acompanhamento musical junto às projeções. Segundo Gorbman apud Carrasco (1993), os motivos podem ser divididos em argumentos: históricos, pragmáticos, estéticos, psicológicos e antropológicos<sup>3</sup>.

## 1.1 - Motivações e objetivos

As perguntas que motivam este trabalho são: Existem formas musicais recorrentes na música composta para o cinema? Há uma antiga "receita de bolo" que compositores tomaram como base durante os 95 anos do cinema sonoro e foram acrescentando seus "temperos" por cima? Para podermos averiguar esta hipótese iremos nos basear no sistema da análise musicológica e comparação interobjetiva, desenvolvida por Phillip Tagg. Tagg explica que este processo necessita desta divisão em duas partes: análise de estruturas musicais (rastreamento de elementos sonoros como altura de nota, timbre, idioma tonal, contexto harmônico, e etc.) e comparação de elementos extramusicais (letra, título, ação concomitante, visual, funções, etc.) (TAGG, p.96, 2003).

Segundo Oliveira:

O pensamento tópico, que floresceu nos anos de 1980, já era recorrente na prática composicional voltada a filmes desde meados dos anos 1910. Este

---

<sup>3</sup> Aqui apenas citamos as divisões que Gorbman sugere para que se estude o fenômeno inicial da música no cinema mudo. Mais informações podem ser encontradas em seu livro *Unheard Melodies*.

pensamento foi uma consequência do uso de enciclopédias e planilhas com músicas selecionadas para o acompanhamento musical durante o cinema silencioso. O uso constante deste material favoreceu a sistematização de um inventário associativo entre estruturas musicais e significados extramusicais. (OLIVEIRA, 2017, p.13)

O campo audiovisual se mantém em constante expansão. Sempre se reinventando com base em novas pesquisas tecnológicas para aumentar sua capacidade imersiva. Porém, apesar dos campos de desenvolvimento e implementação estarem em constante evolução, o material artístico de suas obras parece ter a necessidade de se apoiar em pontos comuns no imaginário de seu público consumidor, mesmo que seja para usar este vínculo como ponto de partida para sua quebra mais à frente. A reiteração de ideias primárias no campo da criação parece estabelecer um lugar comum para o espectador.

Podemos traçar, como exemplo, um paralelo com a literatura e a análise de estruturação de roteiros. Campbell (2004) afirma que a jornada do herói, descrita desde os tempos mitológicos, tem sua estrutura perpetuada por roteiristas até os tempos de hoje como uma forma pré-moldada para se contar uma história. A observância destas reiterações estruturais em diversas áreas artísticas, principalmente naquelas de ampla distribuição, foi a raiz para a elaboração de nossa hipótese.

Esta pesquisa tem suas motivações advindas de questões práticas e teóricas. O compositor que escolhe se lançar na área de cinema, audiovisual e multimeios, irá se deparar com pontos além dos aspectos musicais, como a dificuldade em encontrar materiais de estudo específicos e atualizados para a composição de música voltada para o audiovisual. Atualmente há poucos cursos de nível superior no Brasil que contemplem as especificidades da composição para o audiovisual, fazendo com que o compositor, muitas vezes, construa seu *know-how* de forma empírica, e isto reflete no pouco material que encontramos.

Neumeyer apud Miranda (p.3, 2014), afirma que apesar de a partir de 1990 observarmos um aumento nos estudos da *Música no Cinema*, esta ainda não pode ser considerada uma linha relevante dentro do espectro de suas disciplinas geradoras, a Musicologia e os Estudos de Cinema. Duas explicações para tal seriam o tratamento da música e do som como temas de menor importância e relevância em detrimento à imagem para os estudos de cinema, e a música de cinema ser considerada como uma obra artística de menor interesse para análises formais em relação a obras musicais instrumentais.

Verificamos uma tímida literatura em língua portuguesa com foco nas práticas do fazer música para audiovisual. Ser compositor musical para o meio audiovisual é compreender que seu trabalho artístico está conectado em uma cadeia de eventos, originando ao final uma única obra. Raramente o compositor musical, dentro da função de musicar um filme, não terá que subordinar o seu trabalho a opiniões de profissionais de outras áreas. Para que seja possível o diálogo, faz-se necessário a aquisição, por parte do compositor, de um glossário sinestésico, culturalmente criado, para que se consiga interpretar as diferentes percepções de uma obra que transpassa mais de uma competência artística.

Schaeffer (1996, p.62) irá distinguir quatro níveis na percepção auditiva: ouvir, escutar, reconhecer e compreender. Enquanto ouvir e escutar, estão mais ligadas a recepção física e espontânea do som, reconhecer já seria a etapa onde o indivíduo associa o som a experiências anteriores e a seus interesses dominantes. Neste âmbito ocorre a seleção e apreciação do que está sendo ouvido. É na fase de compreensão que as percepções qualificadas são orientadas para uma forma particular de conhecimento e para as significações, o que pressupõe a adoção de uma certa linguagem para se referir ao som, e um vocabulário.

Usualmente as conversas sobre parâmetros musicais com diretores, produtores, publicitários e outros profissionais que encomendam trilhas musicais a compositores e músicos são calcadas em um *vocabulário conotativo*. Há o uso recorrente de metáforas, adjetivações de cores aos sons, descrições afetivas, referências à estilos musicais ou de época, entre outros recursos descritivos familiares a ambos profissionais. Apesar de às vezes estes profissionais de outras áreas artísticas não terem o domínio de termos técnicos da música, eles sabem o que querem ouvir e utilizam de diversas formas de expressão para que o compositor capte a mensagem e a transforme em estruturas musicais.

Ao lançar mão do uso destes recursos simbólicos, estes profissionais esperam que haja entre ele e o compositor um imaginário sonoro em comum e que, mesmo sem os termos corretos, a comunicação aconteça ao invocar este lugar comum. Sob estes apontamentos, e motivado por pesquisadores da área de semiótica e significação musical no audiovisual, pensamos que um trabalho que foque em buscar a origem da metalinguagem visual-musical, através do rastreamento das estereotípias musicais reiteradas em trilhas musicais de diversas produções cinematográficas ao longo do século XX, seria útil não só para compositores musicais que almejam criar para cinema, publicidade, televisão e audiovisual em

geral, mas também para diretores, produtores, cinegrafistas, roteiristas e atores, que poderiam utilizar os resultados desta pesquisa como guias em seu trabalho criativo.

Tagg (2013, p.530) cita que, embora ensine em cursos de formação musical, suas aulas são constantemente procuradas por estudantes de cinema e comunicação que buscam compreender a relação música-imagem.

Para tal investigação, naturalmente é necessário estabelecer um ponto de partida ou de origem para se buscar por estereótipos, e partindo da observação de que estereótipos estão fortemente correlacionados a gêneros e arquétipos, encontramos nas primeiras coletâneas musicais escritas para o cinema, ainda nas suas primeiras décadas, a fonte primária de referências sobre a qual este trabalho se debruçou.

Como premissa, levantamos a hipótese de que as coletâneas musicais são o primeiro material musical criado para o cinema onde há uma tentativa de catalogação de peças musicais por parâmetros extramusicais. Para isso, precisamos compreender o momento histórico, tecnológico e industrial do cinema em que surgem as coletâneas, para assim mensurarmos o impacto que tiveram sobre a linguagem musical nas trilhas cinematográficas. Assim, uma parte fundamental do trabalho proposto também se insere na área da pesquisa historiográfica, pela necessidade do acesso aos acervos de coletâneas musicais. Trabalhamos com as coletâneas da *Sam Fox Vol. I* (1913), *Remick Folio Moving Picture Music* (1914), *Favorite Moving Picture Music Folio* (1915) e *Motion Pictures Moods* (1924).

A principal razão por utilizarmos as coletâneas como material primário nesta pesquisa é que, consideradas as primeiras composições musicais distribuídas em larga escala para acompanhar a projeção de filmes (OLIVEIRA, 2017), elas tiveram extensa influência na criação musical para o cinema. As coletâneas musicais também carregam a primeira tentativa de indexação por características extramusicais, sendo o índice das coletâneas uma lista com a relação de *significados* (rótulo, conteúdo expressivo) que se conecta ao conteúdo (obra musical) de maneira específica (OLIVEIRA, 2017, p.123). Segundo Meyers apud Hebling (2017), "o *mood* se propõe através dos termos e expressões musicais que tendem a permanecer constantes, como tempo a tessitura, a dinâmica, a tonalidade, ou mesmo os títulos", ou seja, as denominadas *moods music* são músicas que sugerem estado de humor, ânimo, de temperamento ou atmosfera.

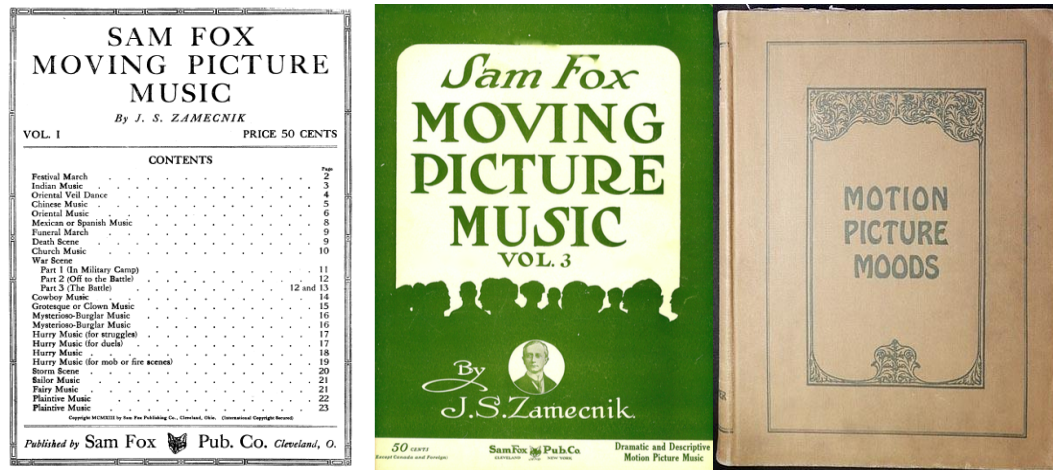


Figura 1: Coletâneas musicais do início do século XX: Sam Fox Moving Picture Music Vol.1 (1913) e Vol.3 (1914) e Motion Picture Moods (1924). Temas musicais são catalogados por suas significâncias em congruência com a cena a que se destinam acompanhar.

A presença de um forte personagem antagonista (o vilão) foi fator determinante na escolha dos filmes em que buscamos rastrear seus *vestígios musicais*. Buscamos este arquétipo e suas inflexões nas trilhas sonoras nos gêneros do cinema americano: aventura/ação, drama e terror/suspense.

Segundo Oliveira (2018, p.81) a catalogação em gêneros dos filmes é um dos componentes do sistema industrial e da estratégia comercial dos estúdios. Segundo Neale apud Oliveira (2018, p.82) os gêneros consistem em sistemas de expectativas e hipóteses que os espectadores usam na interação com os filmes, proporcionando meios de reconhecimento e compreensão e revelando significados.

Apoiados nos estudos de Tagg (2013) e Oliveira (2017), que discorrem sobre os conceitos de *musema* e significação musical consecutivamente, verificamos que as estruturas musicais em investigação nesta pesquisa poderiam ser apropriada e convenientemente definidas como um *conjunto de musemas*<sup>4</sup>, de acordo com suas indicações conotativas de uso como acompanhamento para determinados *moods*, descritos nos índices das coletâneas musicais.

Seguindo esta perspectiva, e a partir do pressuposto que uma série de estruturas musicais - ou musemas - encontrados nas trilhas cinematográficas se originaram ou se inspiraram em estruturas presentes nas coletâneas musicais, este projeto propõe uma investigação da ocorrência e reiteração destas estruturas em um recorte definido de trilhas musicais originais,

<sup>4</sup> Estruturas centrais nesta pesquisa, que são apropriadamente definidas a seu tempo no subcapítulo 3.2.3, adiante no texto.

criadas por compositores consagrados do cinema hollywoodiano.

Delimitamos nosso escopo de pesquisa às trilhas sonoras dentro do cinema Hollywoodiano pois foram filmes amplamente distribuídos, o que nos dá um recorte com uma filmografia de maior incidência na cultura de diversos locais, inclusive no Brasil. Esta escolha se dá pela ampla influência que o universo cinematográfico norte-americano teve na formação da indústria cinematográfica, e tem até hoje nas construções dos paradigmas de criação audiovisual nas mais diferentes áreas: forma fílmica, roteiro e narrativa, construção dos planos, desenho de som e trilha musical. Pibernik (2015) aborda razões como a ascensão política e econômica, e o aumento da exportação cultural no pós-guerras mundiais como uma das formas de explicar a hegemonia ou pelo menos o protagonismo do cinema norte-americano, corroborando sua relevância para este estudo.

Escolhemos este escopo por ser a base da construção do imaginário fílmico das gerações que hoje trabalham e discutem o audiovisual no Brasil e boa parte do ocidente. Ainda na área da pesquisa histórica, selecionamos filmes do período sonoro (1930 - 2019) que iremos utilizar para o rastreamento de *musemas* que encontramos nas coletâneas. Para tal, houve a necessidade de elencarmos os filmes através de alguns parâmetros. Os parâmetros iniciais foram: títulos e prêmios recebidos pelas principais academias de cinema e volume de bilheteria, o que retrata o alcance de público de um filme.

Um objetivo central nesta pesquisa foi realizar o rastreamento de estruturas musicais, doravante referidas como *musemas*, encontrados em obras compostas originalmente para as coletâneas musicais, e buscamos compará-los em obras musicais do cinema sonoro que possuam contexto extramusical similar. Dado este requisito, em nossa pesquisa definimos utilizar o método de análise *musemática* desenvolvido por Philip Tagg<sup>5</sup>, que será apresentado no capítulo 3, destacando que uma das partes do sistema analítico sugerido por Tagg inclui a análise de estruturas musicais (ex: tonalidade, linha melódica, *ostinato* rítmico, progressão de acordes, etc.) para que possamos elencar *musemas* dentre o acervo das coletâneas musicais, e uma análise amparada pelo conceito de Comparação Interobjetiva, reconhecida por outros

---

<sup>5</sup> Philip Tagg (1944) é musicólogo, fundador da Associação Internacional de Estudos de Música Popular (AIEMP). Atualmente é professor visitante nas Universidades de Salford e Leeds Beckett. Formado em Cambridge, conhecido principalmente na área de análise musical, desenvolveu a teoria de “análise *musemática*” aplicada à música popular. Tagg condensa todos os seus materiais em seu site pessoal <https://tagg.org/index.html>.

pesquisadores, como Miranda (2014).

Foi a partir da observação dos temas contidos nas coletâneas musicais *Sam Fox moving Picture music* vol.1, vol.2 (1913), vol.3 (1914) e vol.4 (1923) e *a Motion Picture moods for pianists and organists: a rapid reference collection of selected pieces, adapted to 52 moods and situations* (1924) que verificamos que o método de análise musemática proposto por Philip Tagg seria apropriado para que fossem delimitadas as estruturas musicais similares entre as peças, e a partir desta análise elegermos os musemas de referência a serem rastreados posteriormente no material de análise extraído de trilhas musicais.

Optamos, ainda, por utilizar o método de Tagg por compartilharmos algumas de suas percepções. Uma delas é a necessidade como profissional da área da composição musical e pós-produção para audiovisual de cada vez mais refinar a minha leitura sobre as obras em que irei trabalhar e ainda mais, sobre os autores dessas obras. O caminho mais assertivo até o momento foi a busca por compreender o imaginário sonoro compartilhado e as formas que os elementos visuais, gráficos, etc. se transformam em expectativas sobre estruturações musicais.

Tagg nos relata que o caminho inverso também acontece. Profissionais de outras áreas também buscam entender como a música se relaciona com outras artes. Segundo Tagg:

Uma inspiração importante para o desenvolvimento de um método analítico foi o interesse considerável em educação fora do campo musical como por aqueles que entendem a importância da música na sociedade de massa. A maior busca por este tipo de entendimento é de profissionais fora do campo musical, mas que os rodeiam (cursos de rádio e televisão, sociologia, linguística, comunicação, etc.) (TAGG, 2003, p.104)

Concordamos com Tagg que enquanto músicos quase desejem que a música não seja sinestésica, pois possuem algum receio que sua importância seja reduzida quando relacionada com qualquer coisa além de si mesma, para não músicos, às vezes, expressões sinestésicas são a única forma de darem seu relato musical. Esta propensão para o paramusical<sup>6</sup> aparece em declarações dúbias como: 'música é uma linguagem universal', 'violinos são românticos', 'maior

---

<sup>6</sup> Utilizaremos o termo *paramusical* ao invés de *extramusical* pois julgamos o termo mais adequado ao conceito de nossa tese. Segundo Tagg, os sentidos e significados que uma estrutura musical pode carregar estão juntos e não fora dela. Tagg utiliza o termo *paramusical* ao invés de *extramusical* porque os links entre estruturas musicais e os campos semânticos coexistem intrinsecamente e não um exteriormente ao outro. Sendo que o prefixo *para* do grego παρά, significa ao lado, emitindo de, etc.; enquanto o prefixo *extra*, do latim, significa do lado de fora. (TAGG. p.229, 2013)



é feliz e menor é triste.' exemplificam a forma culturalmente restrita de suposições sobre as conexões entre o musical e o paramusical. (IBIDEM, p.105)

Apoiado no método de análise musemática e comparação interobjetiva propostos por Tagg (1979, 2003, 2013), e centrado em casos de uso bem delimitados, propomos uma forma de análise auxiliada por técnicas e ferramentas computacionais de análise e de descrição musical simbólica, operando sobre material de consulta (partituras das peças musicais) codificado no formato MusicXML<sup>7</sup>, buscando identificar estruturas musicais estereotipadas e recorrentes presentes em cenas de uma seleção de filmes produzidos em Hollywood a partir de 1930.

---

<sup>7</sup> MusicXML é um formato de arquivo de notação musical aberto baseado na linguagem de marcação XML (Extensible Markup Language). Foi desenvolvido a partir de formatos previamente propostos, e permite o intercâmbio entre diferentes formatos digitais de partituras musicais. Encontra-se atualmente na sua Versão 4 (2021) sendo seu desenvolvimento capitaneado pela W3C Music Notation Community Group e publicado em <https://www.musicxml.com/>.

## **2 - LUZ, CÂMERA, AÇÃO...E REPETIÇÃO: ARQUÉTIPOS E ESTEREOTIPIAS**

Na tradição ocidental, a mente humana é foco de estudos pelo menos desde os filósofos gregos, partindo de Sócrates e seguindo seu caminho citamos Platão e Aristóteles. Estes se debruçaram sobre as funções cognitiva e afetiva da alma humana e dentro deste escopo os conteúdos simbólicos, aqui representados pela Retórica, Gramática, Lógica e Filosofia (Krüger, 2004).

Um dos termos que podem explicar levemente o que seria o cinema é a síntese artística. Carrasco afirma que:

Ao longo da história, a música combinou-se a diferentes formas de expressão: ao movimento, físico e mecânico, à ação representada, à dança e às imagens. Em todos os casos, da união de duas poéticas específicas, engendra-se uma terceira, que só é possível pela combinação de ambas. Nas formas dramáticas e dramático-musicais, a música, o texto, a dança e o movimento somaram-se, criando novas situações e múltiplas poéticas: tragédia, comédia, pantomima, melodrama, ópera e muitas outras." (CARRASCO, p.12, 2008)

Neste capítulo iremos abordar os campos em que nossa pesquisa inicialmente se baseia: o período do cinema silencioso e as coletâneas musicais, e uma breve contextualização dos termos estereótipos e arquétipos, para entendermos em que contexto será por nós utilizados nesta tese.

### **2.1 - O cinema "Silencioso"**

(...) O fato dessas figuras serem vivas e não-vivas ao mesmo tempo é que constituía o seu caráter fantasmagórico. A música surgiu não para dar-lhes vida, mas para exorcizar o medo ou ajudar o espectador a absorvê-lo. (Eisler apud Maximo, p.10, 2003)

Em sua tenra idade, o cinema apoiou-se na música para amenizar algumas de suas deficiências técnicas e amplificar sua capacidade emotiva. Entretanto, a função musical perante o cinema não era completamente definida, sendo abordada por alguns teóricos como apenas substituta do silêncio, ajudando a tirar a atenção dos ruídos vindo dos arcaicos cinematógrafos (LONDON apud MAXIMO, 2003), agente humanizador de um cinema mudo, onde atores

mexiam suas bocas mas o espectador não tinha o resultado desta ação (EISLER apud MAXIMO, 2003) ou/e ainda como ferramenta construtora da narrativa, capaz de auxiliar na condução emocional do espectador. Sem contrastar com as hipóteses anteriores, um motivo mais seguro para se afirmar é que a música foi utilizada pois já estava nos locais onde haveria as apresentações dos cinematógrafos.

Máximo (2003) ressalta que a música do cinema vem de antes do cinema, ou seja, o significado e função do que viria a ser a música de cinema já estavam nos dramas musicais, nas óperas e operetas. Hebling (p. 14, 2017) cita que: “apesar de ser o cinema uma forma de arte recente, sua música tem uma significativa continuidade com gêneros antecedentes, de onde traz muito dos seus elementos musicais e extramusicais”. Segundo Hebling (2017) o cinema em seu nascimento foi incorporado ao teatro musical de *Vaudeville*, que o acolheu, e sua música preserva características dos gêneros antecedentes, de onde herda muitas das suas significações extramusicais.

Passadas as primeiras décadas, as duas primeiras situações citadas acima (ruído de maquinário e filmes mudos) foram solucionadas através dos avanços tecnológicos na área. Porém a música no cinema e audiovisual tem sua função mal compreendida ou às vezes até mesmo menosprezada até os dias atuais. Tanto na teoria clássica quanto na contemporânea do audiovisual, as análises de filmes se baseiam na sobreposição de importância da imagem em relação ao som (KALINAK, 1992). Segundo Kalinak (p.20, 1992) as teorias clássicas de filmes perpetuam a ideia de preponderância da visão sobre a audição e de como a relação som e imagem fica desequilibrada: "O poder transcendente da imagem e a dependência da trilha sonora<sup>8</sup>" (IBIDEM). Portanto, para o decorrer desta pesquisa, adotamos a corrente teórica analítica proposta por Claudia Gorbman (1980), onde a música é considerada tão importante

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: "(...) *the transcendent power of the image and the dependence of the soundtrack.*"

quanto a imagem na construção narrativa, havendo uma implicação mútua: a música afeta a imagem enquanto a imagem afeta a música.

Se nos primeiros anos do cinema a música tocada nos locais de apresentação bastava, com a profissionalização e o aumento da distribuição de filmes veio a necessidade de uma maior afinidade entre som e imagem e a padronização dos acompanhamentos musicais. Fato é que, como em todo segmento histórico, as mudanças e evoluções não ocorrem em linearidade, mas sim em difusas e esparsas tentativas de solidificação de um método que traga maior benefício a um menor custo, seja ele técnico e/ou financeiro. Percebendo desde seu nascimento a necessidade da música, a indústria cinematográfica buscava a melhor solução para que as apresentações do cinematógrafo fossem acompanhadas de um acompanhamento musical relevante (e conectado) à narrativa fílmica.

Em 1908 era composta a primeira partitura original para um filme: “O assassinato do duque de Guise”, por Camille Saint-Saens. Joseph Carl Breil, em sua partitura composta e adaptações realizadas para a trilha musical do filme “O Nascimento de uma Nação” (1915) antecipa técnicas que mais tarde viriam a se tornar práticas comuns na composição para cinema, como a reiteração de temas musicais (*leitmotiv*) (CARRASCO, 1993) e a utilização de peças musicais pré-existentes como forma de evocar um sentimento pré-definido por alusão (KASSABIAN, p.50, 2001).

Desde 1909 a Edison Company já imprimia sugestões musicais e enviava junto aos seus filmes, mas é entre 1910 e 1912, atendendo à demanda de música pronta e com qualidade para o uso nas salas de cinema, que editores especializados começam a produzir e distribuir comercialmente *cue sheets* e coletâneas musicais. Estas ofereciam variada escolha de canções populares, excertos de música erudita, clássica, e peças incidentais (HEBLING, 2017, p.56) e usavam índices para catalogá-las segundo o andamento (metrônomo e ritmo) e situações dramáticas (*moods*). Segundo Hebling:

(...) quando, percebendo a crescente demanda de música pronta ao uso nas salas de cinema, e a busca de um padrão de qualidade por parte dos músicos e críticos, os editores e a imprensa especializada começaram a produzir e distribuir comercialmente *cue sheets* e coletâneas. Estas coletâneas ofereciam

uma variada escolha de canções populares, excertos de música erudita e clássica ligeira adaptadas para a situação, e peças incidentais. Estas usavam os mesmos índices das *cue sheets* para organizar as peças, catalogando-as por metrônomo, ritmo e, principalmente, por situações dramáticas ou *moods* (HEBLING, p.56, 2017).

Carrasco (1993) irá considerar este momento da história como a segunda fase da música no cinema mudo, onde o grande potencial do cinema atrai também a atenção dos editores musicais e estes começam a produzir grande quantidade de partituras destinadas exclusivamente ao acompanhamento musical de filmes.

A grande maioria de coletâneas temáticas conhecidas têm suas datas de publicação entre 1913 e 1927. Podemos considerar como algumas das principais coletâneas: *Sam Fox* para piano, volumes 1, 2, 3 e 4, compostas por J. S. Zamecnik (1913, 1914, 1924); *Kinothek Neue Filmmusik* por Giuseppe Becce (1919); *Motion Picture Moods for Pianist and Organists*, de Ernö Rapée (1924, 1925); e *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, com composições de Hans Erdmann e Giuseppe Becce (1927).

O desenvolvimento da música no cinema não foi linear e foi majoritariamente conduzida, como toda a indústria em geral, por fatores comerciais e econômicos. Durante duas décadas a escolha majoritária pela indústria, distribuidores e casas de exibição foi pelas coletâneas musicais, o que facilitou que o produto chegasse ao maior número de consumidores possíveis, independente das limitações locais, aliviando as dificuldades para se atender aos requisitos de uma música original para filme na hora de sua reprodução. Afinal, a música adaptada para o filme demandava mais recursos humanos (músicos) e técnicos do local de exibição no momento da sua reprodução.

Porém a consolidação do cinema, a estruturação de sua linguagem narrativa e o amadurecimento das tecnologias vigentes fizeram com que cada vez mais a música se tornasse peça fundamental para a obra ao todo. Carrasco (1993) afirma:

(...) a música no período do cinema mudo percorre um caminho que parte de uma situação inicial onde ela não passava de um mero *fundo musical* para o filme e termina por alcançar um *status* de parte integrante do produto final, a partir do momento em que passa a ser distribuída junto com a película. Foi um caminho onde em cada estágio tornou-se mais claro o imenso potencial significativo que a música possui e que pode emprestar aos filmes, especialmente naquele momento, quando não era ainda possível contar com o recurso do diálogo. (CARRASCO, 1993, p.23)

Podemos perceber um consenso da historiologia sobre o papel das coletâneas musicais para o amadurecimento da música como elemento formal e narrativo dentro do cinema. A estruturação formal da música de cinema, que difere de todas as demais formas de composição musical ao se submeter a um contexto maior e ao mesmo tempo ter que lidar com a tecnologia vigente de cada época, tem nas coletâneas seu ponto de partida inicial, pois foi a partir destas coletâneas que começou a ser percebido a importância de se pensar a música do filme. Pode-se perceber a potencialização da experiência e da imersão do espectador quando imagem e som se comunicam de uma forma mais sinérgica.

A partir das coletâneas obtemos a oportunidade de ver mais claramente a significação musical e seu poder de carregar informações extramusicais. Para entendermos hoje a relação entre música e gênero de filme e criação de um imaginário sonoro, vemos a necessidade de nos debruçarmos sobre este momento do cinema para entendermos como esses signos são passados. Para isso propomos um levantamento sobre as principais coletâneas e compositores para entendermos como se dava o pensar, o compor e o organizar música para cinema.

Segundo Marks (1997, p.10), as antologias e índices musicais do início do século XX classificavam suas músicas de acordo com o *mood*, situação dramática, andamento e métrica, constituindo assim as primeiras tipologias analíticas para a música de cinema. Podemos considerar que as composições inseridas nas coletâneas musicais são os primeiros registros de música composta para acompanhar apresentações do cinematógrafo, com intenção de dialogar com a imagem. É nossa hipótese que estas coletâneas lançam mão recorrentemente de temas, tópicos, retóricas e estruturas musicais que, quando associadas a um significado paramusical, denominamos *musemas*.

### **2.1.1 - A cronografia das coletâneas musicais**

Nos primeiros anos do cinema comercial, o material musical usado como acompanhamento consistia simplesmente em qualquer coisa que se encontrava ao alcance no momento e, mais frequentemente do que não, com pouca relação dramática para o que estava acontecendo na tela (PRENDERGAST apud HEBLING, 2017, p.53).

Devido a escassa documentação da época pode-se deduzir que não havia padronização dos espetáculos, e que o acompanhamento musical foi adicionado quase que de maneira orgânica às projeções cinematográficas diretamente pelos músicos que já atuavam nas casas de entretenimento. Eram usadas as músicas do repertório prévio do artista que ele julgasse que mais combinava com que o público gostaria de ouvir, e com base nesta premissa, podemos supor que o músico havia o conhecimento do imaginário sonoro daquele público, e esse imaginário fora construído de antemão.

Segundo Hebling (2017), muito dessas convenções advieram da tradição da música erudita, principalmente a operística, mas uma descendência mais direta pode ter vindo do teatro musical popular como por exemplo o melodrama vitoriano<sup>9</sup> do século XIX.

Para acompanhar o melodrama vitoriano os compositores utilizavam coletâneas denominadas "fólios", uma lista de trechos musicais (melos) designados para situações específicas e catalogados por tipo de situações emotivas a serem evocadas. Podemos afirmar que são os clichês musicais desenvolvidos nesta época que caminharam até chegarem nas primeiras coletâneas musicais (GORBMANG apud HEBLING, 2017, p.54).

Se no melodrama vitoriano e teatros populares do século XIX encontramos o que podemos considerar como ancestrais das coletâneas musicais e o início da catalogação de trechos musicais por moods, nas pantomimas, vaudevilles, e music hall encontramos as primeiras indicações de entrada e saída de material musical para serem feitas durante uma apresentação. As *cue sheet lists* (páginas de listas das deixas) eram páginas compiladas por um músico ou diretor que continham a ordem dos números, suas durações, as deixas (*cues*), seus moods ou cenas, como também sugestões de repertórios (IBIDEM).

Apesar da pouca documentação da época, podemos citar como exemplo o espetáculo de Max Skladanowsky, apresentado em Berlim em 1895. Nele pode-se observar a numeração das apresentações com indicação do estilo musical que devia ser tocado para acompanhar cada número (OLIVEIRA, 2017).

Figura 2: Relação entre apresentação e acompanhamento musical no espetáculo de Max Skladanowsky

---

<sup>9</sup> Espetáculos caracterizados por personagens e situações estereotipadas onde tudo girava em torno para que houvesse grande impacto emotivo no público. As apresentações eram performadas com música incidental ininterrupta.

(CARRASCO apud OLIVEIRA, 2017, p.120)

<i>Filme</i>	<i>Música</i>
	<i>Introdução</i>
1) Dança camponesa	<i>Polka</i>
2) Duo acrobático	<i>Galope 1</i>
3) Dança da serpentina	<i>Valsa Loim du Bal, de Gillet</i>
4) Malabarista	<i>Galope 2</i>
5) Canguru boxeador	<i>Marcha espanhola</i>
6) <i>Poutpourri</i> acrobático	<i>Galope 3</i>
7) Dança típica russa	<i>Kamarinskaja (de Glinka)</i>
8) Luta de boxe	<i>Marcha</i>
9) "Apoteose"	<i>Finale</i>

Doravante, as *cue sheets* e a proposta de escrever músicas condizentes com o clima de cada apresentação do cinematógrafo seriam cada vez mais trabalhadas.

Fato é que, apesar de todas as funções técnicas que a música poderia assumir a fim de sanar ou amenizar deficiências tecnológicas do seu tempo, a música sempre foi utilizada como meio de alteração psicoemocional. Para entendermos a relevância destes compilados musicais no desenvolvimento da trilha musical no cinema, devemos observar a capacidade musical, já explorada há séculos, de carregar significado extramusical. Segundo Oliveira:

As coletâneas e planilhas musicais foram, destarte, a base para a formação de um inventário de associações que serviu como referencial tópico para a música de cinema. Em uma perspectiva semiológica, a exemplo da dualidade do signo tópico proposta por Agawu (1991), o índice das coletâneas representava uma lista com a relação de *significados* (rótulo, conteúdo expressivo) que se ligavam a *significantes* (a obra em si) específicos. Maria Fuchs (2014, p.162) chama a atenção para o fato de que, ao focar nos aspectos afetivos e na expressão musical, os músicos e organizadores de coletâneas do período do cinema silencioso atuavam como predecessores dos estudos em hermenêutica musical, contudo, é importante salientar que todo o inventário que começava a ser sistematizado nos anos 1910 era em grande parte baseado nos estereótipos já consolidados na cultura, principalmente por intermédio da ópera (OLIVEIRA, 2017, p. 123).

## 2.2 - As principais coletâneas musicais

As coletâneas Sam Fox (1913), Remick Folio Moving Picture Music (1914), Favorite Moving Picture Music Folio (1915) e Motion Pictures Moods (1924) desempenharam papéis



fundamentais no desenvolvimento da música nos filmes mudos. Além de fornecerem aos músicos e às orquestras uma seleção de partituras específicas, adaptadas e até mesmo compostas exclusivamente para acompanhar as imagens em movimento, essas coletâneas apresentavam peças originais e adaptadas que correspondiam às emoções e atmosferas frequentemente encontradas nos filmes mudos da época. Esses folhetos permitiram que os músicos criassem uma experiência sonora mais envolvente e expressiva, enriquecendo a experiência dos espectadores. Através dessas publicações, a música e o cinema iniciaram um processo de união, pavimentando o caminho para a trilha sonora como a conhecemos atualmente.

Apresentam-se a seguir as coletâneas musicais que foram alvo de investigação neste trabalho, contextualizando, convenientemente, suas conexões históricas com o momento de seus criadores.

### **2.2.1 - A Coletânea SAM FOX Moving Picture Music (1913, 1914 e 1923)**

A coletânea Sam Fox Moving Picture Music<sup>10</sup> possui 4 volumes contendo mais de 100 temas ao todo. Todas foram publicadas pela Sam Fox, Cleveland & New York. Os dois primeiros volumes foram lançados em 1913, o terceiro em 1914 e o quarto em 1923.

O primeiro volume da coletânea *Sam Fox* foi lançado em 1913. Compêndio de músicas originais escritas por John Stepan Zamecnik com intuito de facilitar e, de certa forma, padronizar o acompanhamento musical para o cinema.

Zamecnik era americano, nascido em Cleveland em 1872. Pouco após iniciar seus estudos musicais, em 1896 Zamecnik mudou-se para Praga, onde havia sido admitido no conservatório musical da cidade. Lá teve a oportunidade de ter aulas com Antonin Dvorak.

Quando Zamecnik volta para os Estados Unidos, seu primeiro local de trabalho é a orquestra sinfônica de Pittsburgh, onde reside até 1904, mesmo ano em que decide voltar para sua cidade natal, Cleveland.

Em 31 de dezembro de 1907, Zamecnik se torna o diretor musical do, recentemente

---

<sup>10</sup> Os índices analisados dos volumes da coletânea Sam Fox estão no anexo deste trabalho.

construído, o hipódromo da cidade, escrevendo músicas para acompanhar os espetáculos que aconteciam no local. Quando o hipódromo começa a exibir filmes, Zamecnik começa a escrever músicas para acompanhá-los também.

A primeira peça que se tem registro de publicação pela Sam Fox é a marcha *The College Yell*. Zamecnik logo virou o principal compositor e o diretor musical da companhia.

Em 1924, a fim de desenvolver sua carreira de compositor para filmes, Zamecnik muda-se para Los Angeles onde continua a compor coletâneas musicais para uso geral como também começa a compor trilhas para filmes.

Logo após a chegada dos filmes falados, Zamecnik se aposenta. Segundo seus filhos, ele não tinha apreço pelos filmes sonorizados, onde ao invés de uma orquestra ao vivo no teatro, agora, audiência preferia escutar a um sistema de áudio com baixa qualidade com gravações emaranhadas entre música, efeitos sonoros e diálogos (MONT-ALTO, 2013).

O catálogo de composições de Zamenick chega a 2.000 obras, tendo suas músicas tocadas em milhares de casas pelo E.U.A ininterruptamente por mais de 15 anos. Zamecnik faleceu em 1953.

O grande diferencial das composições de Zamecnik foi seu sucesso em condensar elementos da linguagem clássica, respeitando a tendência do cinema comercial e ainda levar em conta a premissa do respeito ao gosto do público. Pode-se dizer que com Zamecnik se inicia a padronização da trilha musical. Um de seus grandes trabalhos foi pensar nas dificuldades que o músico na sala de projeção enfrentaria e como ajudar a saná-las, como por exemplo escrever temas que coubessem em apenas uma página, para que não houvesse a necessidade de o músico virar a página durante a música. Sauer apud Hebling cita:

As peças das coletâneas são curtas para os padrões sinfônicos, com duração de dois a cinco minutos, geralmente com um *da capo* opcional, se necessário, para alongar a peça e, geralmente, possui vários pontos onde esta pode ser terminada, para cenas mais curtas. Este procedimento oferece ao compositor tempo suficiente para expor um ou dois temas, e frequentemente lhe dá a oportunidade de desenvolver cada um deles. Tipicamente, partes inteiras cabem numa só página (SAUER apud HEBLING, 2017, p.80).

Um dos principais desafios que Zamecnik buscava solucionar era a representação e ambientação de contextos culturais através de temas musicais. Observa-se a necessidade de contexto musical para ajudar na ambientação das cenas. Há no total 28 composições (4 no vol.1, 14 no vol.2, 4 no vol.3 e 6 no vol.4) cujo em sua catalogação há menção direta a países,

continentes ou regiões como podemos observar nos temas intitulados: *Chinese Music*, *Oriental Music* (Vol.1), *Indian Music*, *Spanish or Mexican Scene* (vol.2), *Western Scene* (Vol.3), *Canadian Mounted Police* (vol.4).

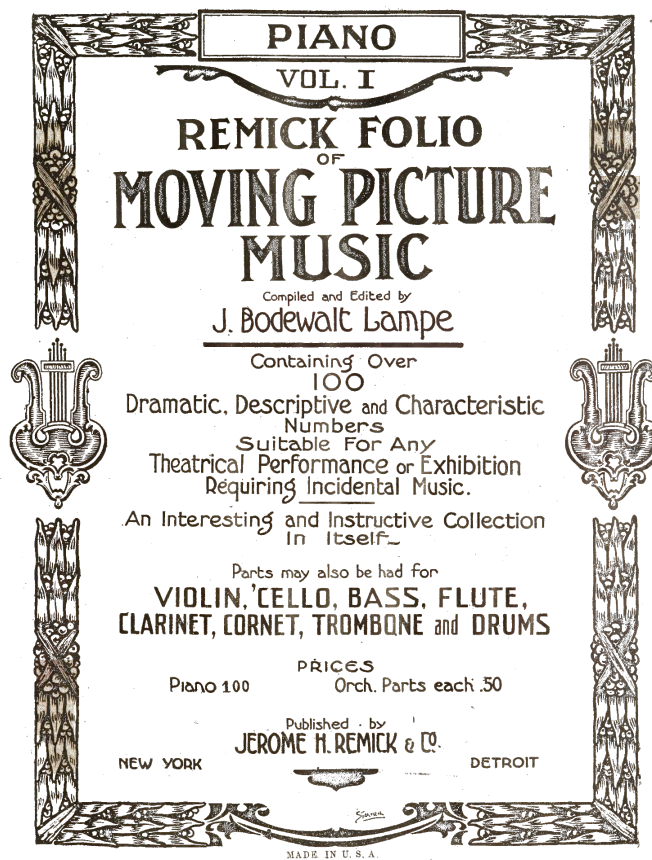
O segundo ponto que podemos observar é a necessidade de reforço musical para a representação de emoções. No índice das coletâneas temos 7 peças com indicação direta para emoções, são elas: *Love Scene*, *Plaintive Music* (Vol.2), *Comedy*, *Remorse* (Vol.3) e *Calm Sea*, *Plaintive Music*, *Plaintive Music* (Vol.4). Há também alguns temas que designam afetos e cultura como *Indian Love Song*, *Japanese Love Song* (vol.2).

Por último, a catalogação por cenas específicas. Podemos evidenciar nomenclaturas mais genéricas para cenas que cabem em diversos gêneros cinematográficos, como *Death Scene*, *War Scene*, *Hurry Music* (vol.1), *Hunting Scene*, *Battle Scene*, *Water or Magic Scene* (vol.3), *Storm Scene* (vol.4), assim como sugestões musicais para cenas mais específicas que normalmente possuem um mesmo valor simbólico em diferentes gêneros filmicos, tais como: *Funeral March*, *Church Music* (vol.1), *European Army Maneuvers*, *Paris Fashions*, *Aeroplane or Regatta Races*, *Marathon*, *Horse or Automobile Races*, *Exhibition*, *Explosion or Fire Scene* (vol.2), *Court Martial Music*, *Garden Love Scene*, *Marine Scene*, *Roman Festival Music* (vol.3), *Canadian Mounted Police*, *Chinatown Den*, *The King's Guards*, *Tropic Isle* (vol.4).

### **2.2.2 - Remick Folio Moving Picture Music (1914)**

A *Remick Folio Moving Picture Music*, lançada em 1914, foi uma coletânea pioneira de partituras musicais criadas para acompanhar os filmes mudos. Esse folheto continha tanto peças originais, compostas especialmente para a publicação, como adaptações de músicas populares da época. Entre as composições originais, destaca-se o "tema do vilão" - *Mysterioso Pizzicato*. A compilação e edição da coletânea é creditada a J. Bodewalt Lampe.

Figura 3: Ilustração da capa da coletânea Remick Folio Moving Picture Music (Vol. I, 1914).



### 2.2.3 - Favorite Moving Picture Music Folio (1915)

Em seguida, em 1915, foi lançada a coletânea *Favorite Moving Picture Music Folio*, que continha uma seleção de partituras adaptadas de músicas populares da época. Este folheto oferecia opções musicais adequadas para diferentes gêneros e emoções cinematográficas. Essas adaptações musicais proporcionaram aos músicos uma variedade de opções para criar a atmosfera adequada e intensificar a experiência emocional dos espectadores.

### 2.2.4 - Motion Pictures Moods (1924)

Em 1924 foi lançada a coletânea *Motion Pictures Moods*, representando um avanço significativo na concepção da música para filmes mudos. Esse folheto apresentava partituras mais elaboradas e sofisticadas, contendo indicações detalhadas sobre mudanças de intensidade,

ritmo e dinâmica que deveriam ser executadas em sincronia com as cenas. Entre as composições desse folheto, destacam-se "Tensão Crescente" (tonalidade de Si menor), "Momento de Suspense" (tonalidade de Mi maior) e "Cena de Amor" (tonalidade de Sol sustenido menor). Essas partituras mais complexas permitiram que os músicos expressassem as emoções e os climas das imagens de forma mais precisa, adicionando uma camada extra de imersão afetiva aos filmes mudos.

### 2.3 - Arquétipos

Em 1998 Christopher Vogler, baseado na pesquisa e estrutura definida por Joseph Campbell em "O Herói de Mil faces", lança o seu livro "A Jornada do Escritor: Estrutura mítica para escritores", onde adequa o conceito de arquétipos no contexto das criações dos roteiros para filmes. Conforme Vogler (2015), desde Jung temos um entendimento desse "inconsciente coletivo" que são os arquétipos e como eles transpassam diferentes culturas através do tempo, sendo usados como uma ferramenta para estabelecer, por exemplo, o objetivo e a função de um personagem, bem como "podem ser encarados como símbolos personificados" dentro de um processo narrativo. Seu conceito de arquétipos é baseado na ideia de que existem tipos de personagens universais que aparecem na história e em estórias através de culturas e épocas. Esses arquétipos são baseados na experiência coletiva e na memória da humanidade e são representados por símbolos extraídos da mente.

Seguindo essa proposição, enquanto verdadeira, podemos então caracterizar que alguns elementos se tornam inerentemente parte do processo de criação dado o escopo a ser representado. Podemos atribuir aos arquétipos um papel normalizante num processo criativo/narrativo dado que "As representações arquetípicas podem ser entendidas como padrões cognitivos que mediam a relação do ser humano com o mundo, atuando no processo de interpretação e atribuição de significados aos objetos e ações." (ANAZ, 2020).

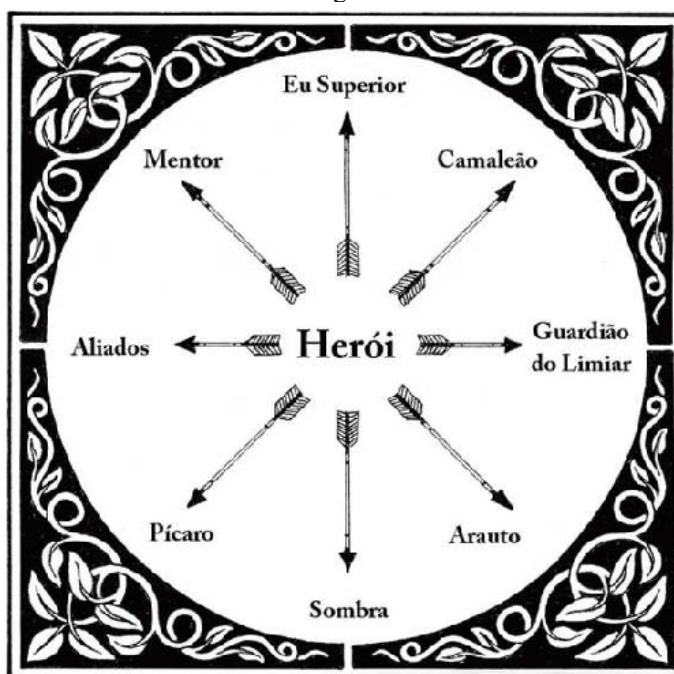
Ou seja, um personagem pode assumir uma soma de traços marcantes de estereótipos diferentes, seja em tempos diferentes durante a narrativa, seja enquanto aspectos mais formativos de si, ou seja, em uma instância última, como "facetas da personalidade do herói".

Olhar para os arquétipos dessa forma, como funções flexíveis de caráter em vez de tipos de personagens rígidos, pode liberar sua arte da narrativa. Essa visão explica como um

personagem numa história pode manifestar as qualidades de mais de um arquétipo. Os arquétipos podem ser pensados como máscaras, usadas pelos personagens temporariamente quando a história precisa avançar. Um personagem pode entrar na história com a função de arauto, e em seguida trocar de máscaras para agir como bufão, mentor e sombra.

Cabe aqui uma última definição de arquétipos vinculada a suas funções psicológicas mais elementares, segundo Vogler (2015), são resumidas em oito categorias, conforme ilustra a figura 4.

Figura 4: Funções psicológicas elementares dos arquétipos, que, segundo Vogler (2015), são resumidas em oito categorias.



De acordo com Vogler, arquétipos são traços de caráter ao invés de moldes fixos que são fluidos e adaptáveis a diferentes situações. Exemplos de arquétipos incluem o Herói, o Mentor, o Malandro e o Sombra. Esses arquétipos servem como estrutura para entender os papéis que os personagens desempenham na história e as jornadas que eles perfazem. Anaz (2020) sumariza a descrição destes arquétipos elementares como abaixo:

- o herói, o protagonista mais ativo, que representa o ego (transcendência do ego/separação), responsável por integrar todos os arquétipos, aquele que se auto sacrifica, que passa obrigatoriamente por um crescimento/aprendizado (transformação),

que enfrenta a morte, funcionando como principal janela do espectador na história e estabelecendo a identificação com a plateia;

- o mentor, o self, o deus dentro de nós, relacionado à imagem de um dos pais, tem a função dramática de ensinar, motivar, inventar, presentear, plantar e iniciar;
- o guardião do limiar: representa as neuroses e tem como função criar obstáculos e testar o herói;
- o arauto: aquele que anuncia as mudanças e desafia o herói;
- o camaleão: representa o animus/anima (arquétipos do masculino no feminino e de feminino no masculino, segundo Jung) e tem a função dramática de projetar o ideal interior e trazer dúvidas;
- o aliado: tem a função de humanizar o herói e acrescentar outras dimensões a sua personalidade, tornando-o mais aberto e equilibrado;
- o sombra: representa traumas, culpas e emoções negadas ou escondidas, tem a função dramática de desafiar o herói e é geralmente o principal antagonista; e
- pícaro: representa a antítese do ego, tem como função dramática questionar o status quo, trazer para o real e gerar o alívio cômico.

Escolhemos o arquétipo sombra como forma de conexão com os índices das coletâneas que traziam as expressões *Burglar*, *Misterioso*, entre outras expressões relacionadas às características encontradas na definição do arquétipo sombra, segundo Vogler.

### 2.3.1 - O arquétipo Sombra

Segundo Anaz (2020), o estereótipo da “Sombra” é entendido enquanto representação de “traumas, culpas e emoções negadas ou escondidas”, estabelecendo-se uma “função dramática de desafiar o herói” em sua jornada. Segundo Vogler (2015, p.223) “A face negativa da Sombra nas histórias é projetada nos personagens que chamamos de vilões, antagonistas ou inimigos”, mas não necessariamente se resume a um personagem caricato, podendo se enquadrar como uma das facetas (máscara) de um personagem por um determinado período.

Como outros arquétipos, as Sombras podem expressar aspectos positivos e

negativos. A Sombra na psique de uma pessoa pode ser qualquer coisa que tenha sido oprimida, negligenciada ou esquecida. A Sombra recobre sentimentos sadios e naturais que acreditamos que não devemos mostrar. Mas a raiva sadia ou a tristeza, se oprimidas no território das Sombras, podem se tornar uma energia nociva que nos atinge e solapa de formas inesperadas. A Sombra também pode ser um potencial inexplorado, como afeição, criatividade ou capacidades psíquicas que seguem não expressas. "Caminhos não trilhados", as possibilidades de vida que eliminamos por fazer escolhas em vários estágios, podem se reunir na Sombra, aguardando o momento em que serão levados à luz da consciência. (Vogler, 2015, p.231)

Ou seja, quanto mais humanizado o personagem é mais percebemos a flutuação entre arquétipos, pois a psique humana não é dicotômica ou se encaixa em definições binárias como bem x mal. Ainda, conforme Vogler:

Uma Sombra também pode usar a máscara de outros arquétipos. O personagem canibal Hannibal Lecter de Anthony Hopkins, em *O silêncio dos inocentes*, é fundamentalmente uma Sombra, uma projeção do lado sombrio da natureza humana, mas também funciona como um Mentor útil para a agente do FBI de Jodie Foster, dando a ela informações que a ajudam a capturar outro assassino maluco (IBIDEM, p.227).

## 2.4 - Estereótipos

Na maior parte dos casos nós não vemos em primeiro lugar, para então definir, nós definimos primeiro e então vemos. Na confusão brilhante, ruidosa do mundo exterior, pegamos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber aquilo que captamos na forma estereotipada para nós por nossa cultura (LIPPMAN, p.85, 2008)

Generalizações essencialmente baseadas em características simplificadas e exageradas são uma forma simplificada de definirmos o termo estereótipo. Para Lippmann apud Fecho (2011) estereótipos são "retratos da mente", ou seja, representações simplificadas da realidade que dão significado às condutas. Já segundo Techio, dentro da teoria das relações intergrupais:

Os estereótipos respondem a um princípio sistemático de generalização; que são fenômenos humanos duradouros, aparentemente automáticos na sua ativação, socialmente pragmáticos; de difícil mudança, por seu caráter consensual e rígido; até certo ponto controláveis individualmente e sensíveis à influência da estrutura social (TECHIO, 2011, p.22).

Sendo que as atitudes intergrupais fundamentam-se em três componentes: *cognitivo*



(crença acerca das características específicas de determinadas categorias sociais, podendo a referir-se também ao âmbito simbólico); *afetivo* (referente às sensações e emoções sentidas e expressadas ante uma categoria social); e *disposicional* (comportamentos executados ao interagir com os membros das distintas categorias sociais<sup>11</sup>; podendo ser acrescentado componentes das características socioculturais e valores sociais e culturais (IDEM, p.22).

Etimologicamente, o termo estereotipia é composto pelos vocábulos gregos *sterós*, (sólido) e *typos* (modelo), que unidos carregam em sua essência um entendimento próprio: padrão rígido e estável. (BARROS; FONTE, 2016). Bueno (2003, p. 155), afirma que “toda conduta estereotipada se produz de maneira independente da consciência do indivíduo, ou seja, considera-se ato automático que não tem significado evidente para o observador, embora possa daí inferir-se que a conduta é um processo de isolamento.” (BARROS; FONTE, 2016)

Muito embora encontremos os termos estereótipo e estereotipia como sinônimos, o segundo é inferido a uma falta de consciência na repetição de determinado movimento. Nesta tese partimos do pressuposto de que não a intenção ou configuração de plágio por parte dos compositores, mas que as repetições de estruturas musicais dentro de um mesmo contexto conotativo ocorrem de maneira inconsciente, ou seja, as composições são construídas a partir do imaginário sonoro e de suas aptidões musicais adquiridas durante sua vida.

É por este motivo que optamos por usar o termo estereotipia em nossa tese.

---

<sup>11</sup> Dentro do espectro da psicologia social, segundo Bailón e Huici apud Techio (2011), concepções do que seriam estereótipos podem ser classificadas em seis dimensões: (1) processos errôneos versus normais; (2) representações individuais versus coletivas; (3) processos que diferenciam versus caracterizam grupos; (4) representações cognitivas individualizadas (exemplares) versus representações categoriais; (5) processos automáticos versus controlados; (6) conteúdo versus processos.

### 3 - ANÁLISE MUSEMÁTICA

A música é tão naturalmente unida a nós, que não conseguimos nos livrar dela, mesmo se quisermos. (BOÉCIO apud TAGG, 2013, p.81)

Neste capítulo iremos abordar o modelo analítico proposto por Philip Tagg e desenvolvido no decorrer de sua bibliografia. Para este propósito será suficiente focar em seus três trabalhos de maior relevância para o campo da análise, sendo estes seus livros '*Kojak: Toward the Analysis of Affect in Popular Music* (1979)', '*Ten Little Title Tunes: Towards a musicology of the mass media* (2003)' e '*Music Meanings: a modern musicology for non-musos* (2013)'.<sup>12</sup>

Para entendermos a proposta analítica de Tagg, baseada no campo hermenêutico, apresentaremos: um breve histórico sobre *significação musical*, tendo como base o texto de Juliano Oliveira (2017); o desenvolvimento, organizado em ordem cronológica, dos conceitos da análise musemática (TAGG 1979, 2003,2012, 2013; MIRANDA 2014), a terminologia e explicação de cada elemento e processo da análise musemática e da comparação interobjetiva (TAGG 1979, 2003, 2012; ZIELONKA 2020);

Salientamos que nosso mergulho em obras da área da semiótica<sup>12</sup> se resumirá ao necessário para que possamos entender os processos de análise e comparação *paramusical*<sup>13</sup>, não intencionando o objetivo de esmiuçar termos ou teorias por autores ou escolas de pensamento.

#### 3.1 - Dos conceitos fundamentais à significação musical

Podemos pensar na significação musical como a capacidade da música de atribuir significado ou significados a si mesma e/ou a outros elementos, podendo ser eles visuais, textuais ou/e contextuais, entre outros, de forma individual ou simultânea.

Segundo a definição adotada por Meyer apud Juliano (2017, p.46), o significado musical emerge de um processo de contiguidade que conecta o objeto ou estímulo musical com algo

---

<sup>12</sup>Tagg (2013) irá resumir explicando que "Semiótica é simplesmente o processo pelo qual o significado é produzido e compreendido. Isso inclui a totalidade de, e as conexões entre, três elementos que Peirce irá chamar de *objeto, signo e interpretante*" (p.156, tradução nossa).

<sup>13</sup> Termo explicado na seção 4.2.

além dele mesmo, ou seja, seu conseqüente. Esse conseqüente pode ser designativo, quando o estímulo aponta para algo de outra natureza, ou incorporado, quando o estímulo indica eventos ou conseqüentes do mesmo tipo que o próprio estímulo.

Mirka apud Oliveira (IDEM, p.33) propõe um rastreamento a partir dos tratadistas do período barroco, segundo essa, a conexão entre música e afeto regeram a forma de compor música no Séc. XVIII, estando apoiada no princípio mimético onde a função da arte era a imitação da natureza e suas paixões. O primeiro material a referenciar gestos musicais à emoção é o *Mestre de Capela Perfeito* (1739) de Mattheson, o qual ficou conhecido como "doutrina dos afetos" (IBIDEM). Em sua obra, Mattheson já aponta que parâmetros musicais teriam qualidade afetiva, principalmente o ritmo. Para demonstrar, Mattheson alterou padrões rítmicos em peças corais e as transformou em danças (IDEM, p.34)

Os tratadistas barrocos desenvolveram a distinção entre pequenas composições com caráter definido e grandes composições com caráter indefinido, sendo que as primeiras são compostas por *tipos* como danças e canções nacionais, com caráter único e determinado, enquanto as grandes formas não possuem um caráter único definido a priori, permitindo maior liberdade na escolha e combinação de caracteres distintos que darão a identidade da peça (IDEM, p.36). Segundo Oliveira, Ratner (1985) apresenta uma série de tópicas<sup>14</sup> que predominavam nos períodos clássico e barroco, utilizadas de maneiras distintas pelos compositores de um e de outro período. Segundo Ratner (1980) o uso das tópicas foi consideravelmente diferente entre o período barroco e o clássico pois “a música barroca tende a desenvolver uma ideia, afeto ou tópica por toda a peça, para manter a unidade através da consistência. Mas misturas e contrastes tornaram-se cada vez mais frequentes até que, na música clássica, elas são a regra” (RATNER, 1980, p.26).

As tópicas são divididas em duas categorias principais: *tipos*, relacionados principalmente a danças e cerimoniais incorporados nas composições clássicas por meio de seus significados sociais, teatrais e especulativos (minueto, marcha, giga, entre outros); e

---

<sup>14</sup> Segundo Mirka (2014, p.15), houveram muitas expansões nas definições de tópica entre Ratner (1980) e Allanbrook's (2014). Mirka apud Ratner (2014, p.14) tem sua primeira definição de tópicas como “assuntos para o discurso musical” e dividia as tópicas entre tipos e estilos. Com o passar das décadas autores como Agawu, Hatten, Monelle e Allanbrook foram expandindo o conceito incluindo outros elementos como afetos e figuras melódicas. A última expansão do universo das tópicas compreende: estilos, gêneros, afetos, padrões de acompanhamento, figuras melódicas e retóricas, cadências harmônicas e a métrica da música. Segundo Oliveira (2017, p.87) “As tópicas surgem a partir da influência de rituais, formas artísticas, elementos culturais e sociais, que convertidos em signos musicais, carregam sentido, ideias ou afetos”.

*estilos*, que se refere a rituais, hábitos ou referência a estilos literários (fanfarra, caça, *sturm und drang*, sensível, brilhante, entre outros) (IDEM, p.91).

A partir da doutrina dos afetos, teóricos alemães, como Sulzer e Kirnberger, desenvolveram a doutrina dos sentimentos. A diferença entre as doutrinas era que enquanto Mattheson defendia que os parâmetros musicais possuíam qualidades afetivas estáticas e distintas entre si, Sulzer e Kirnberger acreditavam que os sentimentos eram dinâmicos e fluidos e que a alteração de determinados parâmetros afetava diretamente a expressão musical e a representação de estados emocionais (OLIVEIRA, 2017, p.36).

Os pesquisadores da teoria das tópicas se debruçam sobre a música do século XVIII. Segundo Oliveira apud Ratner (IBIDEM, p.85) “a grande arte dos compositores do século XVIII estava na competência em mover os afetos e as emoções dos ouvintes por meio da manipulação de signos expressivos”. Observamos esta preocupação na conexão dos símbolos inclusive no aumento de títulos de obras que usam termos expressivos como mais uma forma de conectar sentidos paramusicais, o que nos remete a uma intenção similar ao que veremos nas coletâneas musicais do período silencioso do cinema.

Há alguns musicólogos que abordam o universo da significação musical como, segundo Oliveira (IBIDEM, p.88), Ratner, Allanbrook, Agawu, Hatten, Monelle, entre outros. Porém como buscamos adentrarmos na música composta para filmes, iremos nos apoiar nos conceitos e teorias de Philip Tagg, musicólogo coetâneo do cinema sonoro que focou sua pesquisa na música popular.

Segundo Miranda (2014), Philip Tagg é um musicólogo conhecido pela postura crítica que tem em relação a como o conhecimento musical é transmitido no meio acadêmico. Pioneiro em estudos sobre Música Popular, fundou a *IASPM (International Association for the Study of Popular Music)* no início da década de 1980 e desde suas primeiras pesquisas buscou desenvolver um modelo de análise que contemple as associações extramusicais, denominado por ele mesmo de contexto *paramusical*, ou seja, o significado de uma estrutura musical para além de uma conjunção de sons dentro de uma estrutura.

Um de seus primeiros objetos de estudo foi o tema de abertura da série policial de TV *Kojak* (EUA, CBS, 1973-1978), que resultou em sua obra de 1979. Tagg justifica sua pesquisa ao ressaltar que formas tradicionais de análise musical encontradas em bibliografias anteriores tendiam a tentar criar descrições emotivas em uma obra clássica através de termos subjetivos,

mas sem qualquer explicação de 'como' ou 'por que' tais elementos eram assim descritos e encontrados na peça musical (TAGG, p.55, 1979).

Ao trazer exemplos de autores passados<sup>15</sup> Tagg compara essas análises a um tipo de descrição de um objeto. Tagg usa o exemplo de uma casa, onde no caso de uma análise, só é descrito informações técnicas sobre sua construção, sem trazer nenhuma referência sobre o porquê tais técnicas foram usadas para a sua construção, para qual propósito e como seria a sensação de morar nela (IBIDEM). Mas Tagg ressalta que esta reflexão não anula a importância e validade da análise realizada através de parâmetros musicais, apenas aponta que há riscos quando se aponta certos fatores musicais e ignora outros, principalmente na análise da música popular (IDEM, p.56).

Antes de apresentar sua proposta analítica, Tagg explica que a base de seu pensamento se alinha à escola de Kretzschmar<sup>16</sup>, autor que contrapõe os ideais da escola Hanslick<sup>17</sup>, e se alinha à escola da 'hermenêutica musical'. Para Kretzschmar, a ideia de que a música instrumental não carrega significado lhe parece anticultural e se torna um perigo para o público em geral (KRETZSCHMAR apud TAGG, p. 57, 1979).

Oliveira (p.38, 2017) explica que no século XIX, a dissociação da música instrumental tanto com as palavras quanto com a teoria dos afetos, que advinha desde o período barroco, corrobora com o momento histórico social que a Europa perpassa. Uma das características da mudança de ciclos históricos é a negação dos ideais e valores do ciclo anterior. Segundo Tagg apud Oliveira (p.37, 2017), "o absolutismo musical serviu como uma espécie de esvaziamento dos atributos ideológicos que vincularam a música ao antigo regime aristocrático". Apoiada e entendida dentro do contexto do Iluminismo, a busca pela emancipação de sentido e contexto

---

<sup>15</sup> Aqui Tagg cita como exemplo de análises 'generalizadora-normativa' autores que seguem a linha estética hanslickiana, como Stewart MacPherson, Heugel entre outros. (TAGG, p.55, 1979)

<sup>16</sup> Considerado o fundador da escola de pesquisa e estudo sobre hermenêutica musical na virada do século XX, August Ferdinand Hermann Kretzschmar traz, segundo Tagg (1979), uma linha de pensamento anti-formalista e cita que "a música instrumental demanda constantemente de nossa habilidade de ver signos e formas". (Kretzschmar apud Tagg, 1979)

<sup>17</sup> Segundo Oliveira (2017) Eduard Hanslick contrapõe às correntes estéticas que reinavam desde o século XVIII até metade do século XIX, e propunham relações entre música e significados externos, como a doutrina da mimese (Oliveira, p.37, 2017) ou até mesmo ideias precedentes de autores como Rameau e Rousseau, que faziam relação com a matemática e a linguagem (VIDEIRA apud OLIVEIRA, p.37, 2017). Ao propor, em seu livro 'Do belo musical (1854),' a compreensão do sentido musical a partir unicamente da música em si, desconsiderando a hipótese de que a música pudesse representar algo além dela mesma, seja um sentimento um conceito, Hanslick se torna o principal representante do formalismo musical, corrente de pensamento que influenciou a cena artística do início do século XX (IBIDEM).

da música instrumental pode ser compreendida como um reflexo do movimento social e político da época (p.38, IDEM).

É neste contexto que Hanslick, na segunda metade do século XIX, apresenta sua corrente de pensamento em direção ao formalismo musical, e no início do século XX Kretzschmar apresenta sua proposta de hermenêutica musical.

Tagg (p.58, 1979) aponta que a base da hermenêutica musical é um tipo de exegese<sup>18</sup> onde a definição principal seria a explanação de textos metafísicos através de discussões, interpretações e uma grande quantidade de "leituras entre as linhas", ou seja, a interpretação individual possível de cada um. Apesar de Tagg relevar que a linha de Kretzschmar não compreende totalmente a análise de significâncias, mas quando usada de maneira adequada pode levar à descoberta de interpretações objetivas de afetos musicais através de uma interpretação baseada no reconhecimento intersubjetivo, ou seja, na interpretação de como diferentes ouvintes respondem de forma similar à mesma peça musical.

Já em seu primeiro grande manuscrito, Tagg deixa claro a qual linha de interpretação e análise musical irá seguir, realçando que deve ser dada uma dimensão pragmática à interpretação de significados musicais. E que se é possível encontrar um ponto comum na análise de diferentes pessoas à mesma peça (reconhecimento intersubjetivo) por outros meios que possibilitem parametrizar observações hermenêuticas, pode ser possível a construção de método de interpretação de afeto musical (TAGG, p.59, 1979).

Segundo Miranda (p.8, 2014), Tagg nesta obra propõe uma forma de análise sobre prismas que até então as análises musicológicas não conseguiam contemplar, já que essas costumavam apenas contemplar os elementos que constituem a composição musical em si, mas não consideravam uma série de características relevantes para a música popular que se abriram devido à forma de sua distribuição e propagação. A peça musical agora distribuída em forma de fonogramas abre outras áreas de análises que não eram possíveis de serem contempladas através da grafia musical, como o timbre, parâmetros acústicos e parâmetros de produção como a mixagem e masterização. A sua forma de propagação, via rádio, televisão, cinema, entre outros também altera a sua forma de recepção, sendo agora distribuída como um produto

---

<sup>18</sup> Segundo Tagg (p.57, 1979) a ideia de exegese aqui está mais para os conceitos de interpretar e convencer do que para intenção de provar o significado musical.

comercial e encontrando um público ouvinte muito mais heterogêneo e em diversos momentos de escuta possíveis.

Segundo Tagg:

A natureza e o conteúdo de uma peça musical pode ser alterada ao ser trocado não apenas a ordem de partes de seus componentes, mas também ao trocar as menores unidades conscientemente perceptíveis de expressão musical que compõem estas partes componentes, desde que estas partes sejam, como afirmamos, conscientemente perceptíveis. Estas partes dos componentes com certeza terão maior duração que a duração de um *frame* ou de pulsos em uma ligação telefônica transatlântica, no entanto, as menores unidades ou tijolos básicos na construção de frases musicais (como *musemas*) podem ser combinadas (como os morfemas da língua falada) de diferentes maneiras para comunicar diferentes mensagens. (...) (TAGG, p.61, 1979, tradução nossa)

Aqui Tagg descreve pela primeira vez o que será o conceito base do que define como *musema*.

Tagg deixa claro que o intuito de seu método não é contrapor uma forma analítica à outra nem descredibilizar a análise puramente formal, mas sim considerar o caráter *hermenêutico expressionista*<sup>19</sup> dentro de sua análise musical.

A questão que será doravante levantada é quais são as novas dimensões analíticas que podem se abrir se todos os níveis da percepção musical forem considerados. Funções sinalizadoras como onomatopeias programáticas, arquétipos afetivos, *musemas*, ou quaisquer outros fenômenos que possam ser encontrados dentro de um gênero musical quando olhados através da semiótica (IBIDEM, p.61).

Nosso ponto, em suma, é que hermenêutica e semiologia devam ser combinadas no atual estágio de pesquisa musical, a fim de estabelecer hipóteses viáveis sobre a natureza, o conteúdo e as funções das mensagens musicais e, por sua vez, que esta tarefa não pode ser realizada sem serem feitas observações sociais, psicológicas e ideológicas sobre a função da música. De fato, podemos nos perguntar como qualquer estrutura musical pode ser considerada como tal se não é percebida por um ouvinte ou por um grupo de ouvintes (receptores), e como pode se adquirir conhecimento sobre estruturas musicais sem permitir que determinantes sociais, psicológicos e ideológicos dessas estruturas entrem em discussão. (TAGG, p.66, 1979, tradução nossa)

---

<sup>19</sup> Meyer apud Tagg (p.62, 1979) divide o expressionismo em dois grupos: os que acreditam que significados emocionais expressivos surgem em resposta à música e que este não possuem conexão extramusical com conceitos, ações e emoções humanas, e os que defendem que a expressão emocional depende de uma compreensão do conteúdo referencial. Para Tagg, porém, não há contradição entre ambas correntes porque o que irá definir o nível analítico será a capacidade e as ferramentas que o ouvinte possui para a sua escuta.

Segundo Tagg (1979) A história da música para filme suscita a hipótese que pessoas de uma localidade, personalidade, modo de agir e experiências afetivas similares, e a experiência afetiva que evolui essas cenas e conecta esses registros visuais com sinais musicais, possuem mais ou menos um código coletivo de uma mensagem musical afetiva. (LISSA apud TAGG, 1979, p.85)

O compositor austríaco de música para cinema Jelinek argumenta que a história da música ocidental sempre incluiu a música visível e invisível, as quais são associadas a fenômenos paramusicais em igrejas, teatros etc. A música dita invisível possui uma certa autonomia quando dissociada, mas ela aparece principalmente conectada e por isso identificada com determinadas ações, personalidades, estados de espírito, etc. (IDEM, p.86)

A principal fonte musical dos primeiros anos do cinema foi a música do período Romântico tardio. Esta foi uma escolha natural não apenas por esta música ser a música naquele período que compunha um idioma universal, tanto na concepção quanto na recepção, mas também porque era o único gênero musical "historiável" da época.

Existia uma considerável tradição programática e ilustrativa nas composições para óperas e poemas do período Romântico que eram altamente usáveis no cinema.

"Assim, nos primeiros catálogos de afeto musical para uso em conexão com os filmes silenciosos, tais como *Becce's Kinobibliothek*, *Gabriel-Marie's Collection Drama* e *Dulay's Musical Suggestions*, possuem referências não apenas de figuras menos reconhecidas como Delmas, Drigo e os próprios compiladores, mas também excertos de trabalhos de Massenet, Puccini, Schubert e Rachmaninov. Os fragmentos citados desses compositores não conseguiam preservar a sua relativa qualidade autônoma no sentido do processo intramusical, mas eram conectados a pequenos processos visuais cujo conteúdo afetivo podiam ser identificados. Eles eram re-orquestrados, abreviados e colocados em uma colagem musical para encaixar na ação exibida na tela. Esta forma de trabalho musical ainda era insatisfatória para produtores e compositores que buscavam por efeito maior da música no filme."  
(TAGG, pg.86, tradução nossa, 2000)

A composição original para o cinema foi gradativamente ganhando espaço, porém ainda nos moldes musicais do período romântico (TAGG, 2003, pg.87). O rápido desenvolvimento da indústria do cinema sonoro com demanda para trilhas musicais originais precisou se apoiar nos referenciais musicais de um período em que a música já tivesse sido pensada conectada com uma significação paramusical. Podemos entender esta conexão inclusive pelo histórico educacional dos primeiros compositores do cinema sonoro. Max Steiner<sup>20</sup> estudou na academia

---

<sup>20</sup> Max Steiner (1888-1971), compositor nascido na Áustria. Chegou em Nova York em 1915 e começou a



imperial de música de Viena, foi aluno de compositores como Gustav Mahler, Robert Fuchs e Felix Weingartner, tendo tido influência direta da primeira escola de Viena e seus sucessores. Erich Korngold<sup>21</sup> também se formou na escola de Viena, tendo como seus professores Mahler, Strauss, Puccini entre outros. Na Europa, Korngold trabalhou compondo óperas, chegando em Hollywood consagrou-se ao trabalhar em grandes títulos como *'Um sonho de uma noite de verão'*(1934) e *'As aventuras de Robin Hood'*(1938). (TAPIA, 2012).

Prendergast apud Tapia afirma que:

Steiner, Korngold e Newman meramente direcionaram seus olhares (seja consciente ou inconscientemente) para aqueles compositores que haviam, em grande parte, resolvido problemas quase idênticos em suas óperas. Estes três progenitores da música para filmes simplesmente olharam para Wagner, Puccini, Verdi e Strauss [Richard] para obter as respostas para alguns de seus problemas ao compor a trilha musical [do cinema].” (PRENDERGAST apud TAPIA, 2012, p.5)

Anos de formação da composição de trilha sonora ilustrativa foram marcados pela uniformidade da linguagem musical baseada no idioma da arte do final da década de 19, e esse código musical ainda é parte da cultura hereditária média de cinéfilos e espectadores de televisão. (IDEM, p.88)

Eisler apud Tagg (1979, p.87):

Tendências sociais para amalgamar valores culturais tradicionais viraram commodities. (...) Picos de montanhas invocam tremolos das cordas pontuados por um motivo na trompa. O rancho onde o herói viril fugiu com sua sofisticada heroína é acompanhado por murmúrios da floresta e uma melodia na flauta. Uma valsa lenta com uma cena onde há o luar e um barco desce um rio ladeado de salgueiros-chorões. (tradução nossa)

Graças ao marketing mundial e a dominância de Hollywood na indústria internacional de filmes, um eficiente processo de aprendizado audiovisual global começou a acontecer. É um processo em que profissionais do cinema que viviam dentro da esfera de influência hollywoodiana recorrentemente percebiam combinações similares de mensagens visuais,

---

trabalhar em musicais da Broadway. 1929 foi contratado pelo estúdio RKO, onde viria a compor a trilha para King Kong (1933). Trabalhou em mais 300 filmes durante toda sua carreira ( King Kong, The Informer, Gone with the wind, Casablanca).

<sup>21</sup> Erich Korngold (1897-1957).

verbais, sônicas e musicais, aprendendo a identificar particular estruturas musicais com tipos particulares de caráter, ação, movimento, clima, ambiente, etc. (TAGG, 1979, p.89).

E estas tópicas se tornam quase que uma tradição sonora, passada entre gerações onde algumas mantiveram seus significantes enquanto outras sofrem alterações, já que não há como dissociar a música da influência de sua cultura e sociedade. Vemos também que estas tópicas transbordam a música de cinema, sendo carregadas para outras formas de mídias, como a publicidade, jogos e até mesmo a música popular e de concerto. Segundo Oliveira:

As tópicas criadas, recriadas e disseminadas pelo cinema são apropriadas por outros meios em uma relação dialética e simbiótica. Cientes deste processo, constatamos que não somente os compositores de cinema se valeram do referencial operístico e de um inventário tópico proveniente da música de concerto como, em um período posterior, os próprios compositores de música de concerto passaram a se influenciar pelo pensamento tópico disseminado pelo cinema, Não obstante, essa constatação revelou como a própria musicologia pode ter se apropriado de um conhecimento hermenêutico comum às práticas de compositores de cinema e, dessa forma, musicólogos interessados em semântica e narrativa musical desenvolveram uma visão particular e original sobre as músicas do passado por meio da teoria das tópicas (OLIVEIRA, 2017, p.370).

### **3.2 - Terminologia Básica para os Processos de Análise Musemática e Comparação Interobjetiva**

Para utilizarmos o método analítico proposto por Tagg, precisamos entender cada ponto de sua estrutura e cada processo. Nesta seção iremos explicar, à luz dos textos do próprio autor que foram previamente citados, as principais terminologias utilizadas por Tagg em sua análise musemática.

Para uma melhor compreensão do seu sistema analítico, que por si só já é complexo, optamos por traduzir os termos que Tagg cunhou. Doravante, '*Analysis Object*' (AO) será 'Objeto de Análise' (OA); '*Paramusical Fields Of Connotation*' (PMFCs) se torna 'Campos de Conotação Paramusical<sup>22</sup>' (CCPM); '*Interobjectivity Comparison Material*' (IOMC) se torna 'Material de Comparação InterObjetiva' (MCIO) '*Interobjectivity Comparison*' lê se 'Comparação InterObjetiva' (CIO) e '*Items of musical code*' é traduzido como Item de Codificação Musical (ICM).

---

<sup>22</sup> Tagg utiliza o termo paramusical ao invés de extramusical porque os links entre estruturas musicais e os campos semânticos coexistem intrinsecamente e não um exteriormente ao outro. Sendo que o prefixo *para* do grego παρά, significa ao lado, emitindo de, enquanto o prefixo *extra*, do latim, significa do lado de fora. (TAGG. p.229, 2013)

### 3.2.1 - Objeto de análise (OA)

Segundo Tagg (p.230, 2013) o *objeto de análise (OA)* é simplesmente uma peça musical em formato audível, sendo que o termo objeto aqui não possui o mesmo significado que há para Peirce<sup>23</sup>. Um objeto de análise pode ser uma canção, uma peça instrumental, um *jingle* ou *cue*<sup>24</sup> de um filme e etc. Qualquer excerto musical pode ser o objeto de análise.

Na comparação interobjetiva o objeto de análise será comparado com outro objeto musical sendo que propósito da comparação interobjetiva é que algo do objeto musical A (OA) soe como algo que haja no objeto musical B.

### 3.2.2 - A estrutura musical como entidade poiética

A estrutura musical é aquilo que pode ser extraída de uma peça de música através do uso de 'descritores poiéticos'<sup>25</sup>, ou seja, através de métodos de análises que em um primeiro momento compreendam os parâmetros musicais e sonoros da peça.

Segundo Tagg (2013, p.116) há duas maneiras de qualificar termos que denotam elementos estruturais da música: poiética e aestésico<sup>26</sup>. De acordo com a abordagem poiética,

---

<sup>23</sup> Tagg (2013) explica que o termo *Semiose* serve para denominar o processo pelo qual significado é produzido e entendido, sendo que este inclui a totalidade e a conexão entre os três elementos que Peirce denominou: objeto, signo e interpretante. O objeto para Peirce é aquilo que está presente no momento. "O objeto corresponde a uma entidade do mundo externo ou um protótipo representativo de tal como uma entidade é percebida, lembrada ou refletida por um agente individual. É denominada entidade externa. Essa entidade pode ser qualquer tipo de unidade: um objeto físico ou imaginado, uma emoção ou uma percepção sensorial, uma experiência, uma relação imaginada ou absorvida, um evento ou uma situação relembada, e assim por diante." (PRISS apud TAGG, p.156, 2013, TRADUÇÃO NOSSA)

<sup>24</sup> "Fazendo uma analogia com um disco de música popular, o *cue* de uma trilha sonora musical é equivalente a cada uma das faixas do disco. Cada trecho da música do filme é um *cue*, por menor que seja"(BERCHMANS, p.31-32, 2006)

<sup>25</sup> Segundo Tagg (2003, p.94), descritores construcionais (poiéticos) são ferramentas úteis para a designação de estruturas musicais, mas também possuem algumas desvantagens. Seriam estas: a sua aplicabilidade depende de fatores como as práticas culturais específicas que envolvem tecnologias sonoras, convenções de composições e performance, tradições de aprendizado, entre outros, sendo que elas não são aplicáveis mundialmente. O segundo problema dos descritores construcionais é que eles não necessariamente denotam elementos estruturais que "significam" algo ao ouvinte.

<sup>26</sup> Tagg em seu artigo "*Music and the Moving Image*" explica que o termo *poiesis* é usado para referenciar o processo de criar/produzir enquanto *aesthesis* é usado para referenciar a percepção musical através da experiência sensorial e emocional. Tagg define que "música enquanto conhecimento" pode ser dividida em duas subcategorias: competências *poiéticas*, ou seja, a habilidade de compor, arranjar ou performar música, e são consideradas

um termo deriva principalmente das técnicas e/ou materiais usados para produzir aquele elemento. Por exemplo, termos como *con sordino*, *glissando*, acorde maior menor-nove, bloco de cordas analógico, *phasing* e pentatônicas, são qualificados como poiéticos. Por outro lado, a abordagem estética qualifica termos que denotam elementos estruturais, principalmente do ponto de vista da percepção. Termos como *allegro*, *legato*, *spy chord*, *Scotch snap*, *reverb cavernoso*, entre outros, são qualificados como estéticos. As duas abordagens são cruciais na análise.

A utilização dos descritores poiéticos deve ser parcimoniosa e adequada ao contexto da proposta da análise musemática, tendo dois pontos principais a serem levados em consideração: (1) descritores poiéticos não são aplicáveis universalmente; (2) a significação percebida pelos músicos não necessariamente se alinha com a significação do ouvinte.

Tagg (2003) deixa bem claro que:

Embora uma estrutura musical possa ter características objetivas e quantificáveis em termos físicos e acústicos, nosso entendimento de estrutura musical aqui é estrutural, também entendida como uma parte identificável dentro de um continuum musical que pode ser referido ou designado em termos *construcionais*<sup>27</sup> ou *repcionais*. (p.94, itálico do autor, tradução nossa.)

A estrutura musical, no contexto da análise musemática, precisa ser capaz de ser compreendida para além das análises formais. Ela precisa ser identificável e repetível, em algum nível, dentre os membros de uma mesma comunidade musical e reconhecível por uma mesma comunidade de ouvintes que por sua vez, relacionem esta estrutura com uma mesma ou similar função. Tagg destaca que a consciência destes membros sobre a estrutura ou seu efeito (caso houver algum) não se torna relevante. (TAGG, 2003, p.94)

Sempre que compreendemos uma estrutura musical como uma entidade poiéticamente (pelo sentido de sua produção) determinável e um conjunto de sons em uma forma física (mensurável), pode-se dizer que há a possibilidade desta estrutura se tornar um signo<sup>28</sup> quando

---

competências *aesthéticas* a habilidade de lembrar, reconhecer e distinguir entre sons musicais assim como diferenciar suas especificidades culturais conotativas e suas funções sociais (TAGG, p.10, 2012).

<sup>27</sup>construcionais e repcionais são neologismos criados e usados por Tagg em seu livro *Ten Title Tunes* (2003) mas são abandonados em suas próximas obras, sendo adotados os termos (e significado) *poiesis* e *aesthesis* respectivamente. (TAGG, 2022)

<sup>28</sup> Segundo Eco (1976), "um signo é sempre constituído por um (ou mais) elementos de um *plano de expressão*

analisada através da trindade semiótica de Peirce (TAGG, p.231, 2013). Um signo pressupõe que esta estrutura materializa uma ideia inicial ou uma intenção e está conectada à um interpretante<sup>29</sup>. Se esta estrutura musical satisfizer estas propriedades semióticas, ela será denominada *MUSEMA*. (IBIDEM, p.231, itálico nosso)

### 3.2.2.1 - Parâmetros de Expressão Musical

Após identificar as estruturas musicais de uma peça musical, precisamos entender o que estas estruturas significam dentro da poíesis musical. Tagg (2013, p.263) nos sugere a segmentação em seis maiores categorias, sendo estas: (1) Instrumentação; (2) Volume; (3) Altura de nota; (4) Tempo; (5) Vocabulário Tonal; (6) Timbre. Essa catalogação nos auxilia na pré-análise das estruturas musicais. Essas categorias podem ser também organizadas pelos seus aspectos estruturais.

Usando como base o *checklist* apresentado por Tagg em 1979, e as expansões que Tagg traz em 2013, podemos organizar os parâmetros de expressão musical do seguinte modo:

Tabela 1: Estruturas musicais organizadas por parâmetros de expressão musical segundo Tagg (1979, 2013)

<b>Temporais</b>	duração da peça; duração de uma sessão; a forma musical; velocidade/pulso/tempo; ritmo; textura rítmica; configuração rítmica como <i>motivo</i> ; ritmo harmônico; métrica; fórmula de compasso; acentuações e ênfases; <i>groove</i>
<b>Melódicos</b>	altura de nota ( <i>pitch</i> ); média de notas; oitavas; <i>pitch range</i> ; registro sonoro; contorno melódico; vocabulário melódico
<b>Instrumentais</b>	nº de instrumentos/vozes; tipo de instrumentos; timbre (tudo que compreende a construção do instrumento); tratamentos mecânicos, eletrônicos ou digitais (fx; captação, mixagem, local, amplificação, entre outros.)
<b>Tonalidade e Textura</b>	centro tonal; tipos de tonalidade; mudanças harmônicas em curtos ou longos períodos; intervalos; alteração cordal; textura composicional (escuro, claro, expansiva, magra, etc.); método composicional (polifônico, contraponto, homofônico, etc.); progressão harmônica; tipos de acordes; idioma harmônico)
<b>Dinâmica</b>	variação de <i>loudness</i> ; diferença dinâmica entre os instrumentos/vozes;

convencionalmente correlatos a um (ou mais) elementos de um *plano do conteúdo*", sendo que há função sígnica quando a expressão se correlaciona com o conteúdo (...). ( p.39, itálico do autor)

<sup>29</sup>Para Peirce apud Eco (1976), o interpretante pode ser considerado como "aquilo que o signo produz na 'quase-mente que é o intérprete" (p.58), porém Eco prefere pensar o interpretante "como *uma outra representação referida ao mesmo 'objeto'*" (IBIDEM, itálico do autor).

	diferença de dinâmica relativa entre sessões ou frases; formas de mudança de dinâmica (repentina, gradual, etc.)
<b>Espaço</b>	distância da fonte sonora; propriedades acústicas do local; palco aural ( <i>panning</i> ; adição de <i>reverb</i> , compressores, equalizadores; <i>fx</i> ; etc.)

### 3.2.3 - Musema

A expressão musema (*museme*), segundo Tagg (2013), foi cunhada por Charles Seeger<sup>30</sup> (1960), remontando o termo morfema e seu significado: a menor unidade linguística que contém significado em si e para fora de si. Assim, o termo musema é utilizado para classificar a menor unidade musical que tenha significado, usualmente tendo sua duração menor que uma frase.

Segundo Seeger apud Tagg, musema é:

*[It is a] 'unit of three components —three tone beats— [which] can constitute two progressions and meet the requirements for a complete, independent unit of music-logical form or mood in both direction and extension.... It can be regarded as... a musical morpheme or museme' (2013, p.232).*

Tagg explica que há alguns problemas com os termos usados por Seeger, como "batidas de timbre" (*tone beats*), onde se assumirmos que para se ter um musema é necessário que haja elementos de *pitch* definido, excluimos todas as estruturas musicais que são tocadas por instrumentos percussivos alegando que estas estruturas não são capazes de carregar significado. Portanto, Tagg (p.232, IDEM) sugere que compreendamos *tone beats* como notas, no sentido que uma nota MIDI<sup>31</sup> teria, ou seja, o termo nota sendo um envelope que comporta informações para a criação de um som discreto e de duração finita. Isso permite usarmos o termo musema na identificação de estruturas melódicas e rítmicas dentro do eixo horizontal da peça. Porém não é apenas a estrutura que pode carregar um significado paramusical, a forma como as notas

<sup>30</sup> Charles Seeger, compositor e musicólogo nascido na virada do século XX. Segundo Anthony Seeger (2008), Charles Seeger foi um dos pioneiros a defender a multiplicidade na abordagem para com a música e a musicologia, tendo sugerido a divisão da análise de eventos musicais em 20 campos compreendem da matemática e lógica, ao mito. (2008, p.241)

<sup>31</sup>MIDI (*musical instrument digital interface*) é um protocolo de transmissão serial de dados (31.250bits/s) que permite a transferência de informações. O protocolo transfere códigos numéricos que representam ações musicais que devem ser executadas em um determinado instrumento. (RATTON, 2009)

e sons são apresentados podem também alterar o seu sentido<sup>32</sup>.

Em Tagg (1979) encontramos *musema* definido como "arquétipos de afetos musicais codificados", sendo que estes arquétipos podem ser construídos de todos os elementos sonoros de uma peça musical. Por vezes, camadas de elementos sonoros acontecem simultaneamente em uma parte específica da música, e este conjunto ganha significado. Aqui podemos considerar uma visão *horizontal* onde precisamos considerar várias camadas de sons que soam simultaneamente, mas que não duram o mesmo tempo necessariamente. Essas camadas de *musemas* soando simultaneamente iremos chamar de *empilhamento de musemas* TAG, 2013, p.235).

Tagg faz uma primeira divisão de *musemas* em três tipos de estruturas: melódicas, de acompanhamento e de contraste (TAGG 2000, p.147), que podem por sua vez ser desmembradas em outras estruturas possíveis, como frases, padrões rítmicos, cadências harmônicas e timbres (TAGG 2013, p.230).

Entretanto, a busca por um *conjunto de musemas* na trilha musical é mais eficiente porque "as conotações do ouvinte tendem a corresponder melhor a combinações identificáveis de estruturas musicais e parâmetros de expressão musical do que às partes constituintes individuais daquelas combinações" (TAGG 2003, p.94). A conotação do ouvinte tende a corresponder muito melhor a combinações de estruturas musicais identificáveis e parâmetros de expressão musical do que partes individuais destas combinações. Por isso os conceitos de **empilhamento de musemas** (*museme stacks*) e **corrente de musemas** (*museme strings*) serão muito úteis (IBIDEM).

Em sua última obra, Tagg (2013) expande o conceito de estrutura musicais e adiciona parâmetros de expressões musicais que podem, dentro de um contexto específico, serem considerados como *musemas*, como a tonalidade de uma peça, sua forma de arranjo entre outros.

Podemos dizer que, quando uma estrutura musical se transforma em uma unidade significativa independente dentro de uma composição musical, temos um *musema*. Essa

---

<sup>32</sup>Tagg (2013, p.233) traz o exemplo de duas pessoas dizendo: "não se preocupe comigo". A entonação de voz pode claramente alterar o sentido da frase, de alguém realmente querendo acalmar a outra pessoa (tom mais alegre e leve), ou dando um sentido inverso, como ressentimento (tom mais baixo e menor volume de voz).

transformação ocorre quando uma sequência de notas, ritmos, harmonias ou outros elementos musicais ou sônicos adquirem um significado específico dentro do contexto da obra.

### 3.2.4 - Campo de Conotação Paramusical - CCPM

Segundo Tagg (2013, p. 45), a comunicação musical pode acontecer entre: uma pessoa e ela mesma; dois indivíduos; indivíduos dentro de um mesmo grupo; um indivíduo e um grupo; um grupo e um indivíduo; entre membros de um grupo e de outro. Esta comunicação só possível pela simultaneidade combinada de sons e movimentos que conseguem expressar afetividade e identidade de um indivíduo ou de uma comunidade para si mesmos, entre si e para sua sociedade.

Normalmente, uma estrutura musical é analisada objetivamente em relação às suas ocorrências de forma semelhante em outras músicas, ou dentro da própria peça. Porém, Tagg (IDEM, p.46) destaca que tratar musical como um sistema independente parece não ser interessante, já que observamos que um estilo musical usualmente está conectado com o espírito social/cultural de um tempo. Então, podemos dizer que a análise musical poética não é antagonista à análise estética, sendo que ambas estão diretamente ligadas. Segundo Tagg:

Um sintoma observado recorrente quando estudado como a música varia dentro da sociedade e de uma sociedade para outra de outra época ou local é a forma como novos meios de expressão musical são incorporados dentro do corpo principal de qualquer tradição fora do escopo de seu próprio discurso. (TAGG, 2013, p.46, tradução nossa)

Um bom exemplo da condição de percepção que Tagg dá são as trilhas sonoras criadas para representar etnias ou períodos históricos, por compositores que trabalham na indústria norte americana. Ou seja, ao se utilizar de certos códigos musicais de uma cultura em um contexto diferente do que o seu usual.

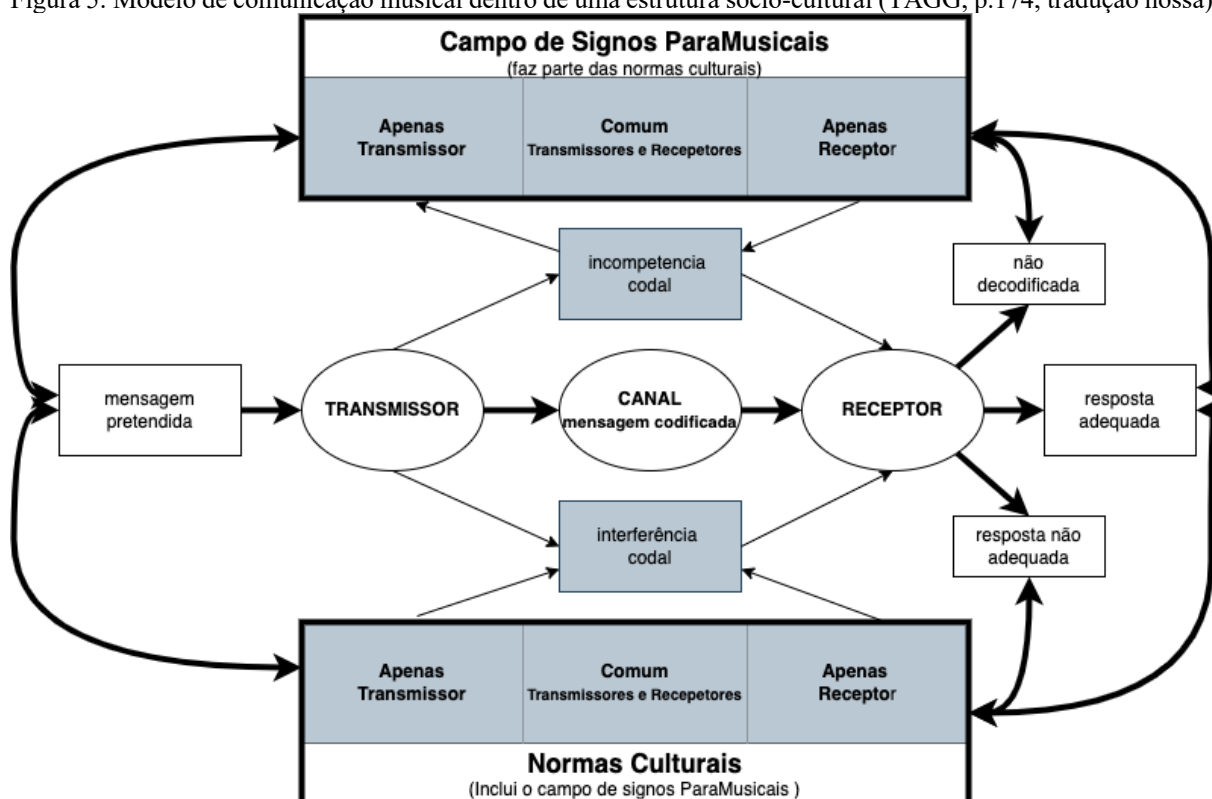
Já entendemos que o significado de uma peça, para uma análise estética, pressupõe do entendimento de seu contexto sociocultural. Tagg (2013, p.47) também relembra que há *códigos musicais universais*, e estes são bio-acústicos. As relações bio-acústicas universais que dialogam com a música são entre: (1) ritmo da apresentação das notas (pulso, acentuações,



bpm) e ritmo cardiovascular (frequência cardíaca), passos enquanto anda ou corre, ou outros movimentos; (2) nível de pressão sonora e timbre (envelope ADSR) e certos tipos de atividades físicas; (3) velocidade e nível de pressão sonora na representação de notas e determinado ambientes acústicos; (4) o comprimento de uma frase musical e a capacidade pulmonar de um ser humano.

Colocando à parte as relações bio-acústicas universais, Tagg apresenta um modelo básico de comunicação musical dentro de um contexto sociocultural. Sendo que agora iremos parar o campo semântico da música<sup>33</sup>, é inevitável que entremos no campo da teoria e do pragmatismo da comunicação. Tagg irá se apoiar no modelo semiótico tripartido de Peirce; nas definições de significação e comunicação de Umberto Eco<sup>34</sup>; e no modelo músico-especificidade de Ingmar Bengtsson<sup>35</sup>. Porém Tagg destaca que a fonte principal da construção de seu modelo de comunicação advém das suas experiências e pesquisas (IDEM, p.173)

Figura 5: Modelo de comunicação musical dentro de uma estrutura sócio-cultural (TAGG, p.174, tradução nossa).



<sup>33</sup> Relação entre signos musicais e o que eles representam (TAGG, 2013, p.173)

<sup>34</sup> ECO, Humberto. *A Theory of Semiotics*. Blomington: Indiana U.P. 1979

<sup>35</sup> BENGTTSSON, Ingmar. 'Melodi' *Sohlmans Musiklexikon*, 4. Stockholm: Sohlmans. 1977

Tagg apresenta seu modelo e destaca que na verdade a figura deveria ser esférica, onde todos elementos se comunicam entre si. Importante ressaltar também que os *campos de signos paramusicais* fazem parte das normas culturais, sendo uma subclasse dentre outros campos que estruturam um campo cultural.

Por *transmissores* entendemos indivíduo ou grupo de indivíduos que produzem música como compositores, arranjadores, músicos, DJs, entre outros. Por *canal* ou *mensagem codificada* entendemos a música como soa, e enquanto *receptores* são aqueles que estão ouvindo a música. A *resposta adequada* seria a recepção exata do que o transmissor gostaria de expressar, ou seja, toda a cadeia (o som, o momento, a ordem) flui para levar o mesmo sentido até o receptor, que por sua vez, tem as referências culturais necessárias para decodificá-la. (TAGG, 2013, 175)

Como usualmente compositores não costumam indexar suas músicas através de formas verbais, Tagg traz uma tabela com alguns exemplos de termos usualmente utilizados para identificar uma peça. Dentro dela podemos observar termos como: mistério, horror, *Western Italiano*, sensualidade romântica entre outros.

Figura 6: Seleção etnocêntrica de esferas conotativas ('sentimento/'humores') (TAGG, 2013, p.176)

rock'n' roll kick-ass	ethereal sublimity	erotic tango
rural loneliness	urban loneliness	muso jazz cleverness
street-philosophising PI	gospel ecstatic	brave new machine world
yuppie yoghurt lifestyle	cheerful children	sex, aerobics style
headbanging thrash	romantic sensuality	bitter-sweet innocence
noble suffering	slavery, drudgery	wide-screen Western
Italian Western	medieval meditation	hippy meditation
psychedelia	evil East Asians	nice East Asians
savage Indians	noble Native Americans	slapstick comedy
pomp and circumstance	sixties sound	acid house body immersion
cybernetic dystopia	death by frostbite	twinkling happy Christmas
football singalong	music hall pub song	Methodist hymn
pastoral idyll	the throbbing tropics	inexorable violence
horror	mystery	grace and sophistication
Dracula's drooling organ	depravity and decadence	scorching sun, blistering heat
wide and open	smoky dive	Arabic sound
West African drums	distant bagpipe	Barry Manilow ballad
Abba Aphex sound	laid-back rock ballad	seventies disco
1930s German cabaret	Aboriginals	inconsolably unjust tragedy
pagan ritual	religious wonder	Celtic mists
lullaby	the march of death	existential <i>Angst</i>

Trazemos esta tabela porque conseguimos traçar alguns paralelos sintáticos aos índices das coletâneas musicais, como por exemplo o foco de nosso objeto de estudo: *Mysterioso - Burglar Theme* (SAM FOX) - *Mystery*;

Oliveira (2017, p.94) sugere que a ideia de esferas conotativas de Tagg possui um sentido muito próximo ao de tópica.

Em suma, Tagg (2013, p.268) resume os aspectos gerais da comunicação *paramusical* em 5 perguntas: (1) Quem são os transmissores e receptores da música do ponto de vista cultural e demográfico? Eles pertencem à mesma população? Qual tipo de relação existe entre os transmissores e receptores da música em geral e na ocasião específica de comunicação musical que está sendo estudada? (2) O que motiva os receptores a utilizarem a música e o que motiva os transmissores a criar e transmitir a música? (3) Que interferências a mensagem pretendida sofre em sua passagem pelo canal de comunicação? Os transmissores e receptores compartilham o mesmo conjunto de símbolos e as mesmas normas socioculturais/motivações?

Que partes da música os receptores ouvem, utilizam e respondem? Que tipo de resposta é observável? (4) Que aspectos de atitude ou comportamento nos extremos da transmissão e recepção afetam a "mensagem" musical? (5) Qual é a situação pretendida e real da comunicação musical para a música, tanto como uma peça individual quanto como parte de um gênero, como dança, ambiente doméstico, trabalho, ritual, concerto, reunião, filme? Onde, fisicamente e socialmente, a música é produzida e onde é ouvida e utilizada?

Estas questões são ligadas ao conjunto de especificidades sociais, culturais e temporais de um grupo de indivíduos que, dentro do âmbito musical, se tornam os elementos que definirão um gênero.

Para tudo aquilo que possa ser ligado à uma estrutura musical e demonstra a existência de um campo semântico conectado consideramos como campo de conotação paramusical (CCPM) (TAGG, p.229, 2013). Tagg (IDEM, p.270) define oito campos em que expressões musicais podem ser catalogadas. São elas:

1. Sons Paramusicais: sons que já trazem conotações como: sinos de igrejas, aplausos, motor à combustão ligado; canto de pássaros, efeitos sonoros em geral, entre outros.
2. Linguagem Oral: dialeto, idiomas, sotaque, letras, narração, entre outros.
3. Paralinguístico: tipo de vocal, timbre e entonação de pessoas falando, tipo e velocidade de pessoas conversando.
4. Língua Escrita: material de propaganda, título, legendas, ou qualquer forma de instrução escrita.
5. Gráfico: tipo de fonte da escrita, *design* e *layout*.
6. Visual: fotos, filmes, tipos de ação, gênero narrativo, *Mise en scène*, atuação, cena, luz, ângulo de câmera e distância, POV, ritmo e técnicas de edição, superposição, *fades*, *zooms*, *pans*, gestos, expressões faciais, roupas.
7. Movimento: dança, andar, corrida, direção, pulo, chute, entre outros.
8. Época, Local e Audiência: quando, onde e para quem.

A presença ou ausência destes tipos de expressão musical podem afetar o significado da música dentro do contexto em que ela ocorre e podem ser usados para estabelecer o campo de conotação de nosso objeto de análise.

Portanto, para validarmos o CCPM-OA e o CCPM-MCIO, primeiro precisamos conferir

se transmissores (compositores, músicos, etc.) e receptores (ouvintes) compartilham do mesmo contexto cultural e compartilham do dicionário simbólico que este gênero definiu. Em seguida, precisamos entender quais signos podem ser observados dentro dos campos de expressão apresentados.

Como o próprio Tagg ressalta em sua pesquisa, a definição de CCPM é muito mais fácil de se fazer do que de defini-la e categorizá-la. Facilmente pessoas, com pouco conhecimento formal, conseguem citar aspectos de um gênero musical que é familiar a elas.

### **3.3 - Análise Musemática (como proposta por Tagg)**

Às estruturas musicais que carreguem significado musical é dado o adjetivo de musemática, podendo conter característica de um musema, de um conjunto de musemas ou de uma corrente de musemas (TAGG, 2013, p.594). A análise musemática se baseia no rastreamento dessas estruturas musicais dentro de uma peça musical e a realização da conexão entre elas (estruturas) e seus sentidos conotativos.

#### **3.3.1 - Comparação InterObjetiva (CIO)**

Se ao procedimento de encontrar respostas de similaridade compartilhadas por músicas entre várias pessoas denominamos *intersubjetividade* (a flecha vertical na esquerda das próximas figuras), é válido que se referencie à busca por estruturas similares entre dois ou mais objetos musicais como *interobjetiva*. Esse processo de estabelecer intertextualidade musical é chamado de comparação interobjetiva (TAGG, 2013, p.238), sendo que a interobjetividade tem a ver com a relação entre objetos, pressupondo que estes objetos sejam construídos por elementos estruturais e esses possam ser mais ou menos parecidos, caso os objetos os tenham em comum. (TAGG, 2013, p.229)

A Comparação Interobjetiva consiste na comparação entre estruturas musicais. Após a constatação de estruturas musicais semelhantes em ambas as peças, inicia-se então a análise no Campo de Conotação ParaMusical (CCPM) de elementos extramusicais (letra, título, ação concomitante, visual, funções, etc.). Nesta etapa busca-se averiguar semelhanças no contexto em que as músicas estão inseridas, como o mesmo *mood*, mesmo gênero fílmico, mesma

representação emocional, mesmo movimento de câmera ou característica de personagem, entre outras possibilidades.

Tagg (2003) define que três condições devem ser encontradas para que uma declaração semiótica seja válida sobre um item de codificação musical: (1) deve haver denominadores comuns de conotação paramusical (mesmo *mood*, mesma intenção da cena, etc.) relacionando várias peças do MCIO encontrados na primeira etapa (estruturas musicais); (2) similaridades estruturais devem ser estabelecidas entre os ICMs de OA e ICMs de MCIO.

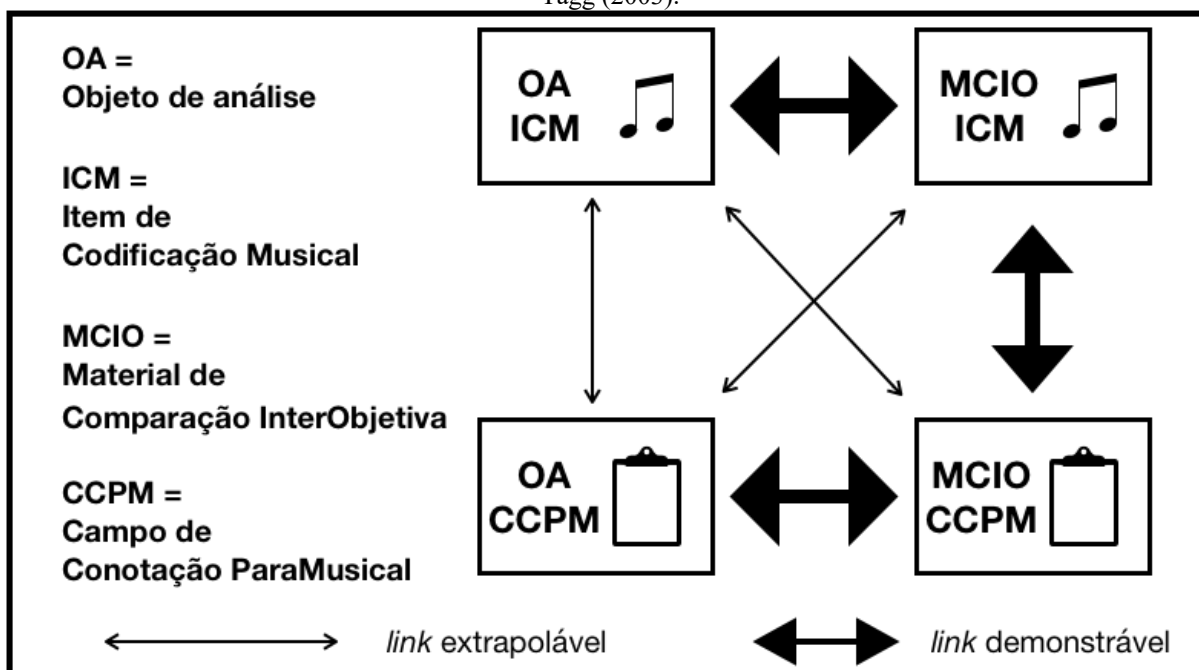
A função da comparação interobjetiva é comparar dois Objetos Musicais, procurando semelhanças entre ambos. Tagg (p.230, 2013) explica que esse "algo em comum" pode ser quase qualquer elemento, tal como uma frase melódica, um *riff*, uma sonoridade, um padrão rítmico, uma sequência harmônica ou um tipo de acorde, o uso de um instrumento específico, um timbre vocal, um espaço acústico, qualquer estrutura que possa ser representada em uma velocidade específica, em um registro específico, em um nível de intensidade específica, e por aí vai.

Qualquer elemento pode ser identificado por sua configuração específica de parâmetros de expressão musical ao analisarmos sua *poiesis*<sup>36</sup>. Usualmente será um conjunto de elementos, como por exemplo uma sequência harmônica específica tocada por um instrumento específico, usando um padrão rítmico específico, ou uma melodia específica que forma uma frase cantada por uma voz com um timbre específico em uma altura e um volume específico, dentro de uma espacialização sonora específica criada pela mixagem (IDEM, p.231).

---

<sup>36</sup> Tagg em seu artigo "*Music and the Moving Image*" explica que o termo *poiesis* é usado para referenciar o processo de criar/produzir enquanto *aesthesis* é usado para referenciar a percepção musical através da experiência sensorial e emocional. Tagg define que "música enquanto conhecimento" pode ser dividida em duas subcategorias: competências *poiéticas*, ou seja, a habilidade de compor, arranjar ou performar música, e são consideradas competências *aesthéticas* a habilidade de lembrar, reconhecer e distinguir entre sons musicais assim como diferenciar suas especificidades culturais conotativas e suas funções sociais (TAGG, p.10, 2012).

Figura 7: Diagrama criado para exemplificar o processo de Comparação Interobjetiva como proposto por Phillip Tagg (2003).



Ou seja, deve haver estruturas musicais semelhantes em ambas peças; e por último, (3) os ICMs devem fazer parte da mesma cultura que o OA, porque a mesma estrutura musical em duas culturas radicalmente diferentes raramente denotam a mesma coisa em ambas.

Como já citado anteriormente, estas estruturas musicais podem ou não ter uma nomenclatura, porém elas precisam ser além de audíveis, também identificáveis, e (aos menos proximamente) repetíveis por membros de uma mesma comunidade musical, e estas precisam ser reconhecíveis como tendo a mesma ou similar função quando escutadas por membros de uma mesma comunidade de ouvintes, mesmo que vários membros desta comunidade possam não terem consciência nem das estruturas, nem de seus efeitos (se algum) (TAGG, 2003, p.95).

Para analisar estruturas musicais, descritores construcionais (poiéticos) são ferramentas úteis para a designação de estruturas musicais. Nesta parte, Tagg se apoia nas teorias de análises formais para identificar e classificar as estruturas como intervalos, ritmos, frases, motivos, duração, entre outros.

Porém Tagg adianta também as ressalvas que precisam ser observadas. A primeira é que toda poiética é oriunda de práticas culturais específicas que envolvem tecnologias sonoras, convenção de composições e performance, tradições de aprendizado, etc. Elas não são de maneira alguma aplicáveis mundialmente. Outro aspecto do mesmo problema é que convenções de ensino e aprendizagem levam a formulações de termos construcionais que não abrangem

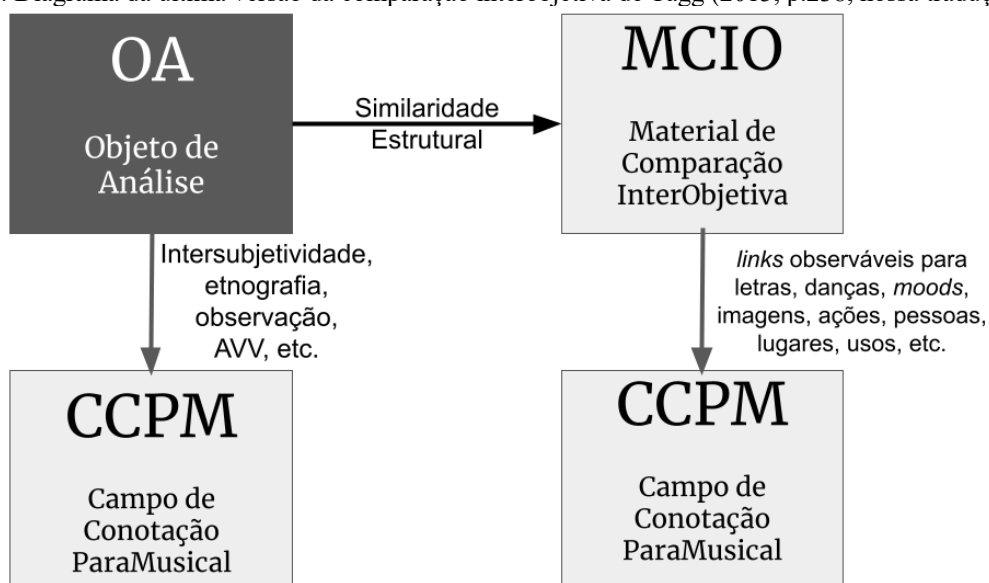
todos os parâmetros sonoros, como por exemplo a análise do timbre. (TAGG, 2003, p.95). O segundo problema com descritores construcionais é que eles não necessariamente denotam elementos estruturais que "significam" algo ao ouvinte. (IBIDEM)

Segundo TAGG (2003), se estes pontos forem observados, a não capacidade de aplicação universal dos descritores e que a sua significação para músicos não necessariamente alinha com sua significância para os ouvintes, pode-se sim usar tais descritores para denotar estruturas musicais. Porém, se uma estrutura musical só é capaz de ser denotada em termos constitucionais, como conotar unidades de significado musical a essas? Segundo Tagg (2003, p.93) a conotação não pode ser feita a menos que seja demonstrada alguma regularidade de conexão entre uma estrutura musical dada, usualmente denotada em termos construcionais, e como essa estrutura é percebida como algo além de si mesma.

Uma forma de estabelecer relação entre um significador musical e o seu significante, para colocar em termos semióticos simples, é perguntar para os ouvintes o que eles acham que a música comunica ou observar a reação delas a música. O único problema é que estas respostas, mesmo consistentes para a peça de teste, são por definição recepcionais e não podem nos dizer diretamente qual parte da música se relaciona semioticamente com qual parte de qual resposta. (IDEM, p.95)

Para superar este dilema, Tagg (2003) propõe dois procedimentos: a **comparação interobjetiva** e a **comutação**.

Figura 8: Diagrama da última versão da comparação interobjetiva de Tagg (2013, p.238, nossa tradução).



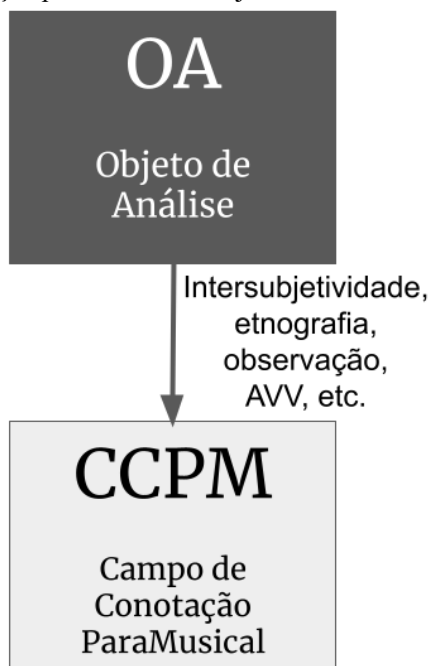


A **primeira etapa** da comparação interobjetiva consiste em definirmos o OA e escrever todos as estruturas musicais que sejam consideradas importantes (contorno melódico, *leitmotiv*, *figura rítmica*, *ostinato*, tempo, instrumentação, características do timbre, da mixagem, etc..). Segundo Tagg (2013, p,239) "Estruturas musicais parecem ser normalmente objetivamente relacionadas tanto com:[a] suas ocorrências em formas disfarçadas em outras músicas; ou [b] em seu próprio contexto dentro da peça de música em que elas já ocorrem ".

As etapas da comparação interobjetivas são intercambiáveis. Partindo da definição do OA, podemos tanto montar o seu CCPM quanto podemos primeiro rastrear os MCIOs através da similaridade entre as estruturas musicais. No entanto, a possibilidade de primeiro definirmos um CCPM comum para após buscarmos MCIOs dentre deste também é uma opção válida.

Tagg (2003) parte sua CIO a partir da montagem do CCPM de seu OA. Para tal, coloca a música para os entrevistados e pedem para eles escreverem quais **ações, eventos, personagens, climas**, etc. eles esperariam que aquela música acompanhasse em um filme ou programa de tv, anotando ao mesmo as peças reais dos programas citados e suas funções. Este primeiro procedimento é indicado pelas setas que conectam as caixas OA-ICM e a caixa OA-CCPM (figura 10)

Figura 9: Parte direita do diagrama da CIO, eixo vertical, demonstrando o processo de montagem do campo de conotação paramusical do objeto de análise.

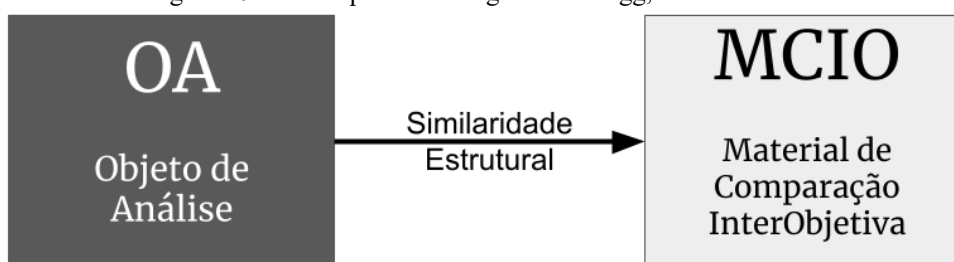


Neste campo colocaremos todas as informações que possam criar links conotativos e que ambientam a peça dentro de um gênero. Informações como associações verbais-visuais (AVV) dadas por ouvintes em resposta à música; dados etnográficos e intersubjetivos, entre outros, possam ser considerados importantes para identificação do imaginário sonoro em que a peça possa estar inserida.

A **segunda etapa** consiste em procurar outras músicas que se assemelham pelas estruturas musicais ao OA, um procedimento indicado pela flecha que conecta as caixas **AO** e **MCIO**. Neste momento usamos descritores poéticos para identificar as estruturas musicais e anotar similaridades estruturais entre as peças da caixa MCIO, assim como entre os MCIOs e a OA.

Tagg (2013, p.241) sugere três metodologias para coletar Materiais de Comparação InterObjetiva (MCIO): (1) pedir para que músicos indiquem peças; (2) Sistemas de recomendação; (3) Engenharia reversa (3.1): conotação hipotética; (3.2) Engenharia reversa: recomposição.

Figura 10: Parte superior do diagrama de Tagg, eixo horizontal.



Segundo Tagg (IDEM, p.243), ao pedirmos para que músicos indiquem peças que soem semelhantes estamos contando com suas *memórias auditivas*, ou seja, a capacidade de guardar memórias de estruturas sônicas<sup>37</sup> e busca por semelhanças entre a peça dada (OA) e as peças já teve contato e pode vir a lembrar. O músico ainda é capaz de ponderar mudanças de tonalidade, tempo, orquestração, letra, entre outros parâmetros (IBIDEM). Este procedimento dependerá do conhecimento e familiaridade dos músicos entrevistados.

Tagg sugere o uso de sistemas de recomendações de músicas como uma forma de buscar por MCIO. Tagg (2013, p.246) expõe a possibilidade de usar plataformas digitais como iTunes, Last.fm e Pandora como forma de buscar músicas similares, já em Tagg (2018) vemos a

<sup>37</sup> Que compreende parâmetros musicais e sonoros.

utilização do buscador *google* e bibliotecas de músicas. Esta área da computação teve grandes avanços nos últimos anos, iremos abordar mais especificamente no capítulo 4.

A terceira e última proposta é baseada na inversão das fases da comparação interobjetiva. Tagg (2013, p.249) denomina esta metodologia como *engenharia reversa*. Dentro desta metodologia, a primeira proposta é a *conotação hipotética*. Se você tem um OA e acredita que este comunica certo *mood* ou certas conotações, pode-se começar a busca por estas conotações como índices de buscas dentro de um *campo de conotação paramusical*. A outra opção dentro desta proposta é a busca por MCIOs através de estruturas musicais semelhantes contidas no OA. Ou seja, a hipótese pode iniciar tanto pelo campo paramusical quanto pela estrutura musical.

Para resumir, Tagg (2013, p.251) sustentaria que "se algo nas peças das músicas que você descobriu através da engenharia reversa soa como algo em seu OA, tudo certo: sua hipótese é substantiada, ao menos em uma parte; se não, sua hipótese pode ser falha, e seu MCIO pode ser concebida em um idioma musical diferente que o OA".

A última proposta para reconhecer a validade do CCPM, dentro da engenharia reversa, é a *recomposição*. Nesta proposta Tagg (2013, p.251) sugere que seja dado a compositores um sumário de um determinado *campo de conotação paramusical* (CCPM) e seja pedido para que esses componham peças baseado neste sumário. É necessário que estes compositores conheçam a identidade do OA. Se as peças compostas através do CCPM dado trazerem estruturas musicais similares ao OA, mais CCPM terá validade. (IDEM, p,252)

Na **3ª etapa** iremos examinar quais títulos, letras, funções, audiências, períodos históricos, locações culturais e outras conotações estão conectadas com os MCIOs (TAGG, 2003, p.98). Este procedimento de exame é indicado pela flecha que conecta as caixas **MCIO** e a caixa **MCIO-CCPM**.

Figura 11: Parte direita do diagrama da CIO, eixo vertical, demonstrando o processo de montagem do campo de conotação paramusical do objeto de análise.

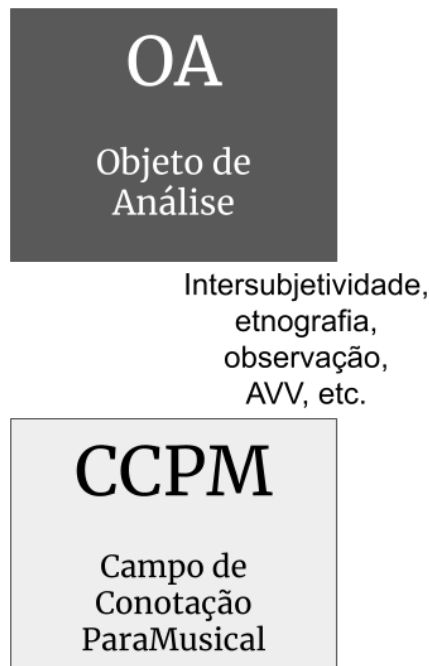


Figura 12: Parte esquerda do diagrama da CIO, eixo vertical, demonstrando o processo de montagem do campo de conotação paramusical do objeto de análise.



Tagg dirá que:

Quaisquer que sejam os métodos para coleccionar MCIOs e para verificar os CCPMs, uma coisa é certa: quanto mais preciso seja a indicação de qual elementos de estrutura musical no OA soe como os elementos da estrutura musical dentro do MCIO, mais convincente sua análise será. Além do mais, uma estrutura musical não pode ser tratada como um signo (musema) se essa não for identificada como uma estrutura. (TAGG, 2013, p.253, tradução nossa)

Em suma, Tagg (2013, p.248) destaca quatro pontos importantes dentro da comparação interobjetiva: (1) Quanto mais fontes forem consultadas para fornecer o MCIO, será mais provável encontrar mais peças musicais similares ao MCIO. (2) Quanto mais peças relevantes dentro do seu MCIO, maiores as chances de encontrar CCPMs relevantes ao seu OA. (3) Quanto mais suas estruturas musicais de MCIO forem similares ao seu OA, mais confiável será a argumentação sobre as conexões no CCPM entre OA e MCIO. (4) Quanto mais claro for a conexão os CCPMs ao MCIOs, mais fácil será de demonstrar a sua significação musical.

### 3.3.2 - Comutação (substituição hipotética)

Segundo Tagg (2013, p.253), o processo de comutação<sup>38</sup> consiste na substituição de um elemento musical, entre vários em um grupo por outro. Assim podemos observar se o significado de todo o grupo de elementos é alterado pela mudança, e se sim, qual o grau de mudança que pode ser percebida. Dentro do contexto da análise musemática, a comutação se torna útil para determinar quais elementos estruturais são mais ou menos operativos que outros dentro do campo da semiótica.

Para se averiguar se as estruturas musicais extraídas tanto do OA, quanto do MCIO Tagg (2003, p.99) propõe alguns mecanismos para determinar mais precisamente quais elementos dentro de um conjunto de musemas são operativos na produção do efeito observado durante o teste perceptivo, ou através da comparação interobjetiva.

Um teste que Tagg (IBIDEM) sugere é recompor uma parte da música que é nosso OA, utilizando elementos sonoros observados nas peças catalogadas no MCIOs. Recompondo essa parte da música substituindo um elemento por outro permite ao analista testar se é o volume,

---

<sup>38</sup> Também chamada por substituição hipotética (*hypothetical substitution*) (TAGG, 2014, p.254)

registro, contorno melódico, harmonia, tempo, orquestração, timbre, articulação, métrica ou qualquer aspecto de qualquer outro parâmetro de expressão musical que é essencial, para a produção das conotações observadas.

Assim, se a comutação de um elemento ou parâmetro resulta em uma mudança substancial na percepção desta música, estes elementos são importantes para o CCPM e, portanto, possuem maior peso semiótico. Se a alteração em parte das estruturas que foram encontradas nos **MCIOs** na alterarem muito sua relação com **OA**, então esses elementos serão menos importante para a construção do CCPM e, portanto, pelo produto da comutação observada produzi um material que diverge, em maior ou menor grau, do material de comparação, estas estruturas possuem menor influência no CCPM e menor peso na relação semiótica entre OA e MCIO.

#### **4 - ANÁLISE MUSEMÁTICA ORIENTADA AO AUDIOVISUAL: UM ESTUDO DE CASO DO ARQUÉTIPO VILÃO, DAS COLETÂNEAS ÀS TRILHAS MUSICAIS**

A partir da base teórica da proposta analítica de uma análise baseada em musemas, propomos sua utilização como forma de identificarmos e extrairmos estruturas musicais expoentes, e que servem de guias para estudar a principal especificidade na composição de música para a imagem: a sua função como parte estruturante da polifonia audiovisual<sup>39</sup>.

Carrasco (2003, p.13) ressalta que a primeira grande característica comum entre a música e o cinema se desenvolvem no tempo, ou seja, o tempo é a matriz da música e do cinema. Segundo Carrasco (IBIDEM, p.13) "música e cinema são uma sucessão de eventos - para a música, alturas, durações, que se organizam em motivos e frases, para o cinema, planos e montagens. O eixo temporal cria uma sucessão linear, a qual dá sentido estrutural tanto à música quanto ao cinema, e esse pode ser pensado como o eixo vertical".

Porém, tanto na música quanto no cinema há também a sucessão simultânea de eventos. Uma música terá um grupo de instrumentos soando simultaneamente, cada um desempenhando uma função dentro de um determinado arranjo. Cada instrumento soa uma 'voz' dentro da estrutura musical e essa voz precisa ter coesão tanto em sua própria estrutura (eixo temporal) quanto com as vozes dos outros instrumentos. Então faz-se necessário para o ato composicional não somente a observação de coesão entre a estrutura da voz do instrumento em si, mas também a coesão entre os instrumentos. No filme não é diferente, eventos sonoros e visuais acontecem simultaneamente, um se sobrepõe ao outro criando um terceiro sentido. À esta interação Carrasco (IBIDEM) se refere ao eixo vertical, sendo que as associações entre música, texto, ação e movimento podem ser consideradas manifestações polifônicas.

Portanto, a conexão entre imagem e música acontece na estruturação do filme, antes mesmo de analisarmos suas formas de diálogo ou suas relações extra-fílmicas (época e cultura).

Durante mais de uma década trabalhando dentro das áreas do cinema, publicidade e propaganda, pude perceber que, quanto melhor minha avaliação durante a pré-produção sobre

---

<sup>39</sup>Muitos teóricos se apropriaram de terminologias da área da música para explicarem formas e funções na articulação audiovisual (CARRASCO, p.12). Por exemplo, Eisenstein (2002) utiliza os termos 'polifônico' e 'contraponto' para explicar as formas de interação que cada linha artística dentro da montagem deve se relacionar e interagir.

aspectos culturais da peça e pessoais da equipe envolvida, menor se tornava o índice de refação de minhas das minhas composições e trilhas sonoras compostas para este mercado audiovisual. Porém, essa capacidade avaliativa não terá utilidade se não se transformar em uma peça musical que comunique os signos culturais com o público-alvo.

Nosso estudo de caso busca trazer uma proposta metodológica que utiliza a análise musemática e seu processo de comparação interobjetiva para extrair estruturas musicais de coletâneas musicais e trilha sonoras, propondo este processo, assim como as estruturas, como forma de estudo e um possível ponto de partida para o processo criativo de quem trabalha compondo música para imagem.

Tagg (2013, p.116) afirma que podemos simplificar a tríade de Peirce<sup>40</sup>, para termos um resumo do fluxo da significação musical, onde uma estrutura musical (signo) que é codificada por um compositor, músico, engenheiro de som, etc. (objeto do signo) que leva o que quer que seja decodificado pelo ouvinte (Interpretante do signo).

Tabela 2: Adaptação nossa do modelo de comunicação musical de Nattiez's apud Zielonka (2020), para o modelo de Tagg (2013).

Processo Poiético	CCPM	Processo Aestésico
Compositor (transmissor)	Signo	Ouvinte (receptor)

Não é nosso foco a avaliação do grau de similaridade entre as peças ou da constatação de validade semiótica neste momento, mas sim a investigação, a partir de uma hipótese baseada na metodologia analítica de Tagg, de que estruturas musicais possam servir como referência inicial e mesmo trazer "blocos construtivos" para uma composição para o visual.

Assim, adotamos neste projeto um procedimento para selecionar (ou definir) musemas ou conjuntos de musemas dentro de diferentes peças musicais.

Como já explicado anteriormente, a análise de estruturas musicais se baseia no rastreamento de elementos sonoros como altura de nota, timbre, idioma tonal, contexto harmônico, etc. Esta primeira etapa da análise consiste em identificar estruturas musicais classificáveis como musemas, e extraí-las do Objeto de Análise (OA). No nosso caso, os OA's serão as trilhas sonoras, de onde extraímos os musemas que no processo de Tagg são

<sup>40</sup> Ver nota de rodapé página 60.



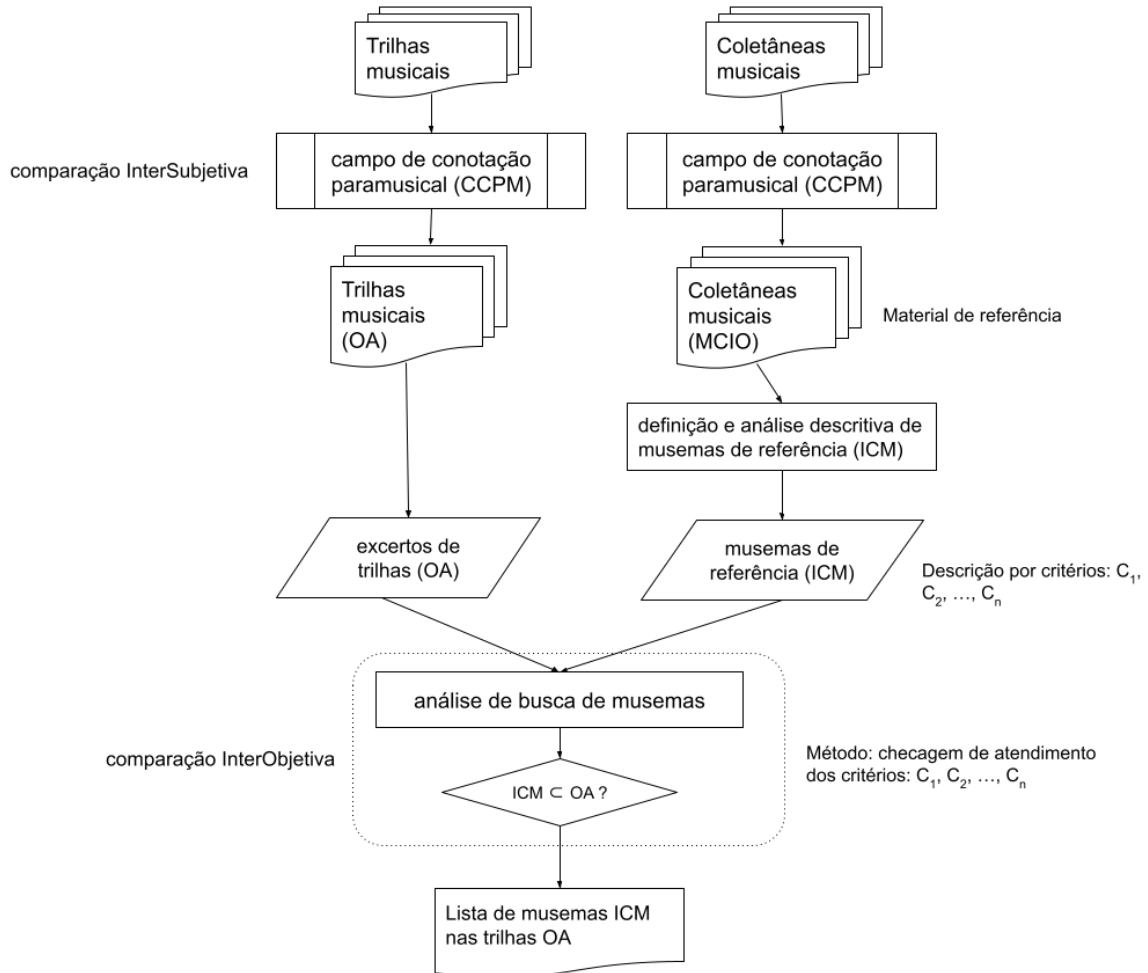
denominados Itens de Codificação Musical (ICM), por serem estruturas que portam ou codificam uma identidade musical. Em seguida é realizada a comparação dos OA's com os Materiais de Comparação InterObjetiva (MCIO)<sup>41</sup>, que em nossa pesquisa é um recorte definido de peças contidas em coletâneas musicais, selecionadas como um campo onde se pretende procurar pela incidência dos ICM extraídos. Este é um processo em que, na prática, buscamos estruturas musicais "semelhantes" nas coletâneas e nas trilhas musicais.

Após selecionadas estas estruturas, buscamos meios para rastreá-las nas trilhas musicais alvo de nossa análise. Porém, encontrar estruturas musicais iguais, equivalentes ou semelhantes não basta para satisfazer os requisitos no arcabouço adotado nesta pesquisa. Então parte-se para a segunda etapa da análise musemática que Tagg (2003) define como o processo de Comparação Interobjetiva. A figura 13 ilustra este processo diagramaticamente, como num fluxograma de ações.

---

<sup>41</sup> Os termos originais e suas definições podem ser encontrados em Tagg, p.96, 2003.

Figura 13: Fluxo do procedimento de análise para rastreamento de musemas de referência (ICM) em trilhas musicais (OA) criadas para audiovisual.



#### 4.1 - A busca pelo *Mysterioso*: Definindo os Materiais de Comparação InterObjetiva

O nosso estudo de caso apoia-se no sistema analítico de Tagg (1979, 2003, 2013) que compreende o processo de *Análise Musemática e Comparação InterObjetiva*<sup>42</sup>, sendo que uma das etapas deste processo é encontrar peças musicais que se conectem dentro do campo estético, para procurarmos semelhanças no campo poético.

Dentre os diversos modos de se iniciar o processo de comparação interobjetiva, optamos pelo modo que Tagg denomina como *engenharia reversa* baseada na *conotação hipotética*. A

<sup>42</sup>Ver subcapítulo 3.3.1 - Comparação Interobjetiva

partir de uma hipótese, buscamos delimitar o *campo de conotação paramusical (CCPM)*, e daí buscamos peças musicais que serão nossos *materiais de comparação interobjetiva (MCIO)*. Nossa hipótese, lembrando, é que podemos rastrear musemas de peças contidas em coletâneas musicais em trilhas musicais modernas. O objetivo desta etapa na análise é definir quais serão os musemas de referência que, em conjunto, possam representar o arquétipo Sombra.

O Misterioso é uma nomenclatura musical que é comumente associada a cenas misteriosas ou de suspense em filmes silenciosos em catálogos de música acompanhante. De acordo com o autor Tobias Plebuch (2012), essas tópicas podem ser rastreadas até o uso em melodramas teatrais do século 19 e sua evolução na música de filmes silenciosos.

Para que nossas escolhas musicais satisfaçam as premissas da comparação interobjetiva elaborada por Tagg, devemos entender o que o arquétipo que compreende a denominação de vilão significa.

Vogler (1998) irá se referir como Sombra ao arquétipo de personagens que representam a energia do lado obscuro. Vogler (IBIDEM) ressalta que "a face negativa da Sombra, nas histórias, projeta-se em personagens chamados de vilões, antagonistas ou inimigos. Os vilões e inimigos, geralmente, dedicam-se à morte, à destruição ou à derrota do herói". A *função psicológica* deste arquétipo é de representar o poder dos sentimentos reprimidos, traumas e culpas, maus hábitos ou medos em forma de vilões, monstros, demônios, diabos alienígenas maus, vampiros ou outro inimigo. Quanto à sua *função dramática*, o Sombra é responsável por desafiar o herói e apresentar um desafio à altura, tirando o melhor do herói e fazendo com que este saia melhor de sua jornada.

Assim, buscamos em quatro coletâneas musicais, obras que fossem indexadas para acompanhar personagens e situações que pudessem ser compreendidas dentro do espectro do arquétipo Sombra.

#### **4.2 - Definindo o Campo de Conotação Paramusical dos MCIOs**

A primeira etapa que realizamos foi a busca dentro das coletâneas musicais por indexações nominais que os próprios transmissores (compositor, editoras) deram. Observando

quais se encaixam dentro do conceito de esferas conotativas ('sentimento'/'humores')<sup>43</sup>

Como nossa proposta é trabalhar com peças musicais que não possuem registros fonográficos onde há a participação do compositor, que é o caso das coletâneas musicais, optamos por trabalhar com as estruturas musicais que independem do registro sônico, deixando de fora então estruturas de expressão musical que se enquadram na categoria *espaço e dinâmica*<sup>44</sup>. Neste momento, as estruturas que se enquadram na categoria *instrumentais* também não serão analisadas, tendo em vista que todas as peças encontradas nas coletâneas estão arranjadas para piano solo, sendo um dos principais motivos para tal as disparidades de condições (número, expertise, grupo) dos músicos que iriam acompanhar o filme em de cada teatro dos diversos locais.

A primeira coletânea que analisamos foi a SAM FOX *Motions Pictures* Vol. I, lançada em 1913. Nela encontramos duas peças em seu índice<sup>45</sup> indexadas como *Mysterioso - Burglars Music*. Em nossa pesquisa utilizamos apenas a primeira peça da página 16.

Figura 14: Recorte do índice da coletânea SAM FOX VOL. I

	<b>Cowboy Music</b> . . . . .	14	
	<b>Grotesque or Clown Music</b> . . . . .	15	
	<b>Mysterioso-Burglar Music</b> . . . . .	16	
	<b>Mysterioso-Burglar Music</b> . . . . .	16	
	<b>Hurry Music (for struggles)</b> . . . . .	17	
	<b>Hurry Music (for duels)</b> . . . . .	17	

A segunda coletânea analisada foi a REMICK FOLIO V.I *of Moving Picture Music*.

Figura 15: Recorte do índice da coletânea REMICK evidenciando onde encontramos os termos Misterioso.

	Moving Picture Rag . . . . .	107	
	"My Country, 'Tis of Thee" . . . . .	16	
	Moorish . . . . .	53	
	Misterioso or Foreboding . . . . .	88	
	Misterioso Pizzicato . . . . .	89	
	.. .. .	..	

<sup>43</sup>Ver subcapítulo 3.2.4.

<sup>44</sup>Estruturas referentes a acústica, captação, mixagem, masterização, entre outros. Ver subcap. 3.2.2.1

<sup>45</sup>Imagem do índice completo encontra-se no Anexo A

Figura 16: Recorte do índice da coletânea *Favorite Moving Pictures Music Folio* onde encontramos uma peça musical com a indexação *Mysterious Burglar Music*.

HURRY MUSIC. B. . . . .	Struggles - Shady Business . . . . .	4
MYSTERIOUS BURGLAR MUSIC . . . . .	For Shady Business . . . . .	4

Figura 17: Recorte do índice da coletânea *Motion Pictures Moods* (p.5) onde encontramos uma peça musical com a indexação *Misterioso*.

<b>GRUESOME</b>		
MISTERIOSO INFERNALE	Gaston Borch	169
MISTERIOSO No. 2	Adolf Minot	171
ANDANTE MOLTO SOSTENUTO (from <i>Phèdre</i> overture)	Jules Massenet	173
	[ v ]	

Figura 18: Recorte do índice da coletânea *Motion Pictures Moods* (p.6) onde encontramos uma seção de peças musical com a indexação *Misterioso*.

<b>MISTERIOSO</b>		
ZUG DER ZWERGE (March of the Dwarfs)	Edvard Grieg, Op. 54, No. 3	242
ALLEGRO MISTERIOSO NOTTURNO	Gaston Borch	244
AGITATO MISTERIOSO	Otto Langey	246
THE ERL-KING (Le Roi des Aulnes)	Franz Schubert	248

### 4.3 - Análise Musemática dos Musemas de Referência das coletâneas (MCIOs)

Nesta seção iremos realizar a análise musemática das peças selecionadas dentre as coletâneas musicais.

#### 4.3.1 – *Mysterious – Burglar Theme* – SAM FOX (Zamecnik)

A peça composta por Zamecnik se apresenta na tonalidade de sol menor (figura 19), e é formada por 2 seções (forma AB) onde cada uma apresenta um tema diferente: A (do compasso 1 a 8) e B (compassos de 9 a 16). A Seção A (c. 1-8) é formada por período (c. 1-4) e sentença (c. 5-8), assim como a seção B (c. 9-12) e (c. 13-16).

Iremos usar três categorias de parâmetros de expressão musicais<sup>46</sup>: *tonal e textural*; *temporal e melódica*.

<sup>46</sup> Ver subcapítulo 3.2.2.1

Tabela 3: Categorias e expressões, segundo o método de Tagg, usadas nas análises das peças musicais.

<b>Categoria</b>	<b>Parâmetros</b>
Tonal e Textural	tonalidade, textura composicional
Temporal	configuração rítmica como <i>motivo</i>
Melódica	contorno melódico, motivo

Figura 19: Peça Mysterious - Burglar (1) (SAM FOX, 1913, p.16).

## Mysterious - Burglar Music

J. S. ZAMECNIK .

Nesta peça, definimos seis estruturas musicais de interesse. Foram elas (cf. Tabela 04):

Tabela 4: Estruturas musicais encontradas na peça 1 da SAM FOX.

<b>Categoria</b>	<b>Parâmetros</b>	<b>Estruturas</b>
Tonal e Textural	tonalidade	sol menor
Tonal e Textural	textura composicional	textura homofônica
Tonal e Textural	tonalidade; textura composicional	8ª paralelas
Temporal	configuração rítmica como <i>motivo</i>	colcheia seguida por semicolcheia pontuada
Temporal	acentuações e ênfases	<i>staccato</i>

<b>Categoria</b>	<b>Parâmetros</b>	<b>Estruturas</b>
Tonal e Textural	tonalidade	sol menor
Temporal	textura rítmica	<i>ostinato</i>
Melódico	contorno melódico	tema da sessão A (c. 1-8)

Para trabalharmos sempre com as mesmas ordens de extração, definiremos uma sigla para cada estrutura de expressão musical, que agora chamaremos de *musemas*. A *tonalidade* será nosso *musema 1* (m1); o arranjo em oitavas paralelas será nosso *musema 2* (m2); o *contorno melódico* será nosso *musema 3* (m3); a articulação *staccato* nosso *musema 4* (m4); *contorno rítmico* será *musema 5* (m5) e o *ostinato* será o *musema 6* (m6).

Para diferenciarmos os *musemas* extraídos de cada peça musical, usaremos a letra inicial do nome do compositor de cada peça antes do *musema*. Então os *musemas* de Zamecnik levam o (Z), os de Lampe, (L), de Borch, (B), e os de Franklin, (F).

A seguir abordaremos mais detalhadamente sobre cada *musema* na peça de Zamecnik.

### **Zm1 - Tonalidade**


A tonalidade é afirmada durante toda a peça, sendo a 3ª menor peça-chave no motivo da seção A (c.1 e c.4). A tonalidade é afirmada a todo final de sessão (entre c.7-8 e c.15-16) com o movimento de cadência perfeita (D - T), tendo apenas três progressões estranhas à tonalidade. O uso do V grau da dominante da tonalidade (A7 D7) representado pelo dó# (c.2 t.1) e o acorde de C#º, que acaba atuando como um substituto do A7. E por fim a modalização de sol menor para sol maior (c.13 t.4) transformando este sol em V grau temporário do IV (Cm) que aparece logo no tempo seguinte.


### **Zm2 - Oitavas Paralelas**


A peça inteira possui uma textura homofônica construída por movimento de oitavas paralelas, sendo as únicas exceções: (c.4) onde temos o acorde de C#º sustentado por três tempos e funcionando como material conector entre o período e sentença da sessão A; (c.7) acorde D7 (dominante) preparando para a resolução da seção no compasso seguinte em Gm (tônica); (c.9-10) acorde de Gm; (c.15) progressão (IIImb57/V - Im/V - V) dos acordes Amb57

- Gm - D sobre um pedal em D, criando um prolongamento da tensão para sua resolução no próximo compasso.

### Zm3 - Contorno Melódico

Zm3a) O musema melódico que extraímos é formado por um arpejo ascendente de Gm (G - Bb - D - G) apresentado em sua totalidade no c.3(  ). Este mesmo motivo

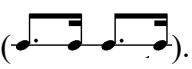
aparece parcialmente pela primeira vez no c.1, porém é interrompido para a construção da frase de resposta (  ). Este musema será nosso Zm3a.

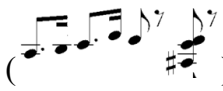
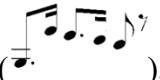
Zm3b) O segundo musema melódico será o motivo de sB (  ) que aparece pela primeira vez em c.9, e em seguida se repete no c.11.


### Zm4 - Articulação *Staccato*

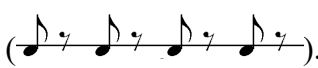
Do italiano "destacado", o *staccato* é uma articulação onde uma nota é separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio (GROVE, 2009). A articulação *staccato* se faz presente em todo o tema da seção A, assim como nas respostas do tema da seção B, se tornando uma característica marcante.

### Zm5 - Contorno Rítmico

Zm5a) Agora destacamos um motivo rítmico composto por: colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia pontuada, semicolcheia (  ).

A primeira vez que este motivo aparece é na preparação para resolução da s.A, no c.7 (  ). Em seguida se torna a figura rítmica do motivo da s.B (  ), onde aparece no c.9 e em seguida no c.11. No c.12 (t.4) é apresentado de maneira invertida

(  ), fazendo a conexão entre o período e a sentença da s.B.

Zm5b) O segundo musema rítmico que destacamos é um *ostinato* de colcheias e pausas (  ). Esta figura aparece nos c.2; 3; 9-10, 11-12 e 15, estando associada à



m3a1.

Podemos observar os musemas destacados na partitura da peça abaixo.

Figura 20: Análise musemática na obra de J. Stephan ZAMECNIK, destacando os musemas investigados. Fonte: Coletânea Sam Fox Moving Picture Music, Vol I, pg. 16, Cleveland, 1913.


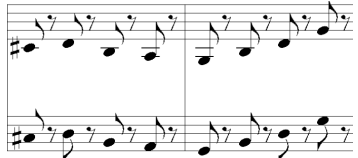
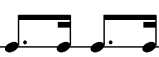

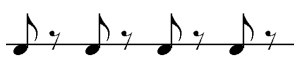
**Mysterious - Burglar Music**  
J. S. ZAMECNIK.

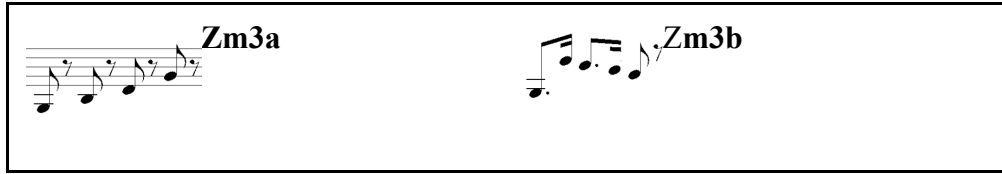
Tom: Sol menor

ZAMECNIK, Stephan. Coletânea Sam Fox Moving Picture Music, Vol I, pg. 16. Cleveland, 1913.

Então, em resumo encontramos os seguintes musemas:

Tabela 5: Musemas encontrados na peça Mysterious Burglar de Zamecnik, categorizados por tipos segundo Tagg.

<b>Tonal e Textural</b>		
<p>Zm1</p> 		<p>Zm2</p> 
<b>Temporal</b>		
<p>Zm5a</p> 	<p>Zm4</p> 	<p>Zm5b</p> 
<b>Melódico</b>		



### Empilhamento de Musemas (eM)

Nesta peça dois conjuntos de Musemas que ocorrem simultaneamente ganham força expressiva quando analisados em conjunto. Para os empilhamentos de musemas usaremos a sigla eM

*ZeM1*) O primeiro é a conjunção de **Zm3a** + **Zm5b** + **Zm2**, apresentados no quarto compasso (c.4),

*ZeM2*) O segundo encontra-se no c.9 e se repete no c.11, sendo a conjunção de **Zm3b** + **Zm5b** + **Zm2**.

Figura 22: Primeiro empilhamento de musema destacado na peça de Zamecnik (*ZeM1*)



Figura 21: Segundo empilhamento de musema destacado na peça de Zamecnik (*ZeM2*)



### Corrente de Musemas (cM)

Dentro dos parâmetros que Tagg coloca para que se caracterize uma *corrente musemática* encontramos uma estrutura:

*Zcm1*) A conjunção dos musemas **m3a** + **m4** + **m5b** concluindo em um acorde de tensão, no caso C#°.

Figura 23: Corrente de musemas destacado na peça de Zamecnik (ZcM1).





### Análise conotativa da peça de Zamecnik de acordo com a tipologia de signos

Seguindo a tipologia<sup>47</sup> formulada por Tagg, iremos encaixar os musemas em algumas categorias de signos que, de acordo com nossa pesquisa, poderiam ser enquadrados.

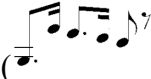
Percebemos os musemas Zm5a e Zm5b como **anafones cinéticos**. Fazendo uma associação ao subtítulo da peça, *Burglar Music* (Música de Ladrão), podemos fazer uma analogia entre as notas que se "movem e param" com os passos de um ladrão se movendo de forma sorrateira. O uso da articulação *staccato* (Zm4) nos passa a ideia dos toques dos pés do ladrão no chão ao se movimentar, em um movimento cuidadoso do ladrão, como se estivesse nas pontas dos pés., sendo assim enquadrado como uma **anafone tátil**<sup>48</sup>.

Na sessão A da peça visualizamos um andar cuidadoso, a indicação da dinâmica *piano* nos auxilia nesta hipótese. A interrupção do musema Zm3a no c.1-2 sugere uma certa hesitação

do ladrão (, quase como se pensasse em desistir. Mas, em seguida retoma a coragem e segue com o seu caminhar cuidadoso porém constante, representado por

nosso M3a sendo resolvido no maior momento de tensão da peça, nosso cM (, que representa para nós o momento em que o ladrão é quase capturado.

Na sessão B da peça, nosso ladrão, após tomar um susto, fica mais atento e tentar resolver seu furto. A presença do musema Zm5b nos passa a ideia de uma movimentação maior,

agora com menos paradas, porém como alguém que anda e se esconde (). Tendemos a acreditar que sua empreitada foi bem-sucedida pelo encadeamento que se inicia no c.13 e

<sup>47</sup> Ver subcapítulo 3.25

<sup>48</sup> O material sobre a definição de tipologia de signos de Tagg está disponível no anexo F.

termina em uma cadência perfeita c.15-16, nosso ladrão venceu.

### Resolução

Após termos feito a análise musemática da peça de Zamecnik, iremos agora buscar outras peças que possuam indexações nominais semelhantes em outras coletâneas de anos diferentes. Queremos entender se dentro destas coletâneas, peças com a mesma catalogação possuem estruturas musicais com significados semelhantes.

#### 4.3.2 - Misterioso Pizzicato Coletânea REMICK FOLIO (Lampe)

A segunda peça que analisamos é a Misterioso Pizzicato composta por Lampe (ver excerto na figura 24), de índice nº 89, consta na coletânea Remick Folio for Moving Pictures. A peça é a segunda da página 38, sendo a sucessora da "*Misterioso or Foreboding*" (nº 88).

A peça é basicamente composta por um tema que pode ser dividido em dois motivos que, por sua vez, atuam como pergunta e resposta dentro de uma frase. O motivo (a) é apresentado de maneira original em c. 1 e c. 3, e estendido em c. 5-6 referenciado aqui como *ponte*. O motivo (b) é apresentado em c. 2 t. 3, reiterado em c. 4 t.4 e também estendido em c. 7.

Figura 24: Peça Misterioso Pizzicato. Lampe, 1914.

**Misterioso Pizzicato**

Andante moderato

Copyright MCMXIV by JEROME H. REMICK & Co., New York & Detroit  
International Copyright Secured

Como nosso intuito é verificar semelhanças entre as peças, iremos manter as categorias



de estruturas musicais que buscamos antes.

Tabela 6: Estruturas musicais encontradas na peça Misterioso Pizzicato.

<b>Categoria</b>	<b>Parâmetros</b>	<b>Estruturas</b>
Tonal e Textural	tonalidade	dó menor
Tonal e Textural	textura composicional	textura homofônica
Tonal e Textural	textura composicional	8ª paralelas
Temporal	contorno rítmico	trinado
Temporal	acentuações e ênfases	<i>staccato</i>
Temporal	textura rítmica	ostinato
Melódico	contorno melódico	motivo a; motivo b

### Lm1 - Tonalidade

Aqui a tonalidade também é reiterada durante toda a peça, sendo a 3ª menor peça-chave

no motivo (a)  e a suspensão do ambiente da dominante na construção do motivo (b) .


O único acorde estranho à tonalidade ocorre no c. 2 (t. 1), repetido em c. 4, tendo a função de dominante da dominante, criando tensão por aproximação.


### Lm2 - Oitavas Paralelas

A peça apresenta textura homofônica no motivo (a), que contrasta com uma textura mais contrapontística durante o motivo (b). O movimento de oitavas paralelas está sempre presente na apresentação do motivo (a) (c. 1 e c. 3) e inclusive na apresentação do motivo estendido (c. 5-6).

### Lm3 - Contorno Melódico

*Lm3a*) O primeiro musema melódico que extraímos possui a relação intervalar igual ao Zm3a, também é formado por um arpejo ascendente, só de nesta peça em Cm (C - Eb - G - C)


apresentado logo em c.1() . O mesmo musema aparece novamente em c.3.


*Lm3b*) O segundo musema melódico será o motivo *b* () que aparece pela primeira vez em c.2, e em seguida se repete no c.4. A característica deste musema é a repetição do intervalo de 2ª menor criando a figura comumente conhecida como *trinado*.

#### Lm4 - Articulação *Staccato*

O *staccato* se faz presente em toda aparição do motivo *a* (c. 1 e 3), assim como na aparição do motivo *a* desenvolvido (c. 5-6).

#### Lm5 - Contorno Rítmico

*Lm5a*) O motivo rítmico que extraímos como musema é o mesmo *ostinato* apresentado em *Zm5* (). Esta figura aparece em c. 1; 3; 5-6, estando associada à *Lm3a*.

*Lm5b*) Evidenciamos também o grupo de oito semicolcheias que compõe o motivo *b* como nosso segundo musema rítmico ()

Podemos observar os musemas destacados na partitura da peça abaixo.




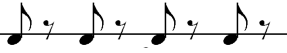



Figura 25: Análise musemática na obra de LAMPE, J. Bodewalt, destacando os musemas sob pesquisa Fonte: Remick Folio Moving Picture Music. 1914.



M1  
Tom: Dó menor  
Mysterioso Pizzicato  
Andante moderato  
89  
Lm2  
Lm3b  
Lm3a  
88  
Copyright MCMXIV by JEROME H. REMICK & Co., New York & Detroit  
International Copyright Secured  
Lm5

Então, em resumo, encontramos os seguintes musemas:

Tabela 7: Musemas encontrados na peça *Mysterioso Pizzicato*, categorizados por tipos segundo Tagg.

Tonal e Textural		
Lm1 		Lm2 
Temporal		
Lm4 	Lm5a 	Lm5b 
Melódico		
Lm3a 		Lm3b 

### LeM - Empilhamento de Musemas

Nesta peça, selecionamos um conjunto de musemas que ocorrem simultaneamente ganhando força expressiva quando analisado em conjunto.

A conjunção se faz pela união de **Lm3a + Lm5 + Lm2**, apresentados em c. 1, 3 e 5.

Figura 26: Empilhamento de musemas destacado na peça de Lampe (LeM).



### Corrente de Musema (cM)

Dentro dos parâmetros que Tagg coloca para que se caracterize uma *corrente musemática* encontramos uma estrutura:

Lcm1) A conjunção dos musemas **Lm3a** + **Lm3b** + **Lm4** + **Lm5b** concluindo em um acorde de tensão, no caso Ab7/Gb.

Figura 27: Corrente de musemas destacado na peça de Lampe (LcM).





Essa corrente de musemas se torna tão expressiva que iremos dar um destaque para ela em nossa análise conotativa.

### Análise Conotativa de acordo com a tipologia de signos

Podemos enquadrar os musemas encontrados na peça de Lampe de maneira próxima à peça de Zamecnik, tanto por causa da semelhança da indexação entre as peças, quanto pelas estruturas musicais encontradas. Assim, pensamos em Lm4 como um anafone tátil, assim como Zm4, onde podemos traçar as mesmas funções (pés tocando ao chão de maneira) dentro de um campo paramusical visual. Outra semelhança é a expressão de dinâmica *piano* (*p*) no início da peça, porém a peça de Lampe acrescenta mais um indício de como a música deve ser pensada. O uso da expressão *pizzicato*<sup>49</sup> no título da peça reforça a ideia desse movimento não contínuo, ao se referir à uma técnica performática onde o som é construído por um forte transiente e rápido decaimento, seguido por silêncio.


Os musemas Lm3a e Lm3b nos remetem a ideia de movimento (anafones cinéticos). Se partimos da mesma conotação que usamos em Zamecnik, podemos referenciar Lm3a ao movimento de ida do ladrão, onde caminha a passos largos, representados pelo arpejo


ascendente, e cuidadosos, representado pelas pausas (  ). Lm3b traz mudança de


direção e ritmo, o que nos faz pensar que após o "susto" (  ) representado pelo acorde dominante que prepara a dominante, o meliante fica desnorreado e recua em passo acelerado.


<sup>49</sup> "Instrução para a corda ou cordas de um instrumento (geralmente de arco) beliscando-as com as pontas dos dedos" (GROVE, 2009).



O desnorteamento se transforma na repetição de notas sobre a dominante () que


progride para o recuo em passos acelerados (). Essa estrutura se repete duas vezes c.1-4), representando a insistência de nosso ladrão, até que finalmente atinge seu objetivo, representado pela extensão de Lm3a em sua terceira exposição, onde dessa vez não há

interrupção rítmica nem tonal que era apresentada por () , mas sim a manutenção do ritmo e a

chegada na nota mais alta da peça, o Mi bemol 4 (). Logo em seguida o ladrão foge, no início com cautela, mas ao se distanciar vai acelerando e aumentando a frequência dos

passos.  (c.6-8)

Temos um último momento de pequena tensão, representada pelo movimento harmônico V - Im - II - V que acontece no acompanhamento de Lm3b (c.7), onde poderíamos pensar no caminho do ladrão até a saída da casa que acabara de roubar, a última chance de ser

pego () , mas logo entendemos que o vilão foi bem sucedido e conseguiu escapar ao vermos a cadência perfeita (D - T) entre c. 7-8, e por conseguinte a resolução na tônica em forma de arpejo descendente contínuo, monofônico, que termina se afastando do

centro melódico () .

#### 4.3.3 - Misterioso Burglar Music - Coletânea Favorite Moving Picture Music Folio (Franklin)

Nossa terceira análise é sobre a peça *Misterioso - Burglar Music*, composta por Malvin M. Franklin para a coletânea *Favorite Moving Picture Music Folio* de 1915.

A peça possui estrutura semelhante à de Lampe, tendo apenas uma seção composta por

dois motivos principais que também atuam como pergunta e resposta dentro da construção da frase. O motivo (a) aparece em c. 1 e c.3, também aparece espelhado em c.5, onde ocorre o seu desenvolvimento até c.7 onde está transposto para a dominante.

O motivo *b* é uma progressão formada por dois acordes, dispostas nos c.2, c.4 e c.8 sempre com a mesma articulação onde o primeiro acorde é apresentado com tremolo e o segundo com um *marcato*. A progressão em suas duas primeiras aparições possuem a mesma função, criar tensão. Já a última aparição da progressão reafirma a tonalidade.

Para esta análise, adotaremos que o acorde de Gmaj7 que aparece no quarto compasso, terceiro tempo, é um G7. A estrutura da peça, assim como sua continuidade nos leva a crer que ocorreu a falta do bequadro retornando a nota fá# para fá, sendo que o próximo compasso inicia com uma *apogiatura* de si natural para dó, citando o movimento dominante - tônica da cadência perfeita.

Figura 28: Misterioso - Burglar Music de Malvin Franklin. (Favorite Moving Pictures, p. 4).

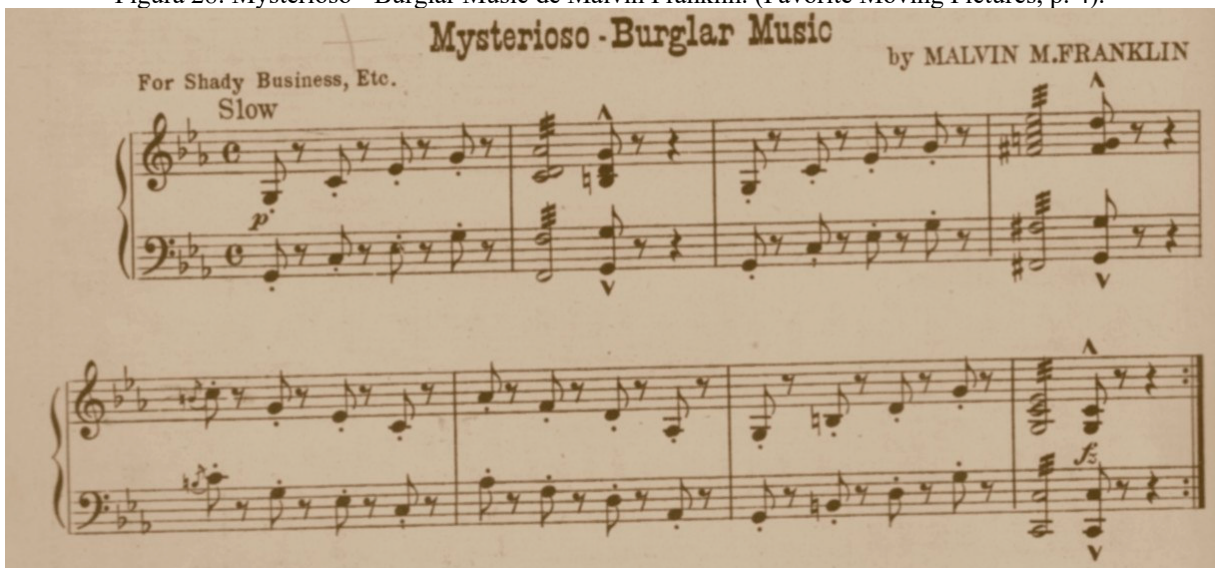


Tabela 8: Estruturas musicais encontradas na peça Misterioso - Burglar Music.

<b>Categoria</b>	<b>Parâmetros</b>	<b>Estruturas</b>
Tonal e Textural	tonalidade	dó menor
Tonal e Textural	textura composicional	textura homofônica
Tonal e Textural	textura composicional	8ª paralelas

<b>Categoria</b>	<b>Parâmetros</b>	<b>Estruturas</b>
Tonal e Textural	tonalidade	dó menor
Temporal	contorno rítmico	tremolo
Temporal	acentuações e ênfases	<i>staccato, marcato</i>
Temporal	textura rítmica	ostinato
Melódico	contorno melódico	motivo a; motivo b

### **Fm1 - Tonalidade**

Aqui a tonalidade também é reiterada durante toda a peça, sendo o motivo (a) composto pela tríade da tônica. O motivo *b* apresenta movimento tonal, porém chegando no máximo a usar acordes de preparação para a dominante, sendo Dm7b5(c.2) (ré menor ½ diminuto), natural do campo harmônico menor no movimento Dm7b5 - G7(c.2), e F#m7b5(c.4) empréstimo do campo harmônico de sol maior, no movimento F#m7b5 - G7(c.4).


### **Fm2 - Oitavas Paralelas**

A peça apresenta textura homofônica no motivo *a*, que contrasta com a textura acordal do motivo *b*. O movimento de oitavas paralelas está sempre presente na apresentação do motivo *a* (c.1 e c.3), na apresentação espelhada (c.5-6) e na sua versão transposta para a dominante (c.7).

### **Fm3 - Contorno Melódico**

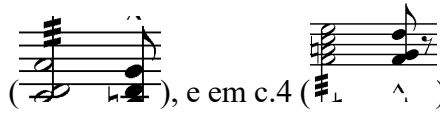
*Fm3a*) O primeiro musema melódico que extraímos, assim como *Zm3a* e *Lm3a*, é formado por um arpejo ascendente de Cm, só que dessa vez apresentado em sua segunda inversão, iniciando pela 5ª do acorde (G - C - Eb - G) apresentado logo em c.1



() , sendo que o mesmo musema aparece novamente em c.3. A partir de c. 5 até c. 7 temos o desenvolvimento do motivo *a* como tema contrastante da peça. Vemos uma variação sua de modo invertido e estendido (c. 5-6), e transposto para a dominante (c.7), só que desta vez iniciando pelas tônicas dos acordes:



*Lm3b*) O segundo musema melódico será o intervalo de *segunda menor* que constrói a linha melódica do motivo *b*, aparecendo pela primeira vez em c.2 entre lab e sol



( ), e em c.4 ( ) entre as notas mib e ré. Observamos aqui a repetição da figura rítmica de um conjunto de semicolcheias como encontrado em *Lm3b*, se diferenciando neste caso pela repetição da mesma nota (*tremolo*) antes de realizar o movimento descendente de *segunda menor*.

#### **Fm4 - Articulação *Staccato***

O *staccato* se faz presente em toda aparição do motivo *a* (c. 1 e 3), assim como no desenvolvimento (c. 5-7).

#### **Fm5 - Contorno Rítmico**

*Fm5a*) O motivo rítmico que extraímos como musema é o mesmo *ostinato* apresentado em *Zm5* e *Lm5* ( ). Esta figura aparece em c. 1; 3; 5-6, estando associada à *Lm3a*.

*Fm5b*) Assim como em *Lm3a*, evidenciamos o grupo de oito semicolcheias que compõe

o motivo *b* como nosso segundo musema rítmico (  ).

Podemos observar os musemas destacados na partitura da peça abaixo.

Figura 29: Análise musemática da obra Misterioso - Burglar Music de FRANKLIN, Malvin, composta originalmente para a coletânea Favorite Moving Picture Folio (1915).

M1 Malvin M. Franklin

Tom: Dó menor

5

Podemos sumarizar os musemas independentes encontrados em:

Tabela 9: Musemas encontrados na peça Misterioso Burglar - Franklin, categorizados por tipos segundo Tagg.

Tonal e Textural		
Fm1	Fm2	
Temporal		
Fm4	Fm5a	Fm5b
Melódico		



### FeM - Empilhamento de Musemas

Assim como em ZeM e LeM, os mesmos conjuntos de musemas que ocorrem simultaneamente, ganham força expressiva quando analisados em conjunto.

A conjunção se faz pela união de **Fm3a + Fm4 + Fm5a + Fm2**, apresentados em c. 1, 3 e 5.

Figura 30: Empilhamento de musemas destacado na peça de Melvin Franklin (FeM).



### FcM - Corrente de Musema

Dentro dos parâmetros que Tagg coloca para que se caracterize uma *corrente musemática* encontramos uma estrutura:

*FcM1*) A conjunção dos musemas **Fm3a + Fm3b + Fm4 + Fm5b** concluindo em um acorde de tensão, no caso  $Ab7/Gb$ .

Figura 31: Corrente de musemas destacado na peça de Melvin Franklin (FcM).



### Análise Conotativa de acordo com a tipologia de signos em Franklin

Sendo que as peças de Zamecnik, Lampe e Franklin habitam o mesmo campo de contação paramusical, a maioria dos anafones que a peça de Franklin apresenta já foram explicados e seus signos catalogados segundo a Tipologia de Tagg. Sendo assim, nos ateremos

nas variações que Franklin apresenta. A principal é a estrutura que classificamos como musema

 Fm3b. A estrutura se difere ligeiramente da encontrada no musema LmC de Lampe




, e que pode nos trazer uma interpretação diferente. O musema Fm3 traz um *tremolo* no acorde dominante da dominante Dm7b5, fazendo este durar o tempo de uma semínima, seguido do acorde dominante (G maior) tendo a duração de uma colcheia e logo em seguida uma pausa de um tempo e meio.

Diferentemente da interpretação, baseada na tipologia de signos de Tagg, a nós inferida para LmC, a alteração na estrutura do motivo *b* do musema de Frank FmC pode nos levar a uma conjuntura diferente. Podemos interpretar o movimento de 2ª menor dentro do âmbito da dominante seguido por pausa, como a interrupção abrupta da movimentação do ladrão. O ladrão anda sutilmente a passos largos e descontínuos até ser abruptamente interrompido, tendo que começar sua caminhada novamente. A primeira apresentação do FmC tem sua melodia finalizada no movimento descendente entre lá bemol - sol. Na segunda apresentação a melodia termina uma 5ª justa acima, em mi bemol - ré. Podemos interpretar essa repetição do musema Fm3a seguido pelo musema Fm3b transposto uma quinta acima como a segunda tentativa do ladrão, aonde ele chega mais perto de seu objetivo, porém novamente é interrompido.



Após a segunda tentativa, o ladrão decide lentamente recuar, conseguindo escapar, porém sem alcançar seus objetivos. O retorno se caracteriza pela inversão e extensão do motivo

*a*, apresentado nos c. 5-6  , encaramos o mesmo motivo







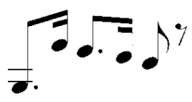


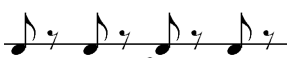
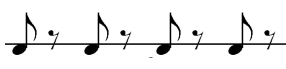
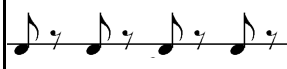
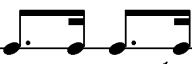


transposto para a região da dominante, como a fuga do local (c. 7)  e o sucesso da fuga, porém com o ladrão descontente em não ter alcançado seu objetivo, representado pelo motivo *b*, dessa vez na região da tônica, porém apresentado no registro mais grave de todas suas aparições e com intervalo de 3ª menor, não apresentando nenhuma tensão harmônica



#### 4.4 - Seleção final dos musemas de referência

Após analisarmos as três peças de três coletâneas distintas no subcapítulo anterior, partimos para a seleção final dos musemas de referência realizando processo de comparação interobjetiva entre os musemas rastreados em Zamecnik, Lampe e Franklin com peças da coletânea *Motion Pictures Moods*. Nosso objetivo aqui foi averiguar se as estruturas musicais que consideramos musemas (Zm, Lm e Fm) possuem ressonância em uma coletânea lançada há praticamente dez anos depois. Na tabela a seguir apresentamos os musemas de referência que serão rastreados.

Tabela 10: Matriz de musemas extraídos das peças de Zamecnik, Lampe e Franklin.

	Zamecnik	Lampe	Franklin
<b>m1</b> (tonalidade menor)			
<b>m2</b> (oitava paralela)	<i>peça inteira</i>	motivo <i>a</i>	motivo <i>a</i>
<b>m3a</b> (contorno melódico)			
<b>m3b</b> (contorno melódico)			
<b>m4</b> <i>staccato</i>	tema <i>a</i>	motivo <i>a</i>	<i>motivo a</i>
<b>m5a</b> (contorno rítmico)			
<b>m5b</b> (contorno rítmico)			



<b>mE</b> <b>(empilhamento de musemas)</b>			
<b>mC</b> <b>(corrente de musemas)</b>			

Como forma de validação dos 6 musemas selecionados para representar pontos-chaves da música criada para acompanhar o arquétipo sombra nas apresentações cinematográficas do período silencioso, buscamos rastreá-los em obras inseridas em outras coletâneas musicais, compostas por outros compositores, mas com a mesma indexação nominal de uso para acompanhamento musical: Misterioso.

Da coletânea *Motion Pictures Moods* (1924) de Ernő Rapée, selecionamos 3 obras que foram catalogadas para uso em *moods* que ele denomina como misterioso. Nesta coletânea, Rapée tanto compila obras do período romântico, quanto obras originais, compostas para esta coletânea. Nesta coletânea encontramos peças com o termo *Misterioso* no título nos índices catalogados como *Grotesco*<sup>50</sup>, *Horrível*<sup>51</sup> e *Misterioso*.

Pegamos uma peça de cada índice para observarmos se as características das estruturas musicais se assemelham entre si e com as peças já analisadas. Portanto, do índice *Grotesco* (figura 32) pegamos a peça *Dance from Jølster*, de Edvard Grieg. Do *mood Horrível* (figura 32), selecionamos *Misterioso Infernale* de Gaston Borch e do *mood Misterioso* (figura 33) a peça *Rei dos Elfos* de Franz Schubert. Os excertos analisados e retirados para exemplificação podem ser encontrados nas figuras 34, 35, 36 e 37 respectivamente, e as peças completas estão no anexo E

<sup>50</sup> *Grotesque*

<sup>51</sup> *Gruesome*

Figura 32: Presença de peças com o termo Misterioso em seus títulos nas categorias Grotesque e Gruesome, na página nº5 do índice da coletânea Motion Pictures Moods.

<b>GROTESQUE</b>		
MISTERIOSO No. 1	Otto Langey	165
TANZ AUS JÖLSTER (Dance from Jölster)	Edvard Grieg, Op. 17, No. 5	167
<b>GRUESOME</b>		
MISTERIOSO INFERNALE	Gaston Borch	169
MISTERIOSO No. 2	Adolf Minot	171
ANDANTE MOLTO SOSTENUTO (from <i>Phèdre</i> overture)	Jules Massenet	173
	[ v ]	

Figura 33: Categoria Misterioso do índice da coletânea Motion Pictures Moods. Página 6.

<b>MISTERIOSO</b>		
ZUG DER ZWERGE (March of the Dwarfs)	Edvard Grieg, Op. 54, No. 3	242
ALLEGRO MISTERIOSO NOTTURNO	Gaston Borch	244
AGITATO MISTERIOSO	Otto Langey	246
THE ERL-KING (Le Roi des Aulnes)	Franz Schubert	248

A escolha por duas peças do período romântico que foram catalogadas e uma peça composta para as coletâneas foi com intuito de buscarmos visualizar se as estruturas musicais que consideramos como musemas são encontradas dentro do campo de conotação paramusical de Ernö Rapée. Afinal, a catalogação das peças já previamente compostas seguiu alguma forma de análise poética e estética.

Dentre os três compositores de peças originais para a coletânea, escolhemos a peça de Gaston Borch.

Borch foi um atuante compositor no início do século XX, sendo considerado um dos "três B's"<sup>52</sup> da música para a imagem, juntamente com Marice Baron e Irene Berge (“The Standard Union 05 Apr 1925, page 12 - Brooklyn Public Library Archive”, 2023). Em 1918, Borch lança o *Manual Prático de Instrumentação*, voltado às necessidades de músicos e arranjadorems adequarem as peças contidas nas coletâneas com instrumentos e grupos disponíveis nas variadas salas de projeção do país (ALTMAN, 2004, p. 305).

As peças contidas na coletânea Motion Mood Pictures possuem tamanho e uma estrutura consideravelmente maiores que os temas de Zamecnik, Lampe e Franklin, portanto

<sup>52</sup> Criando uma alusão aos três "Bs" da música clássica: Bach, Beethoven e Brahms.

iremos buscar os musemas apenas nos temas das músicas. Abaixo apresentamos os excertos com as marcações dos musemas nas peças.

Figura 34: Musemas encontrados nos 6 primeiros compassos da peça de Borch.

**Misterioso Infernale**  
For uncanny situations

Piano accompaniment Gaston Borch

Tom: Dó menor Allegro con moto

The image shows the first six measures of the piano accompaniment for 'Misterioso Infernale'. The score is in D minor (two flats) and 3/4 time. The tempo is 'Allegro con moto'. The dynamic is 'p' (piano). The score is marked with several annotations: 'M1' is a blue box around the first measure of the right hand; 'M2' is a green dashed box around the first measure of the left hand; 'M3a' is an orange arrow pointing to the first measure of the left hand; 'M4' is a blue box around the second measure of the right hand; and 'M5a' is a series of red arrows pointing to the first five notes of the left hand in the first measure.

Figura 35: Musema M5b, encontrado no contracanto do Tema B (c. 33 - 34) da peça de Borch.

The image shows measures 33 and 34 of the piano accompaniment for 'Misterioso Infernale'. The score is in D minor and 3/4 time. The dynamics are 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The score is marked with several annotations: 'M5b' is a red arrow pointing to a specific note in the left hand in measure 33. There are also red arrows pointing to notes in measure 34.

Figura 36: Análise musemática da obra Dance from Jølster de Edvard GRIEG, , destacando os musemas sob pesquisa na obra. Composta em 1869, ela faz parte da obra 25 Norske Folkeviser og Danser Op. 17. Indexada na Motion Pictures Moods (1924).

Figura 37: Análise musemática da obra Erbkönig de Franz SCHUBERT, , composta em 1815, Op. 1, destacando-se os musemas sob pesquisa na obra . indexada na Motion Pictures Moods (1924).

219

# Erbkönig.

Ballade von J. W. v. Goethe.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte  
componirt von

**FRANZ SCHUBERT.**

Vierte, endgiltige Fassung.  
Op. 1.  
Moriz Grafen von Dietrichstein gewidmet.

Schubert's Werke. Nº 1784

M1  
Tom: Sol menor

Schnell.  $\text{♩} = 152.$

Singstimme.

Pianoforte.

#### 4.1.1.5 - Musemas rastreados dos MCIOs

Após analisarmos as 6 peças indexadas para o mesmo uso, contidas em diferentes coletâneas musicais, pudemos perceber a reiteração de grande parte dos musemas selecionados na obra de Zamecnik, a primeira peça analisada. Ao analisarmos a tabela, podemos perceber que apenas o musema M5 em sua forma literal não foi encontrado em todas as peças.

Tabela 11: Compilação da frequência de recorrência dos musemas encontrados nas 6 obras indicadas para a mesma temática em diferentes coletâneas musicais.

Musema	Recorrência nas 6 peças analisadas
m1 (Tonalidade Menor)	100%
m2 (Movimento de 8ª paralela)	100%
m3a (Movimento melódico ascendente)	100%
m4 ( <i>Staccato</i> )	100%
m5a (Sincopa de colcheia pontuado e semicolcheia)	16,6%
m5b ( <i>Ostinato</i> rítmico de colcheia)	100%

Estes serão os musemas que iremos buscar rastrear no cinema sonoro, dentro de *cues*<sup>53</sup> que acompanhem a aparição e/ou representem o arquétipo sombra.

<sup>53</sup> O termo *Cue* refere-se à uma peça musical composta especificamente para acompanhar uma determinada cena ou sequência do filme.

## **5 - ONDE ESTÁ O VILÃO?**

Neste capítulo apresentamos o processo de comparação interobjetiva executado no estudo de caso realizado. Este processo de análise se ancora na busca do arquétipo vilanesco nas trilhas musicais escolhidas, tendo sido auxiliado pelo uso de ferramentas computacionais, particularmente o music21 (CUTHBERT 2010).

### **5.1 - Definindo os Objetos de Análise (OA) e Itens de Codificação Musical (ICM)**

A escolha pelo escopo das trilhas sonoras do universo cinematográfico norte americano, em especial das produções da costa oeste estadunidense, se dá pela ampla influência que esta teve na formação do que entendemos como "indústria cinematográfica", e tem até hoje nas construções dos paradigmas de criação audiovisual nas mais diferentes frentes: na forma fílmica; no roteiro e narrativa; na construção dos planos; no desenho de som; e, claro, na trilha musical.

A ampla propagação de suas produções tornou os estúdios situados na região conhecida como Hollywood, referência dentro o universo da sétima arte. Segundo Pibernik (2015) há 2 pontos que podem justificar a ascensão e dominância do cinema Hollywoodiano. O primeiro está ligado às favoráveis circunstâncias históricas que permearam o início desta indústria. A mão de obra barata, o clima ideal e o baixo custo territorial da Califórnia nos anos 1910 foram essenciais para que dezenas de produtores e empreendedores optassem por estruturar ali seus estúdios. As duas guerras mundiais, que afetaram principalmente a Europa, também contribuíram para que o cinema norte americano ganhasse mais comércio, através da fuga de grandes nomes do cinema europeu para a América e, concomitantemente, do aumento no consumo das obras Hollywoodianas na Europa. Wasko apud Pibernik (2015) teoriza que a utopia dos filmes Hollywoodianos, livre de distinções de classe e com temáticas mais leves, proporcionaram uma válvula de escape de entretenimento que foi muito bem recebida pelo público europeu, abalado por constantes guerras e instabilidades em seus territórios.

O segundo ponto que Pibernik (IDEM) ressalta é a aplicação da economia de baixo risco, implementada nas produções cinematográficas. Pensar o cinema como indústria otimizou as vendas, a distribuição e lucro.

A partir da década de 1940, a hegemonia do cinema norte americano irá se consolidar cada vez mais através da constante ampliação de sua distribuição, em especial em países

emergentes, como o Brasil, que até hoje observa em seus locais de exibições, os melhores horários e salas reservadas para a produção norte-americana.

Escolhemos este escopo por ele constituir, em grande extensão, o cinema base presente na construção do imaginário fílmico das gerações que hoje trabalham e discutem o audiovisual.

### **5.1.1. - Escolha dos filmes para comparação interobjetiva**

Após a seleção dos musemas, partimos para etapa de escolha dos filmes do período sonoro do cinema. Para escolhermos alguns filmes dentre tantos produzidos nos 94 anos do cinema sonoro, foi preciso elaborar um método com parâmetros definidos para nos basearmos.

Como ponto essencial para que nossa análise interobjetiva seja válida, as peças musicais a serem analisadas precisam possuir denominadores comuns de conotação paramusical e devem fazer parte da mesma cultura. Como analisamos as coletâneas musicais distribuídas majoritariamente em território norte americano, optamos por trabalhar com filmes produzidos no mesmo país. Também analisamos peças que possuíam a mesma indicação de aplicação, ou seja, eram indicadas para acompanhar a aparição do arquétipo Sombra. Portanto, para que haja a mesma conotação paramusical, escolhemos trilhas musicais criadas para acompanhar o mesmo arquétipo em filmes sonoros.

Satisfeitas estas duas condições essenciais para que seja válida nossa análise, escolhemos três parâmetros adicionais: (a) filmes em que o vilão foi selecionado para integrar a lista dos 100 maiores personagens no século do cinema, feita pela *American Film Institute* (AFI)<sup>54</sup>; (b) filmes ganhadores do prêmio da academia de Artes e Ciências Cinematográficas (Oscar) de melhor trilha musical original; (c) filmes ganhadores do prêmio da academia de Artes e Ciências Cinematográficas (Oscar) de melhor trilha musical original.

Como nossa proposta é observar se há uma recorrência de musemas durante o passar do tempo na música de cinema, selecionamos 2 filmes.

Os parâmetros definidos (a, b, c) possuíam pesos distintos onde podemos definir uma escala onde o filme estar presente nas 3 listas era o melhor cenário e o filme estar presente em ao menos duas listas era o mínimo requerido. Apenas os filmes selecionados nas décadas de

---

<sup>54</sup> Instituto Americano de Filmes

2000 e 2010 não estão inclusos na lista da AFI pois esta lista foi lançada em 2003 e não teve atualização até o presente momento.

Foram selecionados os filmes Star Wars: O Império Contra Ataca (1980), e Coringa (2019).

Tabela 12: Filmes selecionados para a realização da comparação interobjetiva, em busca dos musemas selecionados no subcapítulo 2.3.1, nas trilhas musicais que acompanham a aparição do arquétipo sombra.

Ano	Filme	Sombra	Lista AFI	Melhor Trilha Original	Melhor Filme
1980	Star Wars	Darth Vader	Incluso	Ganhador	Indicado
2019	Coringa	Coringa	-	Ganhador	Indicado

### 5.2.1 - Descritores Musicais

Nos últimos 30 anos, uma das áreas que apresentou avanços significativos em computação musical, sendo um de seus destaques, foram os sistemas de recuperação de informação musical (RIM), mais conhecidos pela sua sigla em inglês, MIR<sup>55</sup>.

Tzanetakis (IBIDEM) ressalta que a área de recuperação de dados musicais é interdisciplinar, conectando áreas como: processamento de sinais digitais; *machine learning*; interação computador/humano; engenharia de software; inteligência artificial; multimídia; robótica; linguagens de programação; entre outras, e tem como objetivo permitir que o computador apreenda melhor os dados/informações musicais para criar interações mais efetivas com músicos e ouvintes.

Pode-se dividir o desenvolvimento da área de MIR, segundo TZANETAKIS (2021), em 5 momentos: (1) *pré-história* (<2000): Alguns poucos *papers* demonstrando rastreamento de materiais simbólicos em bibliotecas locais, até então processamento de áudio menos explorado; (2) *O Nascimento* (2000): primeiro simpósio internacional de recuperação de informação

<sup>55</sup>*Music Information Retrieval (MIR)*. Área multidisciplinar que combina procedimentos de análise musical com técnicas de processamento de sinal, aprendizado de máquina e inteligência artificial, que podem ser aplicados à identificação de padrões e classificação automática de sinais musicais.



musical (*ISMIR - International Symposium on Music Information Retrieval*) com apoio da *NSF Digital Libraries II*<sup>56</sup>, onde ocorre as primeiras interações entre informações simbólicas e de áudio. (3) *Entre 2000-2006*: Rápido crescimento do *ISMIR*; (4) *Entre 2006-2014*: Crescimento mais lento e estado estável; (5) *2015 - 2021*: Maturação - robusto envolvimento da indústria.

Dentre as ferramentas mais festejadas para a busca de padrões e informações sonoras e musicais estão os descritores musicais. Segundo Bullock apud Pires (2011), pode ser considerado um descritor musical um processador de áudio capaz de analisar qualquer aspecto qualitativo ou quantitativo, possibilitando mensurar, ou ainda, ou uma característica que de alguma forma descreva o som (PEETERS apud PIRES, 2011). Estas ferramentas auxiliam localizar, indexar e catalogar objetos sonoros/musicais de acordo com um conjunto de critérios definidos para identificação de frases melódicas e cadências harmônicas, identificação de conteúdo rítmico e análise de textura timbrística (TZANETAKIS E COOK apud SIMURRA, 2016, p.32).

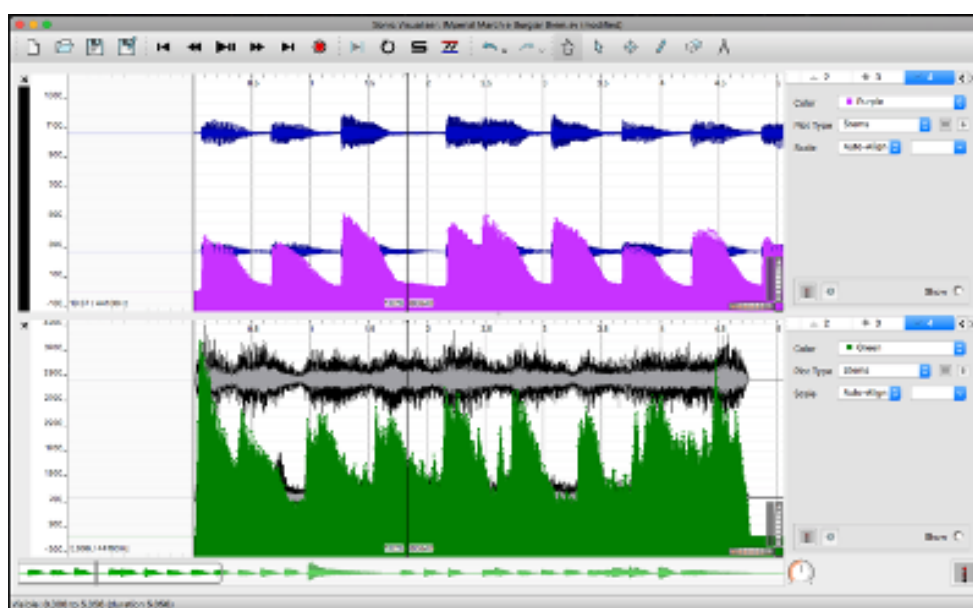
TZANETAKIS (2021) explica que as ferramentas podem ser catalogadas por: (1) *Estágios*: representação/audição, análise/aprendizado, Interação/Ação; (2) *Especificidades*: impressão digital do áudio, pontuação de desempenho em comum, detecção de música cover, identificação de artista, classificação de gênero, recomendação; (3) *Tipo de arquivo*: áudio, metadados, partituras, letras, revisões, *ratings*, *download pattern*, *micro-blogging* (4) *Tarefas*: similaridade, playlists, recomendações; classificação e agrupamento (*clustering*); anotação por marcadores (*Tag Annotation*); ritmos, melodia, acordes; transcrição musical e separação de fontes; consulta por trecho (*query by humming*), segmentação, estrutura, alinhamento; marca d'água, impressão digital e detecção de música cover; (5) *Análise do conteúdo do áudio*: fundamentais (sinais, amostras, quantização, convolução, blocos, transformada de fourier, correlação), características instantâneas (estatísticas, espectrais, pós-processamento, redução de dimensionalidade), intensidade e *loudness*, análise tonal (*pitch*, detecção de pitch monofônico, rastreamento de *pitch* polifônico, afinação estimada, reconhecimento de tonalidade, detecção de acorde), análise temporal (detecção *onset*, detecção de tempo e batida, *downbeat*, descrição de ritmo), alinhamento de áudio (distorção de tempo dinâmica, alinhamento de áudio/ partitura), classificação de música (gênero, similaridade, *mood*); impressão digital do áudio.

---

<sup>56</sup>Iniciativa organizada por J. Stephen Downie, Time Crawford, and Don Byrd (TZANETAKIS, 2021)

Em uma primeira etapa de investigações, focada em análises preliminares do material sonoro das coletâneas e trilhas musicais, realizamos testes sobre o conteúdo de áudio usando ferramentas como o programa Sonic Visualiser<sup>57</sup>, e em seguida com alguns descritores de áudio do pacote de ferramentas Librosa<sup>58</sup> v 0.7.2. Para o teste utilizamos um descritor de rastreamento *onset* para visualizarmos no espectrograma se havia semelhança no formato dos picos referentes aos transientes dos três compassos iniciais das peças *Mysterioso - Burglar Theme* e *Marcha Imperial*. Essa análise, em tese, nos assistiria a rastrear a figura de articulação *staccato* (m4), que tem como característica um ataque rápido e uma curta duração, como sugere na figura 43 a comparação de *onsets* entre as peças *Mysterioso* e a *Marcha Imperial* de J. Williams.

Figura 38: Comparação do rastreamento de onsets entre *Mysterioso* (acima) e a *Marcha Imperial* (abaixo) realizado no software Sonic Visualiser.



Para além do Sonic Visualiser, também testamos brevemente o conjunto de ferramentas *librosa* para descrição de áudio. Porém, por uma série de restrições e complexidade adicional em operar com as peças no formato de áudio, alteramos nossa proposta de uso de descritores

<sup>57</sup>Desenvolvido pela Queen Mary University of London e está em sua quarta versão (4.2), o programa permite a utilização de uma série de descritores, possibilitando a análise espectro-morfológica do som.

<sup>58</sup> Desenvolvido por Brian McFee (et al) e apresentado na conferência *Scientific Computing with Python* (2015) [conference.scipy.org](http://conference.scipy.org)

sonoros por descritores simbólicos, fato que nos levou a buscar as peças musicais codificadas simbolicamente, ou seja, as partituras originais, em formatos digitais como MIDI e MusicXML.

Um dos principais motivos para esta mudança está na diversidade e não-singularidade que é inerente à interpretação dos músicos durante a gravação das peças, o que influencia diretamente na fidelidade dos parâmetros de expressão musical registrados. Adicione a este fato que não conseguimos encontrar gravações das peças contidas nas coletâneas musicais em que o compositor participasse, e, portanto, não teríamos como assegurar que os procedimentos de interpretação e gravação não inserissem arbitrariamente intervenções não intencionais ao criar artefatos não observados pelo compositor da peça<sup>59</sup>.

### **5.2.2 - Descritores Musicais Simbólicos**

Dentro da computação musical e da área de recuperação de informação musical, encontramos a categoria que trabalha com a representação formalizada e abstrata de elementos musicais, como notas, ritmos, acordes e estruturas, utilizando símbolos ou códigos, denominados como descritores musicais simbólicos. Esses descritores simbólicos são usados na análise, classificação, indexação e recuperação de informações musicais registradas em formatos de codificação como o MusicXML.

Uma das primeiras tentativas de desenvolver uma linguagem simbólica para a análise musical foi feita por Leland Smith, que criou o sistema SCORE em 1967. O SCORE permitia que os pesquisadores representassem elementos musicais, como notas e acordes, de forma simbólica. Ao longo das décadas seguintes, diversos sistemas e linguagens simbólicas foram desenvolvidos, cada um com suas características e funcionalidades específicas, como por exemplo o tradicional MIDI. No entanto, muitos desses sistemas eram proprietários e ou de acesso e recursos limitados, o que dificultava a colaboração e o compartilhamento de dados entre os pesquisadores. Foi nesse contexto que o music21 surgiu em 2009, com o objetivo de oferecer uma plataforma de código aberto e acessível para a análise musical simbólica. O music21 é baseado na linguagem de programação Python e fornece uma ampla gama de

---

<sup>59</sup> O mesmo, todavia, mostrou-se menos crítico com relação a nossas OAs, sendo que as trilhas musicais que analisamos tiveram o acompanhamento de seus compositores durante suas gravações.

recursos, desde a leitura e a escrita de partituras no formato MusicXML até a análise e a manipulação de elementos musicais.

Uma das vantagens do music21 é a sua comunidade ativa e engajada, que contribui para o desenvolvimento contínuo da biblioteca, mesmo que em lenta escala. Outro ponto relevante são os grupos de comunicação que a comunidade de desenvolvedores criou para resolverem problemas e fomentarem a criação de novas ferramentas.

### 5.3 - Descritores poiéticos digitais

Quando estudamos a proposta analítica de Tagg percebemos que uma parte de seu método poderia se beneficiar das ferramentas de recuperação de informação musical. Tagg chama à análise de estruturas musicais, do ponto de vista de sua construção de *descritores poiéticos*<sup>60</sup>. Nosso kit *beta* de ferramentas descritoras para material simbólico foi construído sob as necessidades de *estruturas de expressão musical* que se encontram nas categorias: *tonal e textural, temporal e melódica*, sendo as estruturas: *tonalidade, 8ª paralelas, contorno melódico, staccato, ostinato e contorno rítmico*.

As ferramentas computacionais que utilizamos neste projeto foram: Google Colab e *notebooks*<sup>61</sup>, Python v. 3.10.12, ScanScore v.3 e Music21 v. 8.3.0 com renderização via Musescore na versão 3.2.3. O Google Colab foi utilizado como interface de programação para utilização da linguagem de programação Python. O ScanScore<sup>62</sup> é um reconhecedor óptico de símbolos musicais<sup>63</sup>

Music21 é uma biblioteca de código aberto desenvolvida para a linguagem de programação Python. Segundo Cuthbert (2023), o Music21 é oriundo de um projeto embrionário desenvolvido a partir do ano de 2003 por ele mesmo, Michael Scott Cuthbert, e que mais tarde viria a se tornar professor no MIT. Em 2006 o desenvolvimento da biblioteca

---

<sup>60</sup> Ver subcapítulo 3.2.2,

<sup>61</sup> O Google Colaboratory é um ambiente de *notebooks* Jupyter *online*, que não requer configuração, executado diretamente na nuvem do Google. Um *notebook* Jupyter é um aplicativo aberto e gratuito para o desenvolvimento interativo de programas em várias linguagens computacionais (como Python, R, Julia e outras) permitindo aos usuários que configurem e organizem fluxos de trabalho, escrevam e executem algoritmos, e trabalhem com dados para várias aplicações de computação. O Ambiente utilizado foi um GNU/Linux Ubuntu 20.04.6 LTS x86\_64 (Shell: bash 5.0.17) com o Terminal: jupyter-notebook.

<sup>62</sup> <https://scan-score.com/>

<sup>63</sup> *Optical Music Recognition (OMR)*

mudou sua linguagem base de Perl para Python. Em 2008 há o estabelecimento efetivo da estruturação do sistema como projeto implementado nas turmas de graduação para o curso de música *Humanities* (Course 21) ou *Music and Theater Arts* (Course 21M) do MIT. E é daí que sai o nome da biblioteca de ferramentas, Music21.

A partir de 2009 Christopher Ariza, professor assistente no MIT, começa a contribuir de maneira sistemática e com isso o projeto ganhou corpo, tendo o seu lançamento público oficial da versão 0.1alpha em 2010, através de um paper publicado nesse ano, “music21: *A Toolkit for Computer-Aided Musicology and Symbolic Music Data*”, durante a conferência da ISMIR 2010.

Nas seções abaixo iremos apresentar os módulos que constituem nossa ferramenta de análise que denominamos A.M.A.D. S<sup>64</sup> (Análise Musemática Auxiliada por Descritores Simbólicos). Salientamos que a descrição e o entendimento de funções e comportamentos de propriedades foram inferidas via documentação, lógica de programação elementar e principalmente testes de execução.

Durante o processo de desenvolvimento foram utilizados os blocos de código do *notebook* como encapsulamento de escopo, ou seja, cada bloco de código está responsável por atividades com uma única finalidade, e as sessões para criação e execução dos códigos estão dispostas da seguinte forma:

- Ambiente computacional
  - Criação de Corpus (repositórios)
    - Criação do Corpus OA e leitura de arquivos
    - Criação do Corpus MCIO e leitura de arquivos
- Variáveis de escopo Global
- Descritores
  - Tonalidade
  - Rastreamento Oitavas Paralelas
  - Contorno Melódico
    - Leitura e definição de musemas de comparação Melódica
    - Coleta de dados da peça

---

<sup>64</sup> Todos os notebooks podem ser acessados em: <https://github.com/MonnCustomAudio/AMADS>.

- Demonstração do material coletado
- Tratamento *nGram* (janelas de busca)
- Demonstração via artefatos
- Análise Rítmica
- Contorno Rítmico

### 5.3.1 - Ambiente computacional de análise com descritores simbólicos

Nos três blocos de código de configuração do ambiente fizemos apenas as manipulações básicas de instalação e atualização de dependências do sistema e das bibliotecas necessárias para a utilização do Google Colab com a leitura de arquivos XML no Google Drive para a montagem dos Corpus OA e MCIO. Cabe ressaltar que nos blocos de criação dos Corpus, realizamos uma saída para a verificação e confirmação de leitura correta dos arquivos.

#### # Bloco 1

```
# inicialização do ambiente Cloud e
# inserção do repositório Musescore na lista de observáveis
from google.colab import drive
drive.mount('/content/drive')
!yes | add-apt-repository ppa:mSCORE-ubuntu/musescore3-stable
# atualização dos arquivos de sistema do Host
!apt update
!apt upgrade
# imports para manipulação de ambiente
import glob
import os
# instalação e atualização do Musescore no Host
!apt install musescore3
!apt install --only-upgrade musescore3
# instalação da Lib Music21
!pip install music21
!pip install --upgrade music21
# inicialização da lib
import music21
from music21 import *
```

#### # Bloco 2

```
# carregando arquivos OA do Drive
caminho_OA = '/content/drive/MyDrive/PROJETO/OA-ObjetosdeAnalise/*.xml'
OA_arquivos = glob.glob(caminho_OA)
```

```

corpus_OA, OA_titulos = [], []
for _file in OA_arquivos:
    score = converter.parse(_file)
    corpus_OA.append(score)

# OA_title, MCIO_title = [], []
# for score_OA, score_MCIO in zip(corpus_OA, corpus_MCIO):
#     OA_title.append(score_OA.metadata.title)
#     MCIO_title.append(score_MCIO.metadata.title)
print("Corpus OA")
for score in corpus_OA:
    arquivo = os.path.basename(score.metadata.filePath)
    titulo_atual = score.metadata.title
    OA_titulos.append(titulo_atual)
    print("Arquivo: ", arquivo, ' - ', titulo_atual)

```

### # Bloco 3

```

caminho_MCIO = '/content/drive/MyDrive/PROJETO/MC-MATERIALDECOMPARACAO/*.xml'
MCIO_arquivos = glob.glob(caminho_MCIO)

corpus_MCIO, MCIO_titulos = [], []
for _file in MCIO_arquivos:
    score = converter.parse(_file)
    corpus_MCIO.append(score)

print('Corpus MCIO')
for score in corpus_MCIO:
    arquivo = os.path.basename(score.metadata.filePath)
    MCIO_titulos.append(score.metadata.title)
    print("Arquivo: ", arquivo, ' - ', score.metadata.title)

```

## 5.3.2 - Variáveis de escopo Global

Neste ponto declaramos apenas um bloco de código para segmentar a escolha da música a ser usada como peça de análise bem como inicializar as listas responsáveis por armazenar as informações de notas, intervalos, contorno e duração. A segmentação é destinada a permitir a alteração da escolha da música e do Corpus de forma facilitada.

```

# Bloco 4
# Escolha da peça em evidência
target_score = corpus_OA[2]
target_ = target_score.parts

# Declaração das listas responsáveis pelas

```

```
# informações da música em <target_>
lista_notas, lista_intervalos, lista_contorno, lista_duracao = [], [], [],
[]
```

### 5.3.3 - Descritores musicais utilizados

Na sessão de Descritores é onde desenvolvemos de fato o core do projeto. Começamos com dois blocos de código que se responsabilizam pela categoria de expressão musical “Tonal e Textural”, onde analisaremos a *tonalidade* e faremos o *Rastreamento de Oitavas Paralelas*.

#### 5.3.3.1 - Tonalidade

No bloco de análise de tonalidades rodamos a leitura nos dois Corpus usando a função nativa do Music21: `score.analyze('key')` que retorna à tonalidade mediante uma correlação de coeficientes da frequência de aparecimento das notas. Como saída temos as duas listas impressas com o título das músicas e as tonalidades correspondentes.

```
# Bloco 5
#musema 1 Tonalidades
m1_OA, m1_MCIO = [], []

#Tonalidades OA -----
for score in corpus_OA:
    '''Descritor de tonalidade OA'''
    m1_OA.append(score.analyze('key'))

for titulo, tonalidade in zip(OA_titulos, m1_OA):
    print(titulo, " ", tonalidade)

print('\n') # espaço entre prints

#Tonalidades MCIO -----
for score in corpus_MCIO:
    '''Descritor de tonalidade MCIO'''
    m1_MCIO.append(score.analyze('key'))

for titulo, tonalidade in zip(MCIO_titulos, m1_MCIO):
    print(titulo, " ", tonalidade)
```



### 5.3.3.2 - Rastreador de oitavas paralelas

No bloco de descrição “Rastreamento Oitavas Paralelas” a análise faz a varredura nota a nota, mesmo em instâncias de acordes, avaliando uma nota atual e a próxima nota como parâmetros da função `interval.Interval()`. Como saída é impresso o compasso onde aconteça a *flag* de oitava paralela. Mantivemos a função `isChord` em sua configuração padrão onde ela irá considerar a nota mais grave quando o objeto for acorde.

```
# Bloco 6
def rastreamento_oitavas(measure):
    for i in range(len(measure.notes) - 1):
        note1 = measure.notes[i]
        note2 = measure.notes[i + 1]
        if note1.isChord and note2.isChord:
            for pitch1 in note1.pitches:
                for pitch2 in note2.pitches:
                    if interval.Interval(pitch1, pitch2).name == 'P8':
                        print(note1, note2)
                        return True
    return False

for part in target_score.parts:
    for measure in part.getElementsByClass('Measure'):
        if rastreamento_oitavas(measure):
            print(f'\nParallel octaves found in measure {measure.number}
                  of part {part.id}')
            measure.show()
```

### 5.3.3.3 - Busca por Contorno Melódico

Para que nosso descritor pudesse abranger o máximo de contornos melódicos possíveis, buscamos deixar menos engessadas as buscas ao determinamos uma hierarquia de rastreamento (movimento > intervalo > nota), onde primeiro buscamos encontrar semelhanças entre uma sequência de movimentos melódicos<sup>65</sup> para que no momento atual do projeto, seja possível comparar o grau de desvio que a estrutura encontrada possui em relação ao nosso musema.

Uitdenbogerd e Zobel (1998, p.6) sugerem uma hierarquia de estruturas de similaridade musical para o reconhecimento de uma melodia, sendo elas aqui organizadas das melhores

---

<sup>65</sup> Ascendente, descendente e oblíquo.

evidências para as piores. São elas: (1) Transposição exata em mesma tonalidade; (2) Transposição exata em tonalidade próxima; (3) Transposição exata em tonalidade distante; (4) Transposição exata exceto por uma nota cromaticamente alterada; (5) Transposição exata exceto por uma nota diatonicamente alterada; (6) Mesmo contorno e tonalidade (7) Mesmo contorno, mas atonal; (8) mesma duração de notas, porém contorno diferente; (9) Contorno diferente.

A sessão de Contorno Melódico é composta por cinco subseções:

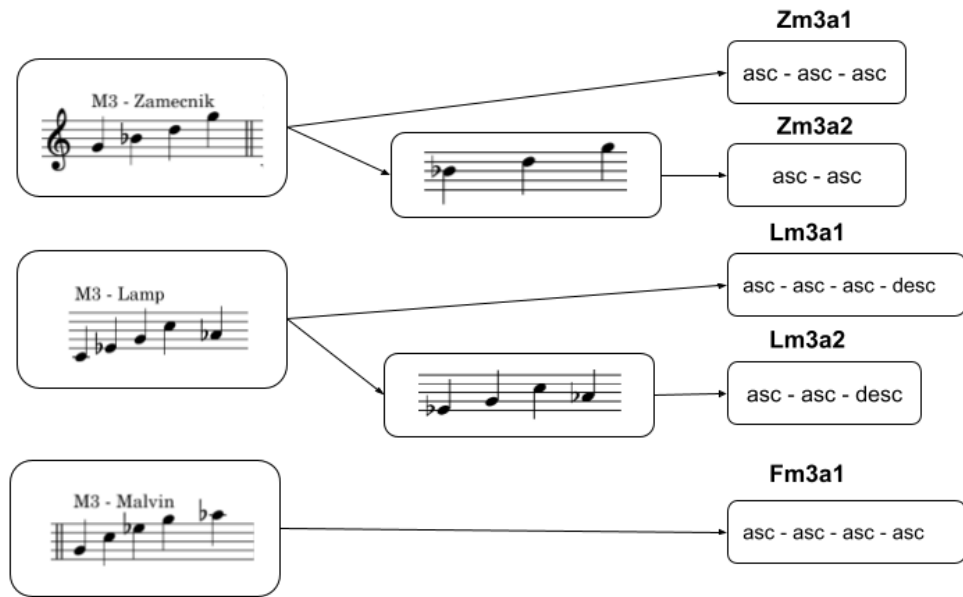
(1) A primeira (*Bloco 7*) é responsável por realizar a leitura de um arquivo XML onde compilamos todos nossos musemas melódicos (m3a) extraídos de nossos MCIOs (coletâneas musicais). Esta *string* de notas irá popular as listas que poderão ser utilizadas como material de busca musemática a partir de um previamente definido no *bloco 2*, e tendo como saída os exemplos impressos

Figura 39: Arquivo xml contendo os musema m3a de nossos MCIOs.



(2) Na segunda subseção (*Bloco 8*) é setado qual o musema a ser utilizado (*m3\_target*) e o material do musema é tratado, sendo criada três listas: uma para notas em sequência, através da função `flatten().notes`, sem manter uma estrutura de métrica e ou compasso; outra lista com a relação intervalar entre as notas usando sempre uma lógica de leitura de *nota\_atual* e *próxima\_nota*; e por fim uma terceira lista que vai extrair dessa relação intervalar o movimento enquanto ascendente, descendente e oblíquo. (3) No terceiro bloco são apresentadas as saídas com as informações do musema em questão.

Figura 40: Extração do contorno melódico dos musemas e de suas variações.



#### # Bloco 8

```
#---- Queries - Tratamento musema
m3_target = m3_lamp

musema, musema_intervalos, musema_contorno = [], [], []

for i in m3_target.flatten().notes:
    musema.append(i)

#refinamento do musema
#Caso final musema zamecnik em Star Wars
# musema.pop(0)
# musema.pop(0)
#-----

# Lista de intervalos e contornos melódicos do MUSEMA---
temp_musema = []
for mu in musema:
    if mu.isChord:
        temp_musema.append(mu[-1])
    else:
        temp_musema.append(mu)
for nota in range(len(temp_musema)-1):
    musema_intervalos.append(interval.Interval(
        temp_musema[nota], temp_musema[nota+1]).niceName)
    musema_contorno.append(interval.Interval(
        temp_musema[nota], temp_musema[nota+1]).direction)
```

Nas duas subseções subsequentes são realizados o tratamento (*Bloco 10*) e a impressão (*Bloco 11*) dos dados referentes às notas da peça analisada. (5) Tal como no musema, as notas são dispostas em uma lista contínua que armazena notas individuais, pegando quando necessário a nota mais aguda de uma instância de acorde, criando assim um contorno melódico de toda a peça em questão, e apresentando o retorno dessa conversão como saída. Cabe ressaltar que é utilizada a função `zip()` para iterar várias listas em conjunto dentro de um laço `for`.

```
#Bloco 10
# Lista de notas-----
for notas_ in target_.flatten().notes:
    lista_notas.append(notas_)
#-----//

# Lista de intervalos e contornos melódicos---
temp_target = []
for ni in lista_notas:
    if ni.isChord:
        temp_target.append(ni[-1])
    else:
        temp_target.append(ni)

for nota in range(len(temp_target)-1):
    lista_intervalos.append(interval.Interval(
        temp_target[nota], temp_target[nota+1]).niceName)
    lista_contorno.append(interval.Interval(
        temp_target[nota], temp_target[nota+1]).direction)
#-----//

#Bloco 11
_index = 1
print("Index - measure :: nota | offset -> contorno intervalar\n")
for _direction, _interval, _nota in zip(lista_contorno
                                       , lista_intervalos
                                       , lista_notas):
    print('{:2}'.format(_index), " - ", '{:7}'.format(_nota.measureNumber), "
:: "
, '{:34}'.format(str(_nota)), " | ", '{:6}'.format(_nota.offset), "-> "
, '{:10}'.format(_direction.name), '{:20}'.format(_interval), " ->")
    _index += 1
```

Fechando a sessão é realizada a implementação de um tratamento baseado à lógica do nGram<sup>66</sup> utilizando o tamanho de posições  $N$ , da lista relativa ao musema, para criar uma posição referente à uma janela de busca de uma nota  $x$  até  $x + N$  em uma lista de intervalos para comparação com o musema em questão. Durante o processo são definidas e populadas três listas distintas, fazendo o uso dessa lógica de janela de busca nGram, a saber: uma lista de notas, uma lista de intervalos e uma lista de contorno melódico (movimentos ascendentes, descendentes e oblíquos). Toda essa coleta de similaridades é então apresentada como saída num último bloco de código dessa sessão.

```
# Bloco 12
nGram_notas, nGram_intervalos, nGram_contorno, resultados_ = [], [], [],
[]

N = len(musema_contorno)

#---- Tratamento de busca nGram
for i in range(len(lista_contorno)-N):
    '''i equivale à janela de Busca no tamanho N'''
    nGram_contorno.append(lista_contorno[i:i+N])
    nGram_intervalos.append(lista_intervalos[i:i+N])
    nGram_notas.append(lista_notas[i:i+N+1])

print("Musema mat. ref. = \n", musema_contorno, "\n",
      musema_intervalos, "\n",
      musema
      )

print("-----\n Rastreamento do Musema no OA = \n")
for busca, janela_nGram, intervalo in zip(nGram_contorno, nGram_notas,
nGram_intervalos):

    if busca == musema_contorno:
        notas_busca = janela_nGram
        resultados_.append(notas_busca)
        compasso_busca = janela_nGram[0].measureNumber
        print("\n", busca, "\n", intervalo, "\n", notas_busca, "\n")
#---- nGram ----//
```

<sup>66</sup> Segundo Uitdenberg et Zobel (1999), *n-gram* é um método muito bem sucedido para comparar *strings* ao se definir um tamanho fixo para uma janela de busca.

### 5.3.3.4 - Análise Rítmica

Nesta sessão é realizada uma refatoração importante de uma implementação nativa, e se faz necessário um breve adendo. Muito da dificuldade encontrada no uso da biblioteca Music21 se deu na busca e no entendimento das implementações nativas, com a confusa documentação disponível, para extrair as informações corretas para cada descritor. A biblioteca, ao que nos deu a entender, é ainda hoje implementada para resolver situações pontuais dentro de problemáticas encontradas no escopo das pesquisas do departamento de música do MIT. Cada função implementada na biblioteca apresenta uma assinatura de métodos e retornos projetados para uma abstração muito bem definida a fim de resolver uma questão bem definida. Gerando uma espécie de sobrecarga de métodos, mas em módulos distintos. Muitas foram as tentativas, dadas essas implementações múltiplas e redundantes, para realizar uma mesma análise que não conseguiam atender a todas as situações propostas no presente trabalho. Algumas extrapolações dessas definições iniciais acabaram por se mostrarem inviáveis, resultando em problemas de tipagens e navegação de propriedades e métodos nos objetos, havendo a necessidade de reescrita de porções muito grandes das implementações nativas.

Retomando assim a refatoração viável a que nos referíamos; reescrevemos o método `search.mostCommonMeasureRhythms` que essencialmente retorna um dicionário com os dados concernentes a uma busca de padrões rítmicos recorrentes dentro de uma música analisando compasso a compasso. O ponto de reescrita se deu na inclusão de verificação se o objeto analisado era ou não um acorde além da possibilidade de ser ou não uma nota para a extração do padrão rítmico. Após toda essa análise é retornado todos os resultados para uma saída textual.

*# Bloco 14*

```
import copy

# from music21 import duration
from music21 import note
from music21.stream import Measure

def padroes_ritmicos(streamIn, transposeDiatonic=False):
    '''Refatoração de Função nativa mostCommonMeasureRhythms'''
    returnDicts = []
    distanceToTranspose = 0
```

```

for thisMeasure in streamIn[Measure]:
    rhythmString =
        search.translateStreamToStringOnlyRhythm(thisMeasure.notesAndRests)
    rhythmFound = False
    for entry in returnDicts:
        if entry['rhythmString'] == rhythmString:
            rhythmFound = True
            entry['number'] += 1
            entry['measures'].append(thisMeasure)
            break
    if rhythmFound is False:
        newDict = {
            'number': 1,
            'rhythmString': rhythmString,
        }
        measureNotes = thisMeasure.notes
        foundNote = False
        highestNote = None
        for noteOrChord in measureNotes:
            #Verificação da presença de acordes além de notas
            if isinstance(noteOrChord, note.Note):
                if not highestNote or noteOrChord.pitch.ps >
highestNote.pitch.ps:
                    highestNote = noteOrChord
            if highestNote:
                distanceToTranspose = 72 - highestNote.pitch.ps
                foundNote = True
            if foundNote:
                thisMeasureCopy = copy.deepcopy(thisMeasure)
                for n in thisMeasureCopy.notes:
                    if isinstance(n, chord.Chord):
                        highestPitch = max(n.pitches, key=lambda pitch:
pitch.ps)
                        n.transpose(distanceToTranspose - (highestPitch.ps -
n.pitches[-1].ps), inplace=True)
                    elif isinstance(n, note.Note):
                        n.transpose(distanceToTranspose, inplace=True)
                newDict['rhythm'] = thisMeasureCopy
            else:
                newDict['rhythm'] = thisMeasure
                newDict['measures'] = [thisMeasure]
                returnDicts.append(newDict)

sortedDicts = sorted(returnDicts, key=lambda k: k['number'], reverse=True)
return sortedDicts

```

```

# -----

ritmos = []

# Part0
padroes_encontrados = padroes_ritmicos(target_.parts[0])
for in_dict in padroes_encontrados:
    print(f"Instâncias:          {in_dict['number']}          |          Padrão:
'{in_dict['rhythmString']}'")
    in_dict['rhythm'].show('text')
    print('\n')
    for m in in_dict['measures']:
        print("\nCompasso:      ", m.number, "          Clave/voz:      ",
m.getContextByClass(stream.Part).id)
        m.show()
        print('Compasso: %r' % [(m.number,
                                str(m.getContextByClass(stream.Part).id))
                                for m in in_dict['measures']]))

    ritmos.append(in_dict)
    print('-----\n\n')

# Part1
padroes_encontrados = padroes_ritmicos(target_.parts[1])
for in_dict in padroes_encontrados:
    print(f"Instâncias:          {in_dict['number']}          |          Padrão:
'{in_dict['rhythmString']}'")
    in_dict['rhythm'].show('text')
    print('\n')
    for m in in_dict['measures']:
        print("\nCompasso:      ", m.number, "          Clave/voz:      ",
m.getContextByClass(stream.Part).id)
        m.show()
        print('Compasso: %r' % [(m.number,
                                str(m.getContextByClass(stream.Part).id))
                                for m in in_dict['measures']]))

    ritmos.append(in_dict)
    print('-----\n\n')

```



### 5.3.3.4 - Contorno Rítmico

E por fim, para a descrição de Contorno Rítmico realizamos um processo similar ao já explicado na seção do descritor de Contorno Melódico, porém trocamos o alvo de extração que, ao invés de dados relativos à altura das notas na peça em questão, agora são dados em relação a duração de um conjunto de notas. É então realizada a comparação do material de busca com os extraídos da peça.

```
#Bloco 14
lista_notas_pausas, nGram_duracao, ritmo_busca, duracao_lista_notas = [], [],
[], []

exemplo = converter.parse('/content/drive/MyDrive/PROJETO/MC-
MATERIALDECOMPARACAO/ritmo_busca.xml')

for notas_ in target_.flatten().notesAndRests:
    lista_notas_pausas.append(notas_)

for note in exemplo.flatten().notes:
    ritmo_busca.append(note.quarterLength)

for ni in lista_notas_pausas:
    duracao_lista_notas.append(ni.quarterLength)

r_N = len(ritmo_busca)
for i in range(len(duracao_lista_notas)-r_N+1):
    '''i equivale à janela de Busca no tamanho N'''
    nGram_duracao.append(duracao_lista_notas[i:i+r_N])

for test, notas in zip(nGram_duracao, nGram_notas):
    if test == ritmo_busca:
        compasso = notas[0].measureNumber
        print("Compasso: ", compasso, "| Tempo: ", notas[0].offset+1)
        target_.measure(compasso).show()
        target_.measure(compasso).show('midi')
        print("\n")
```

## 5.4 - Comparação InterObjetiva: casos específicos abordados

Neste subcapítulo iremos abordar dois estudos de casos específicos: a análise de 2 peças onde utilizamos a proposta de comparação Interobjetiva com o auxílio de descritores poiéticos digitais.

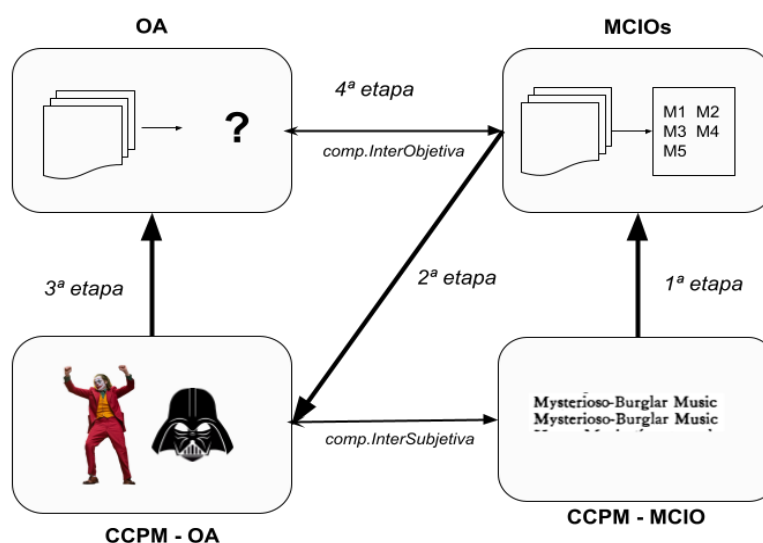
Os musemas extraídos das coletâneas serão rastreados nas peças:

(1) *cue Defeated Clown*, Trilha do filme Coringa (2019)

(2) *cue Marcha Imperial*, Trilha do filme Star Wars: O Império Contra Ataca (1980)

Podemos sumarizar como utilizamos o método de *Comparação InterObjetiva* em quatro etapas maiores: (1) partimos da delimitação do *Campo de Conotação ParaMusical* (CCPM) das coletâneas (MCIOs); (2) extraímos delas estruturas musicais que possuem significado dentro (poiética) e fora (estésica) da peça. Após averiguar algumas semelhanças entre as estruturas musicais de MCIO (3) buscamos delimitar o CCPM do que seria nosso objeto de análise, e a partir desta delimitação escolhemos nossos OAs; (4) por fim realizamos o rastreamento dos musemas MCIOs nas peças OAs.

Figura 41: Nossas etapas de análise sob o framework da CIO de Tagg.



Discorreremos agora sobre os processos das 4 etapas envolvidas no processo de comparação interobjetiva entre os musemas das coletâneas e as trilhas musicais:

### *Primeira Etapa*

Nesta etapa fizemos a pesquisa por coletâneas que foram criadas entre 1910 e 1927. A dificuldade nesta etapa foi encontrar arquivos digitais das coletâneas com boa qualidade de escaneamento e de fontes críveis.

### *Segunda Etapa*

Nesta etapa utilizamos do método de comparação InterObjetiva entre as peças musicais para verificar semelhanças poiéticas entre elas. Este processo foi feito de maneira manual e está descrito no capítulo 4 desta tese. Esbarramos na dificuldade de encontrar fonogramas destas peças, além de como já ressaltamos anteriormente, os fonogramas poderiam adicionar inferências dos músicos performantes dentro das estruturas musicais, uma das causas de termos escolhido trabalhar com materiais simbólicos.

Foi também nesta etapa que preparamos as coletâneas para serem utilizadas em nossos descritores poiéticos. Utilizamos a ferramenta ScanScore (*OMR*) para iniciarmos a conversão das partituras que estavam em PDFs para arquivos na linguagem XML. As ferramentas de reconhecimento óptico precisam de alguns requisitos para que atuem de forma adequada, uma delas é a qualidade da imagem. Quase nenhuma de nossas partituras se encontravam em condições ideais de reconhecimento, o que nos levou a conferência e por vezes a utilização de um *software* de notação para correção de notas, vozes e tempos.

### *Terceira Etapa*

Aqui delimitamos o nosso escopo de busca *intersubjetiva* nas trilhas sonoras.

### *Quarta Etapa*

Na quarta etapa usamos os musemas selecionados nas coletâneas como *queries* de busca dentre as trilhas sonoras.

É nesta quarta etapa do processo que propomos a utilização de nossas ferramentas descritoras. Agora iremos expor nossos resultados.


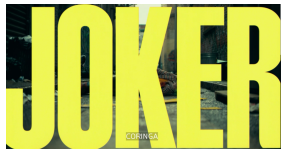

#### 5.4.1 - O Coringa *versus* Musemas das Coletâneas

O Coringa (*The Joker*) estreou em 2019, dirigido por Todd Phillips e estrelado por Joaquin Phoenix no papel principal trouxe uma nova perspectiva sobre a icônica figura do Coringa, um dos vilões mais conhecidos do universo dos quadrinhos da DC Comics. Indo para além do arquétipo clássico do vilão, o filme traz a história de origem do personagem, fornecendo uma visão mais humana e compreensiva de sua jornada rumo à loucura, explorando questões sociais pertinentes, como a marginalização, a saúde mental e a violência urbana, tecendo uma crítica sobre a sociedade contemporânea.

A trilha sonora, composta por Hildur Guðnadóttir contribui para a construção da narrativa e da jornada psicológica do personagem principal. utiliza instrumentos e técnicas pouco convencionais, criando uma atmosfera sombria e perturbadora que reflete a mente conturbada de Arthur Fleck, em sua transformação para se tornar o Coringa. A trilha sonora ganhou o Oscar de 2020 como melhor trilha original.

A *cue* que escolhemos analisar leva o título de *Defeated Clown*, onde é apresentado o mundo de Arthur Fleck. O protagonista aparece trabalhando como palhaço em uma atividade publicitária em meio a um centro movimentado de uma cidade grande quando um grupo de jovens lhe roubam a placa que está segurando como propaganda. Artur pede ajuda a multidão que anda por ali sem sucesso, perseguindo o grupo de jovens até um beco, onde estes armam uma emboscada, batendo e roubando Artur. A música começa aos 2 minutos e 58 segundos, quando Artur cai no chão apanhando e termina aos 3 minutos e 50 segundos com Artur em um consultório psicológico.

Tabela 13: *Cuesheet* da trilha *Undefeated Clown*.

Cena	Tempo	Ação	Música
	2' 58"	Artur apanhando e sendo roubado	Timpano - M3( <i>ostinato</i> ), M4 ( <i>staccato</i> ) Cello início do tema
	3'30"	Apresentação do título	Fim do tema, início de um <i>pad</i> de notas sustentadas pelas cordas.
	3'50"	Artur no consultório tendo uma crise de riso por causa do distúrbio Afeto Pseudobulbar.	<i>Fade out</i> das cordas

#### 5.4.1.1 - Rastreamento musemático entre "*the defeated clown*"(TDC) e os musemas do arquétipo sombra.

Abaixo, iremos apresentar a resposta de rastreamento dada por nossos *descritores poéticos digitais*.

#### Musema 1 - tonalidade menor

Usando nossa ferramenta de análise de tonalidade (bloco 5) , tivemos a resposta que a peça se encontra em Dó menor.

Figura 42: Descritor de Tonalidade.

```

#musema 1 Tonalidades
m1_OA, m1_MCIO = [], []

#Tonalidades OA -----
for score in corpus_OA:
    '''Descritor de tonalidade OA'''
    m1_OA.append(score.analyze('key'))

for titulo, tonalidade in zip(OA_titulos, m1_OA):
    print(titulo, " ", tonalidade)

print('\n') # espaço entre prints

#Tonalidades MCIO -----
for score in corpus_MCIO:
    '''Descritor de tonalidade MCIO'''
    m1_MCIO.append(score.analyze('key'))

for titulo, tonalidade in zip(MCIO_titulos, m1_MCIO):
    print(titulo, " ", tonalidade)


Jaws      d minor
Marcha Imperial  E- major
Defeated Clown  c minor

Mysterious - Burglar Music  g minor
Misterioso Infernale  c minor
Misterioso Pizzicato  c minor
Misterioso Burglar Music  c minor

```

Observamos que três das quatro peças de nosso MCIO analisadas foram compostas na tonalidade de dó menor.

Tabela 14: Comparação entre as tonalidades dos MCIOs e do nosso OA.

<p><b>Coletâneas</b></p> <p>75% - Tonalidade Cm 25% - Tonalidade Gm</p>	<p><b>TDC</b> Tonalidade Cm</p> 
---	---

### Musema 2 - oitava paralela

O segundo processo foi a busca por oitavas paralelas com o *bloco 6* (figura 43), onde ajustamos para rastrear apenas na clave de sol pois temos um *ostinato* na clave de fá. Encontramos a presença de 8ª paralelas nos c. 2, 3, 4, 6, 7, 10, 12, 13, 17, 18, 20 e 23.

Figura 43: Compassos que possuem movimento de 8ª paralela em TDC.

```

↳ <music21.chord.Chord C4 C5> <music21.chord.Chord C4 C5>
Parallel octaves found in measure 2 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord D4 D5> <music21.chord.Chord D4 D5>
Parallel octaves found in measure 3 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord E-4 E-5> <music21.chord.Chord E-4 E-5>
Parallel octaves found in measure 4 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord B-4 B-5> <music21.chord.Chord B-4 B-5>
Parallel octaves found in measure 6 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord D4 D5> <music21.chord.Chord D4 D5>
Parallel octaves found in measure 7 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord E-4 E-5> <music21.chord.Chord E-4 E-5>
Parallel octaves found in measure 10 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord B-4 B-5> <music21.chord.Chord B-4 B-5>
Parallel octaves found in measure 12 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord C4 C5> <music21.chord.Chord C4 C5>
Parallel octaves found in measure 13 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord E-4 E-5> <music21.chord.Chord E-4 E-5>
Parallel octaves found in measure 17 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord D4 D5> <music21.chord.Chord D4 D5>
Parallel octaves found in measure 18 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord E-4 E-5> <music21.chord.Chord E-4 E-5>
Parallel octaves found in measure 20 of part P1-Staff1

<music21.chord.Chord D4 D5> <music21.chord.Chord D4 D5>
Parallel octaves found in measure 23 of part P1-Staff1

```

Na figura 44 estão representados alguns excertos que o descritor apontou que possuem movimento de oitava paralela.


Figura 44: Impressão de algumas estruturas onde foi encontrado movimento de 8ª paralelas em TDC, pelo descrito.

```

▶ for part in target_score.parts:
  for measure in part.getElementsByClass('Measure'):
    if rastreamento_oitavas(measure):
      print(f'Parallel octaves found in measure {measure.number} of part {part.id}\n')
      measure.show()

```


Hildur Gudnadóttir



<music21.chord.Chord E-4 E-5> <music21.chord.Chord E-4 E-5>  
Parallel octaves found in measure 17 of part P1-Staff1

Defeated\_Clown.xml


Hildur Gudnadóttir



<music21.chord.Chord D4 D5> <music21.chord.Chord D4 D5>  
Parallel octaves found in measure 18 of part P1-Staff1

Defeated\_Clown.xml

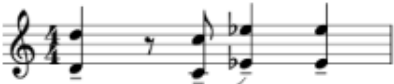
Hildur Gudnadóttir



<music21.chord.Chord E-4 E-5> <music21.chord.Chord E-4 E-5>  
Parallel octaves found in measure 20 of part P1-Staff1

Defeated\_Clown.xml


Hildur Gudnadóttir



<music21.chord.Chord D4 D5> <music21.chord.Chord D4 D5>  
Parallel octaves found in measure 23 of part P1-Staff1

Defeated\_Clown.xml

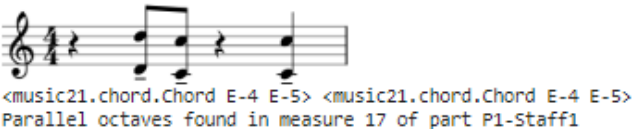
Hildur Gudnadóttir



Observamos assim, que a construção do tema com o uso de 8ª paralelas contribui para a textura homofônica da peça.



Tabela 15: Comparação de presença de m2-MCIO entre as coletâneas e TDC-OA.

m2 - Coletâneas	m2 -TDC
100% presente	

### Musema m3a - contorno melódico

Nesta seção utilizamos como material de busca os musemas extraídos das coletâneas musicais e algumas diminuições dos mesmos, como explicado anteriormente<sup>67</sup>. Nossos resultados foram os seguintes:

Tabela 16: Quantidade de musemas m3-MCIO encontrados em TDC-OA.

Musemas	Zm3a1	Zm3a2	Lm3a1	Lm3a2	Fm3a1
Recorrência	0	2	0	1	0

Ao todo encontramos 3 seqüências de movimentos intervalares iguais à de nossos musemas, agora vamos avaliar se há semelhanças intervalares.

Figura 45: Janela textual de resultados do descritor de busca de contorno melódico Zm3a.

```

Musema mat. ref. =
[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>]
[['Perfect Unison', 'Perfect Fifth'], ['Perfect Fifth', 'Perfect Fourth'], ['Perfect Fourth
[<music21.note.Note G>, <music21.note.Note B->, <music21.note.Note D>, <music21.note.Note G
-----
Rastreamento do Musema no OA =

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>]
['Minor Second', 'Major Second']
[<music21.chord.Chord D4 D5>, <music21.chord.Chord E-4 E-5>, <music21.chord.Chord F4 F5>]

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>]
['Major Second', 'Minor Second']
[<music21.chord.Chord C4 C5>, <music21.chord.Chord D4 D5>, <music21.chord.Chord E-4 E-5>]

```

<sup>67</sup> Subcapítulo 5.3.3.4.

Figura 46: Janela gráfica de resultados do descritor de busca de contorno melódico Zm3a.

Percebemos que apesar do contorno ter sido encontrado, a relação intervalar entre o musema Zm3a1 e as estruturas encontradas estão bem distantes, além de estarem separadas, por pausas.

Tivemos apenas uma recorrência em relação ao rastreamento do musema Lm3a1 (figura 47):

Figura 47: Janela textual de resultados do descritor de busca de contorno melódico Lm3a1.

```
Musema mat. ref. =
[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.DESCEENDING: -1>]
['Minor Third', 'Major Third', 'Perfect Fourth', 'Major Third']
[<music21.note.Note C>, <music21.note.Note E->, <music21.note.Note G>, <music21.note.Note C>, <music21.note.Note A->]
-----
Rastreamento do Musema no OA =
```

Figura 48: Janela textual de resultados do descritor de busca de contorno melódico Lm3a2.

```
Musema mat. ref. =
[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.DESCEENDING: -1>]
[['Perfect Unison', 'Perfect Fifth', 'Perfect Fourth'], ['Perfect Fifth', 'Perfect Fourth', 'Perfect Unison'], ['Perfect F
[<music21.note.Note C>, <music21.note.Note E->, <music21.note.Note G>, <music21.note.Note C>, <music21.note.Note A->]
-----
Rastreamento do Musema no OA =

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.DESCEENDING: -1>]
['Minor Second', 'Major Second', 'Minor Third']
[<music21.chord.Chord D4 D5>, <music21.chord.Chord E-4 E-5>, <music21.chord.Chord F4 F5>, <music21.chord.Chord D4 D5>]
```

Figura 49: Janela gráfica de resultados do descritor de busca de contorno melódico Lm3a2.



Não tivemos nenhuma recorrência do contorno melódico do musema Fm3a1.

#### Musema 4 - articulação *staccato*

Este foi um caso em que o uso do descritor simbólico não ajudou na identificação de um musema. O Ostinato rítmico que é apresentado na área do próximo *musema 5* é feito pelo instrumento Tímpano, instrumento de percussão com nota definida caracterizado pela emissão de um som com forte ataque e rápido decaimento, o que nos dá a sensação de estarmos escutando um som e logo em seguida um curto silêncio. Portanto, a articulação *staccato* se encontra na peça, mas não foi identificado por nenhum de nossos descritores.

Tabela 17: Comparação de recorrência do musema 4 entre MCIOs e OA.

Coletâneas	TDC
100% presente	Presente no <i>ostinato</i> tocado pelo tímpano

#### Musema 5 - Contorno Rítmico

Encontramos o musema m5b em uma versão aumentada. Onde ao invés de termos dois conjuntos de quatro semicolcheias, temos o *ostinato* em semínimas. Nosso descritor traz que o padrão rítmico foi encontrado em todos os compassos.

Figura 50: Resultado do descritor de análise rítmica mais recorrente em TDC-OA.

▶ Instâncias: 25 | Padrão: 'PPPP'  
 {0.0} <music21.layout.PageLayout>  
 {0.0} <music21.layout.SystemLayout>  
 {0.0} <music21.layout.StaffLayout distance 62, staffNumber 2, staffSize None, staffLines None>  
 {0.0} <music21.clef.BassClef>  
 {0.0} <music21.key.Key of c minor>  
 {0.0} <music21.meter.TimeSignature 4/4>  
 {0.0} <music21.chord.Chord C1 C2>  
 {1.0} <music21.chord.Chord E-2 E-3>  
 {2.0} <music21.chord.Chord C1 C2>  
 {3.0} <music21.chord.Chord E-2 E-3>

Compasso: 1    Clave/voz: P1-Staff2

**Defeated\_Clown.xml**

Hildur Guðnadóttir





Tabela 18: Comparação de recorrência do musema m5b entre MCIOs e OA.

Coletâneas	TDC presente
100% presente	

## Resumo


Figura 51: Representação de alguns musemas encontrados nos primeiros compassos de TDC.

**Defeated Clown**

Hildur Guðnadóttir

m1

Tom Dó menor



m5b

m4

#### 5.4.2 - Star Wars versus Coletânea Y




O filme "Star Wars: Episódio V - O Império Contra-Ataca" é o segundo capítulo da saga de George Lucas. Foi lançado em 1980, é dirigido por Irvin Kershner, e tem como compositor musical John Williams. A trama de "O Império Contra-Ataca" traz uma batalha entre a Aliança Rebelde e o Império Galáctico. O filme inicia com os rebeldes estabelecendo sua base no planeta gelado de Hoth. Confrontados pelo Império, liderado por Darth Vader, os heróis da saga se separam em suas jornadas individuais. O filme apresenta uma construção clássica baseada na jornada do herói. O clímax do filme ocorre quando Luke confronta Vader em uma batalha épica, resultando em uma das reviravoltas mais impactantes da história do cinema. A revelação da relação entre Luke e Vader desencadeia reflexões sobre a dualidade do bem e do mal, trazendo mais profundidade à estrutura.

A trilha sonora de "O Império Contra-Ataca" não apenas complementa visualmente o filme, mas também se torna uma entidade própria tendo como sua característica principal o uso de leitmotiv, que são temas musicais associados a personagens, lugares ou ideias específicas.

A música de Williams se tornou um componente essencial da identidade da franquia, influenciando gerações de compositores, e sua *Marcha Imperial* é usada em diversas ocasiões para referenciar o *mal*, seja de maneira direta ou para criar alívio cômico, a peça se tornou um símbolo na cultura nerd de ficção científica e vilão.

Nossa peça musical escolhida foi criada para referenciar o vilão do filme. A *Marcha Imperial* pode ser ouvida pela primeira vez aos 19 minutos e 46 segundos de filme, quando nos é apresentado o universo do império, naves, exército, e Darth Vader. Aos 20 minutos e 17 segundos temos a primeira aparição de Darth Vader no filme e a trilha se encerra aos 21 minutos e 24 segundos. Ao longo do filme ela aparecerá de forma literal, rearranjada, como citação, etc. mais onze vezes no filme.

Tabela 19: *Cuesheet* da trilha Imperial March.

Cena	Tempo	Ação	Música
	19' 45"	Apresentação da frota de naves do império	caixa clara e cordas - ostinato rítmico
	20'16"	Darth Vader aparece, de costas, pela primeira vez no filme.	Representação do tema B
	20'30"	Entrada dos almirantes do império para diálogo com Vader.	Finalização da apresentação completa do tema. Ataque no tímpano e acorde de dó menor, sustentado por metais e cordas.

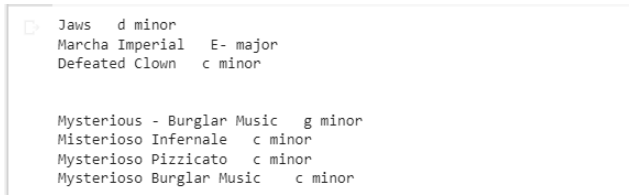
#### 5.4.2.1 - Rastreamento musemático entre Marcha Imperial (MI) e Musemas das Coletâneas

Nesta seção apresentamos os dados obtidos através do uso de nossos descritores.

##### Musema 1 - tonalidade menor

Usando nossa ferramenta de análise de tonalidade (bloco 5), obtivemos a resposta que a peça se encontra em Mi bemol maior (figura 52), porém com uma breve análise manual percebemos que a peça na realidade se encontra na relativa menor de mi bemol maior, dó menor.


Figura 52: Janela textual de resultado do rastreamento de tonalidade.



Três das quatro peças de nossos MCIO analisadas foram compostas na tonalidade de dó

menor.

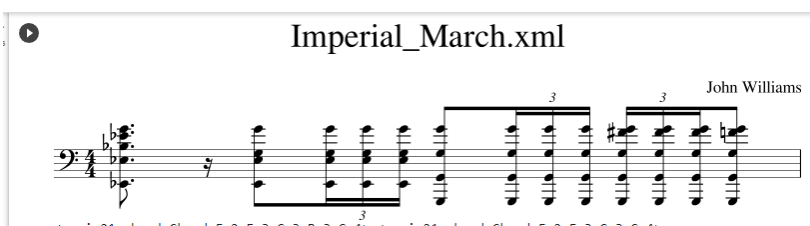
Tabela 20: Comparação de recorrência do musema m1 entre MCIOs e MI - OA.

<p><b>Coletâneas</b></p> <p>75% - Tonalidade Cm 25% - Tonalidade Gm</p>	<p><b>MI</b></p> <p>Tonalidade Cm</p> 
---	---

### Musema 2 - oitava paralela

Nosso descritor apontou que todos os compassos da peça possuem oitavas paralelas.

Tabela 21: Comparação de recorrência do musema m2 entre MCIOs e MI - OA.

<p><b>m2 - Coletâneas</b></p> <p>100% presente</p>	<p><b>m2 -MI</b></p> <p>Imperial_March.xml</p>  <p>John Williams</p> <p>&lt;music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 B-3 G-4&gt; &lt;music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 G-4&gt; Parallel octaves found in measure 15 of part P1-Staff2</p>
--	---

### Musema m3a - contorno melódico

Nesta seção utilizamos como material de busca os musemas extraídos das coletâneas musicais e algumas diminuições dos mesmos, como explicado anteriormente<sup>68</sup>. Nossos resultados foram os seguintes:

Tabela 22: Recorrências dos musemas de contorno melódico na Marcha Imperial.

Musemas	Zm3a1	Zm3a2	Lm3a1	Lm3a2	Fm3a1
<b>Recorrência</b>	0	3	0	4	0

<sup>68</sup> Subcapítulo 5.3.3.4.

Ao todo encontramos 3 seqüências de movimentos intervalares equivalentes à de nossos musemas de referência, agora vamos avaliar se há semelhanças intervalares.

Como não verificamos recorrências do musema Zm3a1, partimos para a busca dos musemas Zm3a2. Segundo nosso descritor, foram encontradas três recorrências para o musema Zm3a2. Apenas uma recorrência é apontada na clave de sol, como estamos buscando neste momento apenas linhas melódicas, iremos trabalhar com este.

Figura 53: Janela textual de resultados da busca do musema Zm3a2.

```

Musema mat. ref. =
[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>]
[['Perfect Unison', 'Perfect Unison'], ['Perfect Unison', 'Major Third'], ['Major Third', 'Perfect Fifth']]
[<music21.note.Note G>, <music21.note.Note B->, <music21.note.Note D>, <music21.note.Note G>]
-----
Rastreamento do Musema no OA =

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>]
['Major Sixth', 'Minor Third']
[<music21.harmony.ChordSymbol E->, <music21.chord.Chord G3 G4>, <music21.chord.Chord B-3 B-4>]

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>]
['Augmented Fourth', 'Diminished Fifth']
[<music21.harmony.ChordSymbol Cm7 alter b5>, <music21.note.Note E>, <music21.note.Note B->]

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>]
['Perfect Fourth', 'Perfect Fifth']
[<music21.harmony.ChordSymbol Cm7 alter b5>, <music21.note.Note E->, <music21.note.Note B->]

```

Figura 54: Janela gráfica de resultado do Zm3a2.

Compasso 12  
Eb

Compasso 15  
Cm7b5

Compasso 16  
Cm7b5



Em c.12 temos o movimento ascendente sob um arpejo de sol menor



Não tivemos recorrências de Lm3a1, portanto apresentamos os resultados da busca por Lm3a2:

Figura 55: Janela de resultados do Lm3a1.

```
Musema mat. ref. =
[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.DESCENTING: -1>]
[['Perfect Unison', 'Perfect Unison', 'Perfect Unison'], ['Perfect Unison', 'Perfect Unison'], ['Perfect Unison', 'Perfect Unison', 'Pe
<music21.note.Note C>, <music21.note.Note E->, <music21.note.Note G>, <music21.note.Note C>, <music21.note.Note A->]
-----
Rastreamento do Musema no OA =

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.DESCENTING: -1>]
['Major Second', 'Major Ninth', 'Perfect Octave']
[<music21.chord.Chord G1 G2 C-4 E-4>, <music21.chord.Chord G1 G2 D4 F4>, <music21.chord.Chord G4 G5>, <music21.chord.Chord G1 G2 G3 G4>]

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.DESCENTING: -1>]
['Diminished Fifth', 'Minor Second', 'Diminished Sixth']
[<music21.chord.Chord D#2 D#3 F#3 A#3 F#4>, <music21.chord.Chord C4 C5>, <music21.chord.Chord D-4 D-5>, <music21.chord.Chord D#2 D#3 F#3 A#3 F#4>]

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.DESCENTING: -1>]
['Augmented Fifth', 'Minor Second', 'Major Sixth']
[<music21.chord.Chord E-2 E-3 B-3 E-4 G4>, <music21.chord.Chord D#4 D#5>, <music21.chord.Chord E4 E5>, <music21.chord.Chord E-2 E-3 G3 G4>]

[<Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.ASCENDING: 1>, <Direction.DESCENTING: -1>]
['Augmented Second', 'Minor Second', 'Major Third']
[<music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 B-3 G-4>, <music21.chord.Chord E-4 G-4 A4>, <music21.chord.Chord E4 G-4 B-4>, <music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 G-4>]
```

Figura 56: Janela gráfica de resultado do Lm3a2.

Compasso 11

Compasso 14

Compasso 15

O contorno de Lm3b foi encontrado em todos os compassos, pois contém material motivico

melódico central do tema IM (  ), um movimento ascendente seguido de um movimento descendente.

Também não obtivemos resposta de recorrência do musema Fm3a1 em MI

#### Musema 4 - articulação *staccatto*

Através de nossa busca pelas configurações rítmicas mais comuns podemos inferir que *ostinato* rítmico em que toda a peça é construído, usa a articulação *staccatto*, porém a partitura não traz indicações da articulação, porém através de uma análise auditiva simples, percebemos a presença da articulação na melodia e no acompanhamento.

Figura 57: Janela textual de resultado do Zm3a2.

```


Instâncias: 1 | Padrão: 'K<F566P566F'
{0.0} <music21.layout.SystemLayout>
{0.0} <music21.layout.StaffLayout distance 120, staffNumber 2, staffSize None, staffLines None>
{0.0} <music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 B-3 G-4>
{0.75} <music21.note.Rest 16th>
{1.0} <music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 G-4>
{1.5} <music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 G-4>
{1.6641} <music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 G-4>
{1.832} <music21.chord.Chord E-2 E-3 G-3 G-4>
{2.0} <music21.chord.Chord G2 E-3 G-3 G-4>
{3.0} <music21.chord.Chord C2 C3 G-3 B-3 E-4>
{3.1641} <music21.chord.Chord C2 C3 G-3 B-3 E-4>
{3.332} <music21.chord.Chord C2 C3 G-3 B-3 E-4>
{3.5} <music21.chord.Chord C2 C3 G-3 B-3 E-4>

```

Compasso: 15 Clave/voz: P1-Staff2

Imperial\_March.xml

John Williams



Compasso: [(15, 'P1-Staff2')]  
-----

#### Musema 5 - Contorno Rítmico

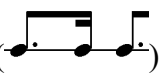
O contorno rítmico Zm5a (  ) foi encontrado nos mesmos compassos em que o musema Lm3b por também ser elemento motivico central da peça.

Figura 58: Janela gráfica de resultado do Zm5a.  
Compasso: 15 | Tempo: 59.0

## Imperial\_March.xml



Figura 59: Representação de alguns musemas encontrados nos primeiros compassos.

**Imperial March**  
motivo ritmico/melódico

m1  
Tom: Sol menor

Trumpetes  
Trombones  
Trombones baixo

m2

Lm3a2

m5a

m5b

m4

Detailed description of Figure 59: This is a musical score for the 'Imperial March' motif. It features two staves, a treble and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The time signature is 4/4. The score includes various annotations: 'm1' is a box around the first measure with 'Tom: Sol menor' below it; 'm2' is a dashed green line above the first two measures; 'Lm3a2' is an orange arrow pointing to a triplet in the second measure; 'm3a2' is a dashed green line above the triplet; 'm4' is a blue box around the first measure of the second system; 'm5a' is a red arrow pointing to a triplet in the first measure of the second system; 'm5b' is a yellow dashed box around a triplet in the second measure of the second system. Instrument parts for Trumpets, Trombones, and Trombones baixo are indicated at the top.

### 5.5 - Levantamento dos Musemas encontrados

Após analisar as peças de nosso estudo de caso, podemos destacar alguns dados sobre os musemas.

#### *Musema 1 - Tonalidade*

Vimos que em todas as peças de nosso MCIO quanto nossos OAs estavam em tonalidades menores, sendo:

- MCIOs: 02 peças em *dó menor* e 01 em *sol menor*;

- OAs: 01 em dó menor (TDC) e 01 em sol menor (IM);  
A tonalidade menor foi uma constante em todas as obras

### *Musema 2 - Oitavas Paralelas*

Todas as peças que analisamos utilizaram o movimento de oitavas paralelas como forma de arranjar as vozes. Sua aparição pode ser classificada em dois tipos:

- determinantes episódicos: em Lampe, Franklin
- característica textural da peça: em Zamecnik, Joker (TDC), e Star Wars.

### *Musema 3 - Contorno Melódico*

Entre os musemas dos MCIOs e de OAs encontramos:

- Zm3a2 em Joker
- Lm3a2 em Star Wars

### *Musema 4 - Staccato*

A articulação *staccato* também foi observada em todas as peças das MCIOs e dos OAs. Elas também podem ser catalogadas como:

- determinantes episódicos: Zamecnik, Lampe; Star Wars;
- característica textural da peça: Franklin, Joker (TDC);

### *Musema 5 - Contorno Rítmico*

Encontramos também similaridades nas estruturas rítmicas.

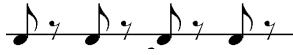





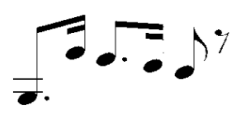

- O musema m5a:  foi encontrado em todas as peças. Porém as nas peças Joker e Star Wars o contorno se consolida durante a performance, pela escolha instrumental no caso do Joker (tímpano) e pelo *bpm* no caso de Star Wars. Estas expressões sônicas só podem ser extraídas através do fonograma.

Tabela 23: Amostras de estruturas musicais similares ao musema m5a.

Zamecnik	Lampe	Franklin	Joker	Star Wars
				

- O musema m5b:  foi encontrado em Zamecnik e Star Wars.

Tabela 24: Amostras de estruturas musicais similares ao musema m5b.

Zamecnik	Star Wars
	

### *Empilhamento de Musemas*

A conjunção de musemas dentre uma posição vertical que apareceu em todas as peças foi: m1 + m2 + m4 + m5b. Ou seja, a aparição **simultânea** de: tonalidade menor, oitavas paralelas, articulação *staccato* e *ostinato* de semínimas.

## 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou interseccionar os campos de estudo da composição musical, significação musical, semiótica, análise musical, historiografia do cinema e as capacidades paramusicais que a trilha sonora tem de influenciar o subconsciente em uma obra audiovisual (ADORNO, 1976).

Ao iniciarmos esta pesquisa tínhamos consciência que entrávamos em um campo transdisciplinar imbricado. A busca pela decodificação, classificação, catalogação, indexação de expressões musicais é objeto de pesquisa há tempos. De Platão à Tagg, da semiótica à neurociência, da musicologia à musicoterapia, a busca por entendermos como a música se conecta conosco e nos conecta uns aos outros é uma constante nos grupos de pesquisas, pois esta questão guarda segredos sobre como nos desenvolvemos enquanto seres humanos e como se deu nossas relações sociais, culturais e pessoais através da técnica de organizar sons e criar conexões profundas com esses sendo nós, seres humanos, os únicos seres capazes de sermos afetados tão profundamente por esta prática. Uma forma de resumir poeticamente a nossa busca é parafraseando Cecília Meireles<sup>69</sup>: Música: - "não há alguém que explique, e ninguém que não entenda."

Iniciamos esta tese apresentando nossas motivações oriundas do campo de trabalho do audiovisual comercial. As hipóteses levantadas aqui advém da experiência prática de mais de dez anos em um mercado que sobrevive da arte, mas requer características industriais em sua produção. Não buscamos entrar no mérito das questões éticas e morais aqui deste modo de criação/produção, mas o fato é que quando alguém te liga e pede para você fazer uma trilha musical em meia hora para um vídeo que ainda não está pronto só com um *briefing* de três palavras, esta pessoa está muito mais interessada na sua capacidade de interpretar o campo de conotação cultural que todos da corrente *produção - divulgação - recepção* estão envolvidos, do que com sua habilidade musical composicional. Neste contexto, buscamos identificar estereótipos musicais, pois elas nos guiam dentre o mar de possibilidades composicionais. Portanto, olhamos para o foco desta pesquisa sob o ponto de vista do *transmissor*, de quem faz música dentro deste contexto.

---

<sup>69</sup>“Liberdade – essa palavra que o sonho humano alimenta: que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda!” Cecília Meireles.

Para falar sobre significado em música é preciso se perguntar: Onde? Quando? Por quê? Para quem?... Ao levantarmos a hipótese de haver estruturas musicais reiteradas durante toda a história do cinema, sabíamos que precisaríamos delimitar muito bem nossos campos musicais e conotativos para que pudessem ser definidos parâmetros musicais coerentes. Assim definimos nosso ponto de partida: as coletâneas musicais; nossa metodologia: a análise musemática e a comparação interobjetiva de Tagg; e nosso caso de estudo: as trilhas musicais. O próximo passo foi traçar a linha que conectaria as três partes, o campo conotativo. Traçamos um paralelo sobre um ponto comum entre todas as produções audiovisuais, a construção narrativa. Nosso campo semântico foi construído em volta do arquétipo sombra, representado de um lado pelos títulos nas coletâneas musicais, e de outro pelos vilões nos filmes.

Em seguida usamos o método de análise musemática introduzido por Philip Tagg para extrairmos os musemas das coletâneas. Desta análise pudemos observar:

- A reiteração de estruturas musicais entre peças que possuíam a mesma indexação, contidas em coletâneas de criadores, compositores e anos distintos.
- A semelhança entre as estruturas musicais e seus significados dentro e fora da peça.
- A semelhança entre os *empilhamentos de musemas*, onde todas as peças das coletâneas e das trilhas apresentaram o mesmo conjunto.

Com os nossos musemas de referência definidos, partimos para a busca desses em nossos objetos de análise. Neste ponto contribuímos propondo o uso de descritores computacionais (e os construindo) dentro dos processos da comparação interobjetiva, para mostrarmos e/ou compararmos estruturas musicais.

Sobre esta etapa constatamos que:

- Os descritores simbólicos podem auxiliar na análise preliminar, automatizando fases do processo e acelerando a velocidade de análise.
- A conversão em outras formas de dados, como listas numéricas, nos possibilita visualizar as estruturas musicais de outra forma, que por vezes facilita a encontrar novas informações.
- Descritores simbólicos não contemplam aspectos sônicos, o que pode resultar em o não rastreamento de alguns parâmetros de expressão musical.
- As bibliotecas de ferramentas para análise musical através de descritores

simbólicos ainda estão em desenvolvimento, tendo sua documentação incompleta e suas *features* ainda em fases de testes.

Observamos que estereotípias musicais podem perder ou terem seu significado paramusical alterado através do tempo pelos seus usos e simplificações, se tornando clichês, ou como Tagg irá definir: sinédoque de gênero. Vimos esta ocorrência no próprio “tema do vilão”<sup>70</sup>, uma síntese do principal motivo musical dos temas encontrados nas coletâneas (figura 60) que possuem a indexação *Mysterioso*, que de tanto ser reiterada literalmente em inúmeras peças teve seu sentido conotativo alterado de suspense para uma caricatura cômica, adquirindo um sentido jocoso.

Figura 60: Conhecido popularmente como o tema do Vilão. Motivo musical derivado das coletâneas musicais extremamente reiterado na música de cinema e popular.



Por isso buscamos trabalhar com o musema, uma célula musical que ainda pode se transformar em diferentes partes musicais. Quando quebramos estes clichês em estruturas menores (musemas) vimos as suas presenças em trilhas sonoras emblemáticas do cinema onde os campos poéticos e aestésicos se mantiveram. Em outras palavras, constatamos evidências concretas de que musemas compostos e presentes em coletâneas musicais do início do século XX estão reiterados em temas consagrados de trilhas musicais compostas para filmes expoentes deste século.

Observamos, porém, que não necessariamente estas estruturas são determinantes e irrefutáveis signos de uma matriz definida de expressão musical, mas podem proporcionar pontos de partida possíveis para guiar ou inspirar processos criativos composicionais de compositores, músicos e arranjadores que busquem trabalhar na indústria criativa do

<sup>70</sup> Obras como *Skeleton Dance* de Carl Stalling (1929), *As Aventuras de Marks Twain* (1944) de Max Steiner e o jogo de super nintendo *Wizards and Warriors* (1987) de David Wise utilizaram o tema de forma literal. No fórum *Monster Kids Classic Horror* há um tópico destinado apenas para que seja indexado peças musicais que usem o tema do vilão de alguma forma. O catálogo já possui mais de 100 peças onde foi encontrado o tema. Disponível em: <<https://www.tapatalk.com/groups/monsterkidclassichorrorforum/mysterioso-pizzicato-t73441-s20.html>> . Acessado em 07 de setembro de 2023.



audiovisual. Similarmente, o conhecimento gerado pode ser usado como material auxiliar para musicólogos, pesquisadores na área da significação musical e profissionais do meio audiovisual, para a interpretação de estruturas de expressão musical a partir da poíesis musical. Os resultados poderão ainda subsidiar estudos sobre a influência da indústria cinematográfica sobre a construção sociocultural atual, a qual foi bombardeada pela reiteração dessas estruturas musicais, e de seus sentidos conotativos e alusivos nas trilhas musicais.

Concordamos com Oliveira quando diz que:

O uso de materiais musicais específicos correlacionados a elementos marcados da iconografia ou paradigmática fílmica contribuiu para a formação de tópicos musicais criadas ou consolidadas no contexto cinematográfico. A partir desta observação, é possível afirmar que o cinema elabora suas próprias tópicos e favorece a criação de um imaginário sonoro particular que, todavia, influencia outras mídias e se torna parte do imaginário sonoro (OLIVEIRA, 2017, p.12)

Ao rastreamos signos de expressões paramusicais (musemas) com auxílio de ferramentas computacionais, pudemos observar de forma concreta, estruturas musicais que se reiteram dentro de um mesmo contexto, buscando obter o mesmo sentido. A estruturação de nosso método de análise que utiliza a comparação interobjetiva de Tagg auxiliado por um conjunto de descritores simbólicos poiéticos digitais construído por nós, possibilitou agilizar os processos de rastreamento de musemas e possui potencial para auxiliar em diversas outras pesquisas que possam se beneficiar de suas funções.

Concluimos então que há a existência de estruturas musicais rastreáveis desde o cinema silencioso, contidas nas coletâneas musicais, que são reiteradas até os dias de hoje dentro de um mesmo contexto conotativo. Mostramos quais são estes musemas e como há um alto índice de reiteração dos seis musemas selecionados, que puderam ser rastreados em peças feitas após 67 (Star Wars) e 106 anos (O Coringa) da primeira coletânea (Sam Fox) abordada.

Estes dados nos ajudam a entender as estruturas musicais que corroboram para a construção do imaginário sonoro ocidental e nos dão material musical para analisar e expandir nosso campo de entendimento das relações semânticas entre música e cinema, assim como as relações entre sociedade x época x arte e a formação do imaginário sonoro de uma geração que foi exposta a estes musemas durante toda sua vida, e hoje estão à frente do mercado de trabalho e das produções audiovisuais contemporâneas.

## 6.1 - Trabalhos Futuros

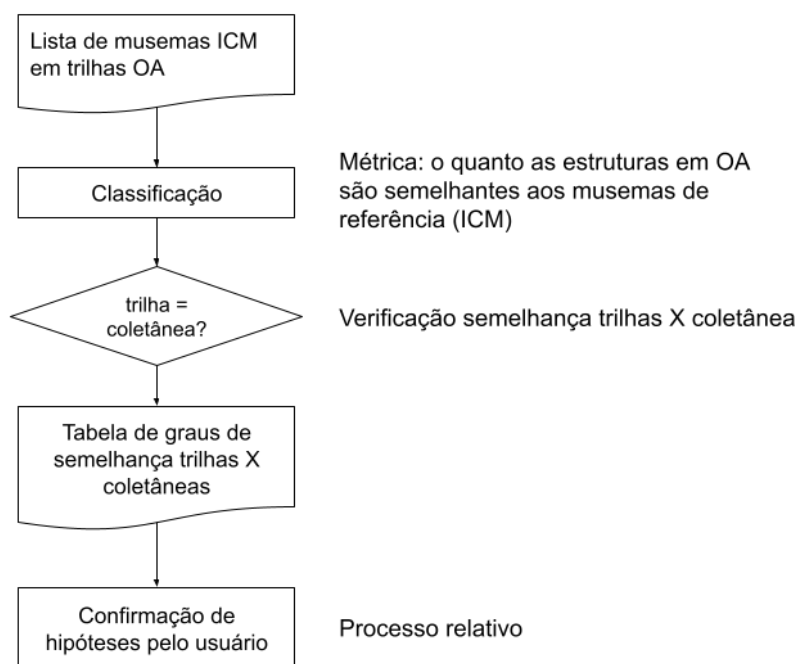
Este trabalho, centrado no estudo de caso de um recorte de coletâneas e trilhas musicais, em sua abordagem analítica quase-artesanal, abre uma série de novas oportunidades de análise auxiliada por ferramentas computacionais, inclusive por searas em que se opte por buscas automatizadas baseadas em algoritmos combinando o uso de múltiplos descritores e esquemas de descrição de musemas, bem como o uso de aprendizado profundo com ferramentas de IA.

Em uma abordagem baseada na análise de peças codificadas em áudio, pode-se selecionar os descritores que se mostrarem mais aptos (eficazes) para discriminar as características (*features*) de musemas, e combiná-los num esquema de descrição para automatizar um processo de análise e rastreamento de musemas nas trilhas musicais selecionadas.

A partir da utilização em uma parte maior da análise, podemos aumentar os números de peças de referência quanto de objetos de análises, temos a possibilidade de implementar uma análise estatística da recorrência de musemas dentro de uma amostragem maior, e a partir de uma análise do padrão de recorrência encontrado, inferir algumas questões como, por exemplo, se a forma de composição musical para cinema propicia e favorece a manutenção de estereótipos musicais ao longo do tempo.

Outro ponto a ser considerado para trabalhos futuros é o uso da classificação da relevância dos tipos de musemas para organizar o fluxo de descritores computacionais. O trabalho futuro possível de busca de musemas comuns entre materiais musicais de referência e trilhas musicais pode ser feito por vários meios, um deles sendo é o emprego de métodos de classificação que utilizem por exemplo métricas que possam quantificar a ocorrência dos padrões buscados por meio da classificação de similaridade entre as estruturas, e que isso pode ser feito no domínio sonoro, isto é, no domínio do áudio (sinal acústico).

Figura 61: Fluxo de um procedimento sugerido para classificação de similaridade de musemas.



Considere, entretanto, que a busca de graus de similaridade será determinada e sujeita aos critérios e método usados pelo analista, e atrelada a seus pré-conceitos e elementos priorizados, sendo um processo de natureza relativa, não havendo a priori um método absoluto para tal tarefa.

Este processo de análise e extração pode ser executado sobre diferentes agrupamentos de trilhas musicais, pré-selecionadas por gêneros cinematográficos. Assim, pode se fazer a análise de musemas que tenham indexação correspondentes a gêneros cinematográficos mais propensos a apresentar os mesmos *moods*, arquétipos, ações, entre outros. Um exemplo seria usar musemas extraídos de peças tituladas como *Hurry Music* nas coletâneas músicas, em temas musicais compostos para perseguições, dentro de filmes classificados como gênero "ação e aventura", onde é comum ocorrer cenas de perseguições.

O processo de análise por descritores musicais pode retornar uma classificação de candidatos a musemas encontrados, ordenados por grau de similaridade às referências, a partir da qual as instâncias (candidatos a musemas) sejam aceitos ou identificados positivamente contra a pontuação (*scores*) obtidos acima de limiares de decisão. A partir deste esquema funcional, seria possível inclusive determinar frequências de recorrência dos musemas.

Outras possibilidades é a conexão com a neurociência, onde podemos avaliar os musemas pelo receptor, através da captação de alterações físicas como pressão arterial, batimentos cardíacos, temperatura e neuroimagem. As duas áreas aqui (computação musical e neurociência musical) propostas para trabalhos futuros ressoam com os métodos que Tagg utilizou durante a construção de seu método (*descritores construcionais* e testes de recepção) e podem trazer novos dados através das tecnologias disponíveis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. e EISLER, H. **El cine y la musica**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

ALTMAN, Rick . **Silent Film Sound**. Nova York: Columbia University Press, 2004.

BERCHMANS, Tony; RUBENS EWALD FILHO. **A música do filme : tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

ANAZ, Silvio. (2020). **Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries**. Significação Revista de Cultura Audiovisual. 47. 251. 10.11606/issn.2013-7114.sig.2020.159964.

CARRASCO, Ney. **Syghkronos: a formação da poética musical do cinema**. Via Lettera, São Paulo, 2003.

CUTHBERT, M. music21 — A Toolkit for Computer-Aided Musical Analysis and Computational Musicology. Disponível em: <<https://github.com/cuthbertLab/music21>>, Acesso em: 30 Maio 2023.

CUTHBERT, Michael; ARIZA, Cristopher T. music21: A Toolkit for Computer-Aided Musicology and Symbolic Music Data. In: Proceedings of the International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR), 2010. p. 637-42. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1721.1/84963>>, Acesso em: 30 Maio 2023.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies – Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HEBLING, Eduardo D’Urso. **As coletâneas musicais temáticas e os manuais: uma introdução e um estudo de caso sobre temas do exotismo no cinema silencioso**. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2017.

INDEX — **music21 Documentation**. Disponível em:

<<http://web.mit.edu/music21/doc/genindex.html>>, Acesso em: 12 jun. 2023.

KALINAK, Kathryn. **Settling the score: Music and Classical Hollywood film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music**. New York/London: Routledge, 2001.

LIPPMANN, Walter. *Opinião pública*. [S.l.]: Editora Vozes, 2008.

MARKS, Martin Miller. **Silent Film: Contexts e Case Studies 1895-1924**. Oxford University Press. Nova York, 1997.

MATOS, Eugênio. **A arte de compor música para o cinema**. Senac, Brasília, 2014.

MATSUBARA, Edson Takashi. **Relações entre ranking, análise ROC e calibração em aprendizado de máquina**. Tese (Doutorado em Ciências de Computação e Matemática Computacional) - Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008. doi:10.11606/T.55.2008.tde-04032009-114050. Acesso em: 2020-05-22.

MCFEE, Brian; RAFFEL, Colin; LIANG, Dawen et al. **librosa: Audio and Music Signal Analysis in Python**. Proceeding of the 14th Python in Science Conference. Austin, 2015. Disponível em: <http://conference.scipy.org/proceedings/scipy2015/>. Acessado em: 03 de março de 2020.

MESTI, Diogo Norberto. Os poderes da música e a alma em Platão: : **Artefilosofia**, v. 10, n. 19, p. 3–12, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/466>>. Acesso em: 16 maio 2023.

MEREDITH, David (Ed.). **Computational music analysis**. Heidelberg: Springer, 2016.

MIRANDA, Suzana Reck. A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Ano 3. 6ª ed., 2014.

MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Oxford University Press, Nova York, 2014.

MONTE ALTO. **Composer Biography J.S. Zamecnik**. Disponível em: <<https://www.mont-alto.com/photoplaymusic/zamecnik/Zamecnik.html>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

OLIVEIRA, Adonias Caetano de. **Máquina de aprendizagem mínima com opção de**

**rejeição.** Dissertação (mestrado), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

OLIVEIRA, Juliano de. **A significação na música de cinema.** 2017. 400 p. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Juliano de. **A significação na música de cinema.** Paco Editorial. Jundiaí, 2018.

PATEL, Ani .UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION (UCTV. Exploring The Human-Ape Paradox: Ani Patel - Music and Gene-Culture Coevolution. YouTube, 14 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VM3OJ8YeklQ&t=86s>>. Acesso em: 17 de maio. 2023

PIBERNIK, Mirna. **Why is it that Hollywood still dominates the world’s cinema markets in the twenty-first century and how are other national cinemas attempting to fight back?** Glasgow Caledonian University, 2015. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/306950615\\_Why\\_is\\_it\\_that\\_Hollywood\\_still\\_dominates\\_the\\_world's\\_cinema\\_markets\\_in\\_the\\_twenty\\_first\\_century\\_and\\_how\\_are\\_other\\_national\\_cinemas\\_attempting\\_to\\_fight\\_back](https://www.researchgate.net/publication/306950615_Why_is_it_that_Hollywood_still_dominates_the_world's_cinema_markets_in_the_twenty_first_century_and_how_are_other_national_cinemas_attempting_to_fight_back)>. Acessado em: 02 de março de 2020.

PIRES, André Salim. **Métodos de segmentação musical baseados em descritores sonoros.** 2011. 152 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Computação) – Instituto de Matemática e Estatística, Universidade São Paulo, São Paulo, 2011.

PLATÃO. **A República.** Editora Nova Cultural. São Paulo, 1997.

RATNER, Leonard G. **Classic Music: Expression, Form and Style.** Schirmer Books. Londres, 1980.

RATTON, Miguel. **Dicionário De Áudio E Tecnologia Musical.** 2. ed. [s.l.]. Música e Tecnologia, 2009.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Tradução: Giovanni Cirino. **Cadernos de campo,** [S. l.], v. 17, p. 237–260, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/51433>>, Acesso em: 25 maio. 2023.

SERRÀ, Joan; SERRA, Xavier e ANDRZEJAK, Ralph G. Cross recurrence quantification for

cover song identification. **New Journal of Physics**, 11(9):093017, 2009. <https://doi.org/10.1088/1367-2630/11/9/093017>.

SIMURRA, Ivan Eiji Yamauchi. **Contribuição ao problema da orquestração assistida por computador com suporte de descritores de áudio**. 2016. 192 p. Tese (Doutorado em Processos Criativos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

STATISTA. **Most popular movie genres in north America from 1995 to 2018, by total box office revenue in billion U.S. dollars**). Disponível em: <<https://www.statista.com/statistics/188658/movie-genres-in-north-america-by-box-office-revenue-since-1995/>>. Acesso em: 4 de novembro, 2018.

TAGG, Philip. **Kojak: Fifty Seconds of Television Music Towards the Analysis of Affect in Popular Music**. Nova York, 1979.

TAGG, Philip. Music, Moving Image, and the “Missing Majority”: How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era. **Music and the Moving Image**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 9–33, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.5.2.0009>. Acesso em: 23 maio. 2023.

TAGG, Philip, CLARIDA, Bob. **Ten Little Title Tunes: Towards a musicology of the mass media**. The Mass Media Music Scholars' Press. Nova York e Montreal, 2003.

\_\_\_\_\_. **Music's meanings: a modern musicology for non-musos**. Nova York: MMMSP, 2013.

TAGG, Philip. **Glossary of special terms, neologisms, etc.** 2013. Disponível em: <https://tagg.org/articles/ptgloss.html#Poietic>. Acesso em: 26 de maio. 2023.

TAGG, Philip. **The Semiotics of the NYPD Blue Title Music (provisional version, 2018-09-21)**. 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/714498324>. Acesso em: 31 maio. 2023.

TAGG, Phillip. **AGGREGATED GLOSSARY of Abbreviations and Terms Used by Philip Tagg**. 2022, [s.l: s.n.]. Disponível em: <https://tagg.org/teaching/GlossaryAll2.pdf>. Acesso em: 24 maio. 2023.

TAPIA, Daniel. **A Orquestra Sinfônica do Cinema Norte-Americano: O Exemplo de Bernard Herrmann**. 2012. 169 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes,



Universidade Estadual de Campinas, 2012.

TZANETAKIS, George; COOK, Perry. **Marsyas: a framework of audio analysis**. Departamento de Ciências da Computação, Princeton *University*. Princeton, 1999.

TZANETAKIS, George. **Music information retrieval – theory and applications**. *University of Victoria*. Victoria, 2009.

\_\_\_\_\_. **Teaching Music Information Retrieval**. In: *International Symposium Music Information Retrieval*, 2021. *Online*. Disponível em: <<https://ismir2021.ismir.net/tutorials/#6-teaching-music-information-retrieval>>. Acesso em: 09 de nov. 2021.

UMBERTO ECO. **Tratado geral de semiótica**. [s.l.] : Editora Perspectiva, 1976.

VANZELLA, Patrícia. NEUROMÚSICA UFABC. *CINM 2022.1 | MODULO 1 | Aula 1.1 | Música e as Ciências Cognitivas*. *YouTube*. [S.l: s.n.]. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=7y\\_TosA6C6g&list=LL&index=1164](https://www.youtube.com/watch?v=7y_TosA6C6g&list=LL&index=1164)>. Acesso em: 17 maio 2023. , 27 mar. 2022

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. 3ª edição. Aleph. 2015.

UITDENBOGERD, Alexandra; ZOBEL, Justin. **Manipulation of Music For Melody Matching**, Melbourne, 2002.

WANG, Jiajun. BOURGUET, Marie-Luce; A robust audio feature extraction algorithm for music identification. In: **Audio Engineering Society Convention 129**. Audio Engineering Society, 2010.

ZAMECNIK, John Stephan. **Sam fox moving picture music: Vol.I**. Cleveland: Sam Fox, 1913.

\_\_\_\_\_. **Sam fox moving picture music: Vol.II**. Cleveland: Sam Fox, 1913.

\_\_\_\_\_. **Sam fox moving picture music: Vol.III**. Cleveland: Sam Fox, 1914.

\_\_\_\_\_. **Sam fox moving picture music: Vol.IV**. Cleveland: Sam Fox, 1923.

ZHIVOMIROV, Hristo. Sound Analysis with Matlab: Time and frequency analysis, signal statistics, etc. of a sound signal. version 1.4.0.0, 2020. Disponível em:

<https://www.mathworks.com/matlabcentral/fileexchange/38837-sound-analysis-with-matlab>. Acesso em: 02/03/2020.

## APÊNDICE A - Descritores implementados para o rastreamento de estruturas musicais

### ▼ Ambiente

```
# inicialização do ambiente Cloud e
# inserção do repositório Musescore na lista de observáveis
from google.colab import drive
drive.mount('/content/drive')
!yes | add-apt-repository ppa:mscore-ubuntu/musescore3-stable

# atualização dos arquivos de sistema do Host
!apt update
!apt upgrade

# imports para manipulação de ambiente
import glob
import os

# instalação e atualização do Musescore no Host
!apt install musescore3
!apt install --only-upgrade musescore3

# instalação da Lib Music21
!pip install music21
!pip install --upgrade music21

# inicialização da lib
import music21
from music21 import *
```

### ▼ Criação de Corpus

Em suma a criação do *corpus* se dá pela leitura dos arquivos dentro de uma caminho especificado que ficam armazenados em listas dedicadas

### ▼ Criação do Corpus OA e leitura de variáveis

```
caminho_OA = '/content/drive/MyDrive/PROJETO/OA-ObjetosdeAnalise/*.xml'
OA_arquivos = glob.glob(caminho_OA)

corpus_OA, OA_titulos = [], []
for _file in OA_arquivos:
    score = converter.parse(_file)
    corpus_OA.append(score)

print("Corpus OA")
for score in corpus_OA:
    arquivo = os.path.basename(score.metadata.filePath)
    OA_titulos.append(score.metadata.title)
    print("Arquivo: ", arquivo, ' - ', score.metadata.title)
```

### ▼ Criação do Corpus MCIO e leitura de variáveis

```
caminho_MCIO = '/content/drive/MyDrive/PROJETO/MC-MATERIALDECOMPARACAO/*.xml'
MCIO_arquivos = glob.glob(caminho_MCIO)

corpus_MCIO, MCIO_titulos = [], []
for _file in MCIO_arquivos:
    score = converter.parse(_file)
    corpus_MCIO.append(score)

print('Corpus MCIO')
for score in corpus_MCIO:
    arquivo = os.path.basename(score.metadata.filePath)
```

```
MCIO_titulos.append(score.metadata.title)
print("Arquivo: ", arquivo, ' - ', score.metadata.title)
```

## ▼ Variáveis de escopo Global

```
target_score = corpus_OA[4]
target_ = target_score.parts[0]

OA_ = corpus_OA[1]
MCIO_ = corpus_MCIO[2]

query = converter.parse("/content/drive/MyDrive/PROJETO/MC-MATERIALDECOMPARACAO/querie.mx1")

lista_notas, lista_intervalos, lista_contorno, lista_duracao = [], [], [], []

musema, musema_intervalos, musema_contorno = [], [], []

count_OA, count_MCIO = 1, 1

OA_title, MCIO_title = [], []

for score_OA, score_MCIO in zip(corpus_OA, corpus_MCIO):
    OA_title.append(score_OA.metadata.title)
    MCIO_title.append(score_MCIO.metadata.title)

# Lista de notas-----
for notas_ in target_.flatten().notes:
    lista_notas.append(notas_)
#-----//

# Lista de intervalos e contornos melódicos---
temp_target = []
for ni in lista_notas:
    if ni.isChord:
        temp_target.append(ni[-1])
    else:
        temp_target.append(ni)

for nota in range(len(temp_target)-1):
    lista_intervalos.append(interval.Interval(
        temp_target[nota], temp_target[nota+1]).niceName)
    lista_contorno.append(interval.Interval(
        temp_target[nota], temp_target[nota+1]).direction)
#-----//

#---- Queries - Tratamento musema
for i in query.flatten().notes:
    musema.append(i)

#Controle de tamanho do material lido do musema
tamanho = 1
for retirar in range(tamanho):
    musema.pop()

#-----//

# Lista de intervalos e contornos melódicos do MUSEMA---
temp_musema = []
for mu in musema:
    if mu.isChord:
        temp_musema.append(mu[-1])
    else:
        temp_musema.append(mu)
for nota in range(len(temp_musema)-1):
    musema_intervalos.append(interval.Interval(
        temp_musema[nota], temp_musema[nota+1]).niceName)
    musema_contorno.append(interval.Interval(
```

```
temp_musema[nota], temp_musema[nota+1]).direction)
```

### ▼ Definição dos Musemas

M1 - Tonalidade M2 - Oitava Paralela M3 - Contorno Melódico M4 - Articulação 'Stacatto' M5 - Ostinato M6 - Síncopa com Colcheia pontuada e semicolcheia M7 - Movimento melódico Sensível/Tônica e vice-versa

```
# Definição das listas
```

```
#musema 1
m1_OA = []
m1_MCIO = []
```

```
#musema 2
m2_OA = []
m2_MCIO = []
```

```
#musema 3
m3_OA = []
m3_MCIO = []
```

```
#musema 4
m4_OA = []
m4_MCIO = []
```

```
#musema 5
m5_OA = []
m5_MCIO = []
```

```
#musema 6
m6_OA = []
m6_MCIO = []
```

```
#musema 7
m7_OA = []
m7_MCIO = []
```

### ▼ Descritores

#### ▼ Tonalidade

```
#Tonalidades OA -----
for score in corpus_OA:
    '''Descritor de tonalidade OA'''
    m1_OA.append(score.analyze('key'))

for titulo, tonalidade in zip(OA_titulos, m1_OA):
    print(titulo, " ", tonalidade)

#-----//

print('\n')

#Tonalidades MCIO -----
for score in corpus_MCIO:
    '''Descritor de tonalidade MCIO'''
    m1_MCIO.append(score.analyze('key'))

for titulo, tonalidade in zip(MCIO_titulos, m1_MCIO):
    print(titulo, " ", tonalidade)

#-----//
```

#### ▼ Rastreamento Oitavas Paralelas

```

def rastreamento_oitavas(measure):
    for i in range(len(measure.notes) - 1):
        note1 = measure.notes[i]
        note2 = measure.notes[i + 1]
        if note1.isChord and note2.isChord:
            for pitch1 in note1.pitches:
                for pitch2 in note2.pitches:
                    if interval.Interval(pitch1, pitch2).name == 'P8':
                        print(note1, note2)
                        return True
    return False

for part in target_score.parts:
    for measure in part.getElementsByClass('Measure'):
        if rastreamento_oitavas(measure):
            print(f'Parallel octaves found in measure {measure.number} of part {part.id}')
            measure.show()

```

### ▼ Contorno Melódico

```

# Coleta de dados
_index = 1
print("Index - measure :: nota | offset -> contorno intervalar\n")
for _direction, _interval, _nota in zip(lista_contorno
                                     , lista_intervalos
                                     , lista_notas):
    print('{:2}'.format(_index), " - ", '{:7}'.format(_nota.measureNumber), " :: "
          , '{:34}'.format(str(_nota)), " | ", '{:6}'.format(_nota.offset), "-> "
          , '{:10}'.format(_direction.name), '{:20}'.format(_interval), " ->")
    _index += 1

nGram_notas, nGram_intervalos, nGram_contorno = [], [], []

N = len(musema_contorno)

resultados_ = []

#---- Tratamento de busca nGram
for i in range(len(lista_contorno)-N+1):
    '''i equivale à janela de Busca no tamanho N'''
    nGram_contorno.append(lista_contorno[i:i+N])
    nGram_intervalos.append(lista_intervalos[i:i+N])
    nGram_notas.append(lista_notas[i:i+N+1])

print("Musema mat. ref. = \n", musema_contorno, "\n",
      musema_intervalos, "\n",
      musema
      )
print("-----\n Rastreamento do Musema no OA = \n")
for busca, janela_nGram, intervalo in zip(nGram_contorno, nGram_notas, nGram_intervalos):
    if busca == musema_contorno:
        notas_busca = janela_nGram
        resultados_.append(notas_busca)
        compasso_busca = janela_nGram[0].measureNumber
        # print("Musema encontrado em: \n", " ", notas_busca)
        # print("Compasso: ", compasso_busca)
        # print("intervalos: ", direcao)
        # print("contorno: ", janela)
        print(compasso_busca, "\n", busca, "\n", intervalo, "\n", notas_busca, "\n")
#---- nGram ----//

for resultado in resultados_:
    imp = stream.Stream()
    print("Compasso", resultado[0].measureNumber)

```

```

for staff in resultado:
    imp.append(staff)
imp.show()
imp.show('midi')
print("\n")

```

#### ▼ Análise Rítmica

```

import copy

# from music21 import duration
from music21 import note
from music21.stream import Measure

def padroes_ritmicos(streamIn, transposeDiatonic=False):
    returnDicts = []
    distanceToTranspose = 0

    for thisMeasure in streamIn[Measure]:
        rhythmString = search.translateStreamToStringOnlyRhythm(thisMeasure.notesAndRests)
        rhythmFound = False
        for entry in returnDicts:
            if entry['rhythmString'] == rhythmString:
                rhythmFound = True
                entry['number'] += 1
                entry['measures'].append(thisMeasure)
                break
        if rhythmFound is False:
            newDict = {
                'number': 1,
                'rhythmString': rhythmString,
            }
            measureNotes = thisMeasure.notes
            foundNote = False
            highestNote = None
            for noteOrChord in measureNotes:
                if isinstance(noteOrChord, note.Note):
                    if not highestNote or noteOrChord.pitch.ps > highestNote.pitch.ps:
                        highestNote = noteOrChord
            if highestNote:
                distanceToTranspose = 72 - highestNote.pitch.ps
                foundNote = True
            if foundNote:
                thisMeasureCopy = copy.deepcopy(thisMeasure)
                for n in thisMeasureCopy.notes:
                    if isinstance(n, chord.Chord):
                        highestPitch = max(n.pitches, key=lambda pitch: pitch.ps)
                        n.transpose(distanceToTranspose - (highestPitch.ps - n.pitches[-1].ps), inPlace=True)
                    elif isinstance(n, note.Note):
                        n.transpose(distanceToTranspose, inPlace=True)
                newDict['rhythm'] = thisMeasureCopy
            else:
                newDict['rhythm'] = thisMeasure
            newDict['measures'] = [thisMeasure]
            returnDicts.append(newDict)

    sortedDicts = sorted(returnDicts, key=lambda k: k['number'], reverse=True)
    return sortedDicts

# -----
ritmos = []

padroes_encontrados = padroes_ritmicos(target_)
for in_dict in padroes_encontrados:
    print(f"Instâncias: {in_dict['number']} | Padrão: '{in_dict['rhythmString']}'")
    in_dict['rhythm'].show('text')
    print('\n')
    for m in in_dict['measures']:

```

```

        print("\nCompasso: ", m.number, "   Clave/voz: ", m.getContextByClass(stream.Part).id)
        m.show()
    print('Compasso: %r' % ((m.number,
                            str(m.getContextByClass(stream.Part).id))
                            for m in in_dict['measures'])))

    ritmos.append(in_dict)
    print('-----\n\n')

```

#### ▼ Síncopa Colcheia pontuada e semicolcheia

```

nGram_duracao, ritmo_busca, duracao_lista_notas = [], [], []

exemplo = converter.parse('/content/drive/MyDrive/PROJETO/MC-MATERIALDECOMPARACAO/ritmo_busca.mxl')

for note in exemplo.flatten().notes:
    ritmo_busca.append(note.quarterLength)

print(ritmo_busca)

for ni in lista_notas:
    if ni.isChord:
        duracao_lista_notas.append(ni[-1].quarterLength)
    else:
        duracao_lista_notas.append(ni.quarterLength)

r_N = len(ritmo_busca)
for i in range(len(duracao_lista_notas)-r_N+1):
    '''i equivale à janela de Busca no tamanho N'''
    nGram_duracao.append(duracao_lista_notas[i:i+r_N])

for test, notas in zip(nGram_duracao, nGram_notas):
    if test == ritmo_busca:
        compasso = notas[0].measureNumber
        print("Compasso: ", compasso, "| Tempo: ", notas[0].offset+1)
        target_.measure(compasso).show()
        target_.measure(compasso).show('midi')
        print("\n")

```



ANEXO A - Índice de Músicas - Coletânea SAM FOX MOVING PICTURE  
MUSIC VOL. I

# SAM FOX MOVING PICTURE MUSIC

By J. S. ZAMECNIK

VOL. I

PRICE 50 CENTS

## CONTENTS

	Page
Festival March . . . . .	2
Indian Music . . . . .	3
Oriental Veil Dance . . . . .	4
Chinese Music . . . . .	5
Oriental Music . . . . .	6
Mexican or Spanish Music . . . . .	8
Funeral March . . . . .	9
Death Scene . . . . .	9
Church Music . . . . .	10
War Scene	
Part 1 (In Military Camp) . . . . .	11
Part 2 (Off to the Battle) . . . . .	12
Part 3 (The Battle) . . . . .	12 and 13
Cowboy Music . . . . .	14
Grotesque or Clown Music . . . . .	15
Mysterioso-Burglar Music . . . . .	16
Mysterioso-Burglar Music . . . . .	16
Hurry Music (for struggles) . . . . .	17
Hurry Music (for duels) . . . . .	17
Hurry Music . . . . .	18
Hurry Music (for mob or fire scenes) . . . . .	19
Storm Scene . . . . .	20
Sailor Music . . . . .	21
Fairy Music . . . . .	21
Plaintive Music . . . . .	22
Plaintive Music . . . . .	23

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, Ohio. (International Copyright Secured)

Published by Sam Fox  Pub. Co. Cleveland, O.

## ANEXO B - Índice de Músicas - Coletânea REMICK FOLIO VOL. I

## GENERAL INDEX

	No.		No.		No.
Aeroplane	85	"For He's a Jolly Good Fellow"	26	Oriental	54, 55, 56
African	28	French	37, 38	Overture	106, 107
Agitato	91, 94, 95	"Frog He Would a-Wooing Go"	72	"Paloma" (La)	50
Algerian	53	Funeral March	84	Panaman	50
Alpine	64	Galop	105	"Parisian Life"	38
"Amaryllis"	100	Garden	70	Parting	10, 77
"America"	16	"Garry Owen"	46	Pastorale	70
American Indian Music	18-22	Gavotte	100	Persian	54, 55, 56
Anvil Polka	75	German	30, 40, 41	Pizzicato	89
Arabian	54, 55, 56	Gipsy	43	Plaintive	96
Argentine	29	"Giri I Left Behind Me" (The)	8	Plantation	5
Assembly	97, 99	"Golondrina" (La)	52	Polonaise (Grandioso)	99
"At the Loud Cry of War"	51	Gondola	48	Processional Tune	49
"Auld Lang Syne"	61	"Good-Bye, Sweetheart, Good-Bye"	77	Pursuit	95, 98, 105
Austrian	30	Grandioso (Victory)	99	Race	105
Auto Ride	105	Grand March	97	"Rakoczy March"	43
Baby	71	Greek	39	"Rag March"	107
Bagpipe	60, 62	Grotesque	88, 101	"Razzle Dazzle"	27
Ballroom	106	"Halli Hallo"	41	Reel	24, 102, 103, 104
"Bamboula" (The)	28	Hebrew	42	Return of Soldiers	15
Barnyard	102, 104	Heroic	99	"Reuben, Reuben"	25
"Battle Hymn"	2	Highland Fling	62	"Reverie"	76
Battle Music	92, 93	Hindoo (East Indian)	54, 55, 56	"Rise, O Servians"	65
Belgian	31	"Home, Sweet Home"	1	"Rocked in the Cradle," etc.	87
Blacksmith	75	Hornpipe	103	Rogues' March	14
Boat Song	85	Horsemen	98	Roumanian	57
Bogie-man	88, 101	Hurry	90 to 95	"Ruins of Athens" March	66
Bridal Chorus	78	Hungarian	43	"Rule, Britannia"	35
"British Grenadier" (The)	36	"Hush, My Baby"	71	Russian	58
Bugle Corps	13	Hymn	82	Sailor	86
Bulgarian	32	Indian (American)	18 to 22	Sailor's Hornpipe	103
Burglar	89	Indian (East)	54, 55, 56	"Santa Lucia"	48
Burial at Sea	87	Indian Shadow Dance	20	Scandinavian	59
Burial, Soldier	12 F	Indian War Dance	22	Scotch	60, 61, 62
Cabaret	38, 29	Irish	44, 45, 46	Sea Music	85, 86, 87
"Campbells Are Coming," (The)	60	Iroquois Tribal Melody	19	Serenade	52
Campfire	9, 11	Italian	47, 48	Servian	65
Cavalry Charge	98	"It's a Way We Have at Old Harvard"	26	Shepherd's Song	64
Central American	50, 51	Japanese	49	"Should Auld Acquaintance," etc.	62
Chicken Reel	104	Jig	46	Sleigh-ride	74
Children at Play	72	"Jingle Bells"	74	"Soldier's Farewell" (The)	10
Chinese	33	"John Brown's Body"	2	"Sonata Pathétique"	95
Chinese Serenade	34	Labor Demonstration	37	"Sons of Greece"	39
Church Chimes	80	"La Brabanconne"	31	South American	29, 50, 63
Church Choir	82	"Largo"	83	Spanish	50, 63
Church Organ	81	"Lauterbach"	41	"Star Spangled Banner"	17
Clown	101	"Lead Kindly Light"	82	Storm	90, 92, 93
Club	26, 41, 61	"Life on the Ocean Wave"	86	Swedish	59
College Boys	26, 27, 41, 61	"Light Cavalry"	98	Swiss	64
College Hornpipe	103	"Little Minka"	58	Tango	29
Confederate	5, 6, 7	Lockstep	14	"Taps" (Burial)	12F
Construction Scene	75	London	36	"Tenting Tonight"	11
Convict's March (Lockstep)	14	Love Scene	45, 76, 77	"Traumerei"	76
Countryman	25	Lullaby	71	Trumpet Calls	12
Country Scenes	69, 70	"Mazel To!"	42	Trumpet March	13
Court, Nobility	97, 99, 100	March	107	"Turkey in the Straw"	102
Cowboy	23	"Marching to Georgia"	3	Turkish	66
Cowboy Dance	24	"Marseillaise" (The)	37	U. S. Trumpet Calls	12
Cradle Song	71	"Maryland, My Maryland"	6	"Vacant Chair" (The)	9
Cuban	29, 50	Medley Waltz	41	Victory	4, 16, 17, 99
Death at Sea	87	Mexican	50, 51, 52	Vienna	30
Death Scene	82, 83	"Military Polonaise"	99	Village Scene	69, 70
"Deutschland uber Alles"	30	Mill	75	Violinist	76
"Die Wacht am Rhine"	40	Minuet	99	Vision or Dream	73
"Dixie Land"	7	Mounted Troops	98	Wallachian Dance	57
Drinking Scenes	26, 27, 41, 61	Moving Picture Rag	107	Waltz	106
Drum Corps	8	"My Country, 'Tis of Thee"	16	War (U. S.)	1 to 17
"Eighth Sonata"	94	Moorish	53	"Way Down Upon the Swanee"	5
Egyptian	53	Misterioso or Foreboding	88	"Wearing of the Green" (The)	44
"Endearing Young Charms"	45	Misterioso Pizzicato	89	Wedding March	79
English	35, 36	Neapolitan	48	"We Won't Go Home Until Morning"	26
Entrance	67, 68, 69	Negro	7	"When Johnny Comes Marching Home Again"	15
"España" Waltz	63	Norwegian	59	Winter Scene	74
Essence	101	Offway War Song	21	"Yankee Doodle"	4
Factory	75	"Old Folks at Home"	5	"Zip Coon"	102
Fairy Music	73	"Old Virginia" Essence	101	Zulu	28
"Faithful and True"	78	Omaha Love Song	18		
Farewell	10, 26, 61, 77	Opening	67, 68, 69		
Farm	70				
Finnish	1, 25, 70				
Fire or Storm	90				
Fireside	1, 5, 9, 70, 76				

**ANEXO C - Índice de Músicas - Coletânea Favorite Moving Pictures Music Folio**

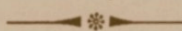
FOLIO I  
FAVORITE  
MOVING PICTURE

MUSIC FOLIO

BY

**MALVIN M. FRANKLIN**

Arr. For Piano By Chas. K. Hicks



**CONTENTS**

GRAND MARCH . . . . .	For Parades - Festivals - Court Scenes . . . . .	2
HURRY MUSIC. A. . . . .	For Duels - Chases - Exciting Events . . . . .	3
HURRY MUSIC. B. . . . .	Struggles - Shady Business . . . . .	4
MYSTERIOUS BURGLAR MUSIC . . . . .	For Shady Business . . . . .	4
CHINESE or JAPANESE MUSIC. A. . . . .	. . . . .	5
CHINESE or JAPANESE MUSIC. B. . . . .	. . . . .	5
ORIENTAL MUSIC. A. . . . .	Oriental Dances and Scenes . . . . .	6
ORIENTAL MUSIC. B. . . . .	Veil Dances - Oriental Scenes . . . . .	7
SPANISH and MEXICAN MUSIC . . . . .	For Tangos or Maxixe . . . . .	8
PATHETIC MUSIC. A. . . . .	For Sad - Plaintive Scenes . . . . .	9
PATHETIC MUSIC. B. . . . .	For Sad - Plaintive Scenes . . . . .	10
DEATH MUSIC. . . . .	. . . . .	11
WAR MUSIC. . . . .	Camp Scenes - Marching Soldiers - Parades etc. . . . .	12
WAR MUSIC. . . . .	As above - in $\frac{2}{4}$ Tempo . . . . .	12
CALL TO ARMS N <sup>o</sup> I . . . . .	Bugle Calls for Assembling Troops - Off to War - Taps . . . . .	14
BUGLE CALL N <sup>o</sup> II. . . . .	For Assembling Soldiers . . . . .	14
BUGLE CALL N <sup>o</sup> III. . . . .	For Military Funerals. . . . .	15
BATTLE or STORM MUSIC . . . . .	Storm Scenes or Battles . . . . .	15
HUNTING MUSIC. . . . .	For Hunt Scenes. . . . .	15
GALLOP . . . . .	For Galloping Horses - Cowboys - Exciting Chases or Hunting Scenes . . . . .	16
INDIAN MUSIC. . . . .	For all Indian Scenes . . . . .	18
INDIAN MUSIC. . . . .	For all Indian Scenes . . . . .	19
CHURCH MUSIC . . . . .	For Church and Religious Scenes . . . . .	20
FAIRY MUSIC . . . . .	For all Fairy - Mystical and Fantastic Scenes . . . . .	20

Copyrighted and Published by Knickerbocker Music Publishing Co.  
1437 Broadway  
New York

**ANEXO D - Índice de Músicas MOTION PICTURE MOODS for Pianists  
and Organists**

**TABLE OF CONTENTS**

	PAGE
<b>AÉROPLANE</b>	
RONDO CAPRICCIOSO	Felix Mendelssohn 2
SCHERZO	Felix Mendelssohn 3
<b>BAND</b>	
THE GERMAN PATROL	Richard Eilenberg, Op. 78 5
<b>BATTLE</b>	
AGITATO No. 3	Otto Langey 10
PRESTO AGITATO (3d movement Moonlight Sonata)	Ludwig van Beethoven, Op. 27, No. 2 13
ALLEGRO DI MOLTO E CON BRIO (1st movement from Sonata Op. 13)	Ludwig van Beethoven 17
<b>BIRDS</b>	
BIRDS	N. Louise Wright, Op. 36, No. 3 21
PAPILLON (Butterfly)	Edvard Grieg, Op. 43, No. 1 23
VÖGLEIN (Birdling)	Edvard Grieg, Op. 43, No. 4 26
<b>CHATTER</b>	
PRESTO (last movement from Sonata Op. 10, No. 2)	Ludwig van Beethoven 28
SONG WITHOUT WORDS (Tarantella)	Felix Mendelssohn, Op. 102, No. 3 29
<b>CHILDREN</b>	
DICKORY, DICKORY, DOCK (Song)	31
DING DONG BELL (Song)	31
HEY, DIDDLE DIDDLE (Song)	32
HUMPTY DUMPTY (Song)	33
JACK AND JILL (Song)	34
MARY HAD A LITTLE LAMB (Song)	35
CHILDREN'S DANCE	T. Tertius Noble 36
<b>DANCES</b>	
<i>Gavottes:</i>	
MIGNON	Ambroise Thomas 39
THE FAIR FLATTERER	Richard Eilenberg, Op. 25 43
<i>Mazurkas:</i>	
LA CZARINA	Louis Ganne 48
MAZURKA	Theodora Dutton, Op. 11, No. 2 51
<i>Minuets:</i>	
MINUET (from Sonata Op. 49, No. 2)	Ludwig van Beethoven 54
MINUET	Luigi Boccherini 58
<i>Polkas:</i>	
WILDFEUER	Johann Strauss, Op. 313 61
AUF FREIEM FUSSE	Johann Strauss, Op. 345 63

## Table of Contents

	Page
<i>Valses:</i>	
TALES OF THE VIENNA WOOD	Johann Strauss 65
LES SIRÈNES	Emil Waldteufel 71
<i>Valses Lentas:</i>	
MONTE CRISTO	Istvan Kotlar 78
APRIL SMILE	Maurice Depret, Op. 11 83
BALLROOM WHISPERS (Ballgeflüster)	Louis Gregh, Op. 66 88
<i>Tangos:</i>	
DENGOZO (Brazilian)	Ernesto Nazareth 94
Y... ¿COMO LE VA? (Argentine)	Joaquin Valverde 98
<i>Marches:</i>	
EXHIBITION MARCH	Philipp Fahrbach, Jr., Op. 263 102
STANDARD-BEARER MARCH	Philipp Fahrbach, Jr., Op. 192 105
ATTACK BY THE UHLANS	Carl Bohm, Op. 213 108
FRIEDRICHS-MARSCH	Josef Gungl, Op. 145 114
WITH THE MILITARY	Philipp Fahrbach, Jr. 117
VIENNA MARCH	J. Schrammel 120
RHEINLAND REGIMENT MARCH	Johann N. Král, 126
<b>DOLL</b>	
THE GOLDEN WEDDING (La Cinquantaine)	Gabriel-Marie 129
POUFÉE VALSANTE	Eduard Poldini 134
<b>FESTIVAL</b>	
MARCHE HÉROÏQUE	Franz Schubert 140
CORONATION MARCH	Giacomo Meyerbeer 144
MARCH AND PROCESSION OF BACCHUS (from the Ballet <i>Sylvia</i> )	Léo Delibes 148
<b>FIRE-FIGHTING</b>	
HURRY No 2	Otto Langey 151
AGITATO No. 2	J. E. Andino 153
FURIOSO No. 3	Otto Langey 155
CARD TRIO (from the opera <i>Carmen</i> )	Georges Bizet 157
FROM THE BALLET-SUITE <i>Salammbô</i>	H. Arends 159
<b>FUNERAL</b>	
MARCHE FUNÈBRE (from Sonata Op. 35)	Frédéric Chopin 160
ANDANTE PATHÉTIQUE No. 1	Robert Schumann 161
FUNERAL MARCH (Song without Words)	Felix Mendelssohn, Op. 62, No. 3 163
<b>GROTESQUE</b>	
MISTERIOSO No. 1	Otto Langey 165
TANZ AUS JÖLSTER (Dance from Jölster)	Edvard Grieg, Op. 17, No. 5 167
<b>GRUESOME</b>	
MISTERIOSO INFERNALE	Gaston Borch 169
MISTERIOSO No. 2	Adolf Minot 171
ANDANTE MOLTO SOSTENUTO (from <i>Phèdre</i> overture)	Jules Massenet 173

## Table of Contents

	PAGE
<b>HORROR</b>	
ABDUCTION OF THE BRIDE (2d Peer Gynt Suite)    Edvard Grieg, Op. 55	173
<b>HUMOROUS</b>	
HUMORESQUE    P. I. Tchaikowsky, Op. 10, No. 2	174
CURIOUS STORY (Kuriose Geschichte)    Stephen Heller	178
HUMORESQUE    Edvard Grieg, Op. 6, No. 3	180
STABBE-LAATEN (Humoristic Dance)    Edvard Grieg, Op. 17, No. 18	181
LE COUCOU    Anton Arensky, Op. 34, No. 2	183
<b>HUNTING</b>	
JAGDLIED (Hunting-Song)    Robert Schumann, Op. 82	186
JAGD-FANFARE (Hunter's Call)    Hugo Reinhold, Op. 39	190
JÄGERLIEDCHEN (Hunting-Song)    Robert Schumann	191
THE HUNTER'S HORN    Anton Schmoll, Op. 50	192
<b>IMPATIENCE</b>	
IMPATIENCE (Song without Words)    Louis Gregh	194
UNTIRING SEARCH    Heinrich Stiehl, Op. 64, No. 4	197
SONG WITHOUT WORDS (Homeless)    Felix Mendelssohn, Op. 102, No. 1	199
<b>JOYFULNESS or HAPPINESS</b>	
HAPPY WANDERER    Adolf Jensen	202
A LA POLKA    Zdenko Fibich, Op. 41, No. 10	206
<b>LOVE-THEMES</b>	
THE OLD MOTHER    Anton Dvořák	209
ROMANCE    Frederick A. Williams, Op. 88	211
VALSE    Johannes Brahms	215
POEM    Zdenko Fibich	217
CAVATINA    Joachim Raff	219
LOVE-SONG    Rudolf Friml, Op. 85 bis, No. 3	223
MELODY    Anton Rubinstein, Op. 3, No. 1	226
CHANT D'AMOUR (Love-Song)    Ignace J. Paderewski, Op. 10, No. 2	229
<b>LULLABIES</b>	
BERCEUSE    Alexander Iljinsky, Op. 13	231
LULLABY    N. Louise Wright, Op. 30	233
BERCEUSE    Edvard Grieg, Op. 38, No. 1	235
SERENADE    Marian Sokolowski, Op. 4, No. 3	238
<b>MISTERIOSO</b>	
ZUG DER ZWERGE (March of the Dwarfs)    Edvard Grieg, Op. 54, No. 3	242
ALLEGRO MISTERIOSO NOTTURNO    Gaston Borch	244
AGITATO MISTERIOSO    Otto Langey	246
THE ERL-KING (Le Roi des Aulnes)    Franz Schubert	248
<b>MONOTONY</b>	
PRELUDE    Frédéric Chopin	250
BÅDNLÅT (Cradle-Song)    Edvard Grieg, Op. 66, No. 15	252

## Table of Contents

	PAGE
<b>MUSIC-BOX</b>	
MUSIC-BOX	254
UNE TABATIÈRE À MUSIQUE (Valse-Badinage)	257
KLOKKEKLANG (Ringing Bells)	259
<b>NATIONAL</b>	
<b>United States of America:</b>	
STAR-SPANGLED BANNER (National Hymn)	261
AMERICA (My country, 'tis of thee)	262
HAIL COLUMBIA	262
THE RED, WHITE AND BLUE—COLUMBIA, THE GEM OF THE OCEAN	264
THE BATTLE-CRY OF FREEDOM (Song)	265
BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC (Song)	267
TRAMP! TRAMP! TRAMP! (Song)	269
YANKEE DOODLE (Song)	271
<i>Bugle-Calls:</i>	
REVEILLE	273
TAPS	274
ADJUTANT'S CALL	275
THE GENERAL'S MARCH	276
ASSEMBLY MARCH	277
TO THE COLORS	277
<i>Southern:</i>	
SOUTHWESTERN IDYL	279
DIXIE-LAND (Southern Air)	281
MY OLD KENTUCKY HOME (Folk-song)	282
OLD FOLKS AT HOME (Swanee River)	283
PLANTATION MELODY	284
<i>College:</i>	
COLLEGE SONGS MARCH	285
ALMA MATER	289
FAIR HARVARD	290
GAUDEAMUS	290
UPIDEE	291
WE WON'T GO HOME TILL MORNING	291
<i>Sea-Songs:</i>	
NANCY LEE (Song)	292
ROCKED IN THE CRADLE OF THE DEEP (Song)	295
<i>Christmas Songs:</i>	
JINGLE BELLS	299
HARK! THE HERALD ANGELS SING	300
ADESTE FIDELES	301
HOLY NIGHT	302
<i>Old Ballads:</i>	
SALLY IN OUR ALLEY	303
HOME, SWEET HOME	304
LOVE'S OLD, SWEET SONG	305
ROBIN ADAIR	306
ALICE, WHERE ART THOU?	307
LISTEN TO THE MOCKING-BIRD	309
WHEN YOU AND I WERE YOUNG, MAGGIE	310

## Table of Contents

	PAGE
<b>Germany</b>	
DIE WACHT AM RHEIN	National Hymn 353
STIMMT AN MIT HELLEM, HOHEN KLANG	National Song 353
<b>Greece</b>	
NATIONAL HYMN	354
<b>Hawaii</b>	
HAWAII POUOI	National Hymn 354
OLOHA, OE	National Song 355
<b>Holland</b>	
MIJN NEËRLANDSCH BLOED	National Hymn 356
<b>Honduras</b>	
DIOS SALVE A HONDURAS	National Song 357
<b>Hungary</b>	
NATIONAL SONG	358
RÁKÓCZY MARCH	Patriotic Air 359
<b>Gipsy</b>	
SLAVIC DANCE	Anton Dvořák, Op. 72 361
<b>Indian (West)</b>	
INDIAN AGITATO	Otto Langey 367
INDIAN WAR-DANCE	Irénée Berge 369
INDIAN WAR-DANCE	Gaston Borch 371
SUN-DANCE	Lily Strickland 373
DANCE OF THE YOUNG MAIDENS	Lily Strickland 377
<b>Irish</b>	
GARRY OWEN	381
COLLEGE HORNPIPE	382
FISCHER'S HORNPIPE	382
KILLARNEY	383
THE WEARING O' THE GREEN	Patriotic Air 384
SAINT PATRICK'S DAY	National Song 385
<b>Italy</b>	
FANFARE E MARCIA REALE	National Hymn 386
GARIBALDI HYMN	Patriotic Air 389
MARIA, MARI! (Marie, ah Marie!) (Song)	Eduardo Di Capua 391
'O SOLE MIO (My Sunshine) (Song)	Eduardo Di Capua 394
VENETIAN BOAT-SONG	Felix Mendelssohn, Op. 30, No. 6 396
BARCAROLLE (from <i>Tales of Hoffmann</i> )	Jacques Offenbach 398
TARENTELE	Théodore Lack, Op. 20 400
<b>Mexico</b>	
LA GOLANDRINA	National Song 406
<b>Norwegian and Swedish</b>	
SÖNNER AF NORGE	Norwegian Natl. Song 408
WALZER	Edvard Grieg, Op. 12, No. 2 409
NORWEGISCH (Norwegian Melody)	Edvard Grieg, Op. 12, No. 6 411
NORWEGIAN DANCE	Edvard Grieg, Op. 35, No. 2 413
SWEDISH WEDDING MARCH (Idylle aus der Hochzeit zu Wulfsberg)	August Söderman, Op. 12 416



## Table of Contents

	Page
<b>Poland</b>	
POLAND'S NOT YET DEAD IN SLAVERY	419
KRAKOWIAK (Polonaise)	420
<b>Portugal</b>	
MARCIA	423
<b>Roumania</b>	
TRAESCA REGELE	424
<b>Russia</b>	
THE HYMN OF FREE RUSSIA (Gimn svobodnoi Rossii) (Song)	425
COSSACK LULLABY	429
RUSSIAN DANCE	431
<b>Scotland</b>	
AULD LANG SYNE	439
THE CAMPBELLS ARE COMING	440
THE BLUEBELLS OF SCOTLAND	440
ANNIE LAURIE	441
SCOTS, WHA HAE WI' WALLACE BLED	442
COMIN' THROUGH THE RYE	443
<b>Serbia</b>	
SRPSKA NARODNA HIMNA (Song)	444
<b>Spain</b>	
HIMNO DE RIEGO	446
SPANISH DANCE NO. 1	447
SPANISH DANCE NO. 2	450
JUANITA (Song)	453
ESTUDIANTINA (Valse)	455
<b>Uruguay</b>	
NATIONAL HYMN	463
<b>Venezuela</b>	
GLORIA AL BRAVO PUEBLO	465
<b>Wales</b>	
MEN OF HARLECH	466
<b>NEUTRAL</b>	
RADIANCE	467
THE LOTUS LAKE	471
ALBUMBLATT (Album-Leaf)	474
ARABESQUE	476
MOMENT MUSICAL No. 1	479
MOMENT MUSICAL No. 3	483
CHANT SANS PAROLES	485
<b>ORGIES</b>	
L'ARLÉSIENNE SUITE, 4th movement	487
L'AUTOMNE ET L'HIVER (Autumn and Winter)	494

## Table of Contents

	PAGE
<b>ORIENTAL</b>	
AMONG THE ARABS	Otto Langey, Op. 158, No. 1 496
MORRIS DANCE	T. Tertius Noble 501
VERS L'OASIS (In Sight of the Oasis)	Maurice Baron 506
ARAB DANCE	Edvard Grieg 510
L'ARLÉSIENNE SUITE, 1st movement	Georges Bizet 519
<b>PARTIES</b>	
VANITY (Caprice)	Ralph C. Jackson 523
IDILIO	Théodore Lack, Op. 134 527
SCARF DANCE (Scène de Ballet)	Cécile Chaminade 530
SOUVENIR	Franz Drdla 533
PIZZICATI (from the Ballet <i>Sylvia</i> )	Léo Delibes 538
SÉRÉNADE BADINE	Gabriel-Marie 542
SERENATA	Moritz Moszkowski, Op. 15, No. 1 547
LADIES' FACES, RIBBONS AND LACES (Old-time Gavotte)	Eugene Wyatt 550
SPRING SONG (Song without Words)	Felix Mendelssohn, Op. 62, No. 6 553
CHANT SANS PAROLES (Song without Words)	P. I. Tschaikowsky 557
SALUT D'AMOUR (Love's Greeting)	Edward Elgar, Op. 12 560
<b>PASTORALE</b>	
MORGENSTIMMUNG (Morning Mood)	Edvard Grieg, Op. 46, No. 1 564
LE CARILLON (4th movement l'Arlésienne Suite)	Georges Bizet 568
PASTORALE (1st movement l'Arlésienne Suite No. 2)	Georges Bizet 570
<b>PASSION</b>	
VALZER APPASSIONATO	Theodora Dutton 571
SONG WITHOUT WORDS (Lost Happiness)	Felix Mendelssohn, Op. 38, No. 2 577
SONG WITHOUT WORDS (Homeless)	Felix Mendelssohn, Op. 102, No. 1 579
AN DEN FRÜHLING (To Spring)	Edvard Grieg, Op. 43, No. 6 582
<b>PULSATING</b>	
REPOSE (Song without Words)	Louis Gregh, Op. 53 587
<b>QUIETUDE and PURITY</b>	
ADAGIO (3d movement l'Arlésienne Suite)	Georges Bizet 591
LE SOIR (Eventide)	Ludwig Schytte, Op. 12, No. 3 592
SONG WITHOUT WORDS (Faith)	Felix Mendelssohn, Op. 102, No. 6 594
TRÄUMEREI	Robert Schumann, Op. 15, No. 7 596
SERENADE	Ole Olsen 597
<b>RACE</b>	
ALLEGRO No. 1	Adolf Minot 599
GALOP (Leichtes Blut)	Johann Strauss, Op. 319 601
GALOP (Die Bajadère)	Johann Strauss, Op. 351 603
GALOP (Cascaden)	H. Herrmann, Op. 24 605
<b>RAILROAD</b>	
THE MILL (Die Mühle)	Adolf Jensen 608
SPINNING-SONG (from <i>The Flying Dutchman</i> )	Richard Wagner 612

## Table of Contents

	PAGE
<b>RELIGIOSO</b>	
LARGO	G. F. Händel 616
THE OLD HUNDREDTH (Song)	L. Bourgeois 619
ONWARD, CHRISTIAN SOLDIERS (Song)	Arthur S. Sullivan 619
LEAD, KINDLY LIGHT	Hymn 620
<b>SADNESS</b>	
ROMANCE	H. Frommel 621
SONATA QUASI UNA FANTASIA (1st movement)	Ludwig van Beethoven, Op. 27, No. 2 625
PRELUDE	Frédéric Chopin, Op. 28, No. 4 629
PRELUDE	Frédéric Chopin, Op. 28, No. 20 630
ÉLÉGIE	Edvard Grieg, Op. 47 631
BERCEUSE	Armas Järnefelt 633
ÅSE'S DEATH	Edvard Grieg, Op. 46, No. 2 636
ROMANCE	Anton Rubinstein, Op. 44, No. 1 638
CHANSON TRISTE	P. I. Tchaikowsky, Op. 40, No. 2 640
ALBUM-LEAF	L. Birkedal-Barfod, from Op. 7 642
ANDANTE PATETICO E DOLOROSO	Gaston Borch 644
PATHETIC ANDANTE No. 1	Otto Langey 646
HERZWUNDEN (Heart-Sores)	Edvard Grieg, Op. 34, No. 1 647
MÉLODIE (Élégie)	Jules Massenet, Op. 10 649
<b>SEA and STORM</b>	
IN DER HALLE DES BERGKÖNIGS (In the Hall of the Mountain King)	Edvard Grieg, Op. 46, No. 4 651
STORMY EVENING ON THE COAST (Peer Gynt's Homecoming)	Edvard Grieg 655
<b>SINISTER</b>	
CORIOLAN OVERTURE	Ludwig van Beethoven 663
<b>WESTERN</b>	
WESTERN ALLEGRO	Edward Falck 665
WESTERN ALLEGRO	Hugo Riesenfeld 667
WESTERN SCENE	Irénee Bergé 669
<b>WEDDING</b>	
HOCHZEIT-MARSCH (Wedding March)	Felix Mendelssohn 671
HOCHZEIT-MARSCH (Wedding March, from <i>Lohengrin</i> )	Richard Wagner 672
O PROMISE ME	Reginald de Koven 673

ANEXO E - Peças analisadas da coletânea MOTION PICTURE MOODS

169

Misterioso Infernale

For uncanny situations

Gaston Borch

Allegro con moto

29814

Copyright, 1918, by G. Schirmer, Inc.  
Printed in the U. S. A.

Aéroplane	2
Band	5
Battle	10
Birds	21
Calls	273
Chase	599
Chatter	28
Children	31
Chimes	259
Dances	39
Gavottes	39
Marches	102
Mazurkas	48
Minuets	54
Polkas	61
Tangos	94
Valses lentes	78
Valses	65
Doll	129
Festival	140
Fire-Fighting	151
Funeral	160
Grotesque	165
Gruesome	169
Happiness	202
Horror	173
Humorous	174
Hunting	186
Impatience	194
Joyfulness	202
Love-themes	209
Lullabies	231
Misterioso	242
Monotony	250
Music-box	254
National	261
Neutral	467
Orgies	487
Oriental	496
Parties	523
Passion	571
Pastorale	564
Pulsating	587
Purity	591
Quietude	591
Race	599
Railroad	608
Religioso	616
Sadness	621
Sea-Storm	651
Sinister	663
Wedding	671
Western	665

Aéroplane	2	170
Band	5	
Battle	10	
Birds	21	
Calls	273	
Chase	599	
Chatter	28	
Children	31	
Chimes	259	
Dances	39	
Gavottes	39	
Marches	102	
Mazurkas	48	
Minuets	54	
Polkas	61	
Tangos	94	
Valses lentes	78	
Valses	65	
Doll	129	
Festival	140	
Fire-Fighting	151	
Funeral	160	
Grotesque	165	
Gruesome	169	
Happiness	202	
Horror	173	
Humorous	174	
Hunting	186	
Impatience	194	
Joyfulness	202	
Love-themes	209	
Lullabies	231	
Misterioso	242	
Monotony	250	
Music-box	254	
National	261	
Neutral	467	
Orgies	487	
Oriental	496	
Parties	523	
Passion	571	
Pastorale	564	
Pulsating	587	
Purity	591	
Quietude	591	
Race	590	
Railroad	608	
Religioso	616	
Sadness	621	
Sea-Storm	651	
Sinister	663	
Wedding	671	
Western	665	

28314

# Tanz aus Jölster

(Dance from Jölster)

167 Edvard Grieg. Op. 17, No. 5

*Allegro con fuoco.*

*Moderato e marcato.*

*sempre più fe pesante*

23781

Aéroplane	2
Band	5
Battle	10
Birds	21
Calls	273
Chase	599
Chatter	28
Children	31
Chimes	259
Dances	39
Gavottes	39
Marches	102
Mazurkas	48
Minuets	54
Polkas	61
Tangos	94
Valse lentes	78
Valse	65
Doll	129
Festival	140
Fire-Fighting	151
Funeral	160
Grotesque	165
Gruesome	169
Happiness	202
Horror	173
Humorous	174
Hunting	186
Impatience	194
Joyfulness	202
Love-themes	209
Lullabies	231
Misterioso	242
Monotony	250
Music-box	254
National	261
Neutral	467
Orgies	487
Oriental	496
Parties	523
Passion	571
Pastorale	564
Pulsating	587
Purity	591
Quietude	591
Race	599
Railroad	608
Religioso	616
Sadness	621
Sea-Storm	651
Sinister	663
Wedding	671
Western	665

Aéroplane	2	168
Band	5	
Battle	10	
Birds	21	
Calls	273	
Chase	599	
Chatter	28	
Children	31	
Chimes	259	
Dances	39	
Gavottes	39	
Marches	102	
Mazurkas	48	
Minuets	54	
Polkas	61	
Tangos	94	
Valses lentes	78	
Valses	65	
Doll	129	
Festival	140	
Fire-Fighting	151	
Funeral	160	
Grotesque	165	
Gruesome	169	
Happiness	202	
Horror	173	
Humorous	174	
Hunting	186	
Impatience	194	
Joyfulness	202	
Love-themes	209	
Lullabies	231	
Misterioso	242	
Monotony	250	
Music-box	254	
National	261	
Neutral	467	
Orgies	487	
Oriental	496	
Parties	523	
Passion	571	
Pastorale	564	
Pulsating	587	
Purity	591	
Quietude	591	
Race	599	
Railroad	608	
Religioso	616	
Sadness	621	
Sea-Storm	651	
Sinister	663	
Wedding	671	
Western	665	

Aéroplane	2	248
Band	5	
Battle	10	
Birds	21	
Calls	273	
Chase	599	
Chatter	28	
Children	31	
Chimes	259	
Dances	39	
Gavottes	39	
Marches	102	
Mazurkas	48	
Minuets	54	
Polkas	64	
Tangos	94	
Valses lentes	78	
Valses	65	
Doll	129	
Festival	140	
Fire-Fighting	151	
Funeral	160	
Grotesque	165	
Gruesome	169	
Happiness	202	
Horror	173	
Humorous	174	
Hunting	186	
Impatience	194	
Joyfulness	202	
Love-themes	209	
Lullabies	231	
Misterioso	242	
Monotony	250	
Music-box	254	
National	261	
Neutral	467	
Orgies	487	
Oriental	496	
Parties	523	
Passion	571	
Pastorale	564	
Pulsating	587	
Purity	591	
Quietude	591	
Race	599	
Railroad	608	
Religioso	616	
Sadness	621	
Sea-Storm	651	
Sinister	663	
Wedding	671	
Western	665	

# The Erlking

## Le Roi des Aulnes

Franz Schubert

Transcribed by Stephen Heller

Revised and fingered by  
Wm Scharfenberg

Presto

*sempre stacc.*



*il canto marcato.*

249 Aéroplane	2
Band	5
Battle	10
Birds	21
Calls	273
Chase	599
Chatter	28
Children	31
Chimes	259
Dances	39
Gavottes	39
Marches	102
Mazurkas	48
Minuets	54
Polkas	61
Tangos	94
Valses lentes	78
Valses	65
Doll	129
Festival	140
Fire-Fighting	151
Funeral	160
Grotesque	165
Gruesome	169
Happiness	202
Horror	173
Humorous	174
Hunting	186
Impatience	194
Joyfulness	202
Love-themes	209
Lullabies	231
Misterioso	242
Monotony	250
Music-box	254
National	261
Neutral	467
Orgies	487
Oriental	496
Parties	523
Passion	571
Pastorale	564
Pulsating	587
Purity	591
Quietude	591
Race	599
Railroad	608
Religioso	616
Sadness	621
Sea-Storm	651
Sinister	663
Wedding	671
Western	665

31381

## ANEXO F - Visão geral básica de Tagg sobre tipologia de signos

Faz-se necessário a definição de uma tipologia para classificar as respostas conotativas induzidas. Conotações como Romance, Ondas, Séc. XIX, liberal entre outras, não se relacionam do mesmo modo com a mesma peça, mesmo que elas sejam, como a análise mostra, musicogênicamente congruentes (TAGG, 2003, p.101). Tagg apresenta sua proposta de tipologia na tabela a seguir:

Figura 62: Tabela básica de tipologias de signos segundo Tagg (2013, p. 486).

**Table 13-1. Sign typology: basic overview**

<i>Sign types</i>	<i>page</i>	<i>Minimal description</i>	
Ana- phone	sonic	487	similarity to paramusical sound
	tactile	494	similarity to paramusical perception of touch
	kinetic or spatial	498	similarity to paramusical movement and/or paramusical space
	composite	509	similarity using several modes of perception
	social	514	similarity to size and type of (social) group
Diatax- eme	episodic determinant	515	structural elements determining the division of music into distinct episodes or sections
	episodic marker	516	short processual structure signalling temporal position or relative importance of events
	diataxis	522	overall patterning of sections (episodes) into one process or set of processes
Style flag	style indicator	523	aspects of musical structuration indicating the 'home' style of the music in question
	genre synecdoche	524	<i>pars pro toto</i> reference to 'foreign' musical style, thence to cultural context of that style

Ou seja, as respostas conotativas podem possuir origens diversas, sendo que estes significados não necessariamente se sobrepõem ou anulam uns aos outros.

A proposta de Tagg divide as formas de interpretar os signos em 3 tipologias: (1) Anafones, (2) Diataxeme; (3) Bandeira de Estilo. Estas, por sua vez, podem ser subdivididas em categorias mais específicas. Abaixo iremos explicar resumidamente alguns tipos de signo e ao que podem se referenciar, segundo Tagg<sup>71</sup>.

### Anafones

<sup>71</sup> Para maiores explicações ver Tagg (2003) p.99-106 e Tagg (2013), cap.13, p.485-527.

O termo Anafone é cunhado de **Analogia**, exceto que ao invés de significar "imitação de modelos existente nas formações das palavras" (analogia), anafone significa o uso de modelos existentes na formação de sons (musicais) (IBIDEM). Os Anafones podem ser divididos em 3 categorias: sônicos, cinéticos e táteis, assim como podem possuir mais de uma característica simultaneamente, sendo estes referenciados como embargo de anafones<sup>72</sup>.

**Anafones Sônicos** podem ser pensados quase como uma estilização onomatopeica de um som não musical. Rosing apud Tagg (IBIDEM) explica que as homologias estruturais entre o real e o musical se originam parte pelas convenções culturais, e parte pelo estado de desenvolvimento da tecnologia sonora. Isso explica o porquê dos raios sampleados de Vangelis soarem bem mais parecidos a sons de trovões do que a significação de trovões que Beethoven quis expressar na pastoral.

**Anafones Cinéticos**, por sua vez, referem-se ao em movimento e sua relação com o tempo e o espaço. O movimento pode ser literalmente referenciado à um corpo humano ou animal (homem cavalgando, dirigindo, galopes, marchas, passeios, voo de uma abelha, enxame de gafanhotos, entre outros), ou a um objeto (lançamento de um foguete, caminhão ou trem em movimentos, etc.). Pode representar movimentos subjetivos de objetos estacionários (ondas do mar, as mãos de uma pessoa desenhando uma colina no ar, etc.) e até mesmo o silêncio (falta do tempo metronômico explícito em relação às batidas regulares de um coração ou a periodicidade regular da respiração). Partindo do pressuposto que a percepção de qualquer som requer o posicionamento ou movimento de um corpo(s) em relação a outro(s), anafones podem ser sônicos e cinéticos, como por exemplo uma motocicleta representada por uma guitarra com fuzz com movimentação entre os pans, ou qualquer representação sonora de um objeto que crie som a partir de seu movimento.(IDEM, p.100)

Similarmente, alguns anafones cinéticos ou sônicos também podem ser táteis.

São considerados como **Anafones Táteis** sonoridades que nos remetem a adjetivos sensoriais que seriam percebidos pelo tato. Segundo Tagg (IBIDEM), um bom exemplo são os movimentos lentos de cordas românticas ou '*strings pads*', como este som é chamado nos sintetizadores, porque ele preenche todos os espaços da textura sônica. A característica deste

---

<sup>72</sup>Tradução nossa para os termos: *Sonic anaphones, kinetic anaphones, tactile anaphones e Anaphonic caveat* (TAGG, 2003, p.99-100).

timbre é a falta de ataque (transiente) e decaimento, podendo haver a adição de efeitos como o *reverb* e o *delay*. Esses parâmetros produzem um efeito homogêneo, espesso, rico, viscosa textura sônica e, por sinestesia háptica, sensações de luxo, conforto e suavidade. Essa observação pode ser substantiada ao notarmos a nomenclatura e as descrições internas sobre *mood music* apresentando espessa (rica, luxuosa) orquestração de cordas de sonoridades não dissonantes fenomenologicamente. (IBIDEM).

Os tipos de Anafones não são mutuamente exclusivos, podendo ocorrer casos em que conseguimos alocar um mesmo anafone nas 3 categorias simultaneamente. Tagg (2003) exemplifica com a trilha composta por Bernard Herrmann para a cena do assassinato no chuveiro no filme *Psicose* (196):

O anafone sônico é tanto de uma faca afiada ou de um grito repetido (arcos raspando severamente em fortíssimas dissonâncias em um alta frequência); O anafone cinético é essa repetida, deliberada, poderosa, regular, angular, desconjuntada, movimentos cortantes (staccato e sforzando para as múltiplas facadas que Norman Bates desfere em Marion no banheiro; o aspecto tátil é afiado e durante (agudo, dor física), o glissando *acciacatura* sugerindo a resistência inicial da pele antes da ponta da faca furar o corpo. (TAGG 2003, p. 101, tradução nossa)

Para estes casos, onde um anafone pode ser categorizado em mais de um tipo, Tagg utiliza o termo **embargo de anafones**<sup>73</sup>.

## Diataxemes

Segundo Tagg (2023), o termo *Diataxis*<sup>74</sup> será usado quando quisermos trabalhar com o arranjo/disposição de episódios musicais em ordem cronológica ou de importância relativa. Podemos pensar a diataxis no sentido de forma musical, ou seja, como as partes que compõem a peça são organizadas no tempo. Para Tagg (2013, p.515) "Um diataxeme é, portanto, um elemento de significado identificável relacionando a ordem episódica dos eventos na música". Às sessões (A, B, verso, refrão, etc.) dentro da forma da música (ABA, verso-ponte-refrão, etc.) Tagg irá se referenciar como episódios.

---

<sup>73</sup> *Anaphonic caveat*

<sup>74</sup> *diataxis* from διάταξις = arranjo de tópicos (TAGG, 2013, p.385)

Há três tipos de diataxeme: (1) determinante episódico; (2) marcador episódico; (3) diataxis geral.

Em Tagg (2003), foi realizado um teste de recepção<sup>75</sup> que ressaltou cinco fatores estruturais principais para definir a diferença entre episódios: temas não recorrentes, borrado harmônico, mudança orquestral, mudança de tempo e *sweeps* unidirecionais. (TAGG, 2013, p.515). Mudanças estruturais como: alteração de tonalidade sem preparação; variação de dinâmica sem preparação, mudança de registro sem condução melódica; mudanças na instrumentação, no contorno melódico e no ritmo, no pé métrico ou tempo, ou várias dessas ao mesmo tempo farão com que uma sessão da música soe diferente de outra.

Em suma, **episódios determinantes** são as estruturas características dentro da seção que as diferenciam das demais sessões dentro da peça musical, criando a sonoridade específica daquela sessão.

Durante os testes de percepção, Tagg (2003) constatou que alguns parâmetros de expressão musical foram observados por uma grande parcela dos entrevistados como relevante para definir a mudança de uma seção para outra. Estruturas musicais com denominador comum entre os entrevistados apresentavam uma semelhança: eram processos unidirecionais. A estes minis processos unidirecionais, Tagg chamou de **marcadores episódicos**.

**Marcadores episódicos**<sup>76</sup> podem sinalizar começos, finais ou mudanças e podem ser qualquer estrutura como uma progressão de acordes, um *crescendo*, *fill* de bateria, entre outros. Como estrutura musical, marcadores episódicos podem tomar forma como *reiteraões propulsivas*, *marcadores de final*, *pausas e pontes e caldas*<sup>77</sup>.

**Reiteraões propulsivas** podem ser entendidas como as estruturas que conectam uma sessão à outra através da preparação, sendo esta de sentido melódico, rítmico, dinâmico, textural ou de qualquer outro modo. Normalmente aparecem como uma frase no último compasso da sessão. (TAGG, 2013, p.519)

**Marcadores de final**, como o próprio termo sugere, são todas as expressões musicais que designam o final de uma música. O *Fade-out*, o gongo final, os solos improvisados antes do último acorde no rock, entre outros. Todos os marcadores de final também são arquétipos

<sup>75</sup> Para maiores detalhes ver Tagg 2003, p.107-151.

<sup>76</sup> marcadores episódicos podem ser entendidos em termos de frases como: 'vai começar!'...'aí vem eles!'...'espere por isso!'...'está ficando diferente!'...'mas o que acontece depois!'...'finalmente!'...etc. (TAGG, 2003, p.102).

<sup>77</sup> *propulsive reiteration; finality marker, breaks, bridge, and tails.*

de indicadores de estilo, sendo que estas formas melódicas, harmônicas e/ou rítmicas podem aparecer durante a música. (IDEM, p.520)

**Pausas** também podem ser consideradas como marcadores episódicos. Uma pausa inserida no meio do acompanhamento cria um espaço, chamando atenção para determinados elementos da música, como uma parte da letra, o solo de um músico, o momento de um dançarino, ou quaisquer outras situações. A pausa pode ser total, quando todos os instrumentos param, ou pode ser de uma parte, como o acompanhamento, enquanto outro elemento continua soando e acaba se destacando por causa da pausa. (IBIDEM)

São consideradas **pontes** ou **caldas** estruturas musicais usadas nas trilhas para audiovisual como conexão entre mudanças de narrativa visual, sendo aqueles segundos de música que duram de uma cena para outra e que dão continuidade ao filme, resolvendo problemas de incongruência narrativa. Pode ser um acorde que perdura, o final de uma melodia, entre outras estruturas que se esvaem em um *fade-out* enquanto abrem espaço para a locução e outros elementos da trilha sonora. (IDEM, p.521)

Em suma, qualquer que seja seu formato, todos os marcadores episódicos possuem um propósito: desde que não continuem para sempre, e desde que eles não sejam imediatamente cancelados por um processo musical na direção oposta ao longo do(s) mesmo(s) parâmetro(s) de expressão musical, todo marcador episódico age como uma *anacruse*, apontando a narrativa musical a frente, na direção de algo novo, seja um novo tema, uma nova seção, ou até uma nova reprise ou real final da peça (TAGG, 2003, p.102).

Tagg conclui dizendo que as "diataxis (padrões de formas narrativas) podem contribuir substancialmente para o significado de uma peça de música" (TAGG, 2013, p.522)

## **Bandeiras de estilos**

Antes de compreendermos as tipologias que se enquadram dentro desta terceira seção, '*bandeiras de estilos*'<sup>78</sup>, é importante que compreendamos em qual contexto os termos *gênero* e *estilo* estão compreendidos para Tagg.

Segundo Fabbri apud Tagg (2013, p.266), o gênero musical se desenvolve em uma categoria onde é possível definir similaridades e recorrências que membros de uma determinada comunidade acham úteis para identificar um conjunto de músicas e práticas musicais

---

<sup>78</sup> *Style Flags* (Tagg, 2013, p.522, tradução nossa)

relacionadas. O gênero então compreende mais do que parâmetros musicais e para que seja definido também é preciso considerar signos culturais como a localização, as roupas, a aparência, atitudes sociais e valores, assim como o modo de congregação, interação, apresentação e distribuição (IBIDEM).

Um bom exemplo de gênero musical que podemos observar com mais clareza estes signos transculturais é o Punk Rock. O estilo musical que surgiu em meados da década de 1970 trouxe não somente uma proposta de sonoridade, mas todo um código de vestuário, estético, comportamental e social.

Já estilo, segundo Fabbri apud Tagg (IDEM, p.267) pode ser definido como um conjunto de estruturas musicais recorrentes para um indivíduo (um compositor, um performer), um grupo de músicos, um gênero, um local, um período histórico, etc. Ou seja, estruturas musicais que de tanto serem reiteradas dentro de um mesmo escopo, acabam por se tornarem representantes daquela forma de fazer música.

Sendo assim, Tagg sumariza dizendo que o *estilo* pode ser visto como um *conjunto de regras musicais estruturais*, enquanto o *gênero* possui um *conjunto de códigos culturais* mais amplo que também inclui regras musicais estruturais (IBIDEM).

Tendo claro o sentido dos termos gênero e estilo, podemos avançar para a tipologia em si. Esses tipos de signos utilizam sonoridades específicas para identificar um estilo musical em particular e por conseguinte, identificamos o gênero cultural ao qual esse estilo de música pertence ao traçarmos uma conexão conotativa.

Há duas categorias de bandeiras de estilo. (1) Indicadoras de estilo: estabelecem o estilo principal de uma peça 'estilo da casa'; (2) Sinédoques de Gênero: aquelas que se referem a um estilo 'estrangeiro' ao estilo da 'casa', trazendo referências de outro gênero. As bandeiras de estilo dos dois tipos irão combinar diferentes aspectos das estruturas musicais como duração, ritmo, timbre, tonalidade, espacialidade, entre outros. (TAGG, 2013, p.522)

Um bom exemplo de bandeira de estilo, segundo Tagg (IDEM, p.523), é o arranjo instrumental de uma música. Através das escolhas dos instrumentos e consequentemente dos timbres, rapidamente constatamos se estamos escutando um rock, uma música disco dos anos 70, um madrigal ou música de câmara.

Um ponto importante a ser ressaltado é que nenhum dos tipos de signos musicais são mutuamente exclusivos exceto por um par. Uma sinédoque de gênero não pode ser um

indicador de estilo, ou vice versa, porque assim que um indicador de estilo de um estilo é tratado como parte de um estilo 'estrangeiro' ele funciona como uma sinédoque de gênero. Se uma sinédoque de gênero é usada com frequência por um estilo 'de casa', será incorporada como um indicador desse estilo. (TAGG, 2003, p.103)

Por outro lado, marcadores episódicos usualmente são também anafônicos porque suas funções são para realçar os sentidos de direção musical (movimento, por isso cinética), enquanto alguns anafones funcionam simultaneamente como sinédoques de gênero e marcadores episódicos. Tagg (2003) ressalta que: "A maioria das relações entre significante e significado musical são compostas por um ou mais dos tipos de signos descritos." (p.103, tradução nossa)

### **Indicador de Estilos**

Qualquer estrutura musical ou conjunto de estruturas musicais que sejam tanto constantes ou consideradas típicas do estilo musical 'de casa' (TAGG, 2003, p.102). São aspectos da estrutura musical que definem normas e identidade composicionais de um determinado estilo e tendem a ser constantes durante toda a peça. (TAGG, 2013, p.523)

Um exemplo de indicador de estilo pode ser uma música usando poucos acordes com vocais e inserções musicais pode ter seu estilo indicado como blues mais do que como classicismo vienense. Outro indicador de estilo pode ser a configuração rítmica em peças dançantes como valsas, tangos e sambas, que normalmente se mantêm durante toda a música.

Indicadores de estilo podem ser usados pelo estilo musical 'estrangeiro' como uma sinédoque<sup>79</sup> de gênero.

### **Sinédoque de Gênero**

O segundo tipo de signo musical que encontramos utilidade foi a sinédoque de gênero. Na linguagem verbal, a sinédoque (um tipo especial de metonímia) denota uma figura de linguagem onde a parte substitui o todo<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> tipo especial de metonímia baseada na relação quantitativa entre o significado original da palavra us. e o conteúdo ou referente mentado; os casos mais comuns são: parte pelo todo: braços para a lavoura por 'homens, trabalhadores'; gênero pela espécie ou vice-versa: a sociedade por 'a alta sociedade', a maldade do homem por 'da espécie humana'; singular pelo plural ou vice-versa: é preciso pensar na criança pôr 'nas crianças'.

<sup>80</sup> Tagg (2013, p.524) dá o exemplo de uma sinédoque na expressão "50 cabeças de gado", onde o termo cabeça



Uma sinédoque de gênero musical é, portanto, **um conjunto de estruturas musicais dentro de um estilo musical que se refere a outro** (diferente, estrangeiro, alienígena) estilo musical ao citar um ou dois elementos tipificando esse 'outro' estilo quando ouvido no contexto do estilo em que esses elementos 'estrangeiros' foram importados (TAGG, 2003, p.101, negrito nosso). Tagg (2013) explica que "*Ao citar uma pequena parte de outro estilo, a citação alude não apenas que o outro estilo está inteiramente nisso, mas também ao gênero completo do qual o outro estilo musical é um subconjunto*"(p.524)

Tagg (2003, p.101) também ressalta que a sinédoque de gênero pode ser considerada uma dupla metonímia, uma vez que uma parte do estilo musical pode representar o todo, assim como uma única estrutura musical (estilística) pode representar o conjunto de características comportamentais do gênero.

Como o anafone, a sinédoque de gênero possui seu campo de conotação paramusical. A diferença será que ao invés da conotação ocorrer através da sinestesia ou da correlação direta da estrutura musical, na sinédoque ela ocorrerá pela intermediação de outro estilo musical. Como exemplo, Tagg (2013, p.527) cita os versos da música *Fernando* do Grupo Abba, onde há utilização de instrumentos e técnicas derivadas das regiões Andinas, figuras militares nos instrumentos percussivos, entre outros.

Resumindo, as sinédoques de gêneros possuem três estágios em uma cadeia conotativa, que são, segundo Tagg (2013, p.525): "[1] de certos sons considerados 'estrangeiros' dentro de um estilo; [2] deste estilo para o gênero que esse faz parte; [3] desse gênero para o resto da cultura que este estilo 'estrangeiro' e este gênero fazem parte."

ANEXO G - Partitura da peça *Defeated Clown* (redução para piano)

## Defeated Clown

Hildur Guðnadóttir

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system starts with a 4-measure rest in the treble staff, followed by notes in measures 2, 3, and 4. The second system begins at measure 6, with a 4-measure rest in the treble staff in measure 6, and notes in measures 7, 8, 9, and 10. The third system starts at measure 12, with a 4-measure rest in the treble staff in measure 12, and notes in measures 13, 14, 15, and 16. The fourth system begins at measure 18, with a 4-measure rest in the treble staff in measure 18, and notes in measures 19, 20, 21, and 22. The fifth system starts at measure 22, with a 4-measure rest in the treble staff in measure 22, and notes in measures 23, 24, 25, and 26. The bass staff throughout the piece features a steady, rhythmic accompaniment of quarter notes, often in a descending or ascending pattern. The treble staff contains more complex melodic lines, including rests, eighth notes, and quarter notes, with some measures featuring a fermata over a whole note.

ANEXO H - Partitura da peça *Imperial March* - (redução para piano)

## Marcha Imperial

John Williams

$\text{♩} = 112$

The image displays a piano score for the first seven measures of the Imperial March. The score is written in 4/4 time with a tempo of 112 beats per minute. The key signature is B-flat major (two flats). The music is arranged for piano, with a complex bass line featuring frequent triplets and a more melodic treble line. Measure numbers 1, 3, 5, and 7 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

2

9 C#m

Musical notation for measures 9-10. Treble clef has a melodic line with a C#m chord above measure 10. Bass clef has a complex accompaniment with triplets and a '3' marking below measure 10.

11 Ebm Gm Eb Gm

Musical notation for measures 11-12. Treble clef has a melodic line with Ebm, Gm, Eb, and Gm chords above measures 11-12. Bass clef has a complex accompaniment with triplets and '3' markings below measures 11-12.

13 Eb Gm C#m

Musical notation for measures 13-14. Treble clef has a melodic line with Eb, Gm, and C#m chords above measures 13-14. Bass clef has a complex accompaniment with triplets and '3' markings below measures 13-14.

15 Ebm Cm7(b5) Gm Cm7(b5) Gm

Musical notation for measures 15-16. Treble clef has a melodic line with Ebm, Cm7(b5), Gm, Cm7(b5), and Gm chords above measures 15-16. Bass clef has a complex accompaniment with triplets and '3' markings below measures 15-16.