



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ATAUALBA JOÃO ALVES DE MEIRELLES

O RIGOR *GROOVADO* DA MÚSICA POPULAR EXPANDIDA:
DEFININDO UM MODELO COMPOSITIVO

Salvador
2022

ATAUALBA JOÃO ALVES DE MEIRELLES

O RIGOR *GROOVADO* DA MÚSICA POPULAR EXPANDIDA:
DEFININDO UM MODELO COMPOSITIVO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Música da Universidade Federal da Bahia como requisito
parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na
Área de Concentração: Composição Musical

Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva

Salvador
2022

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.

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

M514 Meirelles, Atualba João Alves de
O rigor groovado da música popular expandida: definindo um modelo compositivo / Atualba João Alves de Meirelles.- Salvador, 2022.
187 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2022.

1. Composição - música . 2. Música popular - Brasil. 3. Música popular urbana. I. Silva, Wellington Gomes da. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.3

Bibliotecária: Tatiane Ribeiro - CRB5/1594

ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**O RIGOR *GROOVADO* DA MÚSICA POPULAR EXPANDIDA:
Definindo um modelo compositivo**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração Composição Musical, pelo doutorando Atualba João Alves de Meirelles, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, perante esta Banca Examinadora.

Aprovada em Salvador, 05 de Maio de 2022

Wellington Gomes da Silva — Orientador
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Alexandre Mascarenhas Espinheira
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Paulo Costa Lima
Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Guilherme Maia de Jesus
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea
Universidade Federal da Bahia

Pedro Antônio de Oliveira Carneiro
Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Estadual de Feira de Santana

AGRADECIMENTOS

Sou grato a Carol, meus pais, e minhas filhas; a Teca Gondim, a Eric Barreto, e a Wellington Gomes. Em qualquer canto desse composto intelectual encontraremos vestígios do coração dessas criaturas.

Sou grato também ao sustentáculo e apoio imprescindíveis da CAPES, e da UFBA como exemplo de sucesso da Universidade Pública.

MEIRELLES, Atualba João Alves. O Rigor *Groovado* da Música Popular Expandida: Definindo um modelo compositivo. 2022. 187 f. il. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

Esta tese pretende definir, explicar e questionar um modelo compositivo que se mostrou de forma pronunciada pela primeira vez no Brasil em 1980 com o lançamento do Álbum "Clara Crocodilo" de Arrigo Barnabé, o qual combina a vitalidade rítmica e interpretativa da Música Popular a processos compositivos de alguns dos segmentos da Música Erudita Contemporânea. Tal modelo, pertencendo à zona fronteira entre a Música Popular e a Música Erudita Contemporânea, se distingue da maioria das obras que habitam a mesma zona, pela marca do rigor na definição das alturas e durações por parte do compositor. Para esse estudo será necessário entender a formação de sua sonoridade a partir da inter-relação entre as peculiaridades próprias dessa música. Na ausência de algum rótulo a nomearemos de Música Popular Expandida (MPE). Após pesquisarmos sobre obras e compositores brasileiros que cabem nesse perfil, pretendemos discutir o como e o porque do seu surgimento levando em conta aspectos sociológicos, filosóficos e mercadológicos. Então avaliaremos se o modelo envolve elementos suficientes advindos da Música Popular a ponto de não ser conceituado como Música Erudita. Então observaremos os pormenores de algumas obras com essa sonoridade específica, revelando em detalhes as características que as tornam afim com nosso modelo em estudo. Por fim apresentarei uma composição própria – com memorial analítico/descritivo – criada durante a elaboração desta tese, com processos compositivos que conduzem à sonoridade típica da MPE.

Palavras-chave: Música Popular Urbana. Música Erudita Contemporânea. Serialismo. Arrigo Barnabé. Amaro Freitas.

MEIRELLES, Atualba João Alves. The *Groovado* Rigor of Expanded Popular Music: Defining a Compositional Model. Thesis advisor: Wellington Gomes da Silva. 2022. 187 s. ill. Doctor's Degree Thesis (Musical Composition) — School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This thesis intends to define, explain and question a compositional model which showed itself in a pronounced way for the first time in Brazil in 1980 with the release of the Album "Clara Crocodilo" by Arrigo Barnabé, which combines the rhythmic and interpretive vitality of Popular Music with the compositional processes of some of the segments of Contemporary Classical Music. Such a model, belonging to the border area between Popular Music and Contemporary Classical Music, is distinguished from most of the works that inhabit the same area, due to the mark of rigor in the definition of heights and durations by the composer. For this study it will be necessary to understand the formation of its sound from the interrelation between the peculiarities of this music. In the absence of any label we will name it Expanded Popular Music (MPE). After researching Brazilian works and composers that fit this profile, we intend to discuss the how and why of their appearance, taking into account sociological, philosophical and market aspects. Then we will assess whether the model involves enough elements from Popular Music to the point of not being conceptualized as Classical Music. Then we will observe the details of some works with this specific sound, revealing in detail the characteristics that make them in line with our model under study. Finally, I will present a composition of my own – with an analytical/descriptive memorial – created during the preparation of this thesis, with compositional processes that lead to the typical sound of MPE.

Keywords: Urban Popular Music. Contemporary Erudite Music. Serialism. Arrigo Barnabé. Amaro Freitas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Evolução dos aros de uma “mola” espiral evolutiva.....	42
Figura 2: Visão simplificada das zonas fronteiriças na atual música ocidental.....	52
Figura 3: Zonas fronteiriças da música ocidental e seus compositores.....	54
Figura 4: “levada” de bateria intermitente.....	57
Figura 5: Levadas para bateria, originadas no Rock Progressivo.....	58
Figura 6: Trecho do piano em <i>Megganeura</i>	59
Figura 7: Ideia principal de <i>Diversões Eletrônicas</i> de Arrigo.....	60
Figura 8: Tema principal de <i>Pierrot Solaire</i> de Ataulba Meirelles.....	61
Figura 9: Baixo da introdução de <i>Dona Eni</i>	62
Figura 10: Baixo e Bateria de <i>Francamente nº 2</i>	63
Figura 11: Uso da Série em <i>Beijo Técnico</i>	66
Figura 12: Trecho de <i>Acapulco Drive-in</i> , de Arrigo Barnabé.....	68
Figura 13: Trecho de <i>Frevo Bipolar</i>	69
Figura 14: Trecho de <i>Colorado RQ</i>	70
Figura 15: Canto falado em <i>Acapulco Drive-in</i>	72
Figura 16: Polifonia em <i>Diversões Eletrônicas</i>	73
Figura 17: Ostinatos em <i>Diversões Eletrônicas</i>	75
Figura 18: Ostinato em <i>Megganeura</i>	75
Figura 19: Métrica irregular em <i>Amigo Arrigo</i>	76
Figura 20: Alternância de compassos em <i>Sabor de Veneno</i>	77
Figura 21: Polimetria em <i>Dona Eni</i>	78
Figura 22: Áudio de <i>Diversões Eletrônicas</i>	88
Figura 23: Motivo da <i>Sinfonia Nº 5</i> de Beethoven.....	88
Figura 24: Seções de <i>Office-Boy</i>	94
Figura 25: Uso da série em <i>Office-Boy</i>	95
Figura 26: Atonalismo Livre em <i>Office-Boy</i>	96
Figura 27: Canto falado em <i>Office-Boy</i>	97
Figura 28: <i>Office-Boy</i> , seção A'.....	98
Figura 29: <i>Office Boy</i> , seção C.....	98
Figura 30: Introdução de <i>Office-Boy</i>	100
Figura 31: Compassos de <i>Office-Boy</i>	101
Figura 32: Polifonia que se repete em seções diferentes de <i>Office-Boy</i>	103
Figura 33: Linhas de baixos em <i>Office Boy</i>	104

Figura 34: Ostinatos em cada seção de <i>Office-Boy</i>	105
Figura 35: Áudio de <i>NinGameOver</i>	107
Figura 36: <i>NinGameOver</i> - seção A - ambiente híbrido.....	108
Figura 37: <i>NinGameOver</i> – seção A – Stretto.....	108
Figura 38: <i>NinGameOver</i> – frase do piano.....	109
Figura 39: <i>NinGameOver</i> – seção B (segmento).....	110
Figura 40: <i>NinGameOver</i> – seção C – baixo e guitarra.....	110
Figura 41: <i>NinGameOver</i> – seção D – Ambiente Compositivo.....	111
Figura 42: <i>NinGameOver</i> - seção A - Definição de Alturas e Durações.....	113
Figura 43: <i>NinGameOver</i> – seção B – Início.....	114
Figura 44: <i>NinGameOver</i> – seção C – Início.....	114
Figura 45: <i>NinGameOver</i> – seção A'.....	115
Figura 46: Ritmo básico das seções A, B, C e A' de <i>NinGameOver</i>	116
Figura 47: Célula do samba em <i>NinGameOver</i>	116
Figura 48: Irregularidades Métricas – seção B.....	118
Figura 49: Irregularidades Métricas – seção C.....	118
Figura 50: <i>NinGameOver</i> – seção A – subseção 1.....	119
Figura 51: <i>NinGameOver</i> – seção B – Textura.....	120
Figura 52: <i>NinGameOver</i> – seção C – Textura.....	120
Figura 53: <i>NinGameOver</i> – seção D – Textura.....	121
Figura 54: Baixo modular – <i>NinGameOver</i> – seção A.....	121
Figura 55: Baixo modular – <i>NinGameOver</i> – seção B.....	122
Figura 56: Baixo modular – <i>NinGameOver</i> – seção C.....	122
Figura 57: Linha de baixo na seção A.....	123
Figura 58: Ostinato – seção B.....	123
Figura 59: Ostinato – seção C.....	124
Figura 60: Seções de <i>Dona Eni</i>	126
Figura 61: <i>Dona Eni</i> : conjuntos, motivos e frases utilizados.....	127
Figura 62: <i>Dona Eni</i> : conjuntos e motivos, seção C.....	128
Figura 63: <i>Dona Eni</i> : algumas variações e combinações da <i>Frase 027</i>	129
Figura 64: <i>Dona Eni</i> : seção M, conjuntos (016) e (103).....	129
Figura 65: <i>Dona Eni</i> : outros motivos utilizando 016.....	130
Figura 66: <i>Dona Eni</i> : baião na seção L.....	132
Figura 67: <i>Dona Eni</i> : as seções e seus compassos.....	133
Figura 68: <i>Dona Eni</i> : compassos 3/8 na seção R.....	133

Figura 69: <i>Dona Eni</i> : melodia da seção D.....	134
Figura 70: <i>Dona Eni</i> : melodia das seções J, L e M.....	134
Figura 71: <i>Dona Eni</i> : melodia da seção V.....	135
Figura 72: <i>Dona Eni</i> : 4 formas da mesma melodia.....	135
Figura 73: <i>Dona Eni</i> : pedal em contratempo, seções J e L.....	136
Figura 74: Homofonia em <i>Dona Eni</i> , seções F, P e R.....	136
Figura 75: <i>Dona Eni</i> : Baixos modulares.....	137
Figura 76: <i>Dona Eni</i> : exemplos de ostinato nas seções J e E.....	138
Figura 77: <i>Dona Eni</i> : seção T.....	139
Figura 78: Algoritmo de <i>Frevo Bipolar</i>	141
Figura 79: Formas da série em <i>Frevo Bipolar</i>	143
Figura 80: Convivência entre ambientes tonal e atonal em <i>Frevo Bipolar</i>	143
Figura 81: Trecho tonal em <i>Frevo Bipolar</i>	144
Figura 82: Trechos das seções INTRO, A, C, D e CODA, de <i>Frevo Bipolar</i>	145
Figura 83: <i>Frevo Bipolar</i> – Final da INTRO.....	146
Figura 84: <i>Frevo Bipolar</i> – Início da seção A.....	146
Figura 85: <i>Frevo Bipolar</i> – Início da seção B.....	147
Figura 86: Referência ao baião em <i>Frevo Bipolar</i>	148
Figura 87: Referência ao Rock Progressivo em <i>Frevo Bipolar</i>	148
Figura 88: Instrumental utilizado na seção C de <i>Frevo Bipolar</i>	149
Figura 89: Métrica a partir do c.157 em <i>Frevo Bipolar</i>	150
Figura 90: Métrica a partir do c.253 em <i>Frevo Bipolar</i>	150
Figura 91: Homofonia em <i>Frevo Bipolar</i>	151
Figura 92: Homofonia em <i>Frevo Bipolar</i>	152
Figura 93: Contraponto – seção D de <i>Frevo Bipolar</i>	153
Figura 94: Ostinatos na seção D de <i>Frevo Bipolar</i>	154
Figura 95: Aspectos inter-relacionados – trecho seção D – <i>Frevo Bipolar</i>	156

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Atributos de <i>Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan</i>	91
Gráfico 2: Aspectos observados na <i>Sinfonia No5</i>	93
Gráfico 3: Atributos de <i>Office Boy</i>	106
Gráfico 4: Aspectos de <i>NinGameOver</i>	125
Gráfico 5: Aspectos de <i>Dona Eni</i>	140
Gráfico 6: Aspectos de <i>Frevo Bipolar</i>	155

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Ambiente Compositivo.....	84
Quadro 2: Definição de Alturas e Durações.....	84
Quadro 3: Ritmos Populares.....	85
Quadro 4: Instrumentos e seu uso na MP.....	85
Quadro 5: Métrica.....	86
Quadro 6: Textura.....	87
Quadro 7: Baixos.....	87
Quadro 8: Ostinatos.....	87
Quadro 9: Observações sobre <i>Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan</i>	89
Quadro 10: Resumo das observações sobre <i>Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan</i>	90
Quadro 11: Avaliações do 1º Movimento da <i>Sinfonia Nº5</i>	92
Quadro 12: Resumo das observações sobre o 1º Mov. da <i>Sinfonia Nº5</i>	92
Quadro 13: Instrumental de <i>NinGameOver</i>	117
Quadro 14: <i>Frevo Bipolar</i> : gêneros e ambientes.....	142

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ME	Música Erudita
MEC	Música Erudita Contemporânea
MIB	Música Instrumental Brasileira
MP	Música Popular
MPE	Música Popular Expandida

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	ARTE URBANA CONTEMPORÂNEA.....	18
2.1	MÚSICA POPULAR: DELIMITANDO A ÁREA.....	18
2.2	TRAJETÓRIA DA MÚSICA POPULAR URBANA NO BRASIL.....	23
2.3	A CRISE COMO OPORTUNIDADE.....	35
2.4	POPULAR X ERUDITO: UM CONFLITO?.....	44
3	DEFININDO O MODELO EM ESTUDO.....	51
3.1	MÚSICA POPULAR EXPANDIDA.....	51
3.2	PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DO MODELO EM ESTUDO.....	56
3.2.1	A Instrumentação e peculiaridades do seu uso na MPE.....	56
3.2.2	Ritmos populares e seu uso na MPE.....	60
3.2.3	Baixo em padrões modulares: percussividade e atonalismo.....	61
3.2.4	Serialismo, Atonalismo Livre e Tonalismo livre.....	65
3.2.5	Alturas e durações bem definidas pelo compositor.....	68
3.2.6	Tratamento polifônico pouco usual na MP.....	72
3.2.7	Ostinato aliado a singularidades no conjunto de alturas e na rítmica.....	74
3.2.8	Irregularidades no pulso e na métrica.....	76
4	IDENTIFICANDO A MPE.....	80
4.1	OBSERVANDO COMPOSIÇÕES COM SONORIDADES DISTANTES DA MPE.....	88
4.2	OBSERVANDO COMPOSIÇÕES COM SONORIDADES MAIS PRÓXIMAS DA MPE.....	94
4.2.1	Office Boy.....	94
4.2.1.1	<i>Office Boy</i> : Ambiente Compositivo.....	94
4.2.1.2	<i>Office Boy</i> : Definição de Alturas e Durações.....	96
4.2.1.3	<i>Office Boy</i> : Ritmos Populares.....	97
4.2.1.4	<i>Office Boy</i> : Instrumental.....	99
4.2.1.5	<i>Office Boy</i> : Métrica.....	100
4.2.1.6	<i>Office Boy</i> : Textura.....	102
4.2.1.7	<i>Office Boy</i> : Baixo em Padrões Modulares.....	104
4.2.1.8	<i>Office Boy</i> : Ostinatos.....	105
4.2.1.9	<i>Office Boy</i> : Conclusão.....	106

4.2.2	NinGameOver.....	106
4.2.2.1	<i>NinGameOver: Ambiente Compositivo.....</i>	107
4.2.2.2	<i>NinGameOver: Definição de Alturas e Durações.....</i>	111
4.2.2.3	<i>NinGameOver: Ritmos Populares.....</i>	116
4.2.2.4	<i>NinGameOver: Instrumental.....</i>	117
4.2.2.5	<i>NinGameOver: Métrica.....</i>	117
4.2.2.6	<i>NinGameOver: Textura.....</i>	118
4.2.2.7	<i>NinGameOver: Baixo em Padrões Modulares.....</i>	121
4.2.2.8	<i>NinGameOver: Ostinatos.....</i>	123
4.2.2.9	<i>NinGameOver: Conclusão.....</i>	125
4.2.3	Dona Eni.....	125
4.2.3.1	<i>Dona Eni: Ambiente Compositivo.....</i>	126
4.2.3.2	<i>Dona Eni: Definição de Alturas e Durações.....</i>	131
4.2.3.3	<i>Dona Eni: Ritmos Populares.....</i>	132
4.2.3.4	<i>Dona Eni: Instrumental.....</i>	132
4.2.3.5	<i>Dona Eni: Métrica.....</i>	133
4.2.3.6	<i>Dona Eni: Textura.....</i>	136
4.2.3.7	<i>Dona Eni: Baixo em padrões modulares.....</i>	137
4.2.3.8	<i>Dona Eni: Ostinatos.....</i>	138
4.2.3.9	<i>Dona Eni: Conclusão.....</i>	139
5	<i>FREVO BIPOLAR E SEU MEMORIAL DESCRITIVO.....</i>	141
5.1	<i>FREVO BIPOLAR: AMBIENTE COMPOSITIVO.....</i>	142
5.2	<i>FREVO BIPOLAR: DEFINIÇÃO DE ALTURAS E DURAÇÕES.....</i>	144
5.3	<i>FREVO BIPOLAR: RITMOS POPULARES.....</i>	146
5.4	<i>FREVO BIPOLAR: INSTRUMENTAL.....</i>	149
5.5	<i>FREVO BIPOLAR: MÉTRICA.....</i>	150
5.6	<i>FREVO BIPOLAR: TEXTURA.....</i>	151
5.7	<i>FREVO BIPOLAR: BAIXO EM PADRÕES MODULARES.....</i>	152
5.8	<i>FREVO BIPOLAR: OSTINATOS.....</i>	153
5.9	<i>FREVO BIPOLAR: CONCLUSÃO.....</i>	154
6	<i>PARTITURA DE FREVO BIPOLAR.....</i>	157
7	<i>CONCLUSÃO.....</i>	180
	<i>REFERÊNCIAS.....</i>	183

1 Introdução

Em meados da década de 1960, com o movimento Tropicália, a Música Popular¹ no Brasil ampliou consideravelmente seu espectro de experimentações, sofrendo influências da *Pop Art*,² assim como da Música Erudita Contemporânea. Essa última, notadamente pelas intervenções de Rogério Duprat como arranjador e Tom Zé como compositor, que deslocaram suas atenções para a região fronteira³ entre a Música Popular e a Música Erudita Contemporânea. A partir de então, alguns compositores da Música Popular passaram a manifestar maior interesse pelo uso de recursos próprios da Música Erudita Contemporânea, tais como Atonalismo Livre,⁴ Tonalismo Livre, Tonalidade Expandida, Dodecafonismo Livre,⁵ Minimalismo e Indeterminismo.⁶

Sob o ponto de vista da Música Popular, a zona fronteira entre os gêneros⁷ Popular e Erudito Contemporâneo equivale apenas a um pequeno “mundo” constituído por boa parcela de música improvisada e, em menor proporção, por um tipo de música com tratamento mais rigoroso⁸ dado a alturas e durações, utilizando ritmos e instrumentação populares. Esse último é o foco da nossa pesquisa, ao qual nomearemos de Música Popular Expandida (MPE). Alguns compositores brasileiros que trazem obras com sonoridades afins com esse modelo⁹

1 Mais adiante, trataremos sobre definições do termo.

2 “O movimento conhecido como Pop Art (entre 1960 e 1970) foi uma crítica ao esvaziamento e crise da arte no século XX através da massificação capitalista da arte.”(PEREIRA, 2011, p. 4)

3 Nos parece mais sensato utilizar os termos “região fronteira” ou “zona fronteira” para definir a intercessão entre gêneros e ambientes compositivos, já que não há verdadeiramente uma linha delimitadora entre eles.

4 Ou “Atonalidade Não-Serial” como prefere Leon Dallin (CORRÊA, 2005, p. 166). Manifestado – na Música Erudita – primeiramente no início do Sec. XX, anterior à sistematização do cromatismo proveniente do Dodecafonismo.

5 Durante a década de 1940: “Após um período de interrupção (devido ao regime totalitário e à Segunda Guerra Mundial) o serialismo evoluiu ainda mais, atingindo um período de máxima racionalização (serialismo integral) e, então, como um processo libertador, a composição dodecafônica livre foi introduzida, completando o ciclo [...]” (BRINDLE, 1966, p. 178) (o grifo é meu)

6 O emprego do termo “indeterminismo” aqui abarca tanto a música aleatória quanto a improvisada (seja a improvisação tonal – jazz e outros – como a livre), ainda que grande parte dos textos acadêmicos associem o termo apenas à música aleatória.

7 Como encontramos diferentes interpretações para o termo “gênero” em música, resolvemos utilizá-lo aqui unicamente para distinguir música “Popular” e “Erudita” – como encontrado em diversos textos acadêmicos –, atribuindo a seus subgêneros os termos “Estilo” ou “Ritmo” (frevo, baião, choro; assim como sonata, cantata, ópera). Essa tese tenciona promover nosso modelo compositivo – a Música Popular Expandida – ao nível de “Estilo” compreendido no gênero Música Popular.

8 Nessa tese, ao utilizar o termo “rigor” não nos referimos a tratamentos ortodoxos dados a processos compositivos “contemporâneos”, mas ao controle e definição das alturas e durações por parte do compositor e arranjador, diferenciando essa música (MPE) daquela mais improvisativa que convive na região de fronteira.

9 “Um modelo é (entre as diversas definições possíveis) tanto um objeto destinado a ser reproduzido por imitação, quanto aquilo que serve de exemplo ou norma: um molde.” (SOTUYO BLANCO, 2003, p. 7)

são Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Amaro Freitas, Tom Zé, Lelo Nazário,¹⁰ Arthur Kampela,¹¹ e eu próprio, Atualba Meirelles. Apesar do modelo contar com um número restrito de compositores, sua presença tem sido marcante no cenário acadêmico, artístico e cultural do nosso país, merecendo um estudo mais apurado e um conceito mais preciso.

O objetivo dessa tese é definir, explicar e questionar o modelo composicional em questão. Tal modelo traz idiossincrasias¹² tão específicas que julgamos merecer um estudo pormenorizado e uma classificação própria em meio à música de fronteira. Em nossas pesquisas não encontramos nenhuma reflexão voltada a reunir as características dessa música de forma a se pensar num Estilo.

O próprio termo Música Popular Expandida já traz o suposto de que essa música é considerada popular. Contudo, o fato desse modelo utilizar recursos da Música Erudita Contemporânea nos faz questionar seriamente sua legitimidade frente à Música Popular. Menos por seu “eruditismo” e mais por sua “contemporaneidade”.

Em lugar algum encontramos qualquer movimentação no sentido de definir um estilo a partir desse recorte. Encontramos sim, enfoques biográficos, mercadológicos, sociais, culturais e filosóficos, ainda assim, com relação apenas a Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e a Vanguarda Paulista, mas que me auxiliaram muito no entendimento do contexto de surgimento e maturação da MPE. Contudo, devo lembrar que essa tese não é um estudo sobre a composição de Arrigo Barnabé nem a Vanguarda Paulista, mas sobre um modelo compositivo em que Arrigo, sem dúvida, é um dos mais legítimos representantes.

No Capítulo 2 apresentaremos uma rápida abordagem sobre a Arte Urbana no Brasil como forma de contextualizar o surgimento do modelo composicional em estudo. Aí trataremos do nascimento da Música Popular Brasileira como a conhecemos, e sua trajetória até a MPE. Apresentaremos uma reflexão a respeito de como uma crise sociocultural pode promover o aprimoramento da arte com a inclusão do “novo” como uma nova tônica cultural, na tentativa de uma resolução harmônica para a crise dominante. E finalmente, abordaremos a relação hierárquica entre o popular e o erudito, propondo o hibridismo como solução estética.

No Capítulo 3 apresentaremos uma definição pormenorizada da MPE, identificando os elementos formadores de sua sonoridade e sua posição nas zonas fronteiriças entre Tonalismo

10 Embora Lelo sofra grande influência do *free jazz*, suas composições são sempre bem estruturadas, trazendo também trechos com ritmos e durações muito bem definidos.

11 Kampela é um autor essencialmente “erudito”, embora algumas composições de sua autoria – como *Selenita* – tragam a sonoridade típica da MPE.

12 Geradas, não por suas características isoladas já que não são atributos incomuns na música ocidental, mas pela inter-relação essas características.

X Atonalismo, Erudito X Popular. Nessa fronteira é comum encontrarmos composições (ou segmentos de composições) em ambiente atonal,¹³ contudo, poucas possuem a sonoridade da MPE por não trazerem inter-relacionados os atributos do nosso modelo, os quais contemplaremos nesse capítulo. Um dos principais responsáveis por esse distanciamento de tal sonoridade é o afrouxamento do rigor na definição de alturas e durações, já que em grande parte, essas composições seguem um conceito improvisativo.

No Capítulo 4 observaremos de perto algumas obras com sonoridades típicas da MPE, com o propósito de estabelecer o porque dessas obras serem identificadas com o modelo em estudo. Para isso consideraremos cada uma das características formadoras da sonoridade do modelo e suas relações intrínsecas. Iniciaremos com a canção *Office-Boy*, composição de Arrigo Barnabé; seguindo pela MIB¹⁴ *NinGameOver*, de minha autoria; e finalizando com *Dona Eni*, composição de Amaro Freitas.

No Capítulo 5, apresentaremos a partitura completa de uma composição de minha autoria, e seu memorial descritivo – composta durante a elaboração dessa tese – com características e sonoridades típicas do modelo em estudo: *Frevo Bipolar*. Finalmente, avançamos ao Capítulo 6 com a Conclusão da Tese.

Segue agora o Capítulo 2, onde abordaremos a Arte Urbana no Brasil e seu desenvolvimento rumo à sonoridade do nosso modelo em estudo.

13 Utilizamos aqui o termo “atonal” ou “atonalismo” com referência a ambientes compositivos que não se encontram submetidos às regras do sistema tonal, utilizando a escala cromática indistintamente, ou baseada em processos compositivos próprios a exemplo do serialismo.

14 Termo utilizado em meio à Música Popular, significando Música Instrumental Brasileira. Um estilo popular, instrumental, com ritmos brasileiros, e que utiliza em sua maioria a forma do jazz: tema-improviso-tema.

2 Arte Urbana Contemporânea

Neste capítulo abordaremos questões filosóficas, históricas, sociais e conceituais a respeito da Arte Urbana no Brasil, mais precisamente tendo como foco a Música Popular a partir do Séc. XX, com o intuito de contextualizar o modelo composicional em estudo.

Inicialmente nos ocuparemos em definir o conceito de Música Popular no perímetro de nossa pesquisa pois é habitual que haja certa confusão vinda da “ambiguidade dos termos derivada de seu uso coloquial” (PERRONE, 2008a, p. 14). Em seguida, como a Música Popular Expandida se encontra no âmbito da Arte Contemporânea traçaremos um breve histórico da Música Popular Urbana no Brasil (o que veio a se chamar mais tarde, Música Popular Brasileira), com o intuito de observar o decorrer da mesma rumo às suas obras mais próximas à zona fronteira com a Música Erudita Contemporânea, já na segunda metade do Séc. XX. Apresentaremos então uma reflexão sobre como uma crise sociocultural pode despertar e promover o desenvolvimento artístico com a inclusão do “novo” na cultura, com foco na Música Popular. Por fim abordaremos a relação hierárquica entre a Música Popular e a Música Erudita,¹⁵ tendo o hibridismo como solução estética.

2.1 Música Popular: delimitando a área

Antes de focar o assunto da pesquisa, é fundamental tecer um panorama conceitual sobre a Música Popular. Não temos a pretensão de buscar definições para o termo tendo em vista a complexidade e polêmica envolvidas nesse tema. Já que nosso modelo em estudo – a Música Popular Expandida (MPE) – utiliza fartos recursos de uso comum da cultura popular, abordaremos pontos importantes sobre o assunto além de apontar alguns conflitos envolvidos em sua conceitualização. Para isso, torna-se fundamental pressupor a existência da Música Popular como gênero.

A dificuldade para estabelecer um conceito definitivo para o termo “Música Popular” (MP) é consensual, não havendo até o momento um entendimento unânime sobre o assunto. Isso se deve à abundância de elementos comuns na zona fronteira entre a MP e a Música Erudita. Alguns autores saem em busca de atributos exclusivos do gênero. Veja o que diz Rogério Carvalho:

Que atributos poderiam relacionar-se com a MP e sua prática? O costume de não utilizar a escritura musical tradicional como meio de distribuição não é uma característica exclusiva da MP, evidentemente. A música eletroacústica também não

15 O uso do termo nessa tese será esclarecido no Capítulo 2.4 (p. 44).

a utiliza. A transmissão oral, outro canal de transmissão de MP, também é um meio muito utilizado pela música folclórica^[16]. A presença da MP nos meios de comunicação em geral leva a associá-la com a música de massas, ligada à indústria do lazer e consumo, e poderia se disser (SIC) que foram processos originados numa mesma época e interdependentes. Parece difícil chegar a uma definição única e fechada. Uma análise das vertiginosas mudanças tecnológicas, econômicas, sociais e culturais do século XX pareceria indicar que, como disse Marshall Berman^[17], todo o sólido se desvanece no ar. (CARVALHO, 2008, p. 16)

Como observamos na citação acima, as tentativas mais comuns de delimitação da MP fazem referência à não utilização de partituras, à tradição oral, e à relação com a indústria do entretenimento; mas, aparentemente nenhuma delas traz elementos categóricos no sentido conceitual. Buscar propriedades exclusivas da MP até agora tem se revelado um ato infrutífero, já que mesmo bem antes do romantismo europeu os compositores eruditos já emprestam da Arte Popular, várias de suas características mais comuns, expandindo assim a zona fronteira entre os dois gêneros. A partir de meados do Séc. XX, então, a Música Erudita Contemporânea vem experimentando ainda com mais frequência, elementos da Música Popular, incluindo sua instrumentação mais comum, como guitarra elétrica, baixo elétrico e bateria.

Há ainda autores que generalizam a respeito da simplicidade da MP. Nas palavras de Damke:

Música popular significa ou uma canção que nasceu no meio do povo (isto é, cujo autor ou compositor não são mais conhecidos), ou que foi transmitida de forma oral pelo povo, ou ainda, que foi composta na forma popular, ou seja, simples ou com melodia e harmonia fáceis. (DAMKE, 2009, p. 88)

Essa definição me parece definitivamente rudimentar além de tentar classificar genericamente a Música de Tradição Oral¹⁸ como MP. Ainda que grande parte do repertório da MP não traga complexidade melódica ou harmônica, a ideia de “música fácil” como argumento definidor do gênero é um conceito ultrapassado e ideológico como veremos a seguir.

Outro autor, Philip Tagg,¹⁹ define a MP como aquela “que não é erudita ou folclórica” (PERRONE, 2008a, p. 15). Segundo Pinto (2004), Philip Tagg diz ainda que “A única razão

16 O que aqui é denominado por Rogério Carvalho como música “folclórica” é tratado por nós, nessa pesquisa, como Música de Tradição Oral, como o próprio Rogério antecipa.

17 (Nota minha) - Marshall Howard Berman (1940-2013) foi um filósofo americano e escritor humanista marxista. Ele foi um distinto professor de Ciência Política no The City College de New York e no Centro de Pós-graduação da City University of New York, ensinando filosofia política e urbanismo. – “*Marshall Howard Berman (1940–2013) was an American philosopher and Marxist humanist writer. He was a Distinguished Professor of Political Science at The City College of New York and at the Graduate Center of the City University of New York, teaching political philosophy and urbanism.*” (Wikipedia, acesso em 04/10/2019: disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Marshall_Berman)

18 Optamos por escrever o termo utilizando maiúsculas para que não perca em importância ante a Música Popular e a Música Erudita.

porque a expressão "música popular" existe é porque há muitas práticas musicais excluídas das instituições de educação musical. Há que chamá-la de algum modo²⁰”(PINTO, 2004); o que me parece um juízo muito simplista e deslocado no tempo já que a comunidade acadêmica internacional abraça oficialmente a MP em seus currículos universitários desde 1981²¹ e em território brasileiro, desde 1988.²²

Ainda sobre a MP e a escola:

A formação musical fora de escolas formais é bastante comum aos autores brasileiros de canção, na música popular urbana, em autores nascidos até a metade do século XX, e ainda hoje. Aliás, essa seria uma das prerrogativas para definição de música popular, o fato de não se aprendê-la em uma instituição de ensino. (BASTOS, 2012, p. 15)

O aprendizado musical fora de escolas formais foi e continua sendo “bastante comum aos autores brasileiros de canção”, embora – pensando de forma adversa a Bastos – isso esteja longe de configurar uma das “prerrogativas para definição de música popular”, já que, escolas que contemplam cursos livres de harmonia, instrumento, composição e arranjo – voltados à MP –, proliferam desde sempre em todo o território brasileiro; e em 1988 foi instituído o primeiro Curso Superior de Música Popular do Brasil, na UNICAMP. A autora (BASTOS, 2012), referindo-se à educação musical do compositor Itamar Assumpção, vê como positivo o empirismo no aprendizado da MP – e o é – quando diz que “Esse conhecimento se aloja e se desenvolve na oralidade e na capacidade de apropriação e ressignificação que os artistas atribuem ao material musical” (BASTOS, 2012, p. 15-16). Entretanto, a meu ver, esse fato de forma isolada não pode servir de parâmetro definidor da MP.

19 Philip Tagg (nascido em 1944 em Oundle, Northamptonshire, Reino Unido) é um musicólogo, escritor e educador britânico. - “*Philip Tagg (born 1944 in Oundle, Northamptonshire, UK) is a British musicologist, writer and educator.* (Wikipedia, acesso em 03/10/2019: disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Philip_Tagg)

20 *La única razón porque la expresión "música popular" existe es porque hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical. Hay que llamarla de algún modo.* (Web, acesso em 27/10/2019: disponível em <https://tagg.org/articles/brechaivw0407.htm> – por isso a citação está sem página definida)

21 Como disciplina acadêmica, o estudo da música popular ocupa um lugar relativamente recente no currículo universitário. Os estudiosos da música popular definiram a si próprios como tal pela primeira vez em 1981, quando a *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) foi fundada em uma conferência em Amsterdã e o primeiro número da *Popular Music* (então um anuário, agora um jornal) foi publicado por *Cambridge University Press*. - “*As an academic subject, the study of popular music occupies a relatively recent place on the university curriculum. Popular music scholars first defined themselves as such in 1981, when the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) was founded at a conference in Amsterdam and the first issue of Popular Music (then a yearbook, now a journal) was published by Cambridge University Press.*” (FRITH, 2004, p. 1)

22 No Brasil, a UNICAMP dispõe de um Curso de Música Popular desde 1988. “A Unicamp tornou-se a primeira universidade brasileira a oferecer um curso de graduação na modalidade Música Popular. A iniciativa, aprovada pelo Conselho Universitário, refletia uma tendência verificada anos antes, em várias partes do mundo, de valorização do tema, notadamente como objeto de pesquisa.” (Web, acesso em 04/10/2019: disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/node/64>)

Segundo Neder, o autor Frans Birrer cita quatro tipos de definições mais comuns para a MP:

Segundo BIRRER (1983, p.104), há quatro tipos de definições para música popular, e que podem ocorrer de maneira pura ou combinada:

1. Definições normativas: Presume-se, de maneira apriorística, que a música popular seja uma expressão cultural inferior;
2. Definições negativas: Música popular é a música que não é de outro tipo (geralmente música “erudita” ou “folclórica”);
3. Definições sociológicas: Música popular é aquela associada com (produzida por ou para) um grupo ou classe social particular;
4. Definições tecnológico-econômicas: Música popular é aquela disseminada por meios de comunicação de massa e/ou em um mercado massificado.

Marcadamente ideológicas e essencialistas, nenhuma dessas definições poderia comunicar rigorosamente o sentido do termo “música popular”. (NEDER, 2010, p. 185)

Concordo com Birrer. O estudo da MP deve perpassar antigos paradigmas da investigação musical, pois não se pode fazê-lo com a mesma perspectiva utilizada na análise da Música Erudita. No universo da arte popular, a significação das relações humanas no dia-a-dia tem um peso determinante. Para um estudo mais coerente da MP é imprescindível levar em conta elementos musicais específicos do gênero e associá-los a questões culturais, sociais e históricas (NEDER, 2010). Veja:

[...] há também arbitrariedade na definição da natureza de cada tipo de música: em geral, parte-se do princípio de que a música erudita seja exigente, complexa, difícil. Por oposição, a música popular seria entendida como “acessível”, “simples”, “fácil”. No entanto, muitas peças comumente compreendidas como eruditas (o coro “Aleluia” de Handel, muitas canções de Schubert, muitas árias de Verdi) possuem qualidades de simplicidade. Da mesma maneira, não parece que as gravações dos Sex Pistols sejam “acessíveis”, que a obra de Frank Zappa seja “simples” ou que a de Billie Holiday seja “fácil”. (NEDER, 2010, p. 185)

Como aponta o autor, a complexidade definitivamente não determina o gênero popular ou erudito da composição. O termo “complexidade” é refém do tipo de abordagem e de análise. É verdade que a Música Erudita historicamente se ocupa muito com a lógica estrutural de suas obras, enquanto a MP se caracteriza principalmente pela espontaneidade em suas expressões, da composição à interpretação. Naturalmente tendo sua origem em meio à intelectualidade europeia da idade média, a Música Erudita passou rapidamente a debruçar-se sobre si mesma na elaboração de uma teoria que culminaria na construção de obras mais formais e “pensadas”, enquanto a MP evoluía em seu curso natural de forma mais espontânea, com uma lógica e gramática próprias. Entretanto seria um erro supor que não são concebidas obras

altamente complexas²³ em seu seio. Vistas sob um ponto de vista distinto do olhar erudito, há obras comprovadamente criativas e provocativas em suas manifestações.

Se é natural observar composições do gênero popular trazendo a espontaneidade como aspecto relevante, é também usual contemplar composições do gênero erudito tendo a teoria como ponto de partida (algoritmos e planejamento pré-composicional) antes mesmo do seu nascimento como objeto de manifestação artística. Contudo, sabemos que a complexidade da arte não pode ser medida meramente pelo aspecto cartesiano.

Quando o poeta concreto e crítico musical Augusto de Campos se refere à MP, faz sérias críticas à mesma. Aparentemente para ele, o gênero não passa de alimentação barata para a indústria do entretenimento, assegurando a manutenção do “mesmismo” responsável pelo lucro financeiro de produtores, gravadoras e autores através dos meios de comunicação. Veja o que diz Campos:

Condicionada fundamentalmente pelos veículos de massa, que a coagem a respeitar o “código” de convenções do ouvinte, a música popular não apresenta, senão em grau atenuado, o contraditório entre informação e redundância, produção e consumo. Desse modo, ela se encaminha para o que Umberto Eco denomina de “música gastronômica”: um produto industrial que não persegue nenhum objetivo artístico, mas, ao contrário, tende a satisfazer as exigências do mercado, e que tem, como característica principal, não acrescentar nada de novo, redizendo sempre aquilo que o auditório já sabe e espera ansiosamente ver repetido. Em suma: o servilismo ao “código” apriorístico – assegurando a comunicação imediata com o público – é o critério básico de sua confecção. “A mesma praça. O mesmo banco. As mesmas flores, o mesmo jardim”. O mesmismo. Todo mundo fica satisfeito. O público. A TV. Os anunciantes. As casas de disco. A crítica. E, obviamente, o autor. Alguns ganham com isso (financeiramente falando). Só o ouvinte-receptor não “ganha” nada. Seu repertório de informação permanece, mesmissimamente, o mesmo. (CAMPOS, 1978, p. 183-184)

Mas, quando acusa a MP de descompromisso com a arte pela arte, Campos na verdade quer se referir à música de largo consumo e não à MP de forma generalizada. Quando lemos a íntegra do capítulo onde se insere essa citação na publicação referida (CAMPOS, p. 179-188), podemos entender melhor em que contexto o autor faz essas colocações. Ali Campos problematiza a falta de compromisso da MP com o aperfeiçoamento técnico/artístico do gênero, comparando a mesma com a Música Erudita Contemporânea; esta última, uma música mais comprometida com o aprimoramento consciente de suas estruturas. Todavia não estende a reprovação a todo o gênero popular; menciona Beatles²⁴ e Caetano Veloso como propagadores de uma nova vanguarda na MP; e a Bossa Nova e o *Be Bop* como estilos inovadores, confirmando o recorte preciso da citação acima com relação à MP onde em verdade quer evidenciar o modelo ordinário, a música de consumo. “Para que haja informação

23 Conquanto menos “cerebrais”.

24 Referenciando principalmente o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

estética, deve haver sempre uma ruptura no código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos um alargamento imprevisto no repertório desse código.” (CAMPOS, 1978, p. 181). É sobre esse alargamento que trataremos nesse trabalho.

Como vemos, hoje a MP é um tema relevante e recorrente no estudo das artes, e amplamente discutido por teóricos, ainda que careça de um conceito definitivo para o gênero. Ou seja, *yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay*.

Sendo assim, doravante neste texto trataremos como Música Popular a toda obra que julgarmos contemplar uma quantidade considerável de elementos musicais comuns à cultura das ruas, a exemplo de – e sobretudo – ritmos e instrumentação.

2.2 Trajetória da Música Popular Urbana no Brasil

Não pretendemos aqui abordar a história da Música Popular Urbana no Brasil de forma profunda, mas apenas traçar um breve panorama do assunto elegendo pontos específicos que interessem à nossa pesquisa a fim de justificar o surgimento da Música Popular Expandida. Optamos então por uma abordagem cronológica, acompanhando o decorrer dessa história até o surgimento da MPE.

Antes de qualquer coisa é importante conceituar Música de Tradição Oral e Música Popular Urbana. Segundo Ferreira Gullar, “Arte do povo é folclore (SIC), e arte popular é arte urbana, outra coisa” (RODRIGUEZ, 2001, p. 244); são dois conceitos que se distinguem pela perspectiva dada à sua prática comunitária e ao mérito autoral da obra. A Música de Tradição Oral (“folclórica”) é uma arte anônima, voltada ao social, seja com função religiosa, de lazer ou trabalho; enquanto a Música Popular Urbana é marcada pelo individualismo, pela autoria, e também pelo comércio – esse conceito de individualismo nasce na Idade Média com o surgimento da economia burguesa (RODRIGUEZ, 2001).

Nas primeiras décadas do Séc. XX, no Brasil, a reputação da Música Popular Urbana entre os Nacionalistas não era das melhores. O poeta e musicólogo Mário de Andrade, personagem fundamental na Semana de Arte Moderna de 1922, presumia – como nacionalista – que qualquer abordagem bem fundamentada sobre a Música Popular Brasileira deveria passar obrigatoriamente pelo “universo das tradições folclóricas”, pois ali residia a verdadeira essência da cultura nacional (DE MORAES, 2006, p. 119). Esse ponto de vista comum aos

intelectuais nacionalistas da época começou a ser perturbado já ao final da década de 1920²⁵ com as novas posturas da mídia impressa diante dos recentes estilos de Música Popular Urbana que invadiam as cidades do país, como o samba e as marchas de carnaval. Veja:

Todavia, fora desse universo da produção intelectual de tom caracteristicamente nacionalista, uma maneira diferente de compreender os novos gêneros de música popular que ganhavam corpo nas cidades, começava a ser elaborada. Poucos anos antes do musicólogo [Mário de Andrade] apresentar esse trabalho [Ensaio sobre a música brasileira] de “caráter doutrinário e informativo”, em 1933, o jornalista carioca Vagalume publicou livro desprezioso chamado *Na roda do samba*, no qual relata suas experiências nas rodas de samba urbano, na boêmia (SIC) e no carnaval carioca (DE MORAES, 2006, p. 119).

Como Mário de Andrade foi um dos musicólogos mais influentes do Brasil nas primeiras décadas do Séc. XX, para muitos, sua relutância em trazer luz à Música Popular Urbana causou um atraso inestimável às pesquisas sobre o gênero. Segundo o historiador Lúcio Rangel, “as origens de boa parte dessas dificuldades encontram-se nas resistências de Mário de Andrade em estudar o samba urbano, e que somente ele poderia fazer o livro definitivo sobre o tema” (DE MORAES, 2006, p. 127). Dessa forma a Música Popular Urbana no início do Séc. XX acabou desprezada pela elite intelectual, ficando a posteridade devendo à iniciativa pessoal de alguns poucos interessados ou a músicos e profissionais envolvidos com o gênero (DE MORAES, 2006).

À época, segundo Napolitano (2002), os intelectuais tomavam a Música Popular Urbana como um gênero marginal, sem a pureza da Música de Tradição Oral nem a nobreza da Música Erudita. Sua mistura de ritmos populares²⁶ sem nenhum critério e sua fácil comercialização a tornavam depreciativa. Veja o que diz Napolitano:

Para os estudiosos do folclore (que muitas vezes pertenciam ao campo erudito, como Mário de Andrade no Brasil e Bela Bartok na Hungria), a música popular urbana, com seus gêneros dançantes ou cancionistas, representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética que, na visão dos folcloristas, só a música “camponesa” ou “semirural” poderia ter. Conforme os críticos mais rigorosos, a música urbana comercial não servia nem mesmo como base para uma pesquisa musical que fundamentasse uma obra erudita, na medida em que nascia corrompida pelas modas internacionais sem rosto, impostas por um gosto vulgar e sem identidade. Enfim, na crítica dos eruditos e folcloristas, a música popular era expressão de uma decadência musical: por um lado, ela não honrava as conquistas musicais da grande música ocidental e suas formas sofisticadas, musicalmente complexas, devidamente chanceladas pelo gosto burguês (concertos, sinfonias, sonatas, óperas, música de câmara etc.). Por outro, ela corrompia a herança popular

25 Embora já houvesse Música Popular Urbana antes disso, resolvemos adotar a década de 1920 como ponto de partida à nossa pesquisa, tendo como marco a publicação do livro *Na Roda do Samba*, do jornalista Vagalume citado logo a seguir; momento em que a mídia começava a conferir alguma atenção a essa música.

26 Em nossa pesquisa, ao utilizarmos o termo “ritmo popular”, nos referimos a estilos musicais originários da tradição oral e seus posteriores desenvolvimentos e variações. Muitos desses ritmos, mesmo quando empregados fora do âmbito da Música Popular, sempre estarão fundamentados em traços dessa cultura tradicional.

“autêntica” e “espontânea”, com seu comercialismo fácil e sua mistura sem critérios de várias tradições e gêneros (NAPOLITANO, 2002, p. 15-16).

A MP²⁷ – que foi adquirindo respeito enquanto maturava – aqui era vista como que “se aproveitando” das qualidades da Música de Tradição Oral, em favor da indústria do entretenimento; ao mesmo tempo em que carecia do respaldo técnico que emprestava respeito à Música Erudita. Igual preconceito sofreu o jazz no mesmo período nos Estados Unidos, agora pelo fato de ter sido um estilo fundado por músicos autodidatas, alguns inclusive musicalmente analfabetos. Para a academia, o jazz “não justificava uma autêntica pesquisa musicológica” (SHULLER, 1970, p. 9).

Posteriormente, no transcurso da década de 1930 para 1940, o meio cultural manifestou uma maior preocupação com a inclusão formal do gênero popular brasileiro nas pautas acadêmicas, justificando um novo nacionalismo, mais urbano. Como salienta De Moraes:

Porém, na virada dos anos 30 para os 40, a ação intelectual dessa geração começou a adquirir outra importância. Ao incluir os fenômenos da cultura urbana ao projeto nacional de Estado — antes restritos ao mundo rural do folclore —, era preciso um acervo e principalmente um discurso para justificar essa mudança. Bem provavelmente todo esse conjunto de acervos e narrativas da primeira geração de historiadores teve alguma relevância na construção do novo projeto nacionalista que passou a incluir uma espécie de “folclore urbano” (DE MORAES, 2006, p. 132)

Ainda que justificada por razões políticas, a MP finalmente recebia o merecido respeito, passando agora a ser tratada como objeto de estudo “sério”. O Estado com Getúlio Vargas à frente se empenhava num novo nacionalismo, buscando nas artes sua fundamentação autêntica.²⁸ “Este cenário está na gênese do novo tipo de música popular brasileira, de feição urbana, culturalmente híbrida e aberta a inovações estilísticas e técnicas, surgida nos anos 30” (NAPOLITANO, 2002, p. 54).

A partir de então, o samba é realçado como símbolo de urbanidade. Segundo Wisnik (2007), a chegada do gramofone ainda no final da primeira década do Sec. XX, facilitou sobremaneira a difusão da música no Brasil. Com o avanço de sua difusão até o final dos anos 1930 o samba foi se tornando emblemático na MP nacional, antes considerado apenas um gênero marginal, “marca e estigma de um escravismo mal admitido”(WISNIK, 2007, p. 69). Com as décadas vindouras, o samba segue crescendo em qualidade sob a dedicação de alguns compositores, hoje consagrados ícones da Música Popular Brasileira. Veja o que fala Wisnik:

27 A partir daqui trataremos a Música Popular Urbana como Música Popular (MP), o que se tornou de fato, distinguindo-se da Música de Tradição Oral.

28 Isso é comentado por Antônio Paquito em sua coluna no YouTube “*Jequietcong*” (Pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=k4cOJtB6kRg&list=TLPQMDIwNjIwMjH4qLJ6j6DGWQ&index=4>, acessado em 02/06/2021).

Desenvolvida ao longo dos anos vinte (com Sinhô, João da Baiana, o próprio Donga), trinta (com Ismael Silva, Wilson Batista, Noel Rosa, Assis Valente), quarenta (com Dorival Caymmi e Ari Barroso), cinquenta (Geraldo Pereira), a tradição do samba vai ganhando, mais que sua cidadania, a condição de emblema – entre malandro e apologetico – do Brasil. Ao longo desse tempo, transcorre a produção de Pixinguinha, mais voltada para o choro do que para o samba, em sua extraordinária finura instrumental. (WISNIK, 2007, p. 69)

Tendo o rádio e o fonograma como principais meios de difusão à época, a MP ganha bastante popularidade nos centros urbanos. De fato, a comercialização desmedida da MP foi – e vem sendo – inegavelmente um entrave à manutenção qualitativa do gênero. Tendo o fator financeiro como o principal parâmetro na escolha do repertório a ser propagado pela mídia, a indústria do entretenimento passou a ditar o fluxo dessa difusão, insistindo em cobrar dos artistas, modelos compositivos desgastados, até que exaurissem suas possibilidades comerciais; dessa forma, mantendo os ouvintes afogados em redundância.

Com o florescimento da MP e o aumento de sua comercialização, as emissoras de rádio passaram a ter total controle sobre a escolha dos fonogramas que seriam mais executados, aumentando conseqüentemente as vendas de determinados discos, o que veio a implicar inevitavelmente em relações comerciais clandestinas – o “jabá”²⁹ – das mesmas com produtores fonográficos. Nas palavras de Tinhorão:

[...] como tais canais de divulgação pertencem a empresários que dividem os espaços em tempo, que é vendido conforme determinados preços o segundo ou o minuto, será esse custo econômico das horas de veiculação das músicas que irá determinar quais, entre todos os gêneros ou estilos produzidos – no país ou no estrangeiro –, os que vão ser ouvidos.

É assim, pois – como no [neste] livro se demonstra –, que se fecha o círculo que, evidenciando a relação direta entre produção cultural e produção econômica no mundo capitalista, permite a projeção das leis de mercado para o campo da produção e divulgação das músicas populares. E isso porque, como dentre os muitos tipos de música existentes apenas os produzidos pelos grupos econômicos capazes de pagar sua divulgação pelo rádio e pela televisão serão dados a conhecer ao público [...] (TINHORÃO, 2010, p. 12)

No estrangeiro, a indústria cultural também aproveitou as mudanças estruturais que ocorriam nos arranjos do jazz, reduzindo suas *Jazz Bands* a *Combos*.³⁰ Isso era bastante conveniente pelo viés econômico já que havia enxugamento de custos com músicos. Como enfatiza Napolitano:

O acompanhamento pesado e homofônico do naipe de cordas ou dos metais logo se encaminhou para uma solução mais polifônica (ou seja, que continha muitas linhas melódicas em diálogo numa mesma canção), como nas jazz-bands (cada vez mais jazz e menos bands) e nos regionais de choro, no Brasil. Essa mistura trazia ecos da

29 Pagamento ilícito por parte de gravadoras à emissoras de rádio ou diretamente a radialistas e programadores do repertório executado nas rádios, para que "toquem" seus "produtos", ou mesmo para que não "toquem" os "produtos" dos concorrentes.

30 *Combos* eram pequenos conjuntos de jazz com instrumental misto (do inglês *combination*).

tradição barroca e da escola impressionista, num outro tipo de diálogo com a tradição “erudita”, de matiz menos sinfônica e mais camerística. Obviamente, não se trata de duas “linhas evolutivas” estanques, tampouco de campos culturais e musicais isolados e autocentrados (erudito, popular-comercial e folclórico). O mundo da música popular, tal como ele se apresentava aos olhos de um observador mais atento dos anos 20 e 30, era um mundo complexo, de ampla penetração sociológica e cultural, mas ao mesmo tempo cada vez mais ligado ao grande negócio industrial que estava se formando a partir da música, com todo seu aparato tecnológico. (NAPOLITANO, 2002, p. 20)

Segundo Napolitano, mesmo após a década de 1940, a musicologia voltada à MP conviveu com quatro mitos: 1) A MP seria tanto mais autêntica se voltada ao “morro” e ao “sertão”; 2) A valorização da MP estaria associada à sua ligação com samba ou o folclore rural, excetuando qualquer outra influência; 3) O avanço da comercialização da MP significaria seu afastamento das raízes, revelando portanto um baixo nível de qualidade; 4) Só a aprovação dos setores intelectuais nacionalistas perante a MP poderia garantir sua autenticidade (NAPOLITANO, 2002). O autor salienta:

Até 1968, ao menos, estes quatro pontos valorativos se mantiveram como balizas tanto da criação musical quanto do debate musical, ainda que abalados em suas certezas pelo impacto da Bossa Nova, o que acabou gerando um conjunto de dilemas, sobretudo em relação aos artistas e críticos que não se enquadravam em tais valores. (NAPOLITANO, 2002, p. 55)

Como podemos observar, mitos como os supracitados só foram ceder tardiamente – na década de 1960 – com a legitimação qualitativa da Bossa Nova pelo público internacional. Considera-se que a Bossa Nova surgiu em 1958³¹ trazendo três aspectos essenciais: a “ginga” do samba, acordes e progressões harmônicas mais complexas, e interpretação *cool*.³² O movimento teve João Gilberto como seu principal intérprete, e Tom Jobim como principal compositor. Alcançando seu auge entre os anos de 1958 e 1962 (GAVA, 2002), e se desenvolvendo ainda por toda a década de 1960, são bem poucas as produções originais no estilo a partir da década seguinte (1970), havendo sim até hoje, numerosas releituras de sucessos consagrados. Vale destacar pela originalidade, um dos recentes trabalhos autorais concebidos na Bahia; o Álbum “Transcendência da Bossa” (2019, independente) dos baianos Murilo Miranda e Rodolfo Carvalho, produzido por mim, com show de lançamento em Portugal (outubro de 2019), contando com as presenças de Roberto Menescal, Wanda Sá e Os Cariocas.

31 Muitos consideram como marco inicial do movimento, o álbum “Canção do Amor Demais” de Elizete Cardoso (1958, selo Festa), por conter várias composições da parceria Tom Jobim/Vinícius de Moraes, sendo também o primeiro registro em disco da característica batida de violão de João Gilberto (SION, 2015); e não o álbum “Chega de Saudade” do próprio João Gilberto (1959, selo Odeon).

32 O termo *cool* em música popular (emprestado do *cool jazz*) é sinônimo de leveza, suavidade, sofisticação. O estilo interpretativo chega em contraposição ao *Bel Canto*, uma tradição de interpretação vocal excessivamente dramática advinda da Ópera italiana, muito utilizada e valorizada na MP brasileira anterior à Bossa Nova.

Ainda que aclamada pela crítica internacional, a Bossa Nova foi vítima de desaprovação sob a ótica de intelectuais nacionalistas por supostamente sofrer influência harmônica do jazz. Veja argumento de Régis Duprat na publicação de José Estevam Gava:

Tendências ultranacionalistas sempre constituíram obstáculo para a aceitação e assimilação das inovações da BN [Bossa Nova], sobre tudo na sua configuração harmônica, no uso de uma harmonia “moderna” que presumidamente veiculava uma influência americana espúria que só teria contribuído para desnacionalizar a nossa música popular autêntica. Isso ajudou a difundir uma falsa interpretação de que fosse de origem americana a utilização da harmonia triádica moderna (super-tertian harmony) que vulgarizou nas músicas populares as práticas harmônicas francesas da passagem do século XIX para o XX, especialmente da obra de Claude Debussy. (GAVA, 2002, p. 13-14)

Segundo Régis Duprat, ainda que as influências harmônicas sofridas pela Bossa Nova tenham advindo principalmente do Impressionismo europeu, a crítica nacionalista acusava os “bossanovistas” de importar os acordes e progressões da cultura estadunidense.³³ Mas o jazz também já havia “bebido” na fonte impressionista, e em sua evolução harmônica, começou a incorporar dissonâncias significativas a partir da década de 1930 com o estilo *Swing*³⁴ (BERENDT, 1975), portanto, bem antes do surgimento da Bossa Nova. Então me parece razoável supor que houve ao menos um estímulo por parte do Jazz (*Swing, Be Bop e Cool Jazz*³⁵) à influência impressionista na harmonia desse estilo. Wisnik (2007) sugere isso quando diz que a Bossa Nova “revolucionou a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração *debussysta* ou *jazzista*”. Mais especificamente o *Cool Jazz*³⁶ pode ter emprestado também sua estética interpretativa ao estilo.

O *Swing* revelou-se um dos estilos musicais com maior sucesso comercial no mundo até aquele momento (BERENDT, 1975), tornando-se um paradigma para a indústria fonográfica e também cinematográfica; o que acabou por inspirar um segmento significativo da música ocidental. Não era plausível a um músico popular profissional³⁷ do período pós-década de 1930, num país ocidental, desconhecer a cultura jazzística; e Tom Jobim, principal compositor da Bossa Nova, era músico de boates e estúdios, bastante requisitado; portanto um profissional atento às práticas musicais de sua época. Além de Jobim, inúmeros outros

33 Na verdade não há qualquer originalidade nas progressões harmônicas do jazz (BERENDT, 1975), apenas o emprego de encadeamentos harmônico já familiares à Música de Concerto do final do Sec. XIX, utilizados em um ambiente diferenciado, mais livre com relação à performance; o que permite a utilização espontânea de acordes de passagem ou mediantes com a mesma função, ainda que não estejam na “partitura”.

34 Os estilos anteriores – *Ragtime* e *Dixieland* – utilizavam uma harmonia funcional bastante elementar (BERENDT, 1975). Ainda assim é bom ressaltar que nas origens do jazz, o *Blues* já utilizava variações melódicas de forma muito própria; as “*blue notes*” (terças, quintas e sétimas rebaixadas em tonalidades maiores), o que por si já constituem dissonâncias num ambiente tonal.

35 Estilos de jazz nascidos das décadas de 1930, 40 e 50, respectivamente (BERENDT, 1975).

36 Estilo de jazz que por sua suavidade se contrapõe ao *Be Bop*, estilo “nervoso” anterior. Nasceu na década de 1950 tendo como seu principal expoente o então jovem trompetista Miles Davis (BERENDT, 1975).

37 Que “acompanha” cantores e vive de cachês.

compositores e arranjadores brasileiros influentes no meio cultural à época – e nas décadas seguintes –, também traziam para sua música essa estética harmônica, a exemplo de Johnny Alf, João Donato, Moacir Santos e Eumir Deodato. Na verdade esse movimento rumo à intelectualização da canção (NAPOLITANO, 2002) cria condições para um reposicionamento da mídia, pois essa agora – graças ao sucesso internacional da Bossa Nova – passava também a dedicar atenção ao “novo”. Essa convivência com um estilo de música mais elaborado na mídia causa um rompimento na barreira intelectual que dividia a plateia, refinando de uma forma geral o nível de expectativa no ambiente da música brasileira.

No cenário internacional, o final da década de 1960 foi também definido por grandes impactos na cultura de costumes e marcado por fortes convulsões sociais, com diversas rebeliões estudantis em todo o mundo,³⁸ movimento hippie, liberalização sexual, consciência social e anticonsumista, “influência de doutrinas orientais como yoga, budismo, meditação transcendental” (ARANTES, 2009, p. 34), uso de drogas com propósitos filosófico/espirituais (SANTORO, 2000); e alguns marcos nacionais e internacionais, nos campos da ciência, política e arte contemporânea, como a ida do homem à Lua, o Ato Institucional n.5 (AI-5) no Brasil como resposta da ditadura militar às rebeliões estudantis, e o lançamento do filme “2001 Uma Odisséia no Espaço” de Stanley Kubrick.³⁹

Toda essa efervescência cultural, social e política, foi imediatamente traduzida pela vanguarda da música popular internacional. A contracultura produziu vários Festivais de Rock em grandes espaços abertos com público aos milhares, a exemplo do Festival de *Woodstock* em 1969 numa fazenda em *New York* (EUA), e do Festival da Ilha de *Wight* na Inglaterra em 1970. Essa vanguarda experimentava ali seu novo discurso crítico a exemplo de *Bob Dylan*; técnicas estendidas para instrumentos elétricos a exemplo de *Jimi Hendrix*; e performances emblemáticas a exemplo do *The Who*. Com foco na tradução das sensações provocadas pelo uso de drogas, surgiu o Rock Psicodélico do *Jefferson Airplane* e *The Doors*. O paradigmático álbum *Sargent Pepper Lonely Heart's Club Band* dos *Beatles* veio ampliar o conceito de disco de Rock, trazendo com ele a ideia de Álbum Conceitual e hibridismo cultural⁴⁰(FENERICK, 2008). Nessa produção dos *Beatles*, além dos instrumentos habitualmente usados em gravações de Rock, havia uma Orquestra Sinfônica, instrumentos orientais/étnicos, ruídos e gravação de efeitos em ambientes públicos; ampliando os limites do

38 “Tais rebeliões estenderam-se desde a França (maio de 68) até Estados Unidos, Espanha, Japão, México, Chile, Brasil, Polônia, Iugoslávia, Itália, Tchecoslováquia, China, etc., tendo como mote principal a crítica ao modelo de universidade prevaiente, bem como ao modelo de sociedade.” (ARANTES, 2009, p. 34)

39 Kubrick sempre preferiu utilizar como trilha sonora, composições não originais, ou seja, músicas já compostas. Nesse filme, ele utiliza o comportado “*An der schönen blauen Donau*” (Sobre o Belo Danúbio Azul) de Johann Strauss II se contrapondo ao atonal “*Atmosphères*” de György Ligeti.

possível para o gênero e desnorteando as referências do mercado fonográfico até ali. O álbum acabou por induzir o aparecimento do estilo Rock Progressivo. Possivelmente a banda mais representativa dessa música lisérgica tenha sido o *Pink Floyd*, fundada e dirigida pelo músico *Syd Barrett* (1946 – 2006), que acabou por se afastar do grupo pelo uso excessivo de drogas aliado à esquizofrenia (HARRIS; MUGGIATI, 2006).

No período, mudanças significativas ocorreram na Música Popular Brasileira a exemplo do início da era dos Festivais na TV Excelsior e TV Record, de onde se projetaram compositores e/ou intérpretes como Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, e Os Mutantes (CAMPOS, 1978). A Jovem Guarda – versão brasileira da música comercial estrangeira – com suas letras ingênuas e predominância de versões “aportuguesadas” de sucessos internacionais consagrados pelo mercado, foi perdendo espaço na mídia pois a audiência começava a valorizar a originalidade. Isso fez com que Roberto Carlos se diferenciasse de outros artistas como Renato e Seus Blue Caps, The Fevers ou Os Incríveis, e sobrevivesse à transição referencial do mercado, pois embora suas canções à época pertencessem ao estilo Jovem Guarda, eram composições originais, com raras exceções. O tom crítico oriundo da nova onda de canções internacionais acabava por trazer mais maturidade à MP. Erasmo Carlos – um integrante do estilo Jovem Guarda – surgia agora com o álbum “Sonhos e Memórias: 1941 – 1972”⁴¹ (Selo Polydor – 1972), um disco mais maduro, com predominância de letras mais adultas. Os seis discos gravados por Ronnie Von entre 1966 e 1970 já eram bastante críticos e experimentais, considerados como do estilo Rock Psicodélico num tempo em que as gravadoras e a crítica insistiam em rotulá-lo como Jovem Guarda e não entendiam suas propostas “modernas”. A música de Ronnie Von não se enquadrava na MP, na Jovem Guarda, nem na Tropicália, por isso enfrentou sérios contratempos com as gravadoras acabando por, aos poucos, abandonar a carreira musical.⁴²

Enquanto isso, em Minas Gerais, um grupo mais tarde conhecido como “Clube da Esquina” evoluía com uma estética bem própria. Encabeçado por Milton Nascimento, e tendo como principais representantes a família Borges,⁴³ Beto Guedes, Wagner Tiso, Toninho Horta

40 “[...] podemos pensar em Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band como um “álbum conceitual”, e não como um “álbum temático” – a rigor, não há um “tema central” em Sgt. Pepper, não há uma unidade temática entre suas canções, embora o álbum funcione como uma obra completa e coerente.” (FENERICK, 2008, p. 6)

41 Os quatro discos gravados respectivamente em 1971, 72, 74 e 76 pelo selo Polydor, foram, sem dúvida, os mais maduros de sua carreira, “álbuns que tornaram Erasmo um artista respeitado pela crítica”. Três deles, relançados em 2013 numa série, pelo Selo *Universal Music*, com o título “Três Tons” (FALCÃO, 2017).

42 Ronnie Von: pioneiro do rock psicodélico brasileiro. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/163298-ronnievon.html>>. (Acesso em: 3 jan. 2020)

43 Os irmãos Telo, Márcio, Solange, Marilton e Yé Borges.

e Flávio Venturini; e como principais letristas: Ronaldo Bastos, Tavinho Moura e Fernando Brant. O grupo trazia uma originalidade própria à MP, pela hibridação da música de raiz mineira aliada ao Rock Progressivo inglês, Beatles, e harmonias mais elaboradas.

Com o regime militar instalado no Brasil a partir do golpe de estado de 1964, o cenário artístico nacional tornou-se um campo propício à proliferação de canções de protesto contra o regime ditatorial. Dois compositores que se destacaram nessa área foram Geraldo Vandré com sua canção *Prá não dizer que não falei das flores*,⁴⁴ causando alvoroço no III Festival Internacional da Canção em 1968 com transmissão pela TV Globo; e Chico Buarque que durante toda a década de 1970 com sua poética sagaz, elaborava letras de sentido duplo que passavam com facilidade pela censura, formada em sua maioria por indivíduos incapazes de perceber tais sutilezas. Veja o que diz Fenerick sobre o período:

O próprio maestro Júlio Medaglia [...] afirmou em seu artigo “Abaixo o orgasmo, Viva a ereção”, que o “período mais fértil, criativo e revolucionário de nossa MPB” se estende de 1964 a 1972, quando se realiza o derradeiro festival da canção – o Festival Internacional da Canção (FIC) da Rede Globo. Ou seja, para o maestro, o período de grande criatividade de “nossa MPB” deu-se entre o Golpe de 64 e o início da “distensão” em 72[⁴⁵], uma época registrada como a de “maior repressão e obscurantismo político de nossa história”.(FENERICK, 2004, p. 157)

Nesse ponto já havia um certo hibridismo na Música Popular Brasileira, gerando estilos difíceis de nominar, o que leva a imprensa a criar uma nova sigla misturando várias tendências híbridas da música nacional: a MPB. Segundo Napolitano, como uma espécie de síntese de gêneros, “surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 64).

Paralelo a isso, fora do Brasil ocorria uma revolução no meio Jazzístico, com o *Free Jazz*, o *Electric Jazz* e o *Jazz Fusion*.⁴⁶ Esse último (também conhecido apenas como *Fusion*), resultado do hibridismo entre vários gêneros populares internacionais a exemplo do Rock, do Funk, e ritmos latinos; utilizando a forma típica do Jazz: tema – improvisação – tema. Os compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, a essa altura já veteranos em grandes festivais e atentos à movimentação da *Pop Art* pelo mundo, encabeçam então um grupo de músicos e letristas que baseia sua estética na colagem e no hibridismo, afinados com as revoluções

44 Há grande disparate de informações com relação ao título dessa canção. Em vários livros, artigos e websites, encontrei diversos títulos, como “Para não dizer que não falei das flôres”, “Prá não dizer que não falei de flores” ou ainda “Prá não dizer que não falei das flores”. Esse último, o que utilizo nessa pesquisa, foi o encontrado na capa do seu primeiro registro fonográfico (Selo RGE/FERMATA, 301.0235), datado de 1979, já que sua gravação ficou proibida pela Censura Federal desde 1968.

45 Amplio essa impressão de período mais criativo até o ano de 1973, como veremos mais à frente.

46 Subgêneros do Jazz que surgiram entre as décadas de 1960 e 1970, bem representados por *Ornette Coleman* (*Free Jazz*), *Mahavishnu Orchestra* (*Electric Jazz*), e *Chick Corea* (*Fusion*).

artísticas do mundo *Pop* mas numa perspectiva antropofágica;⁴⁷ ou seja, era necessário primeiramente assimilar o material cultural estrangeiro para então gerar uma terceira “coisa” (PERRONE, 2008 a) agregada a idiosincrasias culturais próprias. Consciente ou não, o grupo agia de forma consonante com a visão teosófica de Walter Smetak⁴⁸ que entendia essa terceira “coisa”⁴⁹ oriunda da ação antropofágica, como a legítima essência da manifestação, o exercício da realização (SMETAK, 1982).

Nesse cenário nascia o movimento Tropicália – uma manifestação artística plural – vista por alguns, no que tange ao aspecto musical, como uma manifestação anti-MPB. Aqui, pela segunda vez,⁵⁰ podemos notar algum movimento diferenciado na MP que extrapolasse o caráter literário das canções. Ainda que de forma pouco expressiva, houve certa ousadia no âmbito técnico/musical, presente principalmente nas composições de Tom Zé, nos arranjos de Rogério Duprat e nas incorporações instrumentais singulares à Música Popular Brasileira da época, a exemplo da guitarra elétrica,⁵¹ do teremim e da cítara.⁵² O movimento aglutinou em torno de si, artistas e intelectuais simpáticos à *Pop Art*, e que manifestavam suas ideias através do hibridismo, como Os Mutantes, Rogério Duprat, Hélio Oiticica⁵³ e Augusto de Campos. Esse estímulo à experimentação acabou por influenciar mais tarde o surgimento de artistas com expressões peculiares como os Grupos Secos & Molhados e Blitz, além de outros a exemplo do grupo de artistas que acabou conhecido como Vanguarda Paulista. O antropofagismo legitimava a incorporação de qualquer estranheza à MP, o que poderia incluir o uso de processos compositivos da Música Erudita Contemporânea, e isso estimulava a

47 O termo é originário do modernismo literário de Oswald de Andrade “quando enfatiza o caráter crítico do primitivismo brasileiro a devorar e digerir a cultura do colonizador” (DE CAMARGO PIEDADE, 2007, p. 83), funcionando como “síntese de elementos contraditórios: arcaico-moderno e local-universal”(NERY, 2013, p. 11). Essa influência é contestada por Tom Zé que, como tropicalista, se declara distante dessa estética. Contudo, me parece clara a vinculação do movimento com a antropofagia modernista, pela forma como se deu a “alquimia” nas canções da maioria dos compositores do movimento. Tom Zé parece trazer um hibridismo diferente; uma mistura entre a cultura do seu “mundo primitivo” e a escola de Viena (NERY, 2013, p. 11).

48 Compositor, luthier, teósofo e “guru” espiritual/filosófico de Caetano e Gil.

49 Na simbologia arcaica apresentada pela teosofia, a interação entre *Fohat* (a ideia, o novo, a influência que intervém, o que instiga, o poder criador) e *Kundalini* (a força magnética latente na matéria, o chão, a terra, a cultura) gera um “filho”, não sendo este simplesmente a mistura dos dois mas uma terceira “coisa”, independente, com vida própria: um outro. Isso pode ser comprovado na gestação biológica de um filho, como a manifestação tangível dessa “lei” metafísica latente no universo. Em nosso recorte isso também se dá nos campos psíquico, social, cultural e artístico. Por isso a necessidade da hibridação, do não-racismo e da inclusividade. A mistura crítica entre “o de lá” como *insight* e “o de cá” como substância é a ideia geradora do Tropicalismo.

50 A primeira com a Bossa Nova.

51 Esta, já utilizada na Jovem Guarda mas marginalizada pelos críticos da Música Popular Brasileira tradicional, agora chega com performances mais ousadas.

52 Certamente seguindo a tendência já apontada pelos Beatles a partir de seu álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de onde originou também, o Rock Progressivo.

53 Artista plástico que deu origem ao termo “Tropicália” provindo do título de uma de suas obras.

experimentação nessa zona limítrofe entre a MP e o erudito contemporâneo. É justamente esse hibridismo o elemento básico da Música Popular Expandida.

Esse é o momento em que podemos perceber os benefícios da receptividade ao “estranho” e à cultura “de fora”. Essas novas informações quando filtradas e utilizadas com sotaque local, geram algo novo com frescor universal. Se atentarmos a aspectos puramente musicais, os dois movimentos brasileiros mais expressivos na MP, nas décadas de 1950 e 1960 – a Bossa Nova e a Tropicália⁵⁴ – trouxeram significativa incorporação de conceitos externos à nossa cultura. Isso atesta a importância da visão holística na expressão artística, evitando a estagnação na dinâmica cultural.

Com a ampliação estética proporcionada pela Tropicália, a MP agora contava com uma audiência mais crítica e intelectual, entendendo a Tropicália já como um subgênero da MPB. Nas palavras de Napolitano:

No topo da hierarquia musical da época havia a MPB, tida como uma música “cult”, aberta a várias tendências, desde que chanceladas pelo “bom gosto” dos setores intelectualizados ou pelas “ousadias” das vanguardas jovens. Assim, o Tropicalismo, sobretudo após 1972, passou a ser considerado uma “tendência” dentro do sistema musical amplo da MPB, perdendo a aura de “gênero” específico e movimento anti-emepebista, sua marca em 1968. (NAPOLITANO, 2002, p. 70-71)

Com grande influência ideológica da Tropicália, no final da década de 1970 surge um grupo de artistas que se apresenta com frequência no Teatro Lira Paulistana em São Paulo, se destacando pela originalidade e pela sua independência com relação à indústria fonográfica (RODRIGUES, 2010). O grupo acabou batizado pela imprensa como Vanguarda Paulista (CARDOSO, 2009). Veja o que diz Fenerick:

[...] a expressão Vanguarda Paulista foi uma criação da imprensa de São Paulo no início dos anos 1980, muito possivelmente imbuída deste espírito vanguardista que vem acompanhando a cidade há décadas. Sob este rótulo procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho, tais como: Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola, para citar apenas algumas das intérpretes que posteriormente obtiveram um relativo sucesso de público. (FENERICK, 2003, p. 242)

A expressão “Vanguarda Paulista” veio para identificar uma movimentação musical e não propriamente um movimento (FENERICK, 2017), já que não houve qualquer manifesto formal (como houve na Tropicália), mas apenas uma confluência natural de artistas com propostas similares que já militavam por São Paulo (FENERICK, 2003). Com forte matiz

54 Alguns autores discordam de qualquer evolução musical expressiva na Tropicália, mas não podemos ignorar a presença musical de Rogério Duprat, um compositor e arranjador experimentado na prática da Música Erudita Contemporânea, utilizando todo seu *know-how* num tipo de MP aberta à inclusão e experimentação.

contracultural, eram unidos principalmente pela poesia marginal.

Arrigo Barnabé, um dos principais representantes do grupo, discorda da expressão “Vanguarda Paulista”. Para ele aí deveria ser incluso o termo “londrinense” ou “paranaense” (HARA, 2018) pois tanto ele como Itamar Assumpção⁵⁵ – os compositores do grupo mais ligados a inovações puramente musicais – tiveram sua estética criativa forjada em Londrina. Grande parte dos artistas do grupo apresentavam originalidade nas letras das canções, contudo sem trazer ousadias musicais significativas. Sem dúvida as mais expressivas revoluções musicais praticadas pelo grupo vieram do uso do Serialismo, Atonalismo Livre, Tonalismo Livre e irregularidades rítmicas, sobretudo por parte de Arrigo.⁵⁶

Arrigo reconhece a influência ideológica da Tropicália em seu trabalho. Veja, segundo Guimarães (1985), o que diz o compositor num artigo da Revista Veja (15/12/1982):

Eu sou filho da Tropicália. Sem ela eu não existiria. Na época eu ouvia as músicas de Caetano e Gil e ficava me perguntando: se eles faziam inovações na letra e no arranjo, por que não faziam na música também? Por que não alteravam os compassos, por exemplo? E aí fiquei achando que ousar na estrutura da música seria o próximo passo na evolução da música popular brasileira. Foi uma coisa pensada, premeditada mesmo. Nada de inspiração espontânea (GUIMARÃES, 1985, p. 87).

Como vemos, essa necessidade de inovação voltada ao aspecto estrutural da música popular já era percebida por Arrigo, mas não só por ele. Outros membros do grupo como Itamar, Eliete Negreiros⁵⁷ e Paulo Barnabé,⁵⁸ também seguiam na mesma direção. O relativo sucesso do grupo no meio universitário acabou por chamar a atenção para a necessidade da incorporação da academia na trajetória do compositor popular, o que veio a contribuir para maior consciência no ambiente composicional da MP. Nas últimas décadas a MP vem contando com maior número de compositores e instrumentistas ligados à academia. Nos exemplos mais ousados da MP, na atualidade, há duas vertentes: uma com forte orientação indeterminista,⁵⁹ outra revelando um tratamento mais rigoroso no controle de alturas e durações desde sua composição. Esta última se aproxima mais do nosso modelo em estudo, a

55 Itamar, nascido em Tietê, São Paulo, acabou indo morar em Londrina onde começou a viver de música, quando trabalhou ao lado de Arrigo Barnabé, este, natural de Londrina. (MACHADO, 2017)

56 É importante salientar que, segundo Wilson Souto Jr. – um dos fundadores do Teatro Lira Paulistana – Arrigo nunca se apresentou no “Lira” pois sua banda não cabia ali. Mas era assíduo frequentador e inspirador para os artistas que ali circulavam (DONATO, 2019)

57 Eliete Negreiros é compositora e intérprete nascida em São Paulo, e integrante da Vanguarda Paulista. Dentre a(o)s intérpretes do grupo, sem dúvida a mais ousada musicalmente. Seu disco “Outros Sons” (1982) produzido por Arrigo Barnabé, é exemplo disso. (Website, <https://www.atelie.com.br/publicacoes/autor/eliete-eca-negreiros/>, acessado em 04/03/2021)

58 Irmão de Arrigo. Paulo – juntamente com Itamar, sempre atentos às linhas de baixo e bateria – é um dos responsáveis pelo *swing* das músicas de Arrigo. Fundou a “Patife Band” em 1984 (uma banda de Rock), manifestando em algumas composições, a sonoridade típica da MPE. (HARA, 2018), (wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Patife_Band#Discografia, acessado em 24/12/2020)

59 Estilos baseados no aleatório e no improviso livre, conhecidos internacionalmente como *avant-rock*, *dense noise*, *outer-limits electronics*, *deconstructed folk*, *abstract spoken word*, dentre outros.

Música Popular Expandida.

2.3 A crise como oportunidade

Segundo o Dicionário Aurélio, “Crise” é uma “fase difícil, grave, na evolução das coisas, dos acontecimentos, das ideias”; ou ainda, é uma “manifestação repentina de ruptura do equilíbrio” (FERREIRA, A.; FERREIRA, M., 2009, p. 276). Nosso intuito aqui é esclarecer a razão pela qual uma crise sociocultural e a evidente necessidade de renovação de seus arquétipos, inexoravelmente utiliza a arte como ferramenta para esse fim; esta, acabando por se auto-revolucionar. Nesse contexto, a inserção do “novo” num ambiente cultural já desgastado é fator fundamental a essa transformação. Ou seja, a cada crise o “novo” tem papel determinante na eficácia revolucionária da arte.

Tradição e vanguarda são duas pontas do mesmo laço. O familiar e o estranho, se bem dosados numa obra musical, mantêm o interesse do ouvinte numa alternância entre redundância e informação. Nesse contexto é comum encontrar conservadores e vanguardistas fervorosos; contudo estou convencido que só através de estruturas composicionais bem balanceadas é que o compositor poderá trazer mais dinamismo e provocação à sua obra, onde o “novo” se insinue de forma moderada. Estratégias composicionais que levem a isso acabam por sustentar o interesse do ouvinte através do “familiar”, da mesma forma oferecendo novas referências aos sentidos por meio do “estranho”. Dessa forma, o artista acaba por despertar no espectador uma ampliação do seu universo estético proporcionando genuína evolução em sua percepção de mundo; consequentemente tornando-o mais crítico e mais livre. Ferreira Junior enfatiza as palavras de Koellreutter:

Não importa se vocês nos reprovam, a nós que nos esforçamos para preservar a continuidade da tradição. Importa, porém, que encontrem um caminho para penetrar mais a fundo no espírito dessa mesma tradição. O espírito criador não é um dom da natureza. É um presente que recebem aqueles que a ele se conservam abertos. O trabalho intelectual, a autocrítica, a compreensão de tudo que os homens criam, visam em última análise cultivar em nós uma vida intensa, que nos torna homens livres. (FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 36)

Koellreutter aqui, acredita que o questionamento e a inovação, para o autor, o torna um homem livre. Então, a clareza na percepção de mundo – segundo Koellreutter, condição que conduz à liberdade – depende da ampliação da consciência humana, seja por meio da educação ou do alargamento dos conceitos estéticos através da arte, quer para o autor ou para o apreciador. Contudo, a popularização da música com função de entretenimento – como “música de fundo” – vem acentuando o hábito da audição desatenta, o que reforça e banaliza

o ato do ouvir transmutando-o em “não ouvir”. A arte nessa função tem como essencial a redundância, quando não importa trazer qualquer informação ao ouvinte mas apenas ocupar o vazio muitas vezes constrangedor do dia a dia. A prática diária da arte nessa função, de forma descomedida como vem ocorrendo, conduz uma sociedade, não só à atrofia cognitiva, mas a um engessamento crítico generalizado. Veja o que diz Gisela Castro em um artigo:

[...] o hábito de ouvir música como entretenimento ou mero plano de fundo, tem como consequência uma desatenção aos aspectos acusmáticos da experiência de escuta. Ouvir, neste caso, assemelha-se a não-ouvir, conhecer passa a ser reconhecer. Algo semelhante ocorre também com a visão. Toda (SIC) o esforço da arte contemporânea tem sido no sentido de romper com os sistemas de representação e forçar os sentidos para além do amortecimento do hábito. (CASTRO, 2004, p. 7)

A principal função da vanguarda na música é justamente “romper com os sistemas de representação”, como os paradigmas socioculturais de um grupo humano; enquanto a “música de fundo”, ao contrário, representa a manutenção dos símbolos vigentes. Essa música com função de entretenimento é uma prática comum e socialmente justificável, contudo, como atividade social descomedida, acaba por provocar o enrijecimento do senso estético e consequentemente crítico. Na contramão dessa prática a introdução do "novo" em meio à redundância é mais que bem-vinda já que perturba a inércia cognitiva, instigando o espectador a atender seus instintos de atenção à nova informação.

Sabemos que o Sistema Tonal veio pouco a pouco expandindo o conceito de consonância enquanto resignificava suas dissonâncias. A partir daí novas dissonâncias se introduziram através do empréstimo de notas oriundas de modos ou tonalidades que orbitavam a principal, passando depois à sondagem de tonalidades mais remotas sugeridas pelos acordes formados sobre os graus de sua escala – agora abordados sob o ponto de vista de tônicas individuais – cada qual com seu próprio campo harmônico; procedimento que acabou conhecido como Tonalidade Expandida. Pois foram justamente essas notas marginais que proporcionaram a transformação e manutenção desse sistema por séculos, ou seja, através da lenta incorporação do "novo". Nesse caso, houve pequenas crises a cada incorporação de um elemento estranho, enquanto no decurso dessa transformação estética as dissonâncias se transmutavam em consonâncias numa lenta marcha evolutiva de crescente tensão até a grande crise. Esta veio no início do Séc. XX quando o desgaste do sistema tonal levou o compositor a romper com as regras desse modelo, passando a rejeitar quase todos os princípios consagrados na tradição da música ocidental (GROUT; PALISCA, 2014).

Em geral a admissão do "novo" é uma atitude originada no inconformismo. Enquanto

Sigmund Freud defendia a resignação humana com relação à infelicidade, Herbert Marcuse⁶⁰ acreditava na felicidade através do inconformismo com a realidade. Confirma o que diz Rafael Silva:

Freud considera que o ser humano não pode ser feliz, já que a existência da sociedade depende da repressão pulsional. Dessa forma, caberia ao homem, portanto, se conformar à condição imposta pelo princípio de realidade [...]. Marcuse, ao contrário, pensa que o homem pode ser feliz e, para provar sua tese, amplia a terminologia freudiana, ao considerar uma diferenciação até então inexistente para o conceito de princípio de realidade. (SILVA, 2005, p. 34)

Ou seja, segundo Marcuse o princípio passa a ser o de que a realidade não é invariável e também se revoluciona através do inconformismo, acabando por ser a própria dinâmica desse processo que se traduz em felicidade, e não a realidade em si. O “estranho” na arte surge aqui como expectativa de uma nova realidade, como agente motivador de uma nova perspectiva. Claro, Marcuse não interpreta arte como realidade, mas como um ideal de felicidade (SILVA, 2005). A arte traduzida como promessa de uma nova realidade pode conduzir o espectador rumo à felicidade, ainda que esta resida apenas na esperança; e o novo é o princípio ativo na dinâmica dessa criação artística. Sem a presença instigadora do "novo" a arte atua somente como memorial de uma realidade perene. Assim dizendo, o "novo" na arte se traduz como um ímpeto motivado pelo inconformismo em busca de um renovado patamar para o bem, o bom e o belo.⁶¹ E a crise necessária à manifestação do inconformismo é o que gera a premência do "novo". Veja o que diz Rafael Silva (2005) a respeito: “Pois bem, numa sociedade que tende a incorporar tudo e imobilizar qualquer força de oposição, a arte tradicional segue o mesmo destino. Por isso, a insistência nessas novas formas estéticas que se negam à reconciliação com a ordem vigente” (SILVA, 2005, p. 38). E ainda: “Ao protestar contra a ordem vigente e reivindicar uma outra forma de existência, a obra de arte antecipa uma maneira nova de organização da humanidade, mais feliz, livre e racional” (SILVA, 2005, p. 33).

Desembarcando no Brasil na década de 1930 quando os ideais modernistas manifestados em 1922 finalmente se difundem e se normalizam,⁶² o compositor e professor alemão Hans-Joachim Koellreutter, ao iniciar suas aulas se deparou com uma difícil questão. Trazendo em seu arcabouço teórico, argumentos vindos diretamente do seio da tradição musical europeia, encontrou aqui duras críticas ao uso de métodos compositivos estrangeiros (FERREIRA JUNIOR, 2018). O ponto de vista do professor era de que os ideais nacionais deveriam

60 Sigmund Freud (psiquiatra) e Herbert Marcuse (filósofo) foram pensadores nascidos no Sec. XIX, bastante atuantes durante o Sec. XX.

61 Ainda que o artista não necessariamente utilize seu conceito do bem, do bom e do belo nesse processo criativo.

62 Nessa década há um forte interesse pelas questões nacionais. (Web, acesso em 12/02/2020: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>)

conviver com os processos da música contemporânea europeia, para que daí irrompesse uma “terceira coisa”. Um pensamento antropofágico. Veja o que diz Ferreira Junior sobre Koellreutter frente ao modernismo:

O seu pensamento quanto ao caráter do novo já está bem fundamentado, e formula um novo que rompe explicitamente com a vanguarda nacionalista, e chama a atenção para como o modernismo está funcionando como um freio das proposições estéticas efetivamente contemporâneas, formuladas pelos jovens mas também por fenômenos estéticos que emergiram já a partir da recusa de separação entre o erudito e o popular, com músicos populares de extrema complexidade rompendo o preconceito dominante de que representem menos importância como informação. (FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 14, 15)

Além de uma visão holística includente com respeito ao universo musical brasileiro, Koellreutter pensava a hibridação como uma vantagem num país pleno de frescor cultural, ao mesclar suas singularidades à Música Erudita Contemporânea. Veja:

Para Koellreutter existia uma concepção de nosso-novo brasileiro, onde as novas descobertas, como a dodecaфония, conviviam com um ambiente novo em si mesmo: o despertar de uma modernidade no “terceiro mundo”, a partir de sua rica cultura autônoma e a utilização heterodoxa dos recursos musicais da contemporaneidade. (FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 38)

Essa luta de Koellreutter acabou durando por todo o Século XX. Para os nacionalistas, a ideia do dodecaфонизм afrontar a cultura nacional persistiu por muito tempo e batia de frente num conceito muito caro ao professor; “a universalidade do objeto de arte” (FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 56). A autonomia da arte era para ele incontestável, assim como para Theodor Adorno, o qual questionava o objetivo da arte como veículo para qualquer conteúdo. Veja o que diz Duarte:

Theodor W. Adorno, em Sobre a relação atual entre filosofia e música, argumenta que a música é semelhante à linguagem, mas não é linguagem. A música se aproximaria da linguagem no sentido de ser uma construção enigmática, mas o seu objetivo não é, em absoluto, a comunicação de um conteúdo. Segundo o autor, por ser uma arte imaterial, a música está sujeita a todos os tipos de mistificações; entre elas, a de que é portadora de um conteúdo (DUARTE, 1997, p. 100-1, apud FRANCISCHINI, 2009, p. 4).

Então está claro que se faz necessário um alargamento de conceitos para a intervenção do “novo”, pois sem o “diferente” só nos caberá a estagnação e a redundância. A criatividade e o ineditismo promovem a reconciliação do individual com o plural, a conformidade “da felicidade com a razão” (MARCUSE, 1998, p. 143, apud SILVA, 2005, p. 35). O desejo do artista é “de uma reconciliação entre o princípio de prazer e o princípio de realidade” (MARCUSE, apud SILVA, 2005, p. 37). Sendo o portador do “sonho” (a felicidade, o prazer individual, pessoal), o artista o manifesta através da arte, ao coletivo (o plural, a razão, onde não cabe a fantasia) que acaba se traduzindo em música, literatura, e mitos, dentre outras

linguagens (SILVA, 2005).

A partir da década de 1980 no Brasil, em meio à contracultura, despontam alguns compositores populares modelando uma sonoridade ousada e com padrões não-tonais em obras estruturalmente bem definidas, a exemplo de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção⁶³. Eles incorporavam à sua música popular, ideias e processos compositivos vindos da Música Erudita Contemporânea, ainda que Itamar se apropriasse da sonoridade típica das vanguardas sem conhecer formalmente suas técnicas. Com estética assumidamente urbana trazia *grooves*⁶⁴ e poética típicos da *Pop Art*, ou seja, o “novo” atuando na MP, agora num misto de “ginga” popular e vanguarda erudita. Apesar de eclodirem na década de 1980, essa estética (e suas técnicas) já vinha sendo delineada desde a década anterior, resultado do contato do compositor popular com a academia ou, como no caso de Itamar, através do amigo Arrigo; esse sim, fruto da academia. Veja, sob a perspectiva de Ferreira Junior, a possível influência de Koellreutter sobre esses compositores:

Note-se, entretanto, que o seu [de Koellreutter] ideal de *nosso-novo* e de *primitivismo* continuava coerente com sua história, e acabou incentivando a explosão de diversos grupos e autores que citavam, parodiavam técnicas de vanguarda, como a dodecaфонia, mas profanando a coerências (SIC) das técnicas. Um exemplo interessante é, por exemplo Arrigo Barnabé, que tornando a dodecaфонia um marketing de seu trabalho — *Clara Corcodilo* (SIC), utilizava uma técnica que apenas a sugeria, misturando com a harmonia tradicional das canções acompanhadas (Silveira Junior 2015). Mas que eram autenticamente contemporâneas, explorando recursos de estranhamento e organizando-se como grupo de vanguarda, que deu origem ao Lira Paulistano e ao movimento *independente*. (FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 88)

Está claro que esses compositores não empregavam as técnicas vanguardistas de maneira ortodoxa. Essas eram utilizadas, não como um eixo estrutural na composição, mas manuseadas com flexibilidade a fim de que servissem de agente amalgamador entre o tonal e o atonal. Contudo é bom ressaltar que o texto de Ferreira Junior ao afirmar que Arrigo utilizava “a dodecaфонia como marketing de seu trabalho” confere um ar duvidoso em relação à competência do compositor na utilização da técnica, quando seu propósito era simplesmente servir-se da estranheza da mesma como um recurso modificador das estruturas tonais (justamente o que faltava à Tropicália), adquirindo dessa forma uma sonoridade própria, mais próxima da Música Erudita de vanguarda; ou seja, ele utilizava a técnica de maneira flexível, intencionalmente, para atingir o fim proposto. Dessa forma introduzia uma nova informação

63 Já trouxemos essa informação quando tratamos da Vanguarda Paulista, mas aqui focamos apenas em Arrigo e Itamar, com mais detalhes referentes às suas estéticas.

64 Termo usado internacionalmente na esfera da Música Popular significando “caráter”, forma de tocar (principalmente em grupo) sugerida por determinado estilo. Numa busca na web pelo termo, surgiram tentativas de explicações inexatas e pouco específicas.

enquanto reduzia bruscamente a redundância. O atonal buscando a convivência com o tonal. É importante lembrar que isso ocorria num ambiente bem distinto da Música de Concerto, com instrumentação e linguagem próprias da Música Popular; portanto uma iniciativa responsável e não uma tentativa desacertada na utilização formal das técnicas de vanguarda. Por outro lado, no texto de Ferreira Junior, Koellreutter finaliza declarando que as obras “eram autenticamente contemporâneas” o que aparentemente as legitima como um projeto artístico que cumpre sua meta ao inserir o “estranho” de forma competente na esfera da Música Popular.

Mas a ousadia em Arrigo não se limita a processos compositivos. Sua linguagem urbana por vezes apresenta também um conteúdo político-social. Seu segundo álbum, Tubarões Voadores, traz uma crítica bastante pertinente à inércia e ao liberalismo econômico através de um pano de fundo temático, sugerindo um repensar da realidade brasileira (ROSÁRIO, 2013). Esse fato nos faz crer que a análise em Música Popular carece de uma abordagem própria já que se encontra mais próxima do cidadão comum, inspirando e sendo inspirada por aspectos socioculturais vividos bem de perto por parte substancial e fundamental de uma sociedade. Veja o comentário de Napolitano:

Chegamos num momento, nesta virada de século, em que não se pode mais reproduzir certos vícios de abordagem da música popular, sob o risco de não ser integrado ao debate nacional e internacional. Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. (NAPOLITANO, 2002, p. 8)

Portanto, o conceito artístico quando tocado pelo "novo" torna-se um agente ativo no estímulo ao ciclo evolutivo das próprias culturas; e por essa razão se faz necessária uma abordagem mais coerente à Música Popular como objeto de pesquisa, para que, como compositores possamos agir conscientemente numa ação sociocultural pró-ativa.⁶⁵

Numa sociedade esgotada em seus padrões estéticos e comportamentais, uma inevitável crise cultural soa como alerta para que agentes renovadores como a música, naturalmente se manifestem sugerindo novos critérios de conduta. Pode-se observar na própria história das artes, suas fases marcadas por picos de *stress* gerados por crises quando há “uma convivência de máxima tensão entre o esgotamento de um sistema de valores e a revelação de aspectos de um novo” (FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 90). Nesses casos, organizada ou desorganizadamente, atuam agentes da vanguarda. No entanto, numa opinião distinta mas não necessariamente divergente, Koellreutter acreditava que a superação de uma crise nas culturas

⁶⁵ Embora não necessariamente como arte funcional, já que trabalharemos como o “novo”.

de massa, só poderia se dar com a transformação da arte essencial em arte funcional, e a sobrevivência da cultura popular no Terceiro Mundo dependeria diretamente disso. Veja nas palavras de Koellreutter, valorizadas por Ferreira Junior:

Estou convencido de que, nas culturas de massa, somente a transformação da arte em arte funcional — aplicada a atividades extra artísticas — arte utilitária, portanto, poderá assegurar sua função social no Terceiro Mundo e contribuir para a superação da crise cultural, que caracteriza todos os períodos de transição. (KOELLREUTTER 1990a, p. 3, apud FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 62)

A Música Popular no Brasil, em particular desde a década de 1980, vem apresentando exemplos de composições complexas e bem estruturadas, utilizando um vocabulário já conhecido da Música Erudita Contemporânea;⁶⁶ seja como neorromantismo (Egberto Gismonti), serialismo (Arrigo Barnabé) ou indeterminismo (Grupo Um). Ainda que essa música não atinja “em cheio” a cultura de massas, sua presença como agente renovador já dá provas que a MP se recria quando necessário, sendo desnecessário recorrer exclusivamente à funcionalização de sua arte para sobreviver.

O pintor Mondrian⁶⁷ vislumbrava uma futura maturidade social onde o equilíbrio finalmente seria encontrado numa conciliação entre os opostos; então a arte deixaria de existir pois tudo seria arte. Em suas palavras apresentadas por Ferreira Junior:

Por volta de 1920, Mondrian, um dos primeiros pintores construtivistas, que viveu na primeira metade do presente século, escreveu o seguinte: *“O futuro dirá que haverá um tempo em que seremos capazes de renunciar a todos (SIC) as artes como as compreendemos hoje; pois, então, a beleza, alcançando a maturidade, terá chegado a uma realidade tangível. Quando o homem conseguir realizar em si o equilíbrio dos contrários; quando conseguir afastar o sentido trágico da vida e quando a arte estiver perfeitamente integrada na vida, ela deixará de existir, pois tudo será arte”*. (KOELLREUTTER e KATER, 1997, p. 39, apud FERREIRA, Antônio, 2018. p. 40)

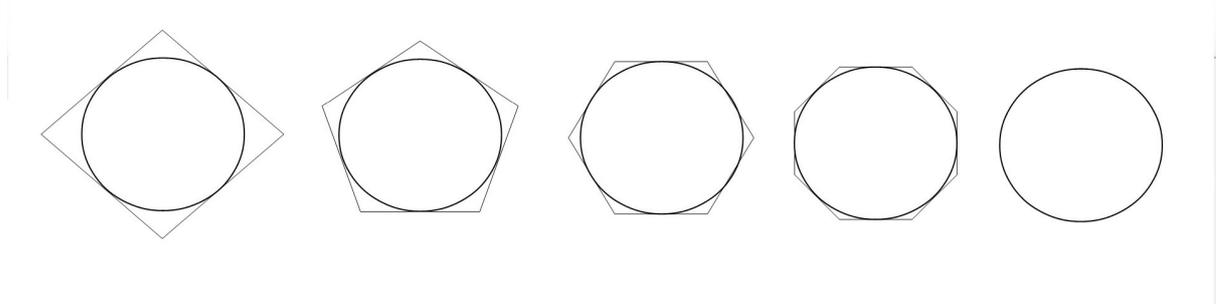
Não discordo desse pensamento pois creio numa inevitável evolução da consciência humana rumo a um equilíbrio sociocultural nunca experimentado; contudo é importante ressaltar que o futuro ao qual o pintor sinaliza me parece se apresentar tão distante que, por ora, só posso compreendê-lo na esfera da utopia. Nesse caso, teríamos finalmente uma sociedade dinamicamente autônoma, dispensando a arte como instrumento impulsionador de seus ciclos socioculturais; logo, numa ressignificação perene, tudo seria arte. Ou seja, se

66 Em bem verdade, mudanças na MP oriundas do mundo da Música Erudita Contemporânea vêm ocorrendo desde a década de 1960, a exemplo de Egberto Gismonti e Tom Zé. Contudo, aqui queremos enfatizar o momento em que as luzes da mídia se voltaram a esse fato graças à irrupção de produções desvinculadas de gravadoras, com lançamentos de álbuns independentes, apresentando agora uma segunda leva de compositores com o sotaque vanguardista das academias, já na década de 1980.

67 Pintor holandês modernista. Criou o movimento artístico neoplasticismo e colaborou depois com as formas da pintura concreta. Piet Mondrian. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. [s.l.: s.n.], 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Piet_Mondrian&oldid=57107727>. Acesso em: 20 mar. 2020.

tomarmos como circular o movimento modelado por nossos ciclos evolutivos, estes, no contexto supracitado, formariam um círculo perfeito, sem imperfeições; portanto a crise estaria assimilada. Esse círculo não seria mais composto por pequenas retas que em determinados pontos (crises) teriam que ser redirecionadas para seguir o formato circular. Os círculos seguiriam subindo em espiral como uma mola. Então a evolução agora se mostraria pela altura do círculo, sendo os aros inferiores formados por grandes retas que iriam proporcionalmente diminuindo enquanto subiam pela espiral até formarem um círculo perfeito nas camadas mais altas. Veja na Figura 1:

Figura 1: Evolução dos aros de uma “mola” espiral evolutiva



Fonte: do próprio autor

Ou seja, nos aros inferiores, grandes retas teriam que ser redirecionadas (grandes crises em menor quantidade) para proporcionalmente irem seguindo essa espiral ascendente numa trajetória circular formada por retas cada vez menores e conseqüentemente menores redirecionamentos (pequenas crises em maior quantidade) até que, nos aros superiores, num círculo perfeito, não houvesse mais crises ou que tudo fosse crise; esta, agora absorvida como parte da norma⁶⁸. Coroando a concordância entre a reta e o ângulo (a paz e a crise): “o equilíbrio dos contrários”. Abstraindo o contexto religioso da frase, sempre acreditei que a antiga parábola “Deus escreve certo por linhas tortas” transmitisse exatamente essa ideia.

Numa crise, é pouco frequente que a arte opte pela expressão do “belo”, já que evidenciar a inquietação é o seu propósito. Na música ocidental – até o Séc. XIX –, a tensão harmônico/melódica foi uma das ferramentas mais utilizadas nessa missão. Desde então, a percepção do “tenso” na escuta musical vem se transformando e se relativizando de acordo

68 É importante notar que cada reta se inicia numa grande crise (ângulo), indo em seguida em direção à borda do círculo, o que seria uma nova norma representada pela interseção entre a reta e o círculo; para depois ir se distanciando dessa borda numa crescente tensão até a próxima grande crise: o ponto em que a reta se distancia ao máximo do círculo. Um exemplo desse progressivo distanciamento rumo à crise está descrito na pag. 36, quando tratamos da lenta incorporação das dissonâncias no sistema tonal, numa crescente tensão que se reflete no rompimento com esse sistema, no início do Sec. XX.

com cada fase estética. Enquanto acordes com cinco ou mais sons desestabilizavam o tonalismo em meados do Séc. XIX – e isso era a referência de tensão –, a partir do início do Séc. XX esse padrão acabou tornando-se confortável ao ouvido treinado, transferindo então a função tensionadora a estruturas harmônicas mais compactas como o *cluster*. Dessa forma, a percepção do “belo” e do “tenso” vai cambiando conforme a estética temporal, repassando a função de tensionamento a outras entidades harmônicas, rítmicas e melódicas. A manifestação de inquietude é necessária à expressão artística, particularmente num momento de crise. Ela facilmente se fará notar em meio à redundância ao perturbar seu estado inerte, criando – com provocações – uma condição propícia ao questionamento, o que poderá se transmutar em estabilidade para um novo ciclo. Uma nova harmonia; seja na esfera musical ou sociocultural.

Uma crise que possivelmente influenciou o surgimento da MPE se deu na década de 1970 com o abuso das mídias e gravadoras que teimavam em replicar as fórmulas do sucesso instantâneo, bloqueando assim uma geração de compositores criativos; isso logo em seguida a um movimento tão fecundo como a Tropicália.

A indústria do entretenimento em atenção apenas ao lucro, de maneira irresponsável, criara fórmulas repetitivas de uma música sem informação, gerando aí a necessidade da intervenção do “novo” para a “retomada da linha evolutiva” da MP no Brasil, como já dizia Caetano com relação à Tropicália (Caetano Veloso apud CAMPOS, 1978, p. 63). Segundo Ivan Ferraz (2013), “[...] o verdadeiro resgate do potencial da música popular só se daria não na repetição do mesmo, mas na repetição do gesto criador que faz com que ela dialogue de maneira pertinente com seu próprio tempo” (FERRAZ, 2013, p. 217). Então foi nesse ambiente em que foi esboçada a ideia da MPE; algo original como resposta à redução da arte a um simplificado objeto de consumo. Veja o que diz Ferraz sobre essa reação em Itamar Assumpção:

[...] naquele momento em que o lugar social da música aparentemente só se diferenciava dos demais pela prateleira em que era exposto no mercado, Itamar (SIC) cria uma obra carregada de autoironia, como que demonstrando que aquela “autenticidade” não era mais possível, desconfiando do mesmo potencial que queria resgatar – mas, justamente, nesse gesto, resgatando-o da maneira que ainda era possível, atingindo uma expressão absolutamente reveladora da crise pela qual o próprio meio “música popular” passava (ao menos, para os que tomavam – como os jovens da Vanguarda Paulista – os anos 60 como parâmetro; e não enquanto mero produto comercial, que nunca deixou de ir muito bem na sociedade de massa). A defesa ou retomada da tradição só poderia se efetivar de maneira paradoxal: constatando que essa tradição estava doente. Demonstrando e vivendo essa doença, em lugar de precariamente escondê-la sob o tapete. (FERRAZ, 2013, P. 101)

A Música Popular pode ser uma ferramenta bastante eficaz no propósito de romper a inércia comportamental de uma sociedade. Qualquer nova estratégia utilizada ali, seja

harmônica, rítmica, ou semântica, transparecerá em sua superfície musical impactando facilmente no homem comum.

Sob o ponto de vista artístico, espero ter esclarecido como pode ser oportuna a irrupção de uma crise numa sociedade estagnada socioculturalmente. Esse fenômeno crítico – a crise – provocará inevitavelmente a eclosão de manifestações artísticas e culturais na ânsia de ultrapassá-la em busca do retorno ao equilíbrio e à harmonia (uma utopia?); contudo a uma outra harmonia, numa volta por cima na espiral evolutiva (a mola!), acabando por promover uma renovação na própria arte. Como disse Koellreutter, “Ser artista é viver a crise, viver a crise constantemente, até o fim da vida. Amém!” (KOELLREUTTER, 1993, p. 25, apud FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 40).

2.4 Popular X Erudito: Um Conflito?

Assim como a Música Popular, definir o termo Música Erudita é algo complexo e polêmico. Esta última, também conhecida como Música Clássica, Música Artística, Música Culta, Música Séria, ou Música de Concerto. Embora acreditemos que o termo “Música de Concerto” seja mais acertado para o gênero, resolvemos adotar aqui a expressão “Música Erudita” (ME) por ser mais difundida.

Há compositores considerados populares que mantêm algumas de suas obras na região fronteira entre os dois gêneros tornando essa classificação, a rigor, uma tarefa extremamente difícil senão impossível; a exemplo de Egberto Gismonti,⁶⁹ Terje Rypdal⁷⁰ ou Frank Zappa.⁷¹ No entanto, algumas obras de compositores mais distanciados dessa região fronteira podem ser facilmente classificados por trazerem características flagrantes do seu gênero. Podemos, por exemplo, afirmar sem medo que a obra de Ludwig van Beethoven ou György Ligeti pertencem à esfera da ME, enquanto a de Moraes Moreira ou John Lennon, à da MP. Portanto, ainda que a zona fronteira entre os gêneros seja de difícil demarcação, há obras facilmente identificáveis como sendo deste ou daquele, por conterem idiosincrasias muito evidentes do seu domínio estético.

Enquanto, no Brasil, a MP é um gênero mais acessível (e comercializável) ao ouvinte comum, a ME atinge apenas uma pequena elite intelectual. Temos que admitir que há na prática uma hierarquia entre os gêneros citados, onde os ouvintes da ME se entendem inseridos num patamar sociocultural mais elevado em relação aos ouvintes da MP, para isso

⁶⁹ Compositor, pianista e violonista brasileiro, nascido em 1947.

⁷⁰ Compositor e guitarrista norueguês, nascido em 1947.

⁷¹ Compositor e guitarrista estadunidense, nascido em 1940 e morto em 1993.

se amparando principalmente em aspectos técnicos e intelectuais. Nas palavras de Perrone:

A expressão ‘música culta’ relaciona-se com o esforço dos estudos e indica também uma hierarquia elevada com ênfase na técnica. Comumente a música culta generalizada é chamada de ‘música clássica’, em um sentido geral que inclui um nexos com a idéia de ‘modelo perdurável’, digno da história”. (PERRONE, 2008a, p. 14)

Segundo essa perspectiva, a ME tem servido como um paradigma estético para a música ocidental. Esse conceito de música culta tem origem na Idade Média com o elaborado desenvolvimento técnico do Cantochão e suas regras compositivas precisas e bem definidas. Essa técnica sofisticada do compor certamente era acessível apenas a uma elite intelectual, deixando de fora uma classe substancial de compositores da época: os trovadores.⁷² Segundo Marcos Napolitano (2002), essa hierarquia social da ME sobre a MP deriva da ascensão da burguesia europeia:

[...] em linhas gerais, o que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas. (NAPOLITANO, 2002, p. 14)

Talvez o autor acima se refira mais especificamente ao momento em que se deram conta da importância da MP como gênero, visto que, desde a Idade Média já havia uma música escrita – com um estatuto que regia seus códigos –, enquanto, de forma paralela, havia também a música dos trovadores espontânea e intuitiva; ambas arquétipos das ME e MP respectivamente. Portanto, me parece que ali já se verificava uma distinção entre gêneros.

Desde o Sec. XII quando os compositores “intelectuais” voltaram sua atenção com mais afinco à polifonia, os trovadores – geralmente bons músicos amadores⁷³ – mantiveram um certo conservadorismo, preservando a tradição monofônica (GROUT; PALISCA, 2014). Possivelmente isso fez a diferença entre o rápido desenvolvimento da ME e a lenta transformação da MP quando essa última, naquela circunstância, se manteve num patamar técnico inferior.⁷⁴ Essa situação perdurou por séculos.

No Brasil, com o início do Séc. XX e a importância que tomava a Música Popular Urbana, vieram os primeiros sopros de transformação a esse gênero, com o samba, o choro e outros

72 Comparado aos antigos trovadores, os repentistas do nordeste brasileiro – portanto representantes de um movimento popular e não erudito – também mantêm regras complexas com relação ao aspecto formal de seus versos, embora as características puramente musicais (ritmo, melodia e harmonia), ainda que originais, se mantenham despretensiosas.

73 Incluindo muitos representantes da nobreza.

74 Isso não implica necessariamente num nível qualitativo inferior, pois os parâmetros de avaliação de ambos os gêneros, são diferenciados.

subgêneros provenientes da confluência de elementos da Música de Tradição Oral com elementos da música europeia⁷⁵. Contudo, me parece importante destacar a década de 1960 com suas mudanças artísticas e socioculturais, quando, durante o movimento Tropicália, revelaram-se as composições de Tom Zé⁷⁶ e os arranjos de Rogério Duprat, além da popularização da Bossa Nova. Nessa altura então, podemos supor que houve no Brasil, evidência de um significativo avanço técnico na MP. Esse momento cultural possivelmente fomentou o interesse de parte substancial dos compositores do gênero pelo estudo da harmonia e pela busca por outros ambientes compositivos. Junto a isso, a evolução tecnológica dos equipamentos de som e meios de comunicação como Rádios FM *Stereo*, TV em cores com transmissão de shows e posteriormente clipes musicais, Toca-discos *Stereo* e Quadrafônicos, Gravadores e *Tape Decks* Cassete, além de instrumentos musicais elétricos e eletrônicos; acabaram por proporcionar uma audição mais apurada e atraente do material sonoro difundido. Isso certamente ocasionou um grande impacto no mercado fonográfico modificando a cultura de massa e alavancando as vendas do seu artigo mais rentável: a Música Popular. Ou seja, “A cultura de massa, tal como conhecemos, é impensável sem a tecnologia do século XX (de fins do XIX, mas principalmente a do século XX): o cinema, o rádio, as técnicas de gravação e reprodução do som, a TV e assim por diante” (FENERICK, 2017, p. 20). Como causa e consequência disso a indústria do entretenimento veio explorando financeiramente o gênero nas suas formas mais pobres e comercializáveis por longos períodos de tempo, como estratégia para manter seus lucros. Quando chamo a atenção aqui para os abusos da indústria do entretenimento, não afirmo isso como uma peculiaridade apenas das décadas de 1960 e 1970; esse fato vem ocorrendo, na prática, desde o surgimento do fonograma. O período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970 foi um dos mais criativos da música popular ocidental; contudo, o avanço das tecnologias de áudio e mídia acabaram por proporcionar um crescente abuso na comercialização da mesma, com consequente empobrecimento informativo do gênero no período; para muitos, tendo seu pico criativo em 1973,⁷⁷ a partir daí decrescendo em informação e crescendo em redundância até o final da década de 1970 com o estilo “Disco Music” em suas fórmulas repetitivas. Aquela música original – simples e espontânea – de legítimo valor cultural, agora deixara de ser

75 A música africana, assim como a indígena – dentre outras que não erudita ou popular – estão muito presentes na Música de Tradição Oral, por isso não são mencionadas aqui.

76 Este, saído da Universidade Federal da Bahia, aluno de Ernst Widmer, Koellreutter e Jarmy Oliveira (FREIRE, 2017). Ativista do tropicalismo desde o final da década de 1960 e início da próxima, afastou-se da mídia até ser redescoberto por David Byrne (ex-músico do Talking Heads, produtor e descobridor de talentos) e reintroduzido no mercado da música no final da década de 1980. (Tom Zé. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. [s.l.: s.n.], 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Tom_Z%C3%A9&oldid=57148299>. Acesso em: 9 mar. 2020.)

espontânea, repetindo fórmulas de sucesso e assumindo de forma inequívoca apenas a função de produto comercial. Isso acabou por promover na MP, a proliferação de um padrão composicional predominante de baixa qualidade por ser repetitivo, tornando-o um modelo, e com isso desestimulando a produção e veiculação de obras mais elaboradas. Contudo, a MP mais elaborada continuou coexistindo com a música comercial, seguindo sua evolução natural no teatro das narrativas e críticas sociais. Claro, a ME se beneficiou igualmente das melhorias tecnológicas dos estúdios e equipamentos de som, mas sua difusão no Brasil não se equiparou à da MP, mais por uma questão cultural entre os ouvintes comuns.

A importância da MP no Brasil⁷⁸ – a partir da década de 1960 com o avanço da tecnologia e conseqüentemente da difusão – seguramente atraiu o olhar de alguns compositores eruditos num momento em que havia uma onda de ousadias conceituais vindas das academias de música. Nesse contexto, o reconhecimento da importância do “outro” certamente trouxe mais respeito à MP no âmbito da ME. Veja o que diz Perrone a respeito da admissão de uma fronteira entre os gêneros:

[...] o reconhecimento duma fronteira implica a discriminação e aceitação generalizada de dois campos diferenciados. Na formação desses campos é importante a existência e o reconhecimento do outro, representando o que não é próprio, no caso de música representando uma cultura, situação social, etc. e pensado dinamicamente. (PERRONE, 2008b, p. 43)

Entender a MP como um gênero diferenciado da ME, não pelo exotismo mas por seu valor artístico intrínseco e sua capacidade de traduzir e inferir na cultura de massa, muda todo o enfoque dado à mesma. No cenário musical, isso afasta a MP da condição de simples produtora de insumo cultural para a ME, passando a dividir a cena no mesmo nível de relevância.

A interação entre os gêneros – assim como, entre os ambientes compositivos – acaba por proporcionar uma ressignificação dos símbolos próprios de cada gênero, estimulando o ouvinte através da expectativa e gerando um “trânsito de sentidos”, o que Paulo Costa Lima chama de “distância ressignificadora como estratégia compositiva” (LIMA, 2019, p. 45). Nesse caso, um desses polos de tensão (seja gênero ou ambiente compositivo) “aponta na

77 Alguns Álbuns lançados em 1973: Secos & Molhados, Todos os olhos (Tom Zé), Araçá azul (Caetano Veloso), Nervos de aço (Paulinho da Viola), The Dark Side of the Moon (Pink Floyd), Mind Games (John Lennon), Tubular Bells (Mike Oldfield), Milagre dos Peixes (Milton Nascimento), Novos Baianos F.C., Houses of the Holy (Led Zeppelin), Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua (Sérgio Sampaio), Pérola Negra (Luiz Melodia), Birds of Fire (Mahavishnu Orchestra), Manera Fru Fru Manera ou O Último Pau de Arara (Raimundo Fagner), L'Apocalypse des animaux (Vangelis), ...Das barrancas do Rio Gavião (Elomar), Matança do Porco (Som Imaginário), Brain Salad Surgery (Emerson, Lake & Palmer), Headhunters (Herbie Hancock).

78 Seja da música comercial ou da mais elaborada.

direção da estabilidade, ou seja, aciona códigos e tradições estabelecidas, enquanto o outro representa uma relativização desse estado de coisas, dando origem, assim, a um certo conflito de desestabilização e ressignificação, como se um mundo fosse criado dentro de outro.” (LIMA, 2019, p. 45).

Na área acadêmica, a aceitação dessa da nova importância dada à MP não foi sempre fácil. Dentre os muitos compositores da esfera erudita que pleitearam o hibridismo cultural, Marlos Nobre, em sua busca por uma “personalidade” composicional própria, se deparou com um grande contratempo ao encontrar o preconceito na relação com seus professores. Veja o que diz o compositor, citado em Tese de Scarambone e enfatizado por Aline Alves:

(...) bem o Koellreutter foi logo me dizendo: “Você é um compositor dodecafônico nato, esqueça estes “sambinhas” da música brasileira”, ora na época, existia aquela rixa entre Guarnieri-Koellreutter e eu, querendo auscultar os dois lados, estudei com os dois. Guarnieri me criticava acidamente, quando fiz de um tema folclórico uma série dodecafônica, dizendo que aquilo era uma “irreverência” inútil. E por outro lado Koellreutter criticou duramente o meu Trio, dizendo que era uma concessão “brasileira”. Ora, desta dualidade é que eu tirei meu próprio caminho, segui em frente, portanto tirando dos dois, aquilo que me era útil e descartando o inútil, ou seja, os preconceitos estéticos. (SCARAMBONE, 2006, p. 137, apud Aline Alves, 2012, p. 20).

Na citação de Scarambone, o comentário de Koellreutter com respeito à “concessão brasileira” vai de encontro a seu próprio posicionamento quanto à ideia que “os ideais nacionais deveriam conviver com os processos da música contemporânea europeia”;⁷⁹ uma surpresa. No Brasil, a questão da hibridação entre MP e ME⁸⁰ já foi um ponto polêmico, gerando transtornos a quem optava por essa via no meio acadêmico. No Séc. XXI, talvez poucos compositores discordem das vantagens dessa mescla. Compositores eruditos têm se utilizado fartamente dessa fusão; no entanto, no âmbito da MP têm sido raras as hibridações com a Música Erudita Contemporânea (MEC). Em meio a um grande *staff* de compositores populares, apenas um pequeno grupo acessou ou acessa a academia,⁸¹ e estes, quando se interessam por essa hibridação com a MEC, produzem uma música que não interessa aos propósitos da indústria do entretenimento, pois as transformações provenientes dessa mescla não despertam qualquer atrativo comercial às mídias que veiculam a MP, de modo geral. Ainda assim, a crescente importância da MP no meio acadêmico acabou por incentivar a criação de escolas livres e cursos universitários voltados ao gênero, como já afirmamos anteriormente. Segundo Perrone, no Brasil “existe uma tendência à academização da música popular e uma busca de legitimação social” (PERRONE, 2008b, p. 46). Então o

79 Mencionado nessa Tese (p. 37)

80 Entendendo hibridação como mesclagem de elementos de igual importância, sem hierarquias.

81 Embora tudo indique que esse número vem seguindo uma curva ascendente desde a década de 1960, até os dias de hoje.

aprimoramento técnico e a legitimação social têm sido provavelmente, as principais razões para a criação e manutenção de cursos superiores de MP no Brasil. Dessa forma, o gênero acaba por adquirir mais respeito e passa a merecer a mesma atenção que a ME.

A transformação pela qual vem atravessando a MP em nosso país desde meados do Séc. XX acaba por aproximá-la da MEC. Claro, não nos referimos à música comercial que predomina nas mídias, mas a alguns exemplos que circulam nos redutos da contracultura. Veja ao que diz Alexandre Francischine:

A vinculação forma/erudito e processo/popular fica prejudicada ao falarmos tanto da música erudita contemporânea, de vanguarda, como também de algumas músicas populares, sobretudo urbanas, visto que com o tempo se “eruditizaram”. Tomemos como exemplo o jazz, que a partir da “Era do bebop” deixou de ser uma música vinculada à dança e passou a ser uma música ouvida e apreciada “passivamente” nas salas de concerto. Um caso típico é o do Modern Jazz Quartet, grupo no qual a própria distinção entre música erudita e popular é ambígua. (FRANCISCHINI, 2009, p. 7)

Embora, no texto acima, o autor sugira que a audição passiva seja uma característica típica da ME – e o é em sua maioria –, a Música Erudita Contemporânea vem modificando esse cenário quando, cada vez mais, dá margem à participação do espectador na execução da mesma. É possível que haja aqui uma ambiguidade entre passividade e apreciação. O que Francischine, na verdade, tenta apontar no texto, é um exemplo de mudança de paradigma da MP – nesse caso, tomando o Jazz como exemplo –, quando esta migra da condição principal de simples divertimento ao patamar de objeto de apreciação. Esse direcionamento se torna patente quando percebemos a busca constante por parte dos solistas de jazz, em manter entre si uma distância estilística, uma personalidade interpretativa; ao passo que o músico erudito de orquestra (à exceção dos solistas) – tocando muitas vezes na companhia de cem ou mais músicos – acaba por preocupar-se apenas com questões pessoais de articulação e dedilhado, desatento a aspectos estilísticos, históricos ou estruturais do repertório que executa (BERENDT, 1975). “Na maioria dos casos, o instrumentista de sinfônica se acomoda em sua rotina profissional, não raro reagindo negativamente a obras experimentais” (BERENDT, 1975, p. 114).

Há algum tempo o mundo acadêmico tem conferido o mesmo respeito à Música Popular, que à Música Erudita. As nuances que as diferenciam devem servir para complementar uma a outra, aperfeiçoando suas expressividades. Esse enfrentamento hierárquico entre os gêneros, para muitos passou a ser um quesito superado. Veja o posicionamento de Marcos Napolitano:

Deve-se buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito versus popular) não para “elevar” e “defender” a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de

uma e outra, conforme a realidade histórica e social em questão. (NAPOLITANO, 2002, p. 14)

Então, essa aproximação entre os gêneros é mais que bem-vinda; um estímulo mútuo ao desenvolvimento conceitual. Se pensarmos esse hibridismo por um viés antropofágico, a MP tem ainda um vasto território a explorar enquanto que a ME já o faz há algum tempo. Veja o que diz José Miguel Wisnik ainda sobre essa mescla:

Cito intencionalmente exemplos que vão da literatura à música, ao cinema e à arquitetura, e onde se combinam manifestações eruditas com manifestações da cultura popular e de massas. Quero assinalar com isso o caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras, o que não deixa de ser um traço “antropofágico” (embora a Antropofagia seja uma apenas entre as várias tendências e estratégias culturais do período, tendo permanecido inclusive pouco reconhecida até a segunda metade dos anos sessenta, quando se dá sua revalorização pelos movimentos da Poesia Concreta, do Teatro Oficina e do Tropicalismo em música popular). (WISNIK, 2007, p. 56)

É inquestionável o caráter cativante da nossa cultura popular, e sua facilidade quanto a hibridizar-se à elementos estranhos a seu próprio universo. A MP trazendo esse traço peculiar pode gerar resultados promissores quando mesclada a ambientes composicionais comuns à MEC, a exemplo de obras de Tom Zé, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. Tais obras se valeram do *knowhow* da MEC, sobretudo com relação ao tratamento das alturas, ainda que de maneira pouco ortodoxa. Pois esse é o modelo de sonoridade ao qual pretendemos definir e estudar aqui, o que delinearemos no próximo capítulo com mais detalhes.

3 Definindo o modelo em estudo

Aqui trataremos do objeto de estudo dessa tese que destaca um recorte específico na música fronteira entre a Música Popular (MP) e a Música Erudita Contemporânea (MEC), à qual intitulamos Música Popular Expandida (MPE). Há uma razoável quantidade de obras circulando nessa zona fronteira, mas que – assim como a MEC – é parcamente executada nas mídias de massa, portanto pouco conhecida do grande público. Se visitarmos o BANDCAMP⁸² encontraremos certa quantidade de obras que se acham precisamente nessa condição, ainda que poucas possuam a sonoridade típica da MPE. Muitas das composições que circulam nesse meio são por demais flexíveis com relação às alturas e durações, o que as afasta do conceito da MPE. No modelo em estudo consideramos frequente encontrar obras atonais – total ou parcialmente –, irregularidades na métrica, ostinatos⁸³ muitas vezes em segmentos atonais, polifonia na canção e na música instrumental, e linhas de baixo marcantes em padrões modulares. Esses (ou alguns desses) aspectos devem vir fundamentalmente combinados à instrumentação e ritmos típicos da MP. Um outro aspecto imprescindível nesse modelo é o rigor no controle das alturas e durações desde a concepção da obra, deixando pouco espaço ao indeterminismo⁸⁴ nas performances. Essa última particularidade nos remete inevitavelmente à Música Erudita, que até o Séc. XIX era relativamente rigorosa quanto à interpretação de suas partituras com alturas e durações bem definidas.⁸⁵ Em seguida trataremos especificamente do modelo em estudo.

3.1 Música Popular Expandida

A música ocidental na atualidade, numa abordagem ampla, transita em multi-fronteiras. Não só na zona fronteira entre a Música Erudita e a Música Popular, mas também entre ambientes compositivos tonais e atonais; em ambos os gêneros simultaneamente. Veja isso de forma simplificada na Figura 2.

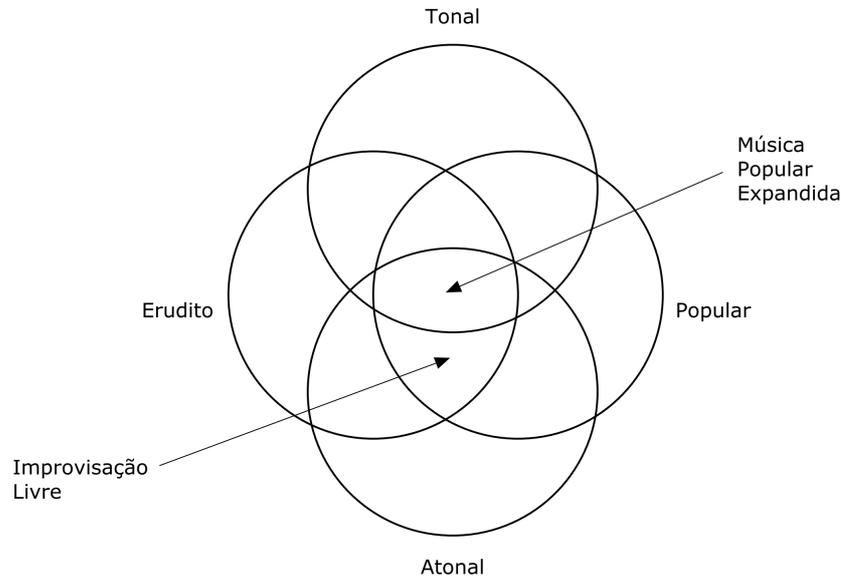
82 Site de distribuição de música digital que oferece mais autonomia e liberdade ao artista, por isso, preferência de muitos produtores do meio underground e descompromissados com o mercado fonográfico. (Pode ser acessado em <https://bandcamp.com/>)

83 Os dicionários de música trazem uma definição muito ampla para o termo 'ostinato', portanto aqui utilizamos a expressão quando nos referimos a repetições – com qualquer número de células ou compassos – que possam ser percebidas pelo ouvido como tal.

84 À exceção do “canto falado” e eventuais improvisos jazzísticos, sobre os quais trataremos mais à frente.

85 Até aquele período a Música de Concerto se restringia a idiosincrasias interpretativas – normalmente no perímetro estético do estilo em execução (barroco, clássico, romântico) – e algumas performances improvisativas nos limites da tonalidade.

Figura 2: Visão simplificada das zonas fronteiriças na atual música ocidental



Fonte: do próprio autor

Na intercessão entre os gêneros (popular/erudito) e ambientes compositivos (tonal/atonal), se acham a Improvisação Livre e a Música Popular Expandida. A MPE se encontra bem no centro por coexistir entre os gêneros e utilizar processos compositivos tonais e atonais, enquanto a Improvisação Livre, ainda que atue também em meio à Música Popular, raramente utiliza processos tonais.

A zona fronteiriça entre a MP e a Música Erudita Contemporânea⁸⁶ (MEC) tem sido palco de experiências empreendidas por compositores de ambos os gêneros e é ali que essas categorias se confundem. Usualmente vários processos compositivos utilizados na MEC são praticados nesse campo, articulados a elementos próprios da MP; contudo as experiências dos compositores populares se diferenciam da dos eruditos, naturalmente por sua maior vivência nas nuances de sua própria esfera. A simples audição de uma obra no plano sensível⁸⁷ nos deixa quase sempre uma impressão clara a respeito do gênero em que o compositor transita com maior conforto. Entretanto há uma diferença fundamental no objeto de interesse dos compositores de cada um desses gêneros. O compositor erudito em princípio busca na MP referências identitárias do universo popular através de elementos culturais das massas, enquanto o compositor popular – em particular o que transita por essa zona fronteiriça – busca

86 Aqui tratamos especificamente da Música Erudita a partir do Sec. XX, e não mais da Música Erudita como um todo.

87 Termo utilizado por Aaron Copland aludindo a uma audição musical desprovida de qualquer análise, apenas deixando-se levar pelas emoções (COPLAND, 1974).

na MEC material de alturas diferenciado e efeitos experimentais. Ambos saem à procura do que seriam estranhezas no âmbito de suas estéticas, e que interajam com seu vocabulário criativo.

É conveniente observar que há uma grande diferença com respeito à recepção do público específico de cada um desses gêneros quando modificados pelo outro. O público da MEC, queira ou não, tem contato diário com a MP já que esta se encontra presente em praticamente qualquer ambiente de circulação social por ser muito difundida nas mídias mais comuns; enquanto uma parte bastante significativa do público da MP nunca teve qualquer contato com a MEC dado que essa vertente do gênero erudito – a Música Contemporânea – não recebe, de fato, quase nenhuma atenção da mesma mídia. Na verdade a inserção de elementos populares na MEC vem sendo um fato corriqueiro há muito tempo por isso raramente será causa de alterações significativas na expectativa do ouvinte do gênero; enquanto o inverso, a inserção de elementos “contemporâneos” na MP, vai proporcionar um impacto muitas vezes maior nesse meio, dada a total falta de proximidade do seu público com o ambiente sonoro da MEC. Esse aspecto ganha importância destacada em nosso estudo, pela íntima relação da MP com os aspectos da vida do cidadão comum, como trabalho, lazer e religiosidade. Por essa razão qualquer perturbação nesse ambiente terá significativo reflexo sociocultural.

Em nossas pesquisas, dentre os exemplos de obras mais vanguardistas na esfera da Música Popular Brasileira desde 1980, pudemos verificar um número bem razoável de composições que podem ser classificadas como Música Concreta, Música Eletrônica, ou que utilizam improvisações livres em ambiente atonal. Alguns dos processos compositivos improvisados, possivelmente por serem muito intuitivos⁸⁸ são de execução descomplicada,⁸⁹ a exemplo de Daminhão Experiência⁹⁰ e das Bandas Rockconfusão⁹¹ e Amao Quartet.⁹² Contudo, esse modo de compor baseado num Atonalismo Livre, desprezioso e sem forma não é extensível a toda música popular improvisada. Há também na MP, composições atonais baseadas igualmente em indeterminismos, mas estruturalmente complexas mescladas a segmentos rítmicos, harmônicos e melódicos bem definidos; a exemplo de obras do Grupo Um (São

88 Intuição aqui deve ser entendida sob o ponto vista ocidental, quando significa acessar o cabedal de experiências vividas, sem a necessidade do raciocínio lógico.

89 Essa colocação é isenta de qualquer tom crítico pois defendo que a expressão artística é legítima quando se dá no âmbito do entendimento de mundo do artista, e isso não pode lhe diminuir a importância; além do que, em alguns casos a manifestação intuitiva é a melhor forma de expressão artística, senão a única.

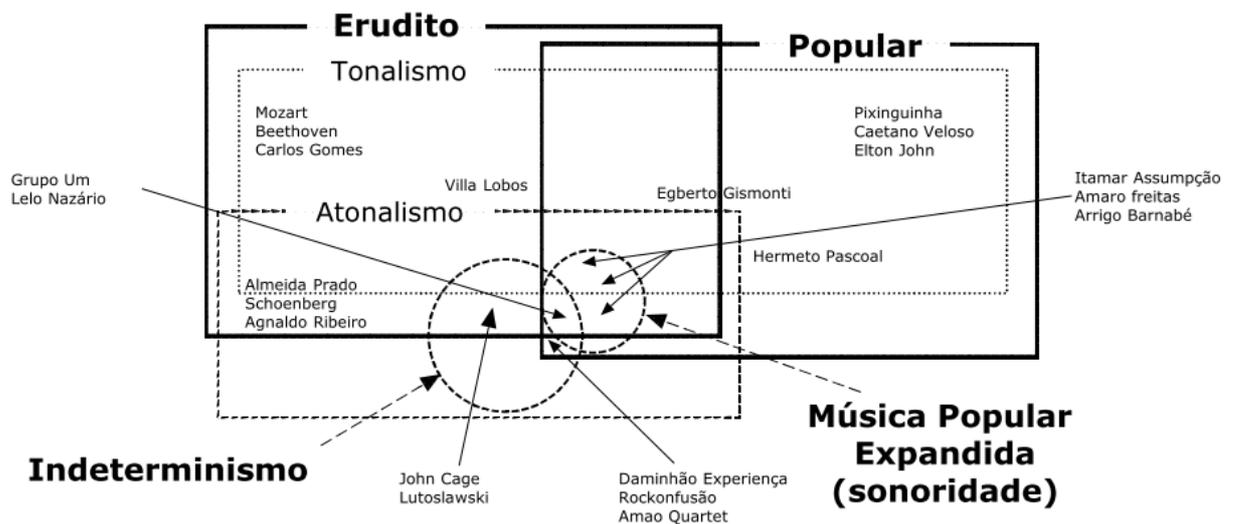
90 Lauro de Freitas, Bahia. Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=mVVKMRN6P3Y>. (web, acesso em 11/05/2020)

91 Salvador, Bahia, atuante na década de 1980. Sem registro fonográfico. Fui músico participante da banda.

92 Canoas, Rio Grande do Sul. Pode ser ouvido em <https://abjectionproductions.bandcamp.com/album/ap-014-amaoret-freezeranfolks-02>. (web, acesso em 11/05/2020)

Paulo) e Raposa Velha (Salvador)⁹³ que mantêm uma relação mais estreita com o *free jazz*. Por outro lado, nessa região fronteira entre a MP e a MEC habita também uma outra classe de música bem diferenciada dos estilos improvisativos, que é justamente o assunto da nossa pesquisa. Ao ouvir algumas das canções de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, notamos que se encontram nessa zona fronteira, contudo não apresentam os traços improvisativos das obras supracitadas; ao contrário, têm alturas e durações muito bem definidas pelo compositor, por isso as consideramos com sonoridade próxima ao nosso modelo em estudo. Veja na Figura 3 as zonas fronteiriças da música ocidental de forma pormenorizada.

Figura 3: Zonas fronteiriças da música ocidental e seus compositores



Fonte: do próprio autor

Através da Figura 3 podemos observar que a MPE ocupa um pequeno espaço na intercessão entre todos os gêneros e ambientes composicionais, enquanto os indeterministas adentram apenas de forma discreta os espaços da MP e do tonalismo, já que há poucos exemplos de indeterminismo nessas esferas. Os compositores afeitos ao *free jazz* como o Grupo Um ocupam um espaço muito preciso entre o Indeterminismo e a MPE, pois utilizam estrutura compositiva arrojada em ambiente atonal,⁹⁴ entre o popular e o erudito. Já os Indeterministas mais intuitivos como Daminhão Experiência, não entraram no “círculo” da

93 Ambos bastante atuantes na década de 1980.

94 Apesar de adentrarem pelo *Free Jazz* como uma de suas formas de expressão, várias de suas composições possuem também segmentos não improvisados, com alturas e durações bem definidas, em ambiente não tonal.

MPE pois suas composições se baseiam num atonalismo mais livre.

A MPE, ao contrário das obras improvisadas apresenta alturas e durações precisas e bem definidas pelo compositor, onde a improvisação pode por vezes ocupar algum espaço, mas nunca como meta conceitual. Nesse nosso recorte o compositor tem maior ingerência sobre cada nota executada utilizando em grande parte dos casos, notação musical tradicional. Por empregar instrumental comum da MP, acaba por assumir um caráter popular mas com sonoridade típica da vanguarda erudita. Definir esse modelo com recorte preciso na zona fronteira entre a MP e a MEC tem sido tarefa extremamente difícil. Por isso, no Capítulo 4, resolvemos observar de perto algumas composições com a sonoridade típica da MPE, com atenção às idiosincrasias próprias do modelo e suas relações internas.

Na maioria dos casos, uma rápida audição no plano sensível pode ser o suficiente para perceber numa obra, a sonoridade típica da MPE; contudo demonstrar esse juízo não é tarefa das mais fáceis. Definições em Música frequentemente ocorrem em terreno “pantanosos”, portanto em poucos casos podemos considerar uma premissa de maneira determinante.

Em busca dos traços mais antigos da MPE no Brasil acabamos por encontrar algumas canções de Tom Zé com vestígios da sonoridade típica do modelo em estudo, lançadas em gravações a partir de 1970. Estas são: *Qualquer Bobagem*⁹⁵ (Tom Zé / Mutantes), presente no Álbum “Tom Zé” (1970) com sua introdução flagrantemente atonal; e ainda *Toc*,⁹⁶ presente no Álbum “Estudando o Samba” (1976) dessa vez trazendo um pontilhismo que compromete associações tonais entre as notas.⁹⁷ Todas essas canções possuem em algum nível, proximidade sonora com a MPE. Posterior a essas obras, possivelmente só encontraremos exemplos significativos desse modelo a partir de 1980 com o lançamento do álbum “Clara Crocodilo” de Arrigo Barnabé (1980); este apresentando composições com traços decididamente marcantes da MPE. Fora do Brasil – meramente à guisa de informação – podemos citar alguns compositores que seguem corrente semelhante desde a década de 1970, a exemplo de Frank Zappa, Bjork e Mahavishnu Orchestra.

Baseado em nossa pesquisa, após 1980 poucos compositores foram encontrados produzindo obras com atributos característicos da MPE de forma significativa no Brasil. Dentre estes – além de Tom Zé, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção – destacamos Amaro Freitas, e eu próprio, Atualba Meirelles.

Sendo a MPE um modelo tão expressivo e rico em possibilidades, supomos de grande

95 Pode ser ouvida em https://www.youtube.com/watch?v=FRF9R_aLt50 (Web, acesso em 21/05/2020)

96 Pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=mzvrVANDh14> (Web, acesso em 21/05/2020)

97 Ainda que mantendo centricidade na nota Sol.

relevância seu recorte e estudo, já que, dessa forma, se torna um eficiente gerador de expectativa. Por essa razão serve de grande estímulo ao compositor contemporâneo além de poderoso elemento impulsionador ao processo evolutivo da Música Popular no Brasil e no mundo.

3.2 Principais características do modelo em estudo

A finalidade desse tópico é pormenorizar as principais características que, inter-relacionadas numa mesma composição, modelam a sonoridade típica da MPE.⁹⁸

3.2.1 A Instrumentação e peculiaridades do seu uso na MPE

Sendo um modelo com fortes características da Música Popular,⁹⁹ a MPE naturalmente se serve de um dos recursos mais peculiares desse gênero: a instrumentação. Portanto é fundamental que o conjunto instrumental utilizado na realização de uma composição típica da MPE contenha em sua maioria, instrumentos de uso comum da Música Popular na atualidade. Nesse contexto, as ideias musicais com forte sotaque da MEC, quando executadas por instrumentos comuns da Música Popular produzem uma sonoridade singular, típica do modelo em estudo. É bem verdade que qualquer instrumento pode ser utilizado na execução da Música Popular, mesmo aqueles empregados tipicamente na execução da Música Erudita; e os arranjadores os utilizam fartamente, não sendo incomum valerem-se de uma Orquestra Sinfônica completa. Contudo alguns instrumentos são próprios do gênero popular a exemplo do baixo elétrico, da guitarra elétrica, da bateria, da percussão popular, do bandolim, do cavaquinho, do violão (e suas variações), dos saxofones, do piano (acústico e elétrico), do sintetizador; além de alguns instrumentos também comuns em Orquestras Sinfônicas a exemplo das flautas, do clarinete, do trompete, do trombone, e do contrabaixo acústico.

Assim como na MEC, a MPE exige um preparo diferenciado do instrumentista, pela necessidade da execução de padrões incomuns nas práticas tonais. De uma forma geral, o instrumentista comum não foi treinado para isso graças à didática utilizada na preparação do

98 Como possuo várias composições com as características sonoras típicas da MPE, naturalmente há vários exemplos tirados de minhas obras, dentre as de outros compositores. Isso pode causar alguma confusão a respeito do foco dessa tese estar no meu compor, mas deixo claro que não. Essa tese trata de um modelo compositivo utilizado por vários compositores, tendo, inclusive, Arrigo Barnabé como seu maior expoente.

99 É bom chamar a atenção para o fato de que, apesar de nossa pesquisa estar focada no recorte específico da Música Popular Brasileira, a Música Popular Expandida é um fenômeno presente em toda a cultura ocidental.

músico ocidental, voltada ao exercício de escalas diatônicas e *Licks*¹⁰⁰ jazzísticos. Além disso, os instrumentos utilizados usualmente num Conjunto Popular ocidental assim como numa Orquestra Sinfônica são ergonomicamente desenhados para a execução de tais escalas, acabando por não serem próprios para a aplicação de padrões atonais. Quanto às seções rítmicas na MPE, têm também sua execução dificultada por padrões frequentemente complexos e irregulares.

A bateria tem sido um dos instrumentos com execução mais difícil na MPE pois há grande quantidade de composições com polimetrias, compassos alternados e acentuações rítmicas intermitentes. A seção rítmico/harmônica – “cozinha” – é bastante explorada nessas obras, sendo a vitalidade rítmica uma das características mais marcantes do modelo. Veja a figura 4:

Figura 4: “levada” de bateria intermitente



Fonte: do próprio autor

Na figura 4 podemos observar a “levada”¹⁰¹ principal da canção *Acapulco Drive-in* de Arrigo Barnabé. Sem dúvida é um segmento rítmico que impõe certo nível de dificuldade, mas como é executado num ostinato o músico acaba por incorporar o padrão e toca de forma fluente. Essa intermitência de acentos, assim como outras irregularidades rítmicas, é uma característica comum da MPE.

Apesar da MPE incorporar qualquer ritmo popular, em grande parte dos exemplos ouvidos em nossa pesquisa há uma tendência ao uso de padrões característicos do estilo *fusion*, ou oriundos do Rock Progressivo – em particular do Rock Inglês.¹⁰² Há certa intimidade entre o *fusion* e o Rock Progressivo já que ambos são marcados por uma fusão de estilos populares internacionais, muitas vezes coabitando zonas em comum onde compartilham influências do *Rhythm Blues* e da *Soul Music*. Segundo Shuker (1999) o Rock Progressivo é um “braço” do

100 Frases melódicas prontas a serem utilizadas em improvisações no jazz, no contexto das cadências harmônicas mais comuns.

101 O termo “levada” é muito utilizado em Música Popular e significa o mesmo que padrão rítmico conduzido principalmente pela bateria e percussão. Como utilizaremos esse termo com frequência, passaremos a fazê-lo sem aspas.

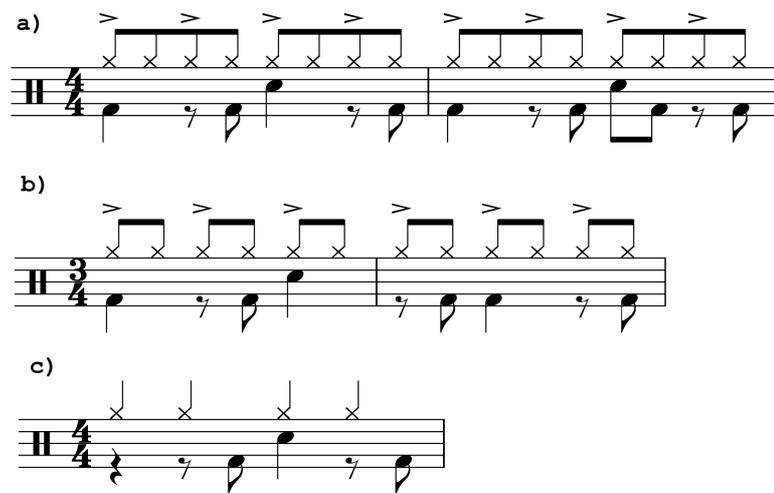
102 Vide os grupos Pink Floyd e King Crimson, dentre outros.

Art Rock.¹⁰³ Veja o que diz Santos enfatizando as palavras de Shuker:

Segundo Shuker (1999), art rock é um gênero musical associado as [SIC] tentativas de combinações entre a música de concerto(erudita), o jazz e o rock. Rock progressivo seria uma divisão do art rock que inicialmente associou-se a [SIC] contracultura/underground caracterizado pelo uso de “imagens fantásticas e obscuras, misturando convenções de estilo incompatíveis” [citação de Shuker (1999)]¹⁰⁴ com uma temática contra o sistema social e político ocidental. (SANTOS, 2018, p. 21)

Ao que me parece, embora vindos da fusão de elementos comuns, as principais diferenciações entre os estilos *Fusion*, Rock Progressivo e MPE, são suas ênfases estilísticas. O *Fusion* se destaca pela atenção às improvisações jazzísticas; o Rock Progressivo, pela atenção aos *grooves* vindos do Rock; e a MPE pela ênfase nos elementos vindos da Música Erudita Contemporânea. Pensando assim, o *Art Rock* pode ser uma espécie de raiz comum entre esses estilos. Veja a presença do Rock Progressivo na MPE, na figura 5:

Figura 5: Levadas para bateria, originadas no Rock Progressivo



Fonte: do próprio autor

A figura 5 a) apresenta uma levada comum do Rock Progressivo. Um dos exemplos marcantes de seu uso está na composição *Echoes* do Pink Floyd. A figura 5 b) mostra uma variação da levada a), utilizada na composição *Francamente n.2* de minha autoria; e a figura 5 c) mostra uma segunda variação da levada a), dessa vez na composição *Orgasmo Total* de

103 Segundo Shuker (1999), categoria a qual pertence Frank Zappa. O termo foi cunhado por Shuker para designar um estilo fronteiroço entre o rock, o jazz e a música erudita.

104 Essa nota não minha, mas de Carlos Santos (2018).

Arrigo Barnabé. Essas levadas de bateria associadas a linhas de baixo modulares e frequentemente atonais produzem uma sonoridade típica da MPE.

O piano também tem sido um instrumento empregado de forma muito própria na MPE. Quando não está sendo utilizado de forma homofônica com função harmonizadora – muitas vezes num tonalismo livre – pode trazer em si todas as soluções polifônicas a serem desenvolvidas ao longo da composição. Veja a figura 6:

Figura 6: Trecho do piano em *Megganeura*



Fonte: do próprio autor

Na figura 6 observamos alguns compassos do piano na composição *Megganeura* de minha autoria. Esse segmento guarda parte das ideias polifônicas, depois processadas e utilizadas em toda a composição. O trecho se mantém praticamente estático harmonicamente, mas seu aspecto métrico é de grande relevância quando aplicados processos compositivos na construção de uma polifonia. É importante salientar que o piano é um importante elemento na construção da percussividade e pulsação características à MPE; um modelo compositivo indiscutivelmente rítmico.

Os baixos – sejam eles executados por qualquer instrumento – têm grande importância na estrutura típica da MPE, por isso o contrabaixo elétrico vem a ser uma das peças mais importantes desse modelo. O tratamento dado a esse instrumento na esfera da MPE será abordado mais adiante num tópico voltado exclusivamente a esse assunto. Como já afirmamos o aspecto rítmico é de grande importância nesse contexto, por isso o *groove* formado por baixo e bateria é um dos elementos mais significativos para a MPE.

Outros instrumentos a exemplo do violão, sopros em geral, sintetizadores e guitarra elétrica – embora utilizados largamente na MPE – não possuem um tratamento característico nessa situação. Geralmente executam linhas melódicas – muitas vezes atonais –, dobram a linha do baixo, ou são utilizados na construção da teia polifônica tão comum na MPE. Já que nesse modelo é frequente o amálgama entre ambientes atonais e tonalismo livre ou expandido, por vezes naipes de sopros – assim como violão, guitarra ou teclados, num contexto tonal –

podem servir como agentes na manutenção de progressões harmônicas, em sua maioria não funcionais.

3.2.2 Ritmos populares e seu uso na MPE

Sendo eminentemente rítmica, a MPE se serve da riqueza métrica dos ritmos populares¹⁰⁵ para nutrir sua natureza pulsante. Ainda que o recorte da nossa pesquisa se restrinja à MPE no Brasil, o modelo não se limita à utilização de ritmos nacionais; é bastante comum encontrarmos levadas baseadas no *Soul, Blues, Reggae, Rock e Pop*. Veja a figura a seguir:

Figura 7: Ideia principal de *Diversões Eletrônicas* de Arrigo

Fonte: do próprio autor

A figura 7¹⁰⁶ exhibe a variação de uma Levada usada no Rock Progressivo – a mesma apresentada na figura 5 a) (p. 58) – na composição *Diversões Eletrônicas* de Arrigo Barnabé. A linha do baixo apresenta uma série dodecafônica que, combinada à levada da bateria, produz uma sonoridade própria da MPE. O compasso alternado vem completar o *groove* pulsante e irregular formado pelo conjunto dos elementos. A estranheza dessa conjunção é a “alma” da MPE.

Os ritmos brasileiros também podem produzir facilmente uma sonoridade típica do modelo. Veja no exemplo abaixo, de minha autoria, um frevo que se desenvolve sobre uma série de sete alturas.

105 É importante salientar que limitamos o escopo de nosso estudo a ritmos populares típicos das Américas e utilizados na MP ainda no Séc. XXI; não incluindo ritmos populares tipicamente europeus, orientais ou em desuso na MP, já que desconhecemos no Brasil, exemplos de obras com sonoridade própria da MPE utilizando tais ritmos.

106 A maioria das figuras em que apresento partituras de Arrigo, tem como base, informações extraídas de Cavazotti (1993); algumas vezes reescritas por mim, criando reduções, incluindo a bateria, revisando algumas notas ou acrescentando destaques para segmentos de séries, conjuntos, ostinatos, dentre outros fenômenos musicais. Quando a fonte estiver citada na própria legenda da figura, é porque a partitura está como no material original de Cavazotti.

Figura 8: Tema principal de *Pierrot Solaire* de Atualba Meirelles

Série de 7 sons (ambos na forma original)

Flauta

Baixo

Bateria

Frevo

Fonte: do próprio autor

Em *Pierrot Solaire*¹⁰⁷ – figura 8 – a bateria executa um frevo enquanto o baixo e a flauta – essa com o tema principal – tocam uma série de sete alturas com o mesmo contorno. Embora o baixo nesse exemplo não desenvolva uma pulsação típica de frevo, sua célula combina perfeitamente com a levada da bateria. Além disso a série de sete alturas apresentadas, se ajusta metricamente ao compasso alternado, um 7 por 4.

Outros ritmos brasileiros podem ser encontrados na MPE, embora nos exemplos mais conhecidos desse modelo haja uma forte presença da fusão de ritmos populares derivados da cultura ocidental do Séc. XX tendo a *Soul Music* e o *Rhythm Blues* como matrizes. Um dos compositores que fogem a essa regra é o pernambucano Amaro Freitas. Sua obra traz um forte sotaque de ritmos brasileiros e particularmente nordestinos.

3.2.3 Baixo em padrões modulares: percussividade e atonalismo

A linha do baixo é uma das características mais significativas da MPE. Com padrões altamente percussivos, ele promove um *groove* inconfundível, típico do modelo em estudo num resultado pulsante, dinâmico e de certa forma, estranho. Essa estranheza surge do fato de suas linhas serem, na maioria das vezes, desenvolvidas em ambiente atonal; embora em alguns casos – como nas composições de Itamar Assumpção – o baixo manifeste mais compromisso com a pulsação que com o atonal. Em grande parte de suas composições a linha do baixo é o elemento condutor da obra.

Sabendo da íntima relação profissional entre Arrigo e Itamar – dois compositores de grande importância na concepção desse tipo de sonoridade –, tudo nos leva a crer que esse

107 Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=vvYNMuIVJSk> (acessado em 13/10/2020).

traço marcante vindo da linha do baixo na MPE resulta justamente dessa convivência. Arrigo, mais técnico na manipulação de conjuntos não tonais e Itamar com os módulos intuitivos e pulsantes do baixo. Corroborando essa ideia, Bastos (2012) enfatiza as palavras de Arrigo: “A música Infortúnio [de autoria de Arrigo Barnabé] [...] teve a linha de contrabaixo composta por Itamar, utilizando uma série dodecafônica. Segundo Arrigo: “ele fez o contraponto rítmico com a frase do teclado e eu ia dizendo a ele que notas podiam ser usadas para fazer a série”.” (BASTOS, 2012, p. 44). Embora – discordando Cavazotti (1993) – no caso dessa composição as alturas não configurem uma série de alturas mas sim um conjunto de células “agrupadas de acordo com seu conteúdo intervalar” (CAVAZOTTI, 1993, p. 120). Ainda assim, isso não altera nosso suposto a respeito da contribuição de Arrigo na caracterização do baixo na MPE pois trata-se de conteúdo atonal, o que, incorporado à linha pulsante do baixo concebida por Itamar, acaba por originar a sonoridade idealizada.

O comentário supracitado de Arrigo ao citar a “frase do teclado”, reafirma nossa ponderação anterior sobre a importância do piano (ou teclado) como gerador de polifonia numa obra da MPE. Muitos dos baixos nas composições desse modelo vêm da linha polifônica do piano. Contudo, várias dessas composições também nascem diretamente da linha do baixo, como em grande parte da obra de Itamar Assumpção. Veja o comentário de Vito:

A busca pela percussividade é consciente no processo criativo de Itamar, como o próprio artista admite ao falar sobre sua aproximação com o contrabaixo no processo de composição das canções: “O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é ritmo. O contrabaixo me deu uma possibilidade maior de frases. Às vezes nem componho no violão”. (VITO, 2009, p. 46)

O caráter percussivo nas obras da MPE favorecem que várias composições sejam originadas a partir de instrumentos responsáveis pelo *groove*, como o contrabaixo ou o piano. Um exemplo disso são as composições de Amaro Freitas – sem dúvida concebidas ao piano¹⁰⁸ – onde o baixo trabalha quase sempre padrões em ostinato, muitas vezes em compassos alternados. Veja a figura 9:

Figura 9: Baixo da introdução de *Dona Eni*



Fonte: do próprio autor

¹⁰⁸ Além de percebermos isso através da estrutura das composições, o músico é pianista.

O baixo da introdução de *Dona Eni*, de Amaro Freitas,¹⁰⁹ num andamento bem acelerado (algo próximo a colcheia = 240), sugere um *groove* bastante percussivo, que acaba se confirmando durante o resto da composição. Esse baixo é quem garante o *swing*¹¹⁰ que permeia toda a música.

A composição *Francamente nº 2*, de minha autoria,¹¹¹ também tem o baixo como o elemento mais representativo da música, relegando a melodia principal a segundo plano. Veja a figura 10:

Figura 10: Baixo e Bateria de *Francamente nº 2*

Fonte: do próprio autor

Podemos observar que a linha de baixo definida em colcheias sequenciadas mantém a pulsação combinada à célula da bateria. Essa linha é baseada em fragmentos de uma série, mantendo centralidade em Lá e Sol por repetição. Esse mesmo segmento do baixo foi utilizado anteriormente em outra composição do mesmo autor: *Francamente* (a nº 1), uma composição com estrutura melódico/harmônica bem distinta da nº 2, contudo mantendo a personalidade comum às duas, graças ao elemento mais marcante em ambas: a linha do baixo.

Citado por Bastos (2012) em sua dissertação,¹¹² Arrigo fala a respeito da origem das composições e sua relação com o contrabaixo no Álbum “Clara Crocodilo”. Veja a seguir:

As músicas Clara Crocodilo, Diversões Eletrônicas e Acapulco Drive-in começaram a ser feitas no baixo. Na realidade, as frases de baixo na música Clara Crocodilo podem ser tocadas por qualquer instrumento. Quer dizer, pensamos (eu e o Mário Cortes [parceiro de autoria na música Clara Crocodilo]) em frases que tivessem independência e vitalidade...na música Diversões Eletrônicas e criei uma linha de baixo para o piano e o Itamar deu uma mexida nela para passar para o baixo elétrico. Acapulco foi pensada de maneira parecida com Clara Crocodilo, as linhas de baixo podem ser transpostas para qualquer instrumento, têm uma qualidade melódica

109 Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=SlxY4Oibcds> (acessado em 13/10/2020).

110 O termo aqui significa "balanço", muito usado em Música Popular. Não confundir com o estilo de jazz, homônimo. Também não confundir com *groove*. Lembrando que *groove* significa "caráter", forma de tocar (principalmente em grupo), enquanto *swing* significa "balanço". Embora muito próximos, são conceitos diferentes.

111 Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=GebdLTBV1SA> (acessado em 13/10/2020).

112 Por sua vez citando uma entrevista de Arrigo dada a Renata Jamberg (Bacharel em "Música - Contrabaixo Elétrico" pela FASM).

evidente e se comportam como módulos, que permitem combinações e recombinações. (BASTOS, 2012, p. 43)

No âmbito da MPE, me parece sensato supor que Itamar seja o principal responsável pelo *groove* originado no contrabaixo.¹¹³ Ele repensou as linhas atonais de Arrigo valorizando a percussividade a partir do baixo enquanto Arrigo se ocupava do tratamento das alturas e seus fundamentos atonais.¹¹⁴ Veja o que diz Bastos a respeito.

As linhas de baixo foram compostas por Itamar através de um “pensar intuitivo, sobre uma ideia rigorosa”. Aliada à intuição, havia, no entanto, muita dedicação. Apesar de ter a informação sobre o dodecafonismo Itamar não queria necessariamente, na opinião de Paulo [Barnabé], se aprofundar no assunto, já que estava ele mesmo desenvolvendo seu próprio caminho, e apenas utilizando a informação necessária para executar o arranjo de base que Arrigo precisava. Percebendo a estrutura do dodecafonismo juntamente com a presença de compassos mistos presentes na música de Arrigo ele conseguiu criar soluções muito fluentes, na opinião de Paulo: “tem que ser muito bom, muito talentoso”, para conseguir intervir dessa maneira. (BASTOS, 2012, p. 41)

Ainda sobre o tratamento do baixo em Itamar, Bastos ressalta a forma como era concebida a relação polifônica nos arranjos do compositor:

A estrutura geral da partitura é organizada em duas linhas melódicas: a voz principal e a linha do baixo. Já comentamos a importância que o baixo desempenhava no processo de criação de Itamar: além de tocar baixo, a centralidade do aspecto rítmico era ressaltada em suas canções pela utilização deste instrumento tanto na marcação do ritmo principal como na criação de outros padrões rítmicos que funcionavam como contrapontos que dialogavam com a melodia principal. (BASTOS, 2012, p. 70)

Renata Jamberg – numa entrevista a Arrigo apresentada na dissertação de Bastos – questiona o compositor a respeito do contrabaixo em seu álbum “Clara Crocodilo” como sendo uma “potência rítmica no dodecafonismo”, capaz de “gerar células repetitivas e dançantes” (BASTOS, 2012, p. 42). Isso corrobora para a valorização do baixo na MPE, que antes de tudo é uma música pulsante e por isso a linha do baixo vem a ser um dos aspectos mais marcantes desse modelo pois mescla a percussividade tão característica na Música Popular, com as alturas procedentes de conjuntos não tonais, originando um *groove* característico.

113 É importante ressaltar que, apesar de Itamar não ter concebido composições em ambiente atonal (sendo este, um dos aspectos de maior relevância na MPE), sua importância na construção da MPE é fundamental, pois o tratamento rítmico dado a suas canções e às composições de Arrigo no álbum “Clara Crocodilo” – em particular, na construção das linhas de baixo –, é um dos elementos mais relevantes na sonoridade do modelo em estudo. A estética de Itamar está impressa na MPE.

114 É conveniente deixar claro que Arrigo sempre deu um tratamento flexível às regras do dodecafonismo, criando inevitavelmente, centricidades aqui e ali, o que, aliás, o próprio dodecafonismo ortodoxo por si só já proporciona, ainda que tencione se afastar disso.

3.2.4 Serialismo, Atonalismo Livre e Tonalismo livre

Um dos aspectos que mais aproxima a MPE da Música Erudita Contemporânea é a relação com as alturas. Ambientes compositivos que utilizam procedimentos atonais são comuns nesse modelo, sendo esse provavelmente o principal atributo que o destaca das composições populares.

Um dos processos bastante utilizado nesse contexto é a serialização das alturas.¹¹⁵ Possivelmente o Método Dodecafônico (uma das formas de serialização) tenha recebido atenção especial nas academias de música do Brasil na segunda metade do Séc. XX, presumivelmente através da forte influência de Koellreutter, acarretando uma popularização do Serialismo entre os compositores brasileiros. Contudo não são muitos os exemplos na MPE que empregam estratégias como Derivação, Combinatoriedade ou Matrizes Rotatórias. Muitas das composições utilizam apenas a forma original da série¹¹⁶ (ou fragmentos dela) simplesmente com o objetivo de projetar uma atmosfera dinâmica e frenética, menos compromissada com o aspecto estrutural e mais com uma poética urbana de vanguarda. Veja o que diz Ferreira Junior (2018) sobre Koellreutter e seu pensamento a respeito da flexibilização dos princípios dodecafônicos em nossa cultura.

Vale notar, quanto a isso, que Koellreutter por exemplo nunca disse ter inventado a *dodecafonía*, ou o que chamou de *planimetria*. Quanto à primeira citava mais historicamente do que como uma força expressiva, e compôs apenas uma música estritamente dodecafônica e defendia seu uso *desinformado*, isto é, adaptado à realidade brasileira e desenvolvido de forma não ortodoxa. Antes de uma ferramenta expressiva, valorizada (SIC) a dodecafonía como uma luta contra o pensamento conservador. (FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 34)

A ponderação de Ferreira a respeito do pensamento de Koellreutter corrobora com o uso da dodecafonía na MPE de maneira não ortodoxa, informal, com o objetivo de inserir o “estranho” num ambiente popular. Assim, essa música acaba por quebrar a inércia em meio à MP enquanto estimula de forma mais intensa a dinâmica cultural, travando uma “luta contra o pensamento conservador”.

A forma livre de lidar com o Serialismo é um artifício utilizado pela MPE para evitar labirintos estruturais rígidos que a afastariam por demais da espontaneidade típica da MP, contornando assim a dura sonoridade do uso da Série em sua forma ortodoxa, tão distante do despojamento da Música Popular.

A flexibilização das regras da dodecafonía vem sendo há muito, estratégia comum na

¹¹⁵ Prefiro o termo à “dodecafonismo” pois nem sempre as séries utilizadas contêm 12 sons.

¹¹⁶ Embora não seja incomum que sejam utilizados alguns dos processos descritos anteriormente, como ocorre em várias canções de Arrigo.

Música Erudita Contemporânea; portanto essa emancipação não é uma peculiaridade da MPE. O tratamento do método dodecafônico de maneira livre (denominado por alguns autores como Dodecafonismo Livre) ganhou vulto após o advento do Serialismo Integral – depois da Segunda Guerra Mundial – como forma de combater o aspecto extremamente racional desse último (BRINDLE, 1966). Nas palavras de Brindle:

Após um período de interrupção (devido ao regime totalitário e à Segunda Guerra Mundial) o serialismo evoluiu ainda mais, atingindo um período de máxima racionalização (serialismo integral) e, então, como um processo libertador, a composição dodecafônica livre foi introduzida, completando o ciclo [...] ¹¹⁷ (BRINDLE, 1966, p. 178)

Contudo, no contexto da MPE essa flexibilidade ganha abordagens específicas com objetivos claros de aproximação da estética popular. Veja na figura 11, uma mostra da versatilidade na aplicação do serialismo:

Figura 11: Uso da Série em *Beijo Técnico*

Fonte: do próprio autor

Nesse trecho da composição *Beijo Técnico* de minha autoria, ¹¹⁸ enquanto a flauta apresenta um segmento melódico com uma série dodecafônica em sua forma original, o piano segue o mesmo contorno, mas em intervalos de terças – às vezes maiores, outras menores, de forma livre – perseguindo uma sonoridade ao gosto do autor. O segmento do piano não configura qualquer tonalidade, modo ou série, de forma consciente. Essa busca intuitiva de uma sonoridade intervalar, aliada ao contexto rítmico do Maracatu, atenua a dureza do uso da série identificando o trecho com a estética popular.

Mesmo Arrigo barnabé – possivelmente, na esfera da MPE, o compositor que mais se aprofundou no uso do método dodecafônico – afrouxou bastante as regras no uso das séries. Veja o que diz Silva (1993) numa análise da composição *Instante* de Arrigo, a respeito do tratamento que o autor dá à série nessa obra.

¹¹⁷ After a period of interruption (due to totalitarian rule and World War II) serialism was further evolved, reached a period of maximum rationalization (integral serialism) and then, as a liberating process, free twelve-note composition was introduced, completing the cycle [...]

¹¹⁸ Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=aBA8wyU3v9o> (acessado em 13/10/2020).

O segundo fragmento [da “sequência superior de alturas”], que compreende as alturas 2, 10, 2, 1, 11, 9, 10, 8, 7, 5, 6, desconsiderando as repetições das alturas 2 e 10 corresponde a I₅ rotada cinco vezes, sem as alturas 0, 3 e 4, com as posições das alturas 5 e 7 invertidas entre si e com a posição da altura 9 deslocada para entre as alturas 11 e 8. (SILVA, 1993, p. 84-85)

Se notarmos a quantidade de exceções à ortodoxia descritas na citação acima confirmando o descumprimento das regras do método dodecafônico veremos que se trata de uma substancial flexibilização nas regras da dodecafonía, descaracterizando por demais os princípios desta. Esse relaxamento com relação aos regimentos básicos do sistema mostra que o foco da atenção não está na manutenção do conjunto ordenado de classe de notas, mas sim em estabelecer uma estranheza num ambiente popular através da inserção de um componente atonal. Sendo assim, a manutenção dos princípios seriais é fator secundário desde que se conquiste uma sonoridade que satisfaça o sotaque da urbanidade e da vanguarda. Não há compromisso com a ortodoxia, mas com a atmosfera e a expressividade requeridas no contexto.

O Atonalismo Livre¹¹⁹ assim como o Dodecafonismo Livre,¹²⁰ se manifestaram com certa intensidade após 1945 em contraposição ao processo marcadamente “cerebral” do Serialismo Integral (BRINDLE, 1966); logo são duas insurgências oportunas muito próximas entre si. A MPE as utiliza para instaurar uma sonoridade provocante no cenário da MP sem descaracterizar demasiadamente o gênero com a rigidez da ortodoxia dodecafônica. Esse modelo compositivo raramente apresenta exemplos de serialismo absoluto, mas sempre combinado a um Tonalismo e/ou Atonalismo Livres.

O Tonalismo Livre – no âmbito de nossa pesquisa – vem ocupar um espaço entre a atonalidade na forma sistemática dos processos compositivos da MEC, e a pronunciada cultura tonal característica da MP. Segundo Leon Dallin (1975) – aqui enfatizado no artigo de Corrêa (2005) – o Tonalismo Livre se define como “Expressão [...] para indicar o procedimento composicional em que não há o reconhecimento de hierarquias entre as 12 notas à exceção da tônica” (CORRÊA, 2005, p. 162-163). Levando em conta que definições nesse “terreno pantanoso” ainda podem ser muito insólitas¹²¹ eu ousaria acrescentar aí outro aspecto próprio do tonalismo tradicional que é a harmonia predominantemente triádica.

O Serialismo, Atonalismo Livre e o Tonalismo Livre são os principais ambientes pelos

119 Ou “Atonalidade Não-Serial” como prefere Leon Dallin (CORRÊA, 2005, p.166), foi manifestado primeiramente no início do Sec. XX, anterior à sistematização do cromatismo proveniente do Dodecafonismo.

120 Uso flexível do Método Dodecafônico manifestado principalmente após 1945.

121 Isso por se encontrarem entre zonas debilmente demarcadas, como o tonalismo livre, atonalismo livre, tonalidade expandida, pantonalismo, pandiatonicismo, tonalidade suspensa e tonalidade flutuante. A zona fronteira entre esses territórios pode variar de autor pra autor.

quais transita o modelo em estudo. Além desses, no escopo dos processos atonais encontraremos também amostras de operações com coleções pós-tonais (a exemplo da composição *Dona Eni*, de Amaro Freitas). O tonalismo funcional e modalismo gregoriano (ou mistura destes) são também utilizados na MPE, geralmente combinados a processos atonais; contudo não nos deteremos aqui a observações sobre esses já que não são traços marcantes do modelo, além de não se apresentarem com o propósito de romper com a inércia da MP, mas estabelecer uma medida intermediária e mais assimilável do modelo em estudo.

3.2.5 Alturas e durações bem definidas pelo compositor

Um dos traços característicos na MPE é o rigor na definição de alturas e durações e por isso o uso da escrita musical tradicional funciona perfeitamente na maioria dos exemplos desse modelo. Esse traço não exclui a presença de trechos improvisados como veremos a seguir, contudo esses não se apresentam aqui como características relevantes.

O rigor na escrita diferencia muito nosso modelo de grande parte da música na zona fronteira entre a MP e a MEC. Ali predomina um tipo de música mais livre, marcada por forte tendência improvisatória, indo num rumo diverso da MPE. Veja um exemplo de escrita precisa, típica da MPE:

Figura 12: Trecho de *Acapulco Drive-in*, de Arrigo Barnabé

The musical score for 'Acapulco Drive-in' is presented in three staves. The top staff is for the voice (Voz), the middle for piano and saxophone (Piano e Sax), and the bottom for bass and synth (Baixo e Synth). The music is in 4/4 time and consists of five measures. The lyrics are: 'Bo-ca da noi-te bo-qui-nha de ga-ta chu-pan-do mor-den-do ba-la de co - nha-que'. The notation is precise, with clear note heads, stems, and rests, reflecting the 'precise writing' characteristic of the MPE model.

Fonte: CAVAZOTTI, 1993

Na figura 12 vemos um trecho de *Acapulco Drive-in* de Arrigo Barnabé.¹²² Podemos observar pelo rigor da escrita, um tratamento instrumental atípico para uma canção. As canções populares geralmente trazem cifras de acordes nas escritas do contrabaixo e do piano, enquanto a voz habitualmente segue uma linha melódica passível de amplas interpretações, podendo o intérprete flexibilizar tanto as durações quanto as alturas, desde que se atenha à

¹²² Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=Ga4jnZHlzf8> (acessado em 13/10/2020).

harmonia. Em nosso exemplo, ao contrário, a melodia da voz deve ser executada precisamente como está escrita, ou a polifonia não funcionará como foi concebida. Contudo, em suas combinações com o Tonalismo Livre, essa dureza na concepção compositiva da MPE pode por vezes ser quebrada por uma bem vinda flexibilização ao rigor, apresentando concessões à improvisação jazzística. Da mesma forma, nas combinações com o Atonalismo Livre, o “canto falado” pode vir a trazer mais espontaneidade à interpretação. Como julgamos relevantes as interferências dessas exceções ao aspecto rigoroso da escrita em nosso modelo, concentraremos nossas observações nesse momento, na relação de convivência entre o rigor e a espontaneidade.

Como mencionado anteriormente, as relações atonais no nosso modelo vêm muitas vezes combinadas ao Tonalismo Livre. Contudo é bom ressaltar que nem sempre esse composto se dá de forma vertical como no politonalismo – quando várias tonalidades seguem simultaneamente – mas por vezes sucedem de forma horizontal quando se dão em momentos distintos na estrutura da mesma composição. Para seguirmos com nossos fundamentos sobre as relações entre precisão e indefinição na MPE, precisamos antes deixar claras as relações horizontais e verticais entre o tonal e o atonal. Por uma questão prática, vou apresentar dois exemplos do meu próprio repertório. Veja uma mostra de combinação vertical nesse contexto:

Figura 13: Trecho de *Frevo Bipolar*

The musical score for 'Frevo Bipolar' is presented in 2/4 time. It features five staves: Flauta (Flute), Violoncelo (Cello), Piano, Baixo elétrico (Electric Bass), and Bateria (Drums). The Flute and Cello parts are marked with a dynamic range from *f* to *ff* and are labeled as 'Série dodecafônica'. The Piano part shows a harmonic progression from (Frevo) Em7 to Am7, with a label 'Progressão harmônica e caráter tonal'. The Electric Bass and Drums parts are marked with a dynamic range from *f* to *ff* and are labeled as '(Frevo)'. The score is divided into two sections by a vertical line.

Fonte: do próprio autor

Na figura 13 vemos um trecho de *Frevo Bipolar* de minha autoria, onde há uma clara interação vertical entre o tonal e o atonal. No segmento, uma série de 12 sons se apresenta na flauta e no violoncelo coexistindo com uma progressão harmônica tonal nos instrumentos de base (cozinha). Essa mescla se dá num ambiente claramente popular, com instrumentação e ritmo típicos da MP.

Vejam agora, no mesmo contexto, um exemplo de coexistência horizontal entre o tonal e o atonal. Na figura 14 podemos observar a redução de um trecho da composição *Colorado RQ*. Aqui fica claro que o segmento inicial (primeiros 4 comp.) apresenta uma Série de 8 notas (7,6,11,5,3,4,9,10) executada de forma completa na linha superior (guitarra) e de forma parcial – apenas as primeiras 7 notas – na linha inferior (baixo e piano); portanto, um trecho definitivamente atonal. Enquanto o segundo segmento (últimos 4 comp.) apresenta uma configuração de caráter tonal, onde o trompete executa um improviso jazzístico baseado no acorde de Si menor com sétima, enquanto a cozinha (baixo, piano e bateria) dá suporte a esse improviso mantendo a harmonia e o ritmo de forma despojada como é comum na MP. Essa música é um exemplo típico de composição que apresenta o Tonal e o Atonal numa coexistência disposta de forma horizontal, onde esses ambientes se manifestam em segmentos distintos da mesma música em lugar de concorrerem de forma simultânea.

Figura 14: Trecho de *Colorado RQ*

The image displays a musical score for 'Colorado RQ' divided into two sections: 'Trecho Atonal' and 'Trecho Tonal'.

Trecho Atonal: This section is in 4/4 time. The upper staff, labeled 'Solo', contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A box labeled '(redução)' covers the first four notes (G4, A4, B4, C5), and a box labeled 'Série completa' covers the entire sequence. The lower staff, labeled 'Cozinha', contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A box labeled 'Série parcial' covers the first seven notes (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5). The section ends with a double bar line and a '4' in the lower staff.

Trecho Tonal: This section is also in 4/4 time. The upper staff is labeled 'Improviso Trompete' and contains a series of slanted lines representing a jazz improvisation. The lower staff is labeled 'Bm7' and contains a series of slanted lines representing a harmonic accompaniment. The section ends with an ellipsis '...'. A double bar line separates the two sections.

Fonte: do próprio autor

Após demonstrarmos as formas vertical e horizontal de combinação entre o tonal e o atonal, gostaríamos de chamar a atenção para esse tipo de interação, em particular na Música Instrumental Brasileira vinda da forma do jazz (MIB), no contexto da MPE. Aqui há um elemento difícil de implementar em ambiente atonal, que é a improvisação nos moldes da cultura jazzística. Na MPE – um modelo compositivo marcado pelas alturas e durações bem definidas e com pouco espaço à indefinição – a improvisação se torna uma concessão eventual, sendo esta por outro lado, fundamental à estrutura da MIB. Para que a improvisação ocorra com o característico sotaque do jazz, é necessário que haja progressões harmônicas – não necessariamente funcionais –, ou seja, um *chorus*¹²³ com harmonia predominantemente triádica. Esse aspecto obriga que na mesma composição tenhamos que abandonar momentaneamente um ambiente de caráter atonal para ingressarmos num tonal, mantendo assim uma relação horizontal atonal/tonal. Por essa razão, na MIB – no contexto da MPE – essa combinação se dá no mínimo de forma horizontal. Esse tipo de improvisação, a jazzística, é o que mais se aproxima do indeterminismo em alguns exemplos da MPE.

Outro exemplo de flexibilização no rigor da escrita em nosso modelo é o “canto falado” presente em várias composições de Arrigo Barnabé, sempre aliado ao Serialismo ou ao Atonalismo Livre. Há muitos exemplos do emprego desse recurso na MP, desde Moreira da Silva com seu samba de breque, passando por artistas e bandas da Vanguarda Paulista como “Língua de Trapo” ou “Rumo”, indo até a cena pop carioca da década de 1980 com a banda “Blitz”; contudo sempre na esfera do tonal. No contexto da MPE esse recurso torna-se uma exceção à rigidez da escrita já que representa uma quebra nas estruturas bem definidas das alturas e durações – qualidades típicas do modelo – ao mesmo tempo que interage de forma fácil com o ambiente atonal, como o *Sprechgesang* de Arnold Schoenberg. A estética das histórias em quadrinhos¹²⁴ conduz Arrigo ao emprego desse artifício, se baseando em alguns locutores populares de rádio para inspirar a dramaticidade de sua interpretação. Veja o que fala Fenerick (2017) a respeito disso na canção *Tubarões Voadores* de Arrigo Barnabé:

Elementos extraídos do rádio, em especial, de programas supostamente jornalísticos que cobriam, com uma dramaticidade piegas, os boletins policiais, como os programas de Gil Gomes e Afanásio Jazadji, programas que fizeram muito sucesso nas rádios AM de São Paulo, durante a década de 1980, e que estão presentes na dicção “dramática” de Arrigo ao longo de toda a canção. (FENERICK, 2017, p. 26)

Há inúmeros exemplos disso no Álbum “Clara Crocodilo” de Arrigo, quando não há definição de alturas nem ritmo com relação ao canto. Veja um exemplo:

123 No jargão jazzístico, são progressões harmônicas sobre as quais ocorrem as improvisações. Na maioria das vezes, as mesmas progressões que “acompanham” a melodia principal e/ou secundária.

124 “um elemento da cultura pop por excelência.” (FENERICK, 2017, P. 25)

Figura 15: Canto falado em *Acapulco Drive-in*

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Voz feminina', has lyrics 'Meu preço é alto, viu, baby?' and shows a series of rests with time signatures 9/8, 6/8, 9/8, and 6/8. The middle staff, labeled 'Voz masculina', has lyrics 'Topas um drinque num Drive-in?' and also shows a series of rests with the same time signatures. The bottom staff, labeled 'Contrabaixo', shows a complex rhythmic pattern with various time signatures (9/8, 6/8, 9/8, 6/8) and accidentals, including sharps and naturals.

Fonte: CAVAZOTTI, 1993

Na figura 15 podemos observar um trecho de *Acapulco Drive-in* de Arrigo Barnabé, onde o canto falado se contrapõe ao contrabaixo, enquanto este executa uma série de 12 sons: um exemplo de convivência entre indefinição e rigor.

Então, quando citamos o “rigor” nesse modelo, nos referimos ao tratamento das alturas e métricas e não ao cumprimento de regras ortodoxas provenientes de métodos atonais aplicados à manipulação das alturas.

3.2.6 Tratamento polifônico pouco usual na MP

A canção popular no Brasil, em sua maioria, se apresenta como uma melodia acompanhada por instrumentos rítmico/harmônicos de maneira homofônica. Dessa forma a linha melódica principal frequentemente se manifesta através de uma só voz; no entanto não é incomum encontrarmos exemplos com duas, quatro, ou até mais vozes em alguns estilos específicos da MP. Em todos esses casos é muito frequente que se apresentem numa textura cordal, e apenas eventualmente de maneira polifônica a exemplo de alguns arranjos específicos concebidos para conjuntos vocais. Já na MPE a polifonia se mostra como um elemento muito mais frequente, atuando na relação entre a(s) linha(s) melódica(s) e a “cozinha”; trazendo, via de regra, mais independência aos instrumentos da seção rítmico/harmônica. Contudo essa independência se dá na esfera compositiva através da escrita musical e não na liberdade de interpretação do músico como na música popular tradicional. Talvez pelo uso frequente do serialismo – que sabemos se prestar pouco ao tratamento de melodia acompanhada –, as

melhores opções de desenvolvimento compositivo nesse nosso modelo se deem através da polifonia.

Na figura 16 vemos um trecho da composição *Diversões Eletrônicas* de Arrigo Barnabé.¹²⁵

Figura 16: Polifonia em *Diversões Eletrônicas*

(Redução)

Voz Solo
só vo-cê não viu mas e-la en-trou en-trou com tu-do na-que-le an-tro

Coro
jo su su an - tro su - jo su su an - tro su -

Harmonia

Contrabaixo

vo-cê nun-ca j-ma - gi-nou mas eu vi no lu-mi no-so-es-ta-va es-cri - to

jo su su an - tro su - jo su su an - tro su -

* (Note: A box and asterisk mark a specific chord in the Harmonia staff in the second system.)

Fonte: do próprio autor

Podemos notar aqui uma polifonia atípica para uma canção popular. A melodia principal – nem um pouco *cantabile* – se apresenta seguida por um coro em sextas paralelas, enquanto o baixo executa uma série de 12 sons. A harmonia,¹²⁶ assim como o baixo e o coro, se desenrolam como móveis se repetindo. Cada uma dessas linhas mantêm total independência rítmico/melódica configurando uma inconfundível textura polifônica.

Embora a polifonia não seja uma condição indispensável para definir a MPE, seu traço é muito comum nesse modelo. As composições de Arrigo em particular são altamente polifônicas, entretanto nem sempre é assim na MPE. Alguns compositores que apresentam em

¹²⁵ Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=UwunahfvcV0> (acessado em 13/10/2020).

¹²⁶ Há um possível erro de escrita no quarto compasso do exemplo original (avisado por CAVAZOTTI (1993, p. 209)) marcado aqui (figura 16) com um quadro e um asterisco, onde o primeiro acorde “come” um Sol sustenido e apresenta um Ré sustenido em lugar do natural. O bom senso me leva a crer que esse compasso seria uma cópia exata do segundo.

suas obras uma sonoridade típica da MPE como Itamar Assumpção e Tom Zé, não trazem a polifonia como característica marcante. Itamar, por exemplo, me parece ser o maior responsável pelo *swing* característico da MPE, mas tanto suas canções quanto as de Tom Zé, em sua maioria conservam uma textura cordal comum na MP. Portanto a polifonia é sem dúvida um traço forte na MPE, contudo não é condição imprescindível à mesma.

3.2.7 Ostinato aliado a singularidades no conjunto de alturas e na rítmica

A repetição em blocos – particularmente na linha do baixo ou do piano – é um traço comum na MPE. Possivelmente esse recurso seja também um dos responsáveis pelo *swing* próprio dessa música. Não me refiro aqui a ostinato dos instrumentos de percussão, o que é habitual na MP, mas dos instrumentos de altura determinada em geral. Um dos compositores que mantém uma relação estreita com a sonoridade da MPE, Tom Zé, utiliza esse recurso com frequência. A respeito disso, Vargas (2012) afirma: “Outra característica [de Tom Zé], exclusivamente musical, é o uso do ostinato como elemento compositivo. Ou seja, a partir de uma frase musical tocada repetidamente pelo baixo e guitarra, por exemplo, parte ou toda a canção é construída” (VARGAS, 2012, p. 286).

Outro compositor que utiliza com muita frequência o ostinato é Arrigo Barnabé. Sabemos que o ambiente serial – alternativa regular de Arrigo – não se presta a discursos harmônicos aos moldes do tonalismo. Talvez por isso ele opte com frequência pelo desenvolvimento de um discurso baseado em ostinatos, manipulando blocos com pequenas estruturas atonais. A flexibilização que confere ao tratamento das séries assim o permite.

A figura 17 mostra um trecho da composição *Diversões Eletrônicas* de Arrigo Barnabé. Aí podemos observar o coro, harmonia, baixo e bateria se repetindo em blocos, enquanto a melodia principal segue independente. Nessa música presenciamos um ostinato desenrolando-se em ambiente atonal e em compasso alternado, originando um *groove* típico da MPE.

Figura 17: Ostinatos em *Diversões Eletrônicas*

(Redução) Blocos em ostinato

Voz Solo
só vo-cê não viu mas e-la-en-trou en-trou com tu-do na-que-le an-tro

Coro
jo su su an - tro su jo su su an - tro su -

Harmonia

Contrabaixo

Bateria

vo-cê nun-ca i-ma - gi-nou mas eu vi no lu-mi no-so es-ta-va es-cri - to

jo su su an - tro su - jo su su an - tro su -

Fonte: do próprio autor

Outro exemplo de ostinato está na composição *Megganeura* de minha autoria.¹²⁷ Veja na figura que segue:

Figura 18: Ostinato em *Megganeura*

Piano

Série

Contrabaixo

Bateria

Fonte: do próprio autor

¹²⁷ Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=95StLiGwWLg> (acessado em 13/10/2020).

Na figura 18 podemos observar um ostinato no piano, no baixo e na bateria. A repetição desse material compositivo gera um tipo de sonoridade que é própria da MPE, em parte graças ao ambiente atonal e ao compasso irregular. A linha do baixo executa uma série de cinco sons que se repete, enquanto o piano executa a mesma série, contudo flexibilizada pela inserção da nota Lá que interfere na ordenação do conjunto, repetidamente e em vários pontos (marcados no exemplo). Isso é uma estratégia compositiva consciente com o propósito de gerar centralidade nessa mesma nota. O ambiente atonal combinado ao compasso alternado – ambos pouco comuns numa composição regular da MP – acaba por estabelecer essa atmosfera própria da MPE. Um ostinato com esses elementos produz inevitavelmente um *groove* típico desse nosso modelo em estudo.

O ostinato já é um recurso bastante usual na MP. O que o torna distinto na MPE é justamente seu uso inter-relacionado com outros atributos desse modelo. O ostinato não é um recurso imprescindível à MPE, mas um atributo frequente.

3.2.8 Irregularidades no pulso e na métrica

É comum encontrar exemplos de estruturas rítmicas bastante complexas em meio a composições com sonoridades típicas da MPE. Polirritmia, acentos assimétricos, superposição de compassos, compassos alternados, enfim toda sorte de irregularidades no pulso e na métrica pode ser utilizada na construção de uma sonoridade própria do nosso modelo em estudo. A expectativa gerada por essa subversão da regularidade rítmica é um dos fatores mais significativos na sustentação do interesse à audição dessa música. As irregularidades no aspecto temporal, aliadas ao ambiente atonal e potencializadas pelos ostinatos criam uma estranheza bem própria do nosso modelo. Veja um exemplo extraído de Itamar Assumpção:

Figura 19: Métrica irregular em *Amigo Arrigo*

The musical score for 'Amigo Arrigo' is presented in two systems. The first system consists of two staves: 'Vozes' (Vocals) and 'Guitarra elétrica' (Electric Guitar). The vocal line is written in a 4/4 time signature and features a complex, irregular rhythmic pattern. The lyrics are: 'Te-nho um a-mi-go cha-ma-do ar-ri-go Te-nho um a-mi-go cha-ma-do ar-ri-go o-res-to de-fois eu di-go'. The guitar line is written in a 4/4 time signature and features a complex, irregular rhythmic pattern. The second system also consists of two staves: 'Vozes' and 'Guitarra elétrica'. The vocal line is written in a 4/4 time signature and features a complex, irregular rhythmic pattern. The lyrics are: 'Te-nho um a-mi-go cha-ma-do ar-ri-go Te-nho um a-mi-go'. The guitar line is written in a 4/4 time signature and features a complex, irregular rhythmic pattern. The score is divided into sections labeled 'Métrica ternária', 'ternária', and 'binária'.

Fonte: do próprio autor

Alguns compositores que desenvolvem sonoridades próximas à da MPE podem ser muito criativos com relação à manipulação do aspecto temporal. Na figura 19¹²⁸ vemos um trecho da composição *Amigo Arrigo*,¹²⁹ de Itamar Assumpção. Apesar do compasso quaternário – confirmado pela linha melódica da guitarra – a linha das vozes apresenta uma métrica bem diferente, numa alternância entre o ternário e o binário, o que acaba estabelecendo uma polirritmia. Esse tipo de incongruência envolvendo textos pode provocar um fenômeno conhecido como erro de prosódia, quando há um desencontro entre os pulsos do compasso e os acentos das sílabas tônicas das palavras. Essa “dessincronia” favorece a instauração de um *swing* próprio. Os erros de prosódia são bastante comuns na MP; na maioria das vezes pela “desimportância” do compositor em proporcionar o encontro das sílabas tônicas com os acentos naturais do compasso.¹³⁰ Contudo existem os “erros” conscientes, com propósitos poéticos ou estratégicos na instauração de um “balanço”. No caso de Itamar, esse “erro” serve à construção de um *swing* próprio do autor.

Outro compositor que costuma pensar a métrica de forma irregular é Arrigo Barnabé. Veja a figura que segue:

Figura 20: Alternância de compassos em *Sabor de Veneno*

♩ ~ 200

The musical score for Figure 20, titled "Alternância de compassos em *Sabor de Veneno*", features six staves. The top four staves are for Trombone 1, 2, 3, and 4. The fifth staff is for Sintetizador (Synthesizer) and the sixth for Baixo elétrico (Electric Bass). The score is marked with a tempo of ♩ ~ 200. The time signature alternates between 3/4, 4/4, and 5/8. The Trombone parts play a melodic line, while the Synth and Electric Bass parts play a rhythmic accompaniment.

Fonte: CAVAZOTTI, 1993

128 Desenvolvi esse exemplo, baseado em partitura tirada de Bastos (2012).

129 Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=6JoeAd4VvVE> (acessado em 13/10/2020).

130 Não vejo nisso uma “aberração” como alguns acreditam que seja. Se emprego o termo “desimportância” é por falta de um termo mais preciso já que entendo esse “erro” como sendo o resultado da natureza cultural de cada obra; embora concorde que em alguns casos haja exageros que ferem o bom senso dificultando inclusive o entendimento do texto.

A figura 20 apresenta um trecho de *Sabor de Veneno*¹³¹ de Arrigo Barnabé. Podemos notar que a alternância de compassos faz parte da estrutura básica da composição, pois a repetição ordenada dos compassos (3/4, 4/4 e 5/8) já vinha ocorrendo antes mesmo do segmento apresentado no exemplo, assim como segue da mesma forma depois do trecho. Apesar de Arrigo utilizar regularmente muita polifonia, nesse caso apresenta um segmento homofônico quase totalmente em uníssono. Essa alternância de compassos num andamento tão rápido, sem dúvida é o responsável por um *swing* todo próprio.

Outro exemplo de composição com sonoridade típica da MPE com claro enfoque no aspecto temporal vem do compositor Amaro Freitas. Na figura 21 podemos ver um trecho de *Dona Eni*, composição desse autor.¹³² Nessa figura, a pauta superior exibe uma melodia muito clara, binária, definida e bem dividida; enquanto a pauta inferior apresenta um baixo absolutamente sincopado, em compasso ternário – marcado no exemplo – e com célula rítmica regular. Essa polimetria – uma superposição de compassos – segue até o final do sétimo compasso quando ambos os fluxos melódicos são interrompidos, retornando ao início do trecho. No exemplo, a linha melódica superior tem sua reexposição do Período, interrompida, enquanto o baixo tem seu último compasso (ternário) interrompido; ambos se reencontrando na volta ao início. O trabalho de Amaro é rico em estratégias temporais como essa, com a vantagem de não soar “cerebral”. Suas melodias são frequentemente regionalistas, com sotaque francamente nordestino.

Figura 21: Polimetria em *Dona Eni*

(redução)

Período completo (4 comp.)

Compasso 3 por 4

Período interrompido (3 comp.)

Compasso 2 por 4

Fonte: do próprio autor

131 Pode ser ouvida em https://www.youtube.com/watch?v=_vbT_TyR47E (acessado em 13/10/2020).

132 Pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=SlxY4Oibcds> (acessado em 12/10/2020)

Nem toda composição com sonoridade da MPE está sujeita a manipulações da dimensão temporal como o exemplo apresentado na figura 21, contudo esse é um aspecto marcante no modelo e responsável, em parte, pelo *swing* próprio dessa música.

Em seguida, no Capítulo 4, observaremos os meandros de algumas composições com sonoridade característica da MPE, atentos aos aspectos próprios do modelo em suas relações internas.

4 Identificando a MPE

Após refletir sobre o tipo de abordagem analítica que seria utilizado na tentativa de definição da MPE chegamos à conclusão que nenhum dos métodos mais aplicados (formal, fraseológico, funcional, *schenkeriano*, pós-tonal) nos levaria a nosso objetivo, por isso resolvemos eleger como eixo da nossa busca, a percepção da sonoridade. Para isso empregamos o meio da observação direta de obras selecionadas, em busca das relações internas entre os principais agentes responsáveis por essa sonoridade. A função desse estudo é apenas estabelecer as condições determinantes do nosso modelo, ou seja, não intencionamos demarcar um território para a MPE, apenas apurar como se forma tal sonoridade.

É importante notar que em nossas observações as composições serão consideradas sob o ponto de vista de determinado fonograma,¹³³ já que, na esfera da MP – e é esse o nosso olhar – é muito comum que haja vários fonogramas com arranjos diferentes disponíveis para uma mesma composição.¹³⁴ Via de regra, o compositor da MP não “entrega” a música escrita, pronta, com todas as linhas instrumentais definidas como é mais usual na Música Erudita tradicional. Habitualmente apresenta apenas um esboço da composição, constando de uma melodia escrita, cifrada, com a “letra” da canção – quando não o faz apenas por via oral – o que seria informação insuficiente para esse tipo de estudo.

O primeiro passo em nosso estudo é identificar composições que possuam todos – ou parte substancial – dos atributos já comentados no Cap. 2. A saber:

- Ambiente compositivo atonal
- Rigor na definição de alturas e durações
- Ritmos populares
- Instrumental comum da MP
- Irregularidades métricas

133 Nossa avaliação aqui será baseada no pensamento compositivo do compositor / arranjador numa versão fonográfica específica, e não exatamente na execução instrumental registrada ali. Tal execução poderia sofrer variações como é comum na prática da MP, mas o conceito do arranjo será sempre o mesmo. É preciso estar atento a essa diferença de ponto de vista.

134 Devido a sua natureza mais “participativa”, a MP permite um alto nível de ingerência do arranjador, podendo este interferir na harmonia, forma, e em muitos outros elementos relevantes da obra. A rigor, deveríamos nessa pesquisa, também considerar o trabalho do arranjador; contudo, nem sempre é possível identificar esse profissional nas fichas técnicas dos álbuns por negligência dos produtores fonográficos (ultimamente, nas mídias digitais, esse descaso fica ainda mais patente). Além disso, boa parcela dos compositores “populares” tem pouco conhecimento teórico, por isso entregam os arranjos de suas canções a profissionais mais preparados tecnicamente; e nossa pesquisa deixa evidente que o modelo em estudo exige maior conhecimento técnico por parte do compositor, por isso, de forma geral, ele é o próprio arranjador de suas obras.

- Textura polifônica
- Baixo em padrões modulares
- Ostinatos

Esses são os atributos que – em conjunto e relacionados – constroem a sonoridade própria da MPE. Devemos aqui chamar a atenção para o fato de que essa sonoridade não é formada apenas pela presença de um desses atributos, pois vários deles podem ser encontrados tanto na MP quanto na MEC; mas importa que estejam substancialmente presentes na composição, e principalmente, inter-relacionados.

Ouvindo atentamente composições com esse perfil, acabamos por perceber que alguns desses atributos têm uma relevância maior que outros na constituição dessa sonoridade. Então resolvemos dividi-los em 3 níveis de importância:

NÍVEL 1

- a)
 - Ambiente compositivo atonal
 - Rigor na definição de alturas e durações
- b)
 - Ritmos populares
 - Instrumental comum da MP

Os elementos desse nível são muito importantes na formação da sonoridade em estudo e devem, em sua maioria, estar presentes numa composição com características desse modelo. Podemos dividir o NÍVEL 1 em dois grupos: a) e b). Sob o ponto de vista da MP, os elementos do grupo a) – ambiente compositivo atonal e rigor na definição de alturas e durações – trazem certa estranheza ao seu universo já que o ambiente compositivo atonal soa demasiado insólito numa esfera que respira tonalismo, modalismo ou escalas exóticas como a MP. O rigor na definição de alturas e durações – em menor grau – também traz relativa estranheza pois imprime uma certa “dureza” que vai de encontro ao despojamento típico da MP, onde é habitual o uso de harmonias cifradas e livre interpretação em muitos níveis.

Os elementos do grupo b) – ritmos populares e instrumental comum da MP – são os componentes responsáveis pela sonoridade popular em nosso modelo. Sem eles estaríamos simplesmente no ambiente da MEC. Tanto os elementos do grupo a) – exóticos à MP –

quanto os elementos do grupo b) – fundamentais à MP – são imprescindíveis na formação da sonoridade típica da MPE. Sob o olhar da simbologia arcaica apresentada pela teosofia, podemos inferir que os elementos do grupo b) modelam o “terreno” (*Kundalini*¹³⁵) para a inserção dos elementos do grupo a) (*Fohat*), numa relação típica de hibridação onde o grupo b) chega com os aspectos “familiares”, enquanto o grupo a) interfere com a provocação, o “estranho”, o “novo”, num relacionamento antropofágico de onde resulta uma terceira coisa. Enfim, é impensável recriar a sonoridade característica da MPE sem as presenças desses quatro atributos, por isso os classificamos como importância de NÍVEL 1.

NÍVEL 2

- Textura polifônica
- Irregularidades métricas

Embora menos comuns na MP, os atributos no NÍVEL 2 ocorrem com certa frequência nesse ambiente. Uma das características mais comuns na MP é a prática do canto acompanhado por instrumento harmônico, por isso há uma certa predominância da homofonia nessa esfera. À exceção de eventuais contracantos relacionados à melodia principal, exemplos de polifonia só serão encontrados em produções mais elaboradas com a presença de arranjos vocais, naipes de sopros, orquestra sinfônica, cordas ou ainda conjuntos de câmara tradicionais ou mistos – geralmente servindo de “acompanhante” a uma melodia principal.

Quanto a irregularidades métricas, também ocorrem com alguma frequência na MP embora sejam menos corriqueiras nesse círculo. Não me refiro aqui a sínopes ou acentuações em tempo fraco do compasso – recursos bastante comuns e responsáveis pelo *swing* próprio da MP – mas aos compassos alternados e intermitentes, polirritmias, polimetrias – dentre outros – que, embora possam figurar no ambiente da música popular ocidental, são menos comuns. Enfim, ainda que não sejam imprescindíveis à MPE, a presença desses atributos dá uma personalidade própria à sonoridade do modelo em estudo, por isso os classificamos como importância de NÍVEL 2.

NÍVEL 3

- Baixo em padrões modulares
- Ostinatos

135 Ver comentário sobre a essência da manifestação na visão teosófica de Walter Smetak, no rodapé da p. 32.

Os elementos do NÍVEL 3 são de uso comum, tanto da MP quanto da ME. Contudo, nas performances da MP, o baixo em padrões modulares geralmente é fruto do acompanhamento harmônico¹³⁶ que em alguns casos segue progressões harmônicas curtas – geralmente com 2 a 4 acordes que se repetem. Essas repetições muitas vezes acabam sendo executadas pelo músico sempre da mesma forma,¹³⁷ soando como um módulo que se reitera. Esse recurso, num ambiente atonal,¹³⁸ estabelece uma condição propícia à formação da sonoridade típica do nosso modelo em estudo, sendo muitas vezes esta linha do baixo, a responsável pelo *swing* próprio da MPE.

Quanto aos ostinatos, também são comuns na MP, assim como na ME. Na MP – da mesma forma que os “Baixos em padrões modulares” – é comum encontrarmos ostinatos provenientes de progressões harmônicas curtas e repetitivas, quando o músico opta por executá-las sempre da mesma forma. É importante chamar a atenção para as diferentes origens do ostinato¹³⁹ na MP e na MPE. Na MP isso se dá muitas vezes pelo critério do músico no momento da execução, enquanto na MPE isso vem decidido na partitura, desde a concepção composicional.¹⁴⁰ Ambas as formas acabam contribuindo para o *swing* próprio do seu ambiente. A razão pela qual não mantemos o “Baixo em padrões modulares” como fazendo parte do atributo “Ostinato” – já que o é de fato – é que o baixo tem uma importância destacada e à parte na própria estrutura sonora da MPE.

Definidos as relevâncias de cada atributo, por importância, fomos em busca de composições que abarcassem tais características. Após algumas audições, chegamos à conclusão que uma composição que manifestasse a simples presença desses atributos reunidos e relacionados na proporção adequada – mesmo que apenas numa de suas seções, com qualquer duração – já seria suficiente para identificarmos uma obra com a sonoridade típica da MPE, dado o pronunciado traço estético impresso por eles.

Como método de observação, resolvemos criar quadros que possam nos nortear na identificação das configurações em que podem se apresentar os atributos pesquisados em cada música. Cada quadro trará um dos aspectos que podem vir a formar tais atributos, nesse caso

136 Por isso espontâneo, ou seja, na maioria dos casos a linha do baixo não é fruto do rigor da partitura como no atributo de NÍVEL 1: "Rigor na definição de alturas e durações", mas das escolhas do instrumentista ao executar as progressões harmônicas. Contudo é bom ressaltar que existem também composições na MP que têm na linha do baixo seu principal elemento compositivo, sendo este geralmente um baixo em padrão modular, com alturas e durações bem definidas, mas em ambiente tonal/modal.

137 Embora o músico tenha a liberdade de tocar diferente a cada repetição, na maioria dos casos – na MP – acaba repetindo a mesma linha de forma igual, criando um padrão.

138 Nesse caso, baseado no atributo de NÍVEL 1, "Rigor na definição de alturas e durações".

139 Não percussivo.

140 Uma atitude composicional descendente da Música Erudita.

sem uso de quaisquer adjetivos (a exemplo de Atonal, ou Irregular), já que consideraremos ali vários níveis qualitativos do mesmo atributo.

Sobre o primeiro aspecto, “Ambiente Compositivo”, consideraremos os níveis de tratamento de alturas possíveis de serem encontrados em determinada composição. No topo desse quadro, por ordem de importância, devemos listar os tratamentos de altura que utilizem Séries ou segmentos de Séries, Atonalismo Livre, operações com coleções pós-tonais, outros processos atonais, ou ainda segmentos híbridos mesclando essas opções. Em seguida, sempre por ordem de importância, segmentos híbridos tonais/atonais; segmentos utilizando Tonalismo Livre; e por fim, segmentos Tonais ou Modais, nos moldes tradicionais. Veja no quadro a seguir, os tipos de tratamento apresentados, sempre em ordem de importância em relação à sonoridade do nosso modelo:

Quadro 1: Ambiente Compositivo

Ambiente Compositivo
Atonalismo
Segmentos híbridos tonais/atonais
Tonalismo Livre
Tonalismo ou Modalismo tradicionais

Fonte do próprio autor

Em seguida, devemos atentar para a “Definição de Alturas e Durações” desde a concepção compositiva. Na MPE quase sempre (senão sempre) a escrita musical tradicional é o melhor meio de registrar e transmitir as ideias. Em ordem de importância, poderemos apontar as seguintes configurações possíveis: predominância de alturas e durações bem definidas pelo compositor, quando cada linha instrumental é escrita de forma precisa na pauta musical; equilíbrio entre definição e indeterminismo;¹⁴¹ e predominância de indeterminismo. Veja no quadro a seguir:

Quadro 2: Definição de Alturas e Durações

Definição de Alturas e Durações
Alturas e durações bem definidas
Equilíbrio entre definição e indeterminismo
Sem rigor

Fonte: do próprio autor

Depois, examinamos os ritmos populares encontrados nessa composição. É bom lembrar

¹⁴¹ Ou seja, intervenções de canto falado ou qualquer tipo de improvisação (a exemplo da forma despojada de tocar, baseada em cifras – o que é bastante comum na MP – ou ainda a improvisação jazzística). Lembramos que – como já abordamos anteriormente nessa tese – utilizamos aqui o termo indeterminismo tanto para tratar da música aleatória quanto a improvisada (seja improvisação tonal – jazz e outros – como a livre), ainda que grande parte dos textos acadêmicos associem o termo apenas à música aleatória.

que não lidamos apenas com ritmos populares nacionais, mas qualquer ritmo popular ocidental. As opções, em ordem de importância, são: ritmo popular bem definido, com células rítmicas bem conhecidas (baião, samba, jazz, rock, dentre outros); células rítmicas híbridas, isto é, quando admitimos que seja um ritmo popular mas não conseguimos definir com clareza, células rítmicas bem conhecidas; e ausência de ritmos populares na composição. Veja o quadro a seguir:

Quadro 3: Ritmos Populares

Ritmos Populares
Ritmo Popular bem definido
Ritmo Popular pouco definido
Ausência de Ritmos Populares

Fonte: do próprio autor

Em seguida, é fundamental que tenhamos nessa composição – em alguma proporção – o emprego de instrumental comum da MP, pois isso garante uma sonoridade própria desse gênero. Criamos então um quadro de instrumentos, classificados pela frequência do seu uso na MP,¹⁴² a saber: instrumentos muito utilizados na MP; instrumentos moderadamente utilizados na MP; instrumentos pouco utilizados na MP. Considerando que qualquer instrumento pode ser utilizado nesse gênero, incluímos a opção “outros”. Veja no quadro a seguir, os instrumentos nessa ordem de importância:

Quadro 4: Instrumentos e seu uso na MP

Instrumental
MUITO UTILIZADOS NA MP
Flauta (família)
Clarinete (família)
Saxofone (família)
Trompete
Trombone
Percussão popular (pandeiro, congas, atabaques, etc)
Piano (acústico e elétrico)
Sintetizador
Voz
Contrabaixo acústico em pizzicato
Violão (família)
Cavaquinho
Bandolim
Guitarra elétrica (família)

142 Não consideramos aqui a música para Orquestras Filarmônicas, pois dificilmente encontraremos a sonoridade estudada, nesse universo.

Contrabaixo elétrico
Bateria (acústica e eletrônica)
MODERADAMENTE UTILIZADOS NA MP
Violino solo
Violoncelo solo
Cordas (naípe)
Teclados percutidos (vibrafone, xilofone, marimba, glockenspiel)
POUCO UTILIZADOS NA MP
Oboé (e família)
Fagote (e família)
Trompa
Tuba
Percussão erudita (tímpanos, tam-tam, e outros)
Viola solo
Contrabaixo acústico solo (arco)
Outros

Fonte: do próprio autor

Depois, devemos observar o aspecto métrico da composição. Em ordem de importância: irregularidades como polirritmia, acentos assimétricos, superposição de compassos, compassos alternados, dentre outros; irregularidades mescladas a regularidades métricas; e, por fim, ausência de irregularidades. Aqui, optamos por considerar tanto o *ad libitum* quanto as improvisações, como regularidades. Veja o quadro:

Quadro 5: Métrica

Métrica
Irregular
Regular/Irregular
Regular

Fonte: do próprio autor

Em seguida observaremos o tratamento textural dado à composição. Eis as opções: polifonia dominante; equilíbrio entre polifonia e homofonia; e homofonia (ou monofonia) preponderante. Veja o quadro:

Quadro 6: Textura

Textura
Polifonia
Equilíbrio Polifonia/Homofonia
Homofonia ou Monofonia

Fonte: do próprio autor

Agora devemos observar a presença de baixos em padrões modulares – em ostinato – e qual o tratamento de alturas utilizado nesses padrões. É importante frisar que tais baixos podem ser executados por qualquer instrumento em seu registro grave e não necessariamente por um contrabaixo elétrico ou acústico. Deveremos então considerar: linhas de baixo atonais (sejam atonalidades livres, serializadas, ou coleções pós-tonais); híbridas (quando incluem linhas tonais e atonais); linhas claramente tonais; e linhas sem padrão modular. Vejam o quadro que segue:

Quadro 7: Baixos

Baixo em Padrões Modulares
Com linha melódica atonal
Segmentos híbridos tonal/atonal
Com linha melódica tonal
Baixo sem padrão modular

Fonte: do próprio autor

Finalmente, devemos verificar se a composição possui ostinatos (detalhes no sub item 3.2.7, pag. 74). Então, devemos observar: sim, há predominância de instrumentos em ostinato numa relação vertical; há meio ostinato (quando alguns segmentos estão predominantemente em ostinato, enquanto outros, não – numa relação horizontal); e quando não há ostinato. Veja o quadro a seguir:

Quadro 8: Ostinatos

Ostinatos
Ostinato
Meio Ostinato
Sem Ostinato

Fonte: do próprio autor

Com os quadros definidos, o próximo passo é dividir a estrutura composicional em seções para melhor observação como poderá ver na figura 22¹⁴³.

A divisão em seções vem apenas para proporcionar uma ideia mais clara do todo, além de favorecer uma comparação entre as partes.

143 Utilizamos um gráfico de "ondas" por julgar ser a melhor forma de apresentar visualmente a duração de cada seção.

Figura 22: Áudio de *Diversões Eletrônicas*

Fonte: do próprio autor

Em seguida, passaremos a observar a utilização dos aspectos apresentados nos quadros, em algumas composições. A princípio nos debruçaremos de forma breve sobre duas composições com sonoridades distantes da MPE – uma definitivamente popular, outra definitivamente erudita – a fim de que possamos pôr à prova nossos parâmetros de observação a respeito dos atributos supracitados.

4.1 Observando composições com sonoridades distantes da MPE

A primeira das composições observadas será *Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan*¹⁴⁴ de autoria dos compositores baianos Cau Lima, Bieco do Tchan e Cissinho. A canção foi gravada em 1995 e desde então vem sendo bastante executada nas mídias e festas populares por todo o Brasil, portanto uma composição tipicamente popular. A segunda delas, o Primeiro Movimento da *Sinfonia Nº 5* de Ludwig van Beethoven, composta entre 1804 e 1808 na Europa, é uma composição tipicamente erudita. As duas músicas não foram escolhidas ao acaso pois guardam uma similaridade. A canção *Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan*, em seu refrão, tenta replicar o motivo principal da *Sinfonia Nº 5*,¹⁴⁵ visto na figura 23:

Figura 23: Motivo da *Sinfonia Nº 5* de Beethoven

Fonte: do próprio autor

Como essas duas análises se darão apenas à guisa de comparações com a MPE, não nos

144 Possivelmente uma junção de duas canções que acabaram por ser executadas sempre dessa forma, portanto as trataremos como uma única canção, o que é de fato.

145 A respeito dessa similaridade, em 2008 compus a *Suíte Meiga para Coro Profano e Orquestra*, onde apresento em seu primeiro movimento – *ninguém grita oba* – o que seria a correção da tentativa frustrada da reprodução do motivo da figura 23, no *Melô do Tchan*. Mais tarde, através da web, percebi que o compositor e professor Paulo Costa Lima também chegara à mesma conclusão que eu a respeito dessa tentativa frustrada por parte dos compositores da canção.

aprofundaremos nelas. A canção *Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan* será avaliada a partir de fonograma lançado em 2005, gravado pela Banda “É o Tchan”, no álbum “Axé Bahia” (Universal Music Ltda.). Ela oferece uma estrutura linear, onde todas as suas seções apresentam sempre as mesmas características com relação ao instrumental, ritmo popular, padrão de baixo, e todos aqueles aspectos apontados por nós nos quadros das páginas 84 a 87. Outra característica estrutural dessa canção é a repetição idêntica de várias de suas seções, a exemplo do refrão que se repete por sete vezes. Veja nossas observações sobre a composição, no quadro que segue:

Quadro 9: Observações sobre *Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan*

Ambiente Compositivo	Transcorre, do início ao fim, em meio ao tonalismo tradicional, portanto classificamos como “Tonalismo ou Modalismo tradicionais”.
Definição de Alturas e Durações	Não há qualquer rigor na definição de alturas e durações pois prevalece o despojamento característico da MP na execução da música. A única ideia precisada pelos compositores (ou arranjador) é a melodia da introdução executada pelo saxofone, além, é claro, da melodia principal e harmonia; deixando a execução do conjunto por conta dos músicos (certamente baseada em cifras ou mesmo, apenas no “ouvido”), o que é bastante comum na Música Popular. Pode nos parecer imprudente afirmar que não há precisão nas alturas e durações já que os músicos executam tudo de forma muito precisa e suas performances são idênticas nas repetições das seções da canção. Mas é bom lembrar que nosso julgamento aqui se dá na esfera da composição/arranjo e não da execução. Talvez numa performance ao vivo os músicos toquem de forma diferente, já que o despojamento próprio da MP assim o permite, criando um afrouxamento na precisão da execução. Aqui, se tratando de um registro fonográfico, os músicos se comportaram de forma mais austera, evitando variações na execução de seus instrumentos quando repetem a mesma seção, por isso se mantendo sempre muito precisos e sem alterações. Portanto classificamos esse item como “Sem rigor”.
Ritmos Populares	A música apresenta o ritmo popular conhecido como Samba-Reggae de forma bem definida. Portanto classificamos esse item como “Ritmo Popular bem definido”.
Instrumental	A canção utiliza instrumental típico da Música Popular, do início ao fim. Portanto classificamos esse item como instrumental “Muito Utilizado”.
Métrica	A música transcorre em 2 por 4 por toda sua extensão, sem nenhum artifício temporal. É regular do início ao fim.
Textura	Nessa canção, a homofonia é o padrão predominante. Portanto classificamos esse item como “Homofonia ou monofonia”.

Baixo em Padrões Modulares	Sua linha de baixo, apesar de pulsar sempre com a mesma célula rítmica, apenas segue as progressões harmônicas da canção. Em outra execução, pode-se tocar diferente. Portanto classificamos esse item como “Baixo sem padrão modular”.
Ostinatos	Nessa música, suas seções – por princípio – podem ser executadas sempre de forma diferente, apesar de, no fonograma avaliado, serem executadas sempre da mesma forma. É bom lembrar que o que vale aqui é o pensamento compositivo do compositor / arranjador. Portanto classificamos esse item como “Sem ostinato”.

Fonte: do próprio autor

Veja um resumo das observações sobre *Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan* no quadro a seguir:

Quadro 10: Resumo das observações sobre *Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan*

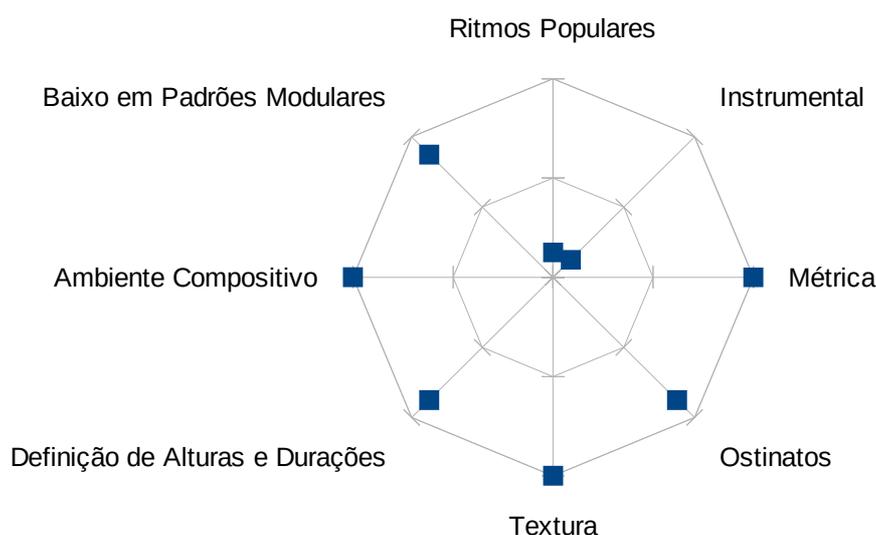
Ambiente Compositivo	Tonalismo ou Modalismo tradicionais
Definição de Alturas e Durações	Sem rigor
Ritmos Populares	Ritmo Popular bem definido
Instrumental	Muito Utilizado na MP
Métrica	Regular
Textura	Homofonia ou Monofonia
Baixo em Padrões Modulares	Baixo sem padrão modular
Ostinatos	Sem ostinato

Fonte: do próprio autor

Através dessas observações podemos entender que a composição traz a presença marcante dos aspectos mais característicos da Música Popular; em particular os “Ritmos Populares” e o “Instrumental” (atributos do NÍVEL 1). Por outro lado, outras características fundamentais à Música Popular Expandida como “Ambiente Compositivo atonal” e “Definição de Alturas e Durações” rigorosa (também atributos do NÍVEL 1) não estão presentes nessa composição. Quanto aos outros atributos formadores da sonoridade da MPE, estão todos ausentes. Veja isso, grosso modo, no gráfico 1. O gráfico não tem por objetivo apresentar valores exatos pois não está baseado em dados numéricos, mas na percepção auditiva e considerações técnicas tecidas por nós nesse texto; portanto tem apenas por finalidade, facilitar a visualização dos aspectos abordados nessa composição, em sua relação com a sonoridade em estudo. O gráfico indica que, quanto mais próximos do centro, os atributos observados em *Pau que Nasce Torto*

/ *Melô do Tchan* mais contribuem na formação da sonoridade típica da MPE, ao passo que, quanto mais distantes, menos contribuem para a mesma. Baseado nesse gráfico, como nosso ouvido já acusava, a canção *Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan* tem sua sonoridade distante da MPE, pois a maioria de seus atributos se encontra distante do centro do gráfico, em sua periferia.

Gráfico 1: Atributos de *Pau que Nasce Torto / Melô do Tchan*



Fonte: do próprio autor

A outra composição apreciada será o Primeiro Movimento da *Sinfonia N°5* de Ludwig van Beethoven a partir do fonograma gravado em 2010 pela *Kammerorchester Basel*, com regência de Giovanni Antonini, no álbum “*Beethoven: The 9 Symphonies [CD 4]*” (Sony Classical). Dividimos a estrutura da composição em 10 seções desvinculadas de quaisquer conceitos formais ortodoxos, observando apenas mudanças de temática, orquestração, dinâmica, andamento ou compasso. Essa composição¹⁴⁶ apresenta um motivo marcante que se faz presente no decorrer de toda a música em meio a grandes variações gestuais e de dinâmica. Os atributos observados se apresentam de maneira uniforme em todas as seções da música, à exceção do “Baixo em Padrões Modulares” que oscila entre “com linha melódica tonal” e “baixo sem padrão modular”. Veja nossas observações no quadro 11:

146 Nesse caso nos referimos apenas ao 1º Movimento da obra.

Quadro 11: Avaliações do 1º Movimento da *Sinfonia Nº5*

Ambiente Compositivo	Transcorre, do início ao fim, em meio ao tonalismo tradicional.
Definição de Alturas e Durações	Suas alturas e durações, do início ao fim, são determinadas pelo compositor de forma rigorosa, sem a flexibilização característica do uso de cifras ou improvisações.
Ritmos Populares	Não apresenta ritmos populares ¹⁴⁷ .
Instrumental	Apesar de não fazer uso de instrumental típico da Música Popular na atualidade, utiliza alguns instrumentos de orquestra que também são empregados com certa regularidade na MP.
Métrica	A música transcorre em 2 por 4 por toda sua extensão, sem nenhum artifício temporal. É regular do início ao fim.
Textura	Há certo equilíbrio entre homofonia e polifonia, embora o padrão homofônico seja dominante.
Baixo em Padrões Modulares	Seu motivo principal ocorre algumas vezes de forma repetitiva no baixo – formando um padrão –, mesclado com também outras linhas de baixo; já estas “outras linhas”, seguem deixando de lado o padrão modular e avançam com a progressão harmônica do trecho.
Ostinatos	Há muitas repetições de seu motivo principal, mesclado a trechos sem ostinato.

Fonte: do próprio autor

Veja um resumo das observações sobre o 1º Movimento da *Sinfonia Nº5*, no quadro a seguir:

Quadro 12: Resumo das observações sobre o 1º Mov. da *Sinfonia Nº5*

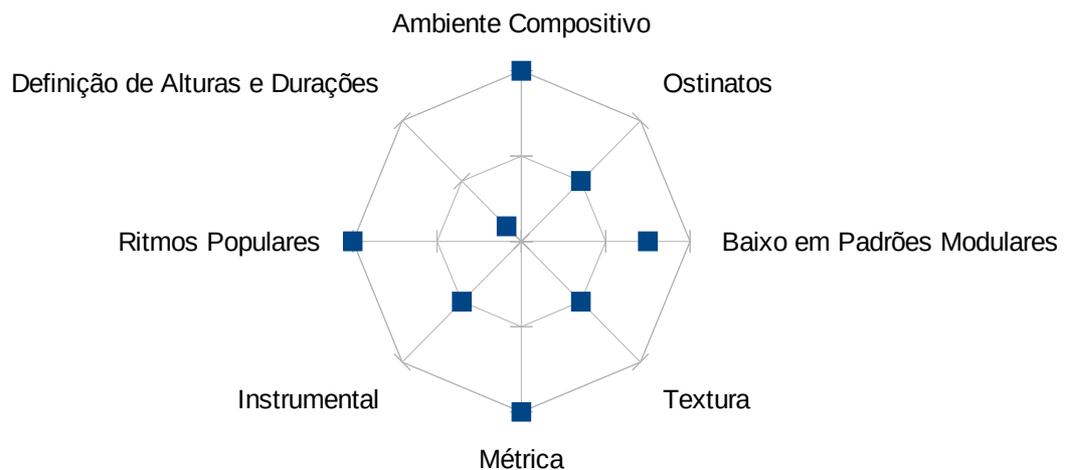
Ambiente Compositivo	Tonalismo ou Modalismo tradicionais
Definição de Alturas e Durações	Alturas e durações bem definidas
Ritmos Populares	Ausência de Ritmos Populares
Instrumental	Moderadamente Utilizados na MP
Métrica	Regular
Textura	Equilíbrio Polifonia/Homofonia
Baixo em Padrões Modulares	Com linha melódica tonal / Baixo sem padrão modular
Ostinatos	Meio ostinato

Fonte: do próprio autor

¹⁴⁷ Para nossos fins, o escopo dessa pesquisa – como já declaramos – está limitado a ritmos utilizados na MP ainda no Séc. XXI (ver nota de rodapé 105, p. 60).

Dentre aspectos observados em nossa pesquisa, podemos perceber a clara preponderância do rigor na definição de alturas e durações como principal atributo da composição, o que traz sua sonoridade para mais perto da MPE. Por outro lado seu ambiente compositivo tonal, ausência de ritmos populares, e métrica regular, a distanciam da sonoridade almejada, afastando sua sonoridade da MPE. Veja isso no gráfico que segue:

Gráfico 2: Aspectos observados na *Sinfonia No5*



Fonte: do próprio autor

O aspecto “Instrumental”, ainda que reputado como “Moderadamente Utilizados na MP”, não inclui os instrumentos mais utilizados na MP, se restringindo a um instrumental periférico para o gênero. O aspecto "Textura" se mantém num equilíbrio entre polifonia e homofonia, e o aspecto "Ostinato" se mantém também num equilíbrio, pois seu motivo principal se repete por muitas vezes. Enfim, confirmamos o que o "ouvido" já acusava; sua sonoridade é distante da MPE.

Já sabemos da dificuldade de definição dos gêneros Música Popular e Música Erudita, no entanto são inconfundíveis quando nos são apresentados exemplos bastante afastados da zona fronteira entre eles como os que acabamos de abordar; ambos com sonoridade distinta do nosso modelo em estudo. Portanto, após essas rápidas observações, fica clara a posição da MPE na zona fronteira entre esses gêneros, valorizando recursos pontuais de um e de outro.

4.2 Observando composições com sonoridades mais próximas da MPE

Aqui, voltaremos nossa atenção para obras afins com o modelo em estudo – e dessa vez o faremos com um pouco mais de profundidade –, buscando compreender sua sonoridade a partir das inter-relações entre os atributos próprios da MPE. Observaremos três composições: *Office Boy* de Arrigo Barnabé, *NinGameOver* de minha autoria, e *Dona Eni* de Amaro Freitas.

4.2.1 Office Boy

Office Boy é uma composição de Arrigo Barnabé, analisada a partir do fonograma contido no álbum “Clara Crocodilo” (Independente), lançado em 1980. Nesse disco, as canções *Clara Crocodilo* e *Sabor de Veneno* (compostas em 1972 e 1973) são baseadas em séries com 8 e 6 alturas respectivamente. Só a partir de 1974 o compositor passa a usar séries dodecafônicas (CAVAZOTTI, 1993), onde se insere a composição *Office Boy*.

Resolvemos dividir a música em seções para melhor observação. Veja a figura que segue:

Figura 24: Seções de *Office-Boy*



Fonte: do próprio autor

Como vemos na figura 24, as seções que mais se repetem são as A e C, por isso as mais importantes na canção.

Vejam agora a composição sob a perspectiva de cada um dos atributos formadores da sonoridade em estudo.

4.2.1.1 *Office Boy*: Ambiente Compositivo

Com relação ao Ambiente Compositivo, a música transita principalmente pelo serialismo, além do Atonalismo Livre. A série original utilizada na música é (0, 10, 11, 6, 5, 2, 8, 1, 7, 3, 9, 4) e os processos empregados na manipulação da série são diversos (CAVAZOTTI, 2000). “Considerando a estruturação dos elementos, *Office-Boy* pode ser dividida em três módulos, onde também é utilizada a escala cromática ascendente (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11), que

por sua vez é derivada de S_0 [série original] através de diversas transformações” (CAVAZOTTI, 2000, p. 125). Aqui, além de aplicar vários processos à série, o compositor também utiliza Atonalismo Livre em trechos intercalados, flexibilizando portanto a ortodoxia no emprego do método dodecafônico.

Não temos a intenção, aqui, de nos aprofundar nos processos utilizados no desmembramento da série. Pretendemos apenas comprovar que foram utilizados procedimentos atonais na composição, ratificando a importância dos mesmos na formação da sonoridade em estudo. Vejam a introdução da música, na figura que segue¹⁴⁸:

Figura 25: Uso da série em *Office-Boy*

Sopros

The musical score for Sopros consists of three staves. The first staff is in treble clef, the second in bass clef, and the third in bass clef. The time signatures are 3/4, 3/8, and 4/4. Fingerings are indicated by numbers 0-11 above and below notes. The notes are:
 Staff 1: 4 6 11 10 5 2 8 9 3 7 1 0
 Staff 2: 4 2 3 10 9 6 0 5 11 7 1 8
 Staff 3: 8 7 1 5 11 4 6 10 3 9 2 0

Fonte: do próprio autor

Como mostra a figura 25, a introdução de *Office-Boy* exhibe uma série dodecafônica diferente em cada instrumento, todas derivadas da série original (0, 10, 11, 6, 5, 2, 8, 1, 7, 3, 9, 4) rotada várias vezes, de onde se extraíram hexacordes e tricordes, alguns também rotados, retrogradados, desmembrados e multiplicados (CAVAZOTTI, 2000). Esses processos foram utilizados em toda a composição, à exceção de algumas passagens onde foi empregado o Atonalismo livre. Veja um exemplo disso na figura 26. A respeito dessa figura, comenta Cavazotti: “A segunda sequência superior de alturas do módulo 2 (compassos [55] a [57]) foi composta em atonalismo livre, pois não foi identificado nenhum indício de S_0 [sequência 0], de suas transformações ou de tonalismo.” (CAVAZOTTI, 2000, P. 137).

¹⁴⁸ As partituras de *Office-Boy* apresentadas aqui, são baseadas nas partituras extraídas de Cavazotti (1993), que, por sua vez, foram obtidas do próprio compositor, Arrigo Barnabé. Por vezes, me permito fazer pequenas melhorias, reescrevo trechos, ou incluo a bateria.

Figura 26: Atonalismo Livre em *Office-Boy*

(redução)

Pro-cu-ra-se ra - paz pa-ra tes-tar um no-vo pro-du - to pa-ga-se bem

Fonte: do próprio autor

Se por um lado Arrigo emprega processos complexos no tratamento da série, por outro, também flexibiliza a ortodoxia desses processos. Em vários momentos na música, o compositor emprega escrupulosamente os procedimentos seriais; contudo e ao mesmo tempo, quando quer, modifica essa série sem qualquer justificativa teórica. Veja um comentário de Cavazotti a respeito de uma das passagens da música: “O segundo segmento, que contém as alturas 11, 9, 10, 4, 5, 6, 2, 8 e 3, corresponde a S_{11} [sequência 11] sem a tríade 1-7-0, com as posições das alturas 5 e 4 invertidas entre si” (CAVAZOTTI, 2000, P. 132). Isso revela a flexibilidade do compositor em meio à dureza dos processos seriais.

Ainda sobre a figura 26, podemos notar que a relação entre os ostinatos (2^a e 3^a pautas) e o ambiente atonal, provoca uma certa motricidade ao trecho, gerando um dinamismo próprio da MPE.

4.2.1.2 *Office Boy*: Definição de Alturas e Durações

Quanto à Definição de Alturas e Durações, *Office-Boy* se mostra predominantemente rigorosa, sobrando pouco espaço ao despojamento interpretativo. Toda a música foi escrita numa partitura tradicional, sem cifras ou improvisações. A única exceção ao rigor da escrita, está no "canto falado", utilizado em boa parte da música. A figura 27 mostra um dos exemplos de "canto falado" na música. Enquanto os vocais femininos executam, com precisão, uma partitura tradicional na 2^a pauta, a 1^a pauta apresenta um canto livre, falado. Esse "canto falado" é o único elemento livre no trecho, já que todos os outros instrumentos estão precisamente escritos, com alturas e durações bem definidas. Eventos como esse se repetem durante a música, contudo acaba prevalecendo o caráter da dureza e precisão na composição.

Figura 27: Canto falado em *Office-Boy*

(redução)
c. 38

(canto falado)
Não podia ser, aquele rosto... Ele o conhecia. Oh não, Deus!

rin-do sor-rin-do

Fonte: do próprio autor

O resultado proveniente da relação entre o rigor da partitura escrita de forma tradicional e o ambiente atonal, reforçado pelos ostinatos e instrumental próprios da MP, acabam por gerar a sonoridade típica do nosso modelo em estudo.

4.2.1.3 *Office Boy*: Ritmos Populares

A composição não traz ritmos populares de forma explícita, mas embutidos num conjunto coerente de células procedentes da MP. Dentre suas seções, duas se destacam em importância por se repetirem algumas vezes, com variações, a A e a C. Veja uma variação da seção A, na figura 28. Nessa figura, a célula rítmica apresentada na bateria nos remete ao baião (numa estilização), ainda que não traga outros elementos característicos do mesmo, como instrumentação e linha de baixo. Ela ocorre de forma clara em dois momentos da música – seções A e A' – e implicitamente na introdução. Ainda que nesta última se desenrole nos compassos 3 por 4, 3 por 8 e 4 por 4 – em lugar do 2 por 4 como em A e A' –, e não possua a bateria como principal elemento identificador do baião, podemos perceber essa célula implícita no trecho.

Figura 28: *Office-Boy*, seção A'

c. 25 (redução)

Fonte: do próprio autor

Outra seção ritmicamente "identificável" na composição, é a C, que também se repete algumas vezes como mostra a figura 29. Esse "desenho" rítmico da bateria, proveniente da mesma célula da seção A, nos remete também a um baião; embora aqui, menos caracterizado por se apresentar num compasso ternário. No fonograma utilizado em nossa pesquisa, a execução do baterista é relativamente despojada onde o músico cria inúmeras variações para a célula, algumas delas apresentadas na figura 29.

Figura 29: *Office Boy*, seção C

(redução)

Fonte: do próprio autor

Na composição, a percepção dos ritmos populares está na utilização de células rítmicas básicas – como o baião – amalgamadas a outras menos significativas; tudo aliado à instrumentação característica da MP.

4.2.1.4 *Office Boy*: Instrumental

A composição utiliza um instrumental típico da MP, em todas as suas seções. A saber:

- Sax Soprano
- Sax Alto
- Sax Tenor
- Trombone
- Vocais
- Piano
- Sintetizador
- Baixo elétrico
- Percussão
- Bateria

Esse é o provável conjunto instrumental da canção *Office-Boy* gravado no álbum “Clara Crocodilo”. Quando emprego o termo "provável" é porque a ficha técnica do álbum é confusa e não permite essa definição de forma precisa. Apenas pela audição não conseguimos confirmar todos os tipos de sax listados acima, nem a percussão; o restante, sim.

O instrumental empregado na música é indubitavelmente muito utilizado na MP, e, à exceção do trombone, dos vocais, e da percussão, nenhum dos outros instrumentos é de uso comum da Orquestra Sinfônica ou de conjuntos de câmara, na Música Erudita tradicional. É preciso ressaltar também que esses instrumentos utilizados na ME, aqui assumem uma execução de caráter próprio da MP, diferenciado da ME.

A música inicia apenas com os sopros como aparece na figura 30. Nessa figura podemos observar os sopros numa textura polifônica. Isso se repete 12 vezes, onde o baixo elétrico é acrescentado a partir da 7ª vez, e o piano a partir da 10ª vez (CAVAZOTTI, 1993, p. 233). Nas outras seções, segue a instrumentação regular, até chegar à seção final onde há apenas uma narração em voz feminina, "acompanhada" por efeitos de sintetizador. Portanto a instrumentação utilizada na canção, sendo típica da MP, concorre para a formação da sonoridade do nosso modelo.

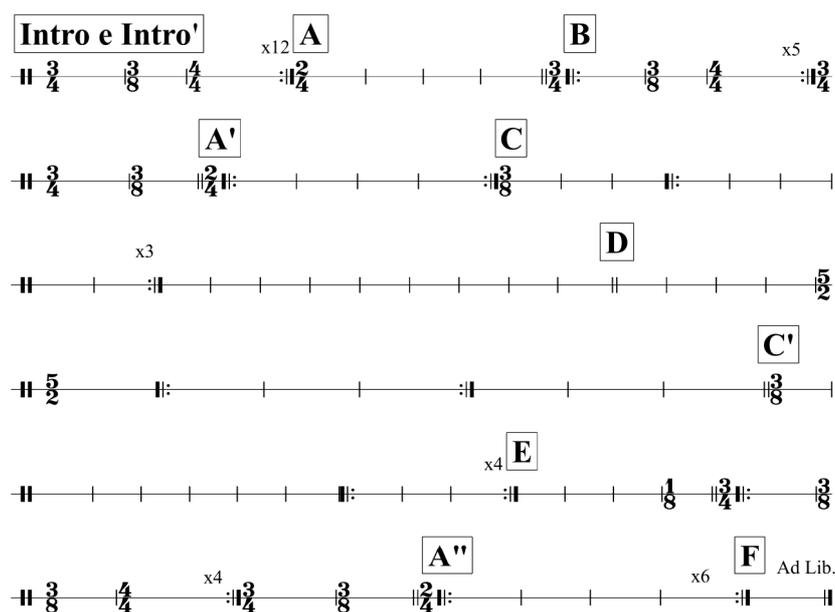
Figura 30: Introdução de *Office-Boy*

Fonte: CAVAZOTTI, 1993

4.2.1.5 *Office Boy*: Métrica

A métrica em *Office-Boy* é bastante irregular. A música apresenta uma grande variedade de compassos. A saber: 3/4, 3/8, 4/4, 2/4, 1/8 e 5/2 como mostra a figura 31. Além da alternância de compassos, as seções B, D e E apresentam acentuações desiguais e imprevisíveis em relação estreita com uma textura marcadamente polifônica, por isso causando uma impressão intrincada e enigmática aos sentidos¹⁴⁹. Esse joguete com irregularidades acaba mexendo com a expectativa do ouvinte, e clamando por maior interesse na audição. Isso favorece um discurso temporal linear, desde que mantenha periodicamente uma renovação de seus signos.

149 A forma esboçada na figura 31 foi baseada na partitura apresentada por Cavazotti (1993).

Figura 31: Compassos de *Office-Boy*

Fonte: do próprio autor

Ao tratar de linearidade no aspecto temporal, o fazemos aqui sob o ponto de vista de Kramer (1988) que traz a seguinte definição:

Vamos identificar a linearidade como a determinação de algumas características da música de acordo com as implicações que surgem de eventos anteriores da peça. Assim, a linearidade é processiva. Não-linearidade, por outro lado, é não-processiva. É a determinação de algumas características da música de acordo com as implicações que surgem dos princípios ou tendências que regem toda uma peça ou seção. Vamos também definir o tempo linear como o continuum temporal criado por uma sucessão de eventos em que eventos anteriores implicam posteriores e posteriores são consequências dos anteriores. Tempo não-linear é o contínuo temporal que resulta dos princípios que governam permanentemente uma seção ou peça.¹⁵⁰ (KRAMER, 1988, p. 20)

A inclusão de elementos estranhos a certo ambiente compositivo não é o suficiente para determinar a linearidade temporal dessa música. O primeiro impacto auditivo certamente será impressionante, mas a continuidade na utilização de tais elementos acabará por torná-los redundantes – portanto não-lineares –, minando o interesse na audição. Para manter um

¹⁵⁰ Let us identify linearity as the determination of some characteristic (s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece. Thus linearity is processive. Nonlinearity, on the other hand, is nonprocessive. It is the determination of some characteristic of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section. Let us also define linear time as the temporal continuum created by a succession events in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones. Nonlinear time is the temporal continuum that results from principles permanently governing a section or piece.

discurso temporal linear numa composição é preciso que haja uma constante renovação do "novo", e *Office-Boy* exhibe isso de forma clara. Suas seções apresentam diferenças entre si tais como mudanças de andamento, de caráter, melódicas, canto falado, e mudanças de compasso. Quanto maior for a incerteza do ouvinte a respeito do direcionamento discursivo – para onde a música se dirige –, maior a expectativa e o interesse na escuta.

O nível de expectativa na escuta de um padrão rítmico pode ser avaliado pela previsão de um pulso periódico, e *Office-Boy* se apresenta como um labirinto métrico, levando o ouvinte a uma flutuação rítmica onde os apoios téticos se dão apenas em pontos específicos, conduzindo o ouvinte a pairar sobre um "mar de temporal", por efeito dos aspectos temporais (MPE também é poesia!).

4.2.1.6 *Office Boy*: Textura

A textura é um dos recursos compositivos que mais facilmente se revelam na superfície musical, sendo seus efeitos bastante palpáveis e instantâneos (LEVY, 1982). Nesse aspecto, *Office-Boy* se mostra como uma composição predominantemente polifônica.

A música inicia com uma polifonia de sopros, onde pouco a pouco são acrescentados o baixo e o piano, para depois incluir a bateria. Esse tratamento prenuncia todo o restante da música. Como observamos na figura 32, o argumento polifônico principal se apresenta na seção Intro, se repetindo de forma idêntica nas seções B e E (sempre nas segundas e terceiras pautas de cada seção, como marcado na figura 32). Podemos notar que as primeiras pautas de cada uma das três seções citadas seguem independentes e individuais, enquanto as segundas e terceiras pautas das mesmas seções mantêm sempre a mesma configuração contrapontística. Essas primeiras pautas independentes – dessa vez em todas as seções, à exceção da Intro – são linhas melódicas cantadas e executadas exatamente como se encontram na partitura, sem o despojamento comum das canções, o que as torna um elemento de caráter mais erudito.

Figura 32: Polifonia que se repete em seções diferentes de *Office-Boy*

(redução)

Intro (trecho)

A (trecho)

B (trecho)

C' (trecho)

D (trecho que se repete)

E (trecho)

Fonte: do próprio autor

Embora *Office-Boy* seja uma canção, nela há um rompimento com a forma "melodia acompanhada" (uma homofonia), comum na forma canção, onde a parte melódica principal – o canto – normalmente viria acompanhada por instrumentos harmônicos numa configuração homofônica. Aqui não há qualquer progressão harmônica funcional mas uma sucessão de acordes¹⁵¹ formados pelas três linhas melódicas ritmicamente independentes, ou seja, uma polifonia.

As seções A e D também trazem polifonias – embora menos densas – enquanto a seção C'¹⁵² apresenta uma polifonia amortecida pelo ostinato, quando a repetição torna redundante a independência das linhas, quebrando a expectativa pela evolução de um possível discurso polifônico. Sendo assim, podemos constatar que a composição é preponderantemente polifônica.

Em *Office-Boy*, a concorrência de linhas melódicas seriais independentes, aliadas a um ritmo vigoroso e uma instrumentação típica da MP, produz a marca inconfundível da MPE. Embora haja composições – em meio a nosso modelo em estudo – sem o predomínio da

151 Esse é um conceito de Schoenberg a respeito de seqüências de acordes sem conexão funcional (CORRÊA, 2006 a).

152 Preferi exemplificar com a seção C' à C, por achá-la mais representativa, apesar de vir depois.

polifonia em sua estrutura, esse tipo de textura só reforça e caracteriza essa sonoridade; sobretudo quando relacionada a outros atributos típicos da MPE.

4.2.1.7 *Office Boy*: Baixo em Padrões Modulares

Em *Office-Boy*, os baixos são representados pelo trombone, sax tenor e contrabaixo elétrico. Sabemos que os eventos musicais que ocorrem nas frequências mais agudas e mais graves (os sopranos e os baixos) possuem um destaque natural numa obra musical e, por isso mesmo são alvo de uma atenção especial por conta do compositor. Contudo, em *Office-Boy* os baixos não possuem qualquer destaque ou relevância que fomente uma personalidade definida, em suas linhas. Veja a figura que segue:

Figura 33: Linhas de baixos em *Office Boy*

The figure displays six staves of musical notation for bass lines, organized into four sections labeled Intro, B, E, A, C', and D. The notation is in bass clef and includes various time signatures and rhythmic patterns.

- Intro**: A single staff with a 3/4 time signature, featuring a sequence of notes and rests.
- B**: A single staff with a 2/4 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- E**: A single staff with a 3/8 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- A**: A single staff with a 2/4 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- C'**: A single staff with a 3/8 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- D**: A single staff with a 5/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: do próprio autor

A figura 33 mostra as linhas de baixo das seções de *Office-Boy*. Apesar de modulares – pois configuram módulos independentes em ostinato – não possuem a personalidade necessária a um elemento formador da sonoridade da MPE. No contexto em que se encontram, cumprem apenas a função de servir à intricada teia polifônica. Possivelmente, se apresentados em regiões mais graves ou ainda, dobrados com outras linhas, poderiam atrair alguma atenção, contudo, nem sua região nem seu argumento melódico concorrem para seu

destaque na composição.

4.2.1.8 *Office Boy*: Ostinatos

Toda a música é estruturada como blocos em ostinato como mostra a figura 34. Quase todas as seções da música – à exceção da última¹⁵³ – são construídas sobre ostinatos polifônicos. As seções Intro, A, B, C' e E, repetem suas segundas e terceiras linhas (como aparece marcado em linhas pontilhadas na figura 34) por várias vezes, em sequência; enquanto suas primeiras linhas apresentam a melodia dos vocais, que, no prosseguimento da música, não se repetem. O "estranho" sendo reiterado muitas vezes acaba por ressignificá-lo, transmutando-o em familiar; o que facilita a fundação de referências estáveis na percepção do ouvinte.

Figura 34: Ostinatos em cada seção de *Office-Boy*

*Os trechos pontilhados se repetem em sequência.

Fonte: do próprio autor

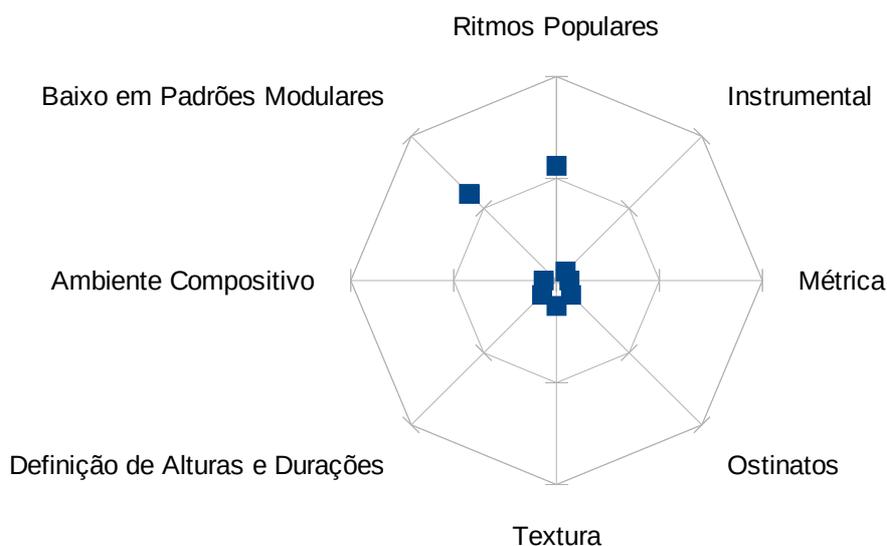
Ostinatos são bastante comuns na MP, e quase sempre contribuem para a formação do *groove* próprio da cada canção (ou Música Instrumental). No caso de *Office-Boy*, o ostinato sendo executado com instrumentação própria da MP, e relacionado de forma estreita com o ambiente atonal, contribui na formação da sonoridade da MPE.

153 A última seção da música, a F, é uma narração "acompanhada" por efeitos de sintetizadores, por isso não se encontra na figura 34, já que não constitui ostinato.

4.2.1.9 *Office Boy*: Conclusão

Office Boy possui definitivamente uma sonoridade típica da MPE, destacando como responsáveis por isso o ambiente atonal em inter-relação com a predominância de alturas e durações bem definidas, o instrumental comum da MP, a métrica irregular, a predominância de textura polifônica, e a predominância de ostinatos. Veja o que mostra o gráfico 3. Ali, os aspectos Ritmos Populares e Baixo em Padrões Modulares estão um pouco mais distantes do centro, portanto têm menor importância na formação dessa sonoridade; logo, voltamos a afirmar que a sonoridade almejada não carece necessariamente da presença de todos os atributos supracitados, mas apenas alguns deles, principalmente os de NÍVEL 1. Além disso, devemos lembrar que, individualmente, esses atributos não se mostram de grande importância frente a MPE, mas a inter-relação entre eles, sim, é a responsável pela sonoridade.

Gráfico 3: Atributos de *Office Boy*



Fonte: do próprio autor

4.2.2 *NinGameOver*

NinGameOver é uma composição de minha autoria, observada a partir de fonograma lançado em 2005 no álbum “Trégua do Absurdo” (Pelourinho Discos), com duração de 03:05 minutos.¹⁵⁴ A composição utiliza uma série de 7 alturas além de Tonalismo Livre com improvisação Jazzística, apresentando essa combinação (atonal/tonal) numa disposição

¹⁵⁴ Pode ser ouvido em https://www.youtube.com/watch?v=6s43KHIU_DY (acessada em 30/3/2021).

horizontal entre as seções. A série é empregada em sua forma original O_2 , além de transposta à T_2 , T_3 e T_{10} , sem processos de retrogradação, inversão ou outros mais complexos.¹⁵⁵ Um aspecto que devemos ressaltar é a expectativa criada pelas seções A, B e C (seriais), ao desembocar subitamente num samba (seção D) em meio a um Tonalismo livre e com improvisado Jazzístico de trompete. Essa passagem acaba por gerar uma “contra-expectativa”, conferindo um “brilho” especial ao momento.

A música é dividida em cinco seções como mostra a figura a seguir:

Figura 35: Áudio de *NinGameOver*



Fonte: do próprio autor

Todas as seções utilizam uma série exceto a seção D (Tonalismo Livre), compensando essa diferença com sua maior duração, como mostra a figura 35.

Seguimos agora observando a composição sob a perspectiva de cada um dos atributos formadores da sonoridade em estudo.

4.2.2.1 *NinGameOver*: Ambiente Compositivo

NinGameOver é uma composição predominantemente serial, todavia com seus processos flexibilizados. Quase todas as suas seções são baseadas numa série de 7 alturas (O_2 : 2,7,8,1,0,4,3), se valendo de alterações rítmicas e timbrísticas na caracterização de cada seção. A apresentação da Série se dá em sua forma original (O_2), além de transposta para as formas O_4 , O_5 e O_0 .

Logo no início da música (seção A), a convivência entre o Serialismo e o Tonalismo Livre apresenta um hibridismo numa disposição vertical dentro da própria seção. Veja a seguir:

¹⁵⁵ A liberdade proporcionada pela flexibilidade no uso da série traz muitas possibilidades a esse modelo de composição, tornando menos relevante o uso de processos compositivos mais complexos.

Figura 36: NinGameOver - seção A - ambiente híbrido

NinGameOver (Seção A)
(Tratamento de Alturas)

Tonalismo Livre

A

Piano

Guitarra

Baixo

Séries

(O₂: 2,7,8,1,0,4,3)

(O₂: 2,7,8,1,0,4,3)

(O₂: 2,7,8,1,0,4,3)

Fm⁷ C^{#m}¹¹ Fm⁷ A⁷

Fonte: do próprio autor

Na figura 36 podemos observar o piano executando acordes cifrados com características tonais, enquanto a melodia da guitarra e a frase do baixo apresentam uma série na mesma forma (O₂). Contudo, a breve insinuação tonal do piano passa quase despercebida em meio ao forte sotaque atonal vindo da série executada nos outros instrumentos.

Veja na figura a seguir, uma nova subseção da seção A, com outro argumento no piano:

Figura 37: NinGameOver – seção A – Stretto

Pno.

Gt.

Bx.

Série

(O₅: 5,10,11,4,3,7,6)

frase completa

conjunto inicial de O₅

(5,10,11)

Tonalismo Livre

(O₂: 2,7,8,1,0,4,3)

(b)

A⁷

Fonte: do próprio autor

Na figura 37 podemos perceber o início de uma nova ideia com a entrada das colcheias no piano, configurando uma espécie de *stretto* em relação ao final das linhas melódicas do baixo e da guitarra. As colcheias antecipam essa nova subseção – ainda na seção A – enquanto o baixo e a guitarra finalizam suas frases. Aqui o piano apresenta a mesma série empregada no

baixo e na guitarra, mas transposta à T_3 (O_5). O trecho exhibe a série de 7 notas num compasso quaternário onde são necessárias 8 colcheias para preencher 1 compasso, portanto tendo que reiniciar a série ainda na última colcheia do mesmo compasso; o que leva o próximo compasso a iniciar com a segunda nota da série. Isso acaba por rotacionar a série compasso a compasso. Veja na figura a seguir:

Figura 38: *NinGameOver* – frase do piano

frase completa

Fonte: do próprio autor

Os 3 compassos apresentados na figura 38 encerram uma frase completa do piano, que será repetida em seguida. As primeiras notas de cada compasso, devido à rotação, apresentam as classes de notas 5, 10, 11 (as primeiras classes de notas da série na forma O_5). Não por acaso, as três últimas classes de notas da frase (final do terceiro compasso) correspondem exatamente a estas (5, 10, 11) já que iniciam ali uma nova apresentação da série, dessa vez bruscamente interrompida pelo ritornelo para voltar ao primeiro compasso da frase. Esse movimento rotacional não chega a configurar um processo compositivo dentro do serialismo – como uma Matriz Rotatória –, consistindo tão somente num recurso que acaba por trazer certa dinâmica ao trecho.

Em outro momento (seção B) a música se apresenta como um único bloco gestual. Aqui o piano desenvolve um discurso apresentando a série já citada – na forma O_0 , – em sua voz inferior, enquanto a voz superior executa, em paralelo, a mesma linha melódica transposta à T_4 (O_4), como mostra a figura 39.

A supressão de algumas notas da série, no piano, podem ser explicadas pela mudança da linha do baixo original. Antes de assumir a atual configuração, a linha de baixo apresentava as notas que completavam a série; contudo, ao perceber que isso comprometia o *swing*, resolvi

manter o baixo em uma única nota,¹⁵⁶ tornando-o assim mais percussivo. Como a sonoridade do piano ficou a contento, resolvi mantê-lo como estava, mesmo com algumas notas da série suprimidas.

Figura 39: *NinGameOver* – seção B (segmento)

Séries → (O₄: [4]*,9,10,[3],2,6,5) (O₄: [4,9],10,[3,2],6,5) (O₄: 4,[9],10,3...)
(O₀: [0],5,6,[11],10,2,1) (O₀: [0,5],6,[11,10],2,1) (O₀: 0,[5],6,11...)

*[] = Notas da série, suprimidas

Fonte: do próprio autor

A seção C – tendo como instrumental guitarra, baixo e bateria – também se apresenta como um único bloco gestual, onde a mesma série (O₂: 2,7,8,1,0,4,3) se destaca na guitarra e no baixo; veja a figura 40. A guitarra executa a série com notas de mesma duração (semínima pontuada) à guisa de solo, enquanto o baixo – aqui como um forte elemento rítmico – executa a mesma forma da série. As quatro notas finais da frase do baixo não pertencem à série, nos levando a entendê-lo como um Atonalismo Livre. Apesar desse conjunto de quatro notas configurar um acorde típico do tonalismo, não possui qualquer associação tonal com o que o antecede nem com o que o sucede, sendo portanto, considerado por nós como atonal.

Figura 40: *NinGameOver* – seção C – baixo e guitarra

O₂: 2,7,8,1,0,4,3

(segue a série) ...

Atonalismo Livre (repete os 4 comps.) ...

Fonte: do próprio autor

¹⁵⁶ A nota mais grave do instrumento (baixo elétrico de 4 cordas), funcionando mais como efeito.

A seção D se diferencia de todas as outras seções. Nela transcorre um solo jazzístico de trompete sobre uma progressão harmônica tonal, como mostra a figura 44. Aí podemos observar um trecho com claras características tonais, apresentando seus acordes tipicamente terçais numa progressão harmônica sem compromissos funcionais, o que consideramos um Atonalismo Livre. O improviso do trompete (pelo próprio fato de ser um improviso) – assim como o tratamento informal dado à “cozinha” – traz um claro despojamento interpretativo, buscando um equilíbrio ao rigor da execução baseada na escrita tradicional, característica predominante nas seções anteriores.

Figura 41: *NinGameOver* – seção D – Ambiente Compositivo

(Improviso sobre a progressão)

	A ⁷	∕	Cm ⁶	∕	Fm ⁷	∕	C [♯] m ¹¹
Trompete	∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕						
	(Samba - à vontade)						
Baixo e Bandolim	∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕						
	(Samba - à vontade)						
Bateria	∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕						

Repetir várias vezes

	∕	Fm ⁷	∕	Cm ⁷	∕	Fm ⁷	∕	Cm ⁷	∕
∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕									
∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕									
∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕									

Fonte: do próprio autor

O equilíbrio proporcionado pelo hibridismo numa disposição horizontal pode ser muito bem vindo ao modelo MPE, manifestando contrastes entre os aspectos Rigor/Relaxamento e Tonalismo/Atonalismo. Portanto, podemos perceber que *NinGameOver* se manifesta, sem dúvida, num ambiente compositivo híbrido Tonal/Atonal.

4.2.2.2 *NinGameOver*: Definição de Alturas e Durações

A composição apresenta, ora flexibilidades interpretativas típicas da Música Popular, ora rigor interpretativo baseado na escrita tradicional. É bom observar que não é incomum na MP

encontrarmos arranjos executados na rigidez da partitura, mas geralmente assegurando alguma independência no tratamento dos instrumentos de base, como a emancipação do aspecto rítmico, alterações em notas melódicas¹⁵⁷ ou inserção de acordes secundários com mesma função harmônica, em tempos fracos do compasso.

A seção A pode ser vista por inteiro na figura 42, sob o ponto de vista da Definição de Alturas e Durações. No início da seção A, o piano apresenta acordes com durações definidas já que traz as figuras rítmicas de semibreves. Contudo a disposição vertical desses acordes fica a critério do músico (já que é sinalizado com uma cifra), trazendo flexibilidade ao segmento. Da mesma forma, a bateria mostra independência no trecho pela total liberdade de interpretação sinalizada pelo texto “improvisado à vontade” escrito na partitura. Esses instrumentos coexistem verticalmente com o baixo e a guitarra, que seguem – nesse caso – rigorosamente a escrita musical tradicional. Em seguida, a partir do comp. 8, o piano inicia uma frase em colcheias que permeia o resto da seção – também seguindo o rigor da escrita –, em paralelo à bateria livre e flexível. A convivência entre o rigor e a flexibilização não distingue essa música de outra qualquer pertencente à MP. O que a particulariza é justamente a inter-relação do aspecto atonal com instrumental e ritmos populares, em meio a essa convivência entre rigor e flexibilidade.

157 Na voz solista ou instrumentos que conduzem melodias.

Figura 42: *NinGameOver* - seção A - Definição de Alturas e Durações

NinGameOver (Seção A)

The musical score for *NinGameOver* (Seção A) is presented in four systems. The first system (measures 1-6) features a Piano part with chords Fm⁷, C[#]m¹¹, and Fm⁷. The Guitarra part has melodic lines with notes like G^b, A^b, B^b, and C^b. The Baixo part has a bass line with notes like G^b, A^b, B^b, and C^b, and includes a '2' marking. The Bateria part has a consistent rhythmic pattern. Annotations include 'Flexibilidade' pointing to the first measure and 'Rigor' pointing to the first measure of the Guitarra part. The second system (measures 7-10) starts with a piano fortissimo dynamic and features a piano part with an A⁷ chord. The Guitarra part has a melodic line with notes like G^b, A^b, B^b, and C^b. The Baixo part has a bass line with notes like G^b, A^b, B^b, and C^b, and includes a '2' marking. The Bateria part has a consistent rhythmic pattern. Annotations include 'Rigor' pointing to the first measure of the piano part and the first measure of the Baixo part. The third system (measures 11-14) features a piano part with a melodic line and notes like G^b, A^b, B^b, and C^b. The Guitarra part has a melodic line with notes like G^b, A^b, B^b, and C^b. The Baixo part has a bass line with notes like G^b, A^b, B^b, and C^b. The Bateria part has a consistent rhythmic pattern. Annotations include 'Rigor' pointing to the first measure of the piano part and the first measure of the Guitarra part.

Fonte do próprio autor

A seção B apresenta um completo rigor nesse quesito. Veja a figura 43. Ela mostra os primeiros compassos da seção B, onde fica patente a inflexibilidade do trecho com relação ao rigor da escrita. O restante da seção segue essa mesma diretriz. Aqui não há margem para interpretações despojadas. A bateria, o baixo e o piano seguem fielmente a partitura, sem qualquer chance de modificação melódico/harmônica ou rítmica.

Figura 43: *NinGameOver* – seção B – Início

The musical score for Figure 43 shows three staves: Piano, Baixo, and Bateria. The time signature is 4/4. The Piano staff uses a treble clef and contains chords and single notes. The Baixo staff uses a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Bateria staff uses a drum clef and contains a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits.

Fonte: do próprio autor

A seção C flexibiliza um pouco o rigor da escrita. Veja na figura 44:

Figura 44: *NinGameOver* – seção C – Início

The musical score for Figure 44 shows three staves: Guitarra, Baixo, and Bateria. The time signature is 4/4. The Guitarra staff uses a treble clef and contains a melodic line. The Baixo staff uses a bass clef and contains a rhythmic pattern. The Bateria staff uses a drum clef and contains a pattern of eighth notes with 'x' marks above them. A note in the Baixo staff is marked with a flat and has the instruction "(à vontade baseado nas células escritas)" below it.

Fonte: do próprio autor

Nesse trecho, o baixo e a guitarra estão presos à escrita, contudo a bateria é flexibilizada e isso traz algum relaxamento ao segmento.

A seção D é totalmente flexível com relação ao rigor da escrita (pode ser vista na fig. 41, p. 111). A “Cozinha” (baixo, bateria e bandolim) apresenta um caráter despojado próprio da MP, baseado em cifras, com a única indicação do ritmo e caráter “samba – à vontade”. O trompete

executa um improviso jazzístico baseado numa progressão harmônica cifrada. Esse afrouxamento no rigor traz espontaneidade e equilíbrio à música.

Por fim, a seção A' é uma repetição da seção A, mas com a bateria e o trompete improvisando livremente (além do piano não executar as cifras iniciais); veja a figura 45. Nessa figura que apresenta a seção A', há um equilíbrio entre a execução rigorosa da escrita, e a flexibilidade da improvisação livre. O uso de cifras na convenção final concilia o rigor rítmico a um descompromisso na disposição vertical dos acordes.

Figura 45: *NinGameOver* – seção A'

NinGameOver (Seção A')

(Precisão nas alturas e durações)

♩ = 170

The musical score for *NinGameOver* (Seção A') is presented in 4/4 time with a tempo of 170 beats per minute. It features five staves: Trompete, Piano, Guitarra, Baixo, and Bateria. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) shows the Trompete with a 'livre' improvisation, Piano with a melodic line, Guitarra with sustained chords, Baixo with a rhythmic pattern, and Bateria with a 'livre' improvisation. The second system (measures 9-12) shows the Trompete with a melodic line, Piano with a complex harmonic structure, Guitarra with sustained chords, Baixo with a rhythmic pattern, and Bateria with a 'livre' improvisation. The third system (measures 13-16) shows the Trompete with a melodic line, Piano with a complex harmonic structure, Guitarra with sustained chords, Baixo with a rhythmic pattern, and Bateria with a 'livre' improvisation. Chords C#m3 and Fm7 are indicated in the Piano part.

Fonte: do próprio autor

NinGameOver mantém uma posição mediana com relação à “Definição de Alturas e Durações”, um dos aspectos de maior relevância na avaliação da sonoridade da MPE.

4.2.2.3 *NinGameOver*: Ritmos Populares

No quesito Ritmos Populares, a composição apresenta nas seções A, B, C e A’, variações rítmicas que podem ser fundamentadas no Rock Progressivo, embora com certo grau de indefinição. Os ritmos dessas seções têm como base apenas uma levada como mostra a figura 46:

Figura 46: Ritmo básico das seções A, B, C e A’ de *NinGameOver*

♩ = 170

Baixo elétrico

(Condução nos pratos)

Bateria

Fonte: do próprio autor

A seção B dessa música exibe a levada exatamente como aparece na figura 46, enquanto as seções A, C e A’ apresentam variações da mesma, executada de forma flexível. Essa é uma variante da mesma célula utilizada na composição *Francaemente n.2*, também de minha autoria, já mostrada na figura 5 b) (pag. 58). É uma levada baseada no Rock Progressivo, contudo uma variante um tanto diferenciada.

A seção D, diferente das outras, apresenta um samba bastante delineado. Veja a figura 47:

Figura 47: Célula do samba em *NinGameOver*

(samba)

Baixo e Bandolim

variações sobre essa célula

Bateria

Fonte: do próprio autor

A célula da bateria mostra um samba básico e bem definido. O “acompanhamento” (baixo e bandolim) segue a progressão harmônica com interpretação flexível através das cifras, como é típico na Música Popular, portanto temos aqui um ritmo popular bem definido.

À exceção da seção D – que apresenta um samba bem definido – *NinGameOver* apresenta, de uma forma geral, ritmos populares pouco definidos.

4.2.2.4 *NinGameOver*: Instrumental

Todos os instrumentos utilizados em *NinGameOver* são de uso comum da Música Popular. Bateria, baixo elétrico, guitarra elétrica, piano, bandolim e trompete. Veja o quadro 13:

Quadro 13: Instrumental de *NinGameOver*

Seção A	Seção B	Seção C	Seção D	Seção A'
-	-	-	Trompete	Trompete
-	-	-	Bandolim	-
Piano	Piano	-	-	Piano
Guitarra	-	Guitarra	-	Guitarra
Baixo	Baixo	Baixo	Baixo	Baixo
Bateria	Bateria	Bateria	Bateria	Bateria

Fonte: do próprio autor

No Quadro de Instrumentos que inicia na pag. 85 (quadro 4) que tomamos como referência para a avaliação do instrumental em nossas observações, podemos constatar que todos os instrumentos utilizados nessa música são muito empregados na MP. Nesse aspecto, *NinGameOver* se aproxima muito da sonoridade da MPE, pois utiliza indiscutivelmente um conjunto instrumental típico da Música Popular.

4.2.2.5 *NinGameOver*: Métrica

Quanto à métrica, *NinGameOver* tem duas seções ricas em irregularidades e três sem qualquer irregularidade. As seções A e A' são idênticas, se acomodando perfeitamente no compasso 4 por 4, sem qualquer sugestão de irregularidade. A seção D é um samba em 2 por 4, também totalmente compatível com o compasso em questão. Já as seções B e C, estas possuem irregularidades métricas bem ressaltadas; veja a seção B na figura 48. Aí, o baixo fecha um ciclo fraseológico a cada 2 compassos, enquanto a bateria fecha seu ciclo a cada 1

compasso e meio. Portanto o ciclo do baixo é de natureza binária enquanto o ciclo da bateria é de natureza ternária (ou seja, estaria melhor escrito em compasso 3 por 4). Essa convivência vertical – uma polimetria – confere à seção uma singularidade métrica. Os ciclos se encontram a cada 6 comp. como mostra a figura 48, gerando encontros e desencontros métricos.

Figura 48: Irregularidades Métricas – seção B

Fonte: do próprio autor

A seção C apresenta também uma convivência vertical entre métricas diferentes, como podemos ver na figura 49. Ali, a guitarra apresenta um ciclo fraseológico ao qual julgamos mais acertado medir em pulsos que compassos. Seu ciclo se completa em 10 pulsos e meio, enquanto o ciclo do baixo é cumprido em exatos 4 compassos (16 pulsos). Essa superposição de estruturas rítmicas (não de compassos) acaba por gerar uma polirritmia.

NinGameOver se encontra numa posição mediana no quesito Métrica – com relação à sonoridade típica da MPE – já que possui três seções sem nenhuma irregularidade, enquanto suas duas de suas seções apresentam irregularidades bem pronunciadas.

Figura 49: Irregularidades Métricas – seção C

Fonte: do próprio autor

4.2.2.6 *NinGameOver*: Textura

O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) apresenta um conceito muito amplo do termo Polifonia, levando em conta o uso simultâneo de várias estruturas musicais, multiplicidade de partes (melódicas ou não), e dependência harmônica dessas partes. Aqui, para fins de análise, resolvemos restringir essa definição ao uso de linhas melódicas independentes; ou seja, decidimos considerar como polifonia, uma composição ou trecho musical onde duas ou mais linhas melódicas se manifestam simultaneamente de forma ritmicamente independentes.¹⁵⁸ E como em nosso estudo enfatizamos o rigor da escrita, não consideraremos aqui linhas melódicas improvisadas ao modo jazzístico.

Na Música Popular, a própria liberdade interpretativa pode acabar configurando uma polifonia espontânea, muitas vezes mesclada verticalmente com arranjos para sopros ou cordas que obedecem ao rigor da escrita tradicional. *NinGameOver* não é diferente; contudo essa música traz algo singular no contexto da MP: uma trama polifônica atonal.

NinGameOver apresenta em suas seções, procedimentos distintos em relação à textura, portanto analisaremos cada uma das seções em separado.

A seção A se apresenta predominantemente polifônica. Veja a figura 50:

Figura 50: *NinGameOver* – seção A – subseção 1

The musical score for Figure 50 is presented in three staves: Piano, Guitarra, and Baixo. The time signature is 4/4. The Piano part consists of four chords: Fm7, C#m11, Fm7, and A7. The Guitarra part features a melodic line with slurs and accents. The Baixo part features a melodic line with slurs and accents, and includes three double bar lines with a '2' above them, indicating two-measure rests.

Fonte: do próprio autor

Como mostra a figura 50, a seção A apresenta uma polifonia entre as linhas melódicas da guitarra e do baixo, enquanto o piano executa acordes homofônicos.

A seção B apresenta um cenário parcialmente polifônico. Veja a figura que segue:

¹⁵⁸ Desde que tais linhas melódicas sejam preconcebidas pelo compositor/arranjador, não cabendo aqui linhas improvisadas, oriundas da execução despojada, própria da MP.

Figura 51: *NinGameOver* – seção B – Textura

The musical score for Figure 51 is written for Piano and Baixo in 4/4 time. The Piano part is in the treble clef and features a melodic line with chords, while the Baixo part is in the bass clef and features a rhythmic line with eighth notes. The two parts move in parallel motion, creating a homophonic texture.

Fonte: do próprio autor

A figura 51 mostra uma polifonia entre o piano e o baixo, contudo o piano apresenta duas linhas melódicas paralelas o que configura uma homofonia. Portanto a seção B apresenta, da mesma forma, uma convivência entre polifonia e homofonia.

A seção C mostra uma polifonia total. Veja a figura a seguir:

Figura 52: *NinGameOver* – seção C – Textura

The musical score for Figure 52 is written for Guitarra and Baixo in 4/4 time. The Guitarra part is in the treble clef and features a melodic line with eighth notes, while the Baixo part is in the bass clef and features a rhythmic line with eighth notes. The two parts move in parallel motion, creating a polyphonic texture.

Fonte: do próprio autor

Como podemos observar na figura 52, a seção C mostra claramente uma polifonia entre o baixo e a guitarra, onde ambas as linhas melódicas configuram praticamente o mesmo contorno. Essas melodias são baseadas na série que permeia toda a música.

A seção D, contrariamente às outras seções, não apresenta qualquer polifonia (nem homofonia) na forma como ponderamos nessa pesquisa (veja a figura 53). Como já afirmamos, nesse trabalho não consideramos como polifonia improvisos jazzísticos apoiados rítmica e harmonicamente por uma “cozinha” com a típica liberdade interpretativa da MP, mas somente linhas melódicas escritas e com independência rítmica. Como mostra a figura 53, a seção D configura exatamente essa situação “não-polifônica”. Os instrumentos de base (baixo, bandolim e bateria) têm total liberdade interpretativa, enquanto o trompete segue num

improviso jazzístico baseado numa progressão harmônica definida.

Figura 53: *NinGameOver* – seção D – Textura

(Improviso sobre a progressão)

		A ⁷	/	Cm ⁶	/	Fm ⁷	/	C [#] m ¹¹	...
Trompete									
		(Samba - à vontade)							
Baixo e Bandolim		A ⁷	/	Cm ⁶	/	Fm ⁷	/	C [#] m ¹¹	...
		(Samba - à vontade)							
Bateria									

Fonte: do próprio autor

Enfim, com relação à textura, *NinGameOver* mantém uma posição equilibrada entre homofonia e polifonia.

4.2.2.7 *NinGameOver*: Baixo em Padrões Modulares

Praticamente toda a composição apresenta baixos em padrões modulares com linha melódica atonal, exceto a seção D. Nesta – a única tonal –, o baixo segue a progressão harmônica de forma flexível como é prática comum na MP. Todas as outras seções utilizam linhas de baixo modulares que se repetem baseadas num conjunto ordenado de alturas (série). Veja como isso ocorre em cada uma das seções:

Figura 54: Baixo modular – *NinGameOver* – seção A

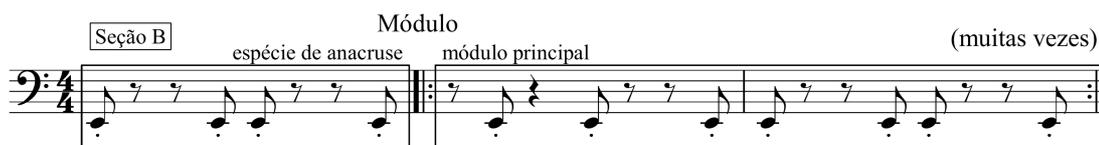
Seção A

Fonte: do próprio autor

Como mostra a figura 54, o baixo da seção A apresenta a única Série utilizada na música, aqui em sua forma original (O₂: 2,7,8,1,0,4,3). Esse módulo se repete enquanto durar a seção e é o fio condutor desse segmento.

Na seção B, o baixo assume uma outra postura (veja a figura 55). Aqui, a presença do baixo se torna mais percussiva mantendo uma centralidade em Mi por repetição, embora o uso dessa nota – como já foi dito – venha a ser apenas um efeito percussivo utilizando nota mais grave do instrumento. O baixo inicia com uma espécie de anacruse¹⁵⁹ do módulo, este se repetindo muitas vezes em seguida. Nessa seção, o baixo tem como meta assegurar uma marcação rítmica permitindo que o piano possa desenvolver seu discurso.

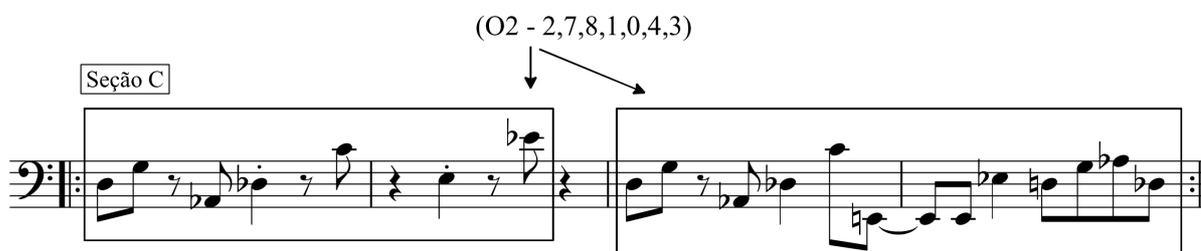
Figura 55: Baixo modular – *NinGameOver* – seção B



Fonte: do próprio autor

Na seção C, o baixo retorna à série de 7 alturas, dessa vez com novo contorno melódico. Veja a figura 56:

Figura 56: Baixo modular – *NinGameOver* – seção C



Fonte: do próprio autor

Esse módulo também se repete durante toda a seção, em contraponto com nova melodia na guitarra, também baseada na mesma Série (como mostra a fig. 52, p. 120).

A seção D, como já afirmamos, não apresenta um baixo modular, deixando ao músico a liberdade de interpretação baseado na progressão harmônica (ver fig. 53, p. 121).

Os baixos modulares em linhas atonais são uma marca inconfundível da MPE, sendo um dos principais meios para garantir o *swing* característico desse modelo.

¹⁵⁹ O primeiro compasso do baixo repete o último compasso do módulo.

4.2.2.8 *NinGameOver*: Ostinatos

A composição apresenta ostinatos, meio ostinatos e ausência total de ostinatos. A seção A revela um ostinato marcante em sua linha de baixo. Veja na figura a seguir, a melodia que se repete incontáveis vezes:

Figura 57: Linha de baixo na seção A



Fonte: do próprio autor

Na figura 57 podemos observar uma linha de baixo baseada numa série. Essa linha se repete exaustivamente durante a seção enquanto os outros instrumentos seguem com outras melodias ou atuam livremente (ver fig. 45, p. 115). Uma linha de baixo atonal e em ostinato como a que se apresenta aqui, traz a garantia de uma sonoridade típica da MPE. Por isso, apesar de ser o único instrumento em ostinato nessa seção, impõe considerável impulso rumo a essa sonoridade.

A seção B apresenta um ostinato no baixo e na bateria. Veja a figura 58.

Figura 58: Ostinato – seção B

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a Bass line (Baixo) and a Drum line (Bateria). The Bass line features a repeating eighth-note pattern: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The Drum line features a repeating pattern of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The second system includes a Bass line (Bx.) and a Drum line (Bt.). The Bass line continues the same eighth-note pattern, and the Drum line continues the same eighth-note pattern. An arrow points to the right with the text "Seguem repetindo por muitas vezes" (They continue repeating for many times).

Fonte: do próprio autor

O Baixo se repete sempre de dois em dois compassos e a bateria, de três em três, configurando uma predominância do ostinato nessa seção. Quanto ao piano (pode ser visto na fig. 51. p. 120) fica restrito apenas a pontuações rítmicas.

A seção C revela um ostinato na guitarra e no baixo, como vemos na figura 59. As frases do baixo e da guitarra são repetidas diversas vezes configurando aqui uma predominância dessa textura, enquanto a bateria fica mais livre. O ostinato em ambiente compositivo atonal, utilizando instrumental e ritmo típicos da MP, estabelece um ambiente perfeito para o desenvolvimento da sonoridade do nosso modelo.

A seção D apresenta um improviso jazzístico do trompete sobre uma progressão harmônica mantida pela cozinha (baixo, bandolim e bateria), num ritmo de samba (ver fig. 41, p. 111). Nesse caso, em nosso entendimento não há qualquer ostinato, como já esclarecemos anteriormente.

Com relação a ostinatos, *NinGameOver* mantém uma posição razoavelmente equilibrada entre Ostinato, Meio Ostinato e Sem Ostinato.

Figura 59: Ostinato – seção C

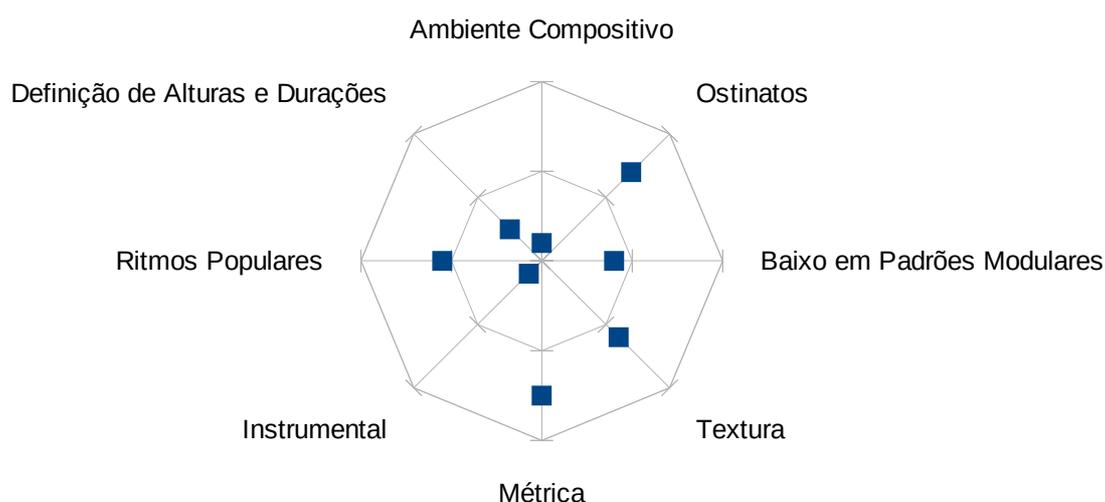
The musical score for Figure 59 is written in 4/4 time. It consists of two systems of music for Guitarra (Guitar) and Baixo (Bass).
 The first system shows the initial phrases:
 - Guitarra: A melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes and quarter notes.
 - Baixo: A rhythmic ostinato pattern consisting of eighth and quarter notes.
 The second system, separated by a double bar line, shows the phrases repeating. Above the guitar staff, the text "Seguem repetindo por muitas vezes" is written with an arrow pointing to the right, indicating that the phrases continue to repeat. Ellipses (...) at the end of both staves in the second system indicate that the music continues.

Fonte: do próprio autor

4.2.2.9 *NinGameOver*: Conclusão

Avaliados os aspectos propostos na observação dessa composição, acreditamos que *NinGameOver* possui uma sonoridade típica da MPE (veja o gráfico 4). Ali podemos destacar como aspectos mais próximos do centro do gráfico, os principais responsáveis pela sonoridade do nosso modelo. São eles: o Ambiente Compositivo atonal em inter-relação com a predominância de Alturas e Durações bem definidas, Instrumental comum da MP – esses 3 de importância NÍVEL 1 –, e Baixos em Padrões Modulares (NÍVEL 3). Os aspectos Métrica e Ostinatos, estando mais distantes do centro do gráfico, têm menor importância – nessa música – na formação dessa sonoridade.

Gráfico 4: Aspectos de *NinGameOver*



Fonte: do próprio autor

Seguiremos observando mais uma composição.

4.2.3 Dona Eni

Dona Eni é uma composição de Amaro Freitas, observada a partir do fonograma lançado em 2018 no álbum “Rasif” (Far Out Recordings), com duração de 03:52 minutos,¹⁶⁰ executada por um conjunto instrumental comum na MP e MIB: piano, baixo acústico e bateria.

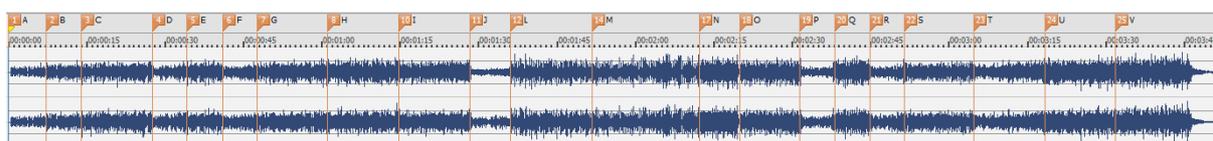
Amaro, pianista e compositor, pernambucano de Recife nascido em 1991, vem se

¹⁶⁰ Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=SlxY4Oibcds> (acessado em 18/1/2022).

destacando nos últimos anos como um músico de talento acima da média. Utiliza com destreza, ritmos brasileiros – particularmente os nordestinos – como material básico de seus processos composicionais criativos e diferenciados.

Durante seu desenvolvimento, *Dona Eni* expõe várias frases melódicas formadas por pequenos *motivos*.¹⁶¹ Tais frases motivicas são combinadas e recombinadas inúmeras vezes, criando contrastes que funcionam como meta composicional. Ao dividir a música em seções, evitamos utilizar A', B' (A “linha”, B “linha”) quando há variações (dos originais A, B, ...) – dado ao grande número de seções – pois isto acabaria por causar uma grande confusão. Nesse caso, optamos por denominar as (muitas) seções como A, B, C, ..., sempre acompanhando a ordem alfabética. Veja isso na figura que segue:

Figura 60: Seções de *Dona Eni*



Fonte: do próprio autor

Dona Eni é uma música rica em características que apontam para a sonoridade típica da MPE. Portanto seguimos agora observando a composição sob a perspectiva de cada um dos atributos formadores da sonoridade em estudo.

4.2.3.1 *Dona Eni*: Ambiente Compositivo

A estrutura da composição é montada sobre pequenos *motivos* – abordados aqui sob a visão da teoria pós-tonal –, alguns transpostos sucessivamente e aí formando frases, combinadas entre si como um “jogo” modular. Vejam na figura que segue, as principais frases, seus *motivos*, e suas formas primas; que funcionam como módulos na estrutura da música:

¹⁶¹ Como *motivo*, entendemos uma “ideia musical curta [...]. Independente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase.” (SADIE; LATHAM, 1994, p. 624)

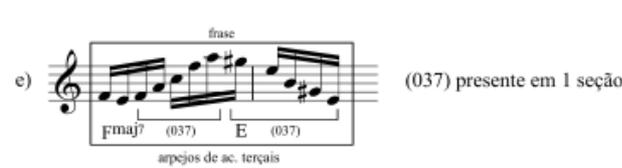
Figura 61: *Dona Eni*: conjuntos, motivos e frases utilizados

a)  conjunto (025) presente em 9 seções

b)  (027) presente em 10 seções

c)  (013) presente em 9 seções

d)  (016) presente em 4 seções

e)  (037) presente em 1 seção
arpejos de ac. terçais

Fonte: do próprio autor

Os *motivos* utilizados são pequenos conjuntos com 3 classes de notas que seguem como conjuntos ordenados de classes de notas (por isso, *motivos*); alguns transpostos seguidamente, formando frases. Veja a figura seguinte:

Figura 62: *Dona Eni*: conjuntos e motivos, seção C

Fonte: do próprio autor

A figura 62 mostra a redução de um trecho da seção C de *Dona Eni*. A linha superior apresenta um *motivo* utilizando o conjunto (027) (fig. 61 b)), transposto várias vezes, sempre à T_{-3} ; enquanto a linha inferior apresenta uma frase no baixo, utilizando o conjunto (025) (fig. 61 a)), que se repete de forma idêntica (sem transposição) pelos compassos seguintes. A música inicia com essa frase marcante no baixo, que permeia boa parte da música.

A frase apresentada na figura 61 b) aparece muitas vezes em variações e combinações diversas durante toda a música. Veja alguns exemplos¹⁶² na figura 63. Ali, apenas algumas das seções onde aparece a *Frase 027* (com suas variações) e suas relações. Há vários outros momentos em que ocorrem essas combinações com a mesma frase, contudo não pretendemos nos deter no exemplo já que nossa intenção é apenas definir o tratamento dado às alturas no ambiente compositivo e não, tecer uma análise mais aprofundada na esfera do pós-tonal, o que, nessa circunstância, se tornaria enfadonho.

A *Frase 025* (fig. 61, a), p. 127) também é das mais marcantes na composição. A música inicia com essa frase em solo, que a partir de então se apresenta muitas vezes no decorrer da composição, quase sempre em conjunto com a *Frase 027* como podemos conferir na figura 63, seções E, G e I.

¹⁶² Para facilitar, daremos às frases e *motivos* os mesmos nomes dos conjuntos utilizados por eles: “*Frase 027*” formada pelo “*Motivo 027*”...

Figura 63: *Dona Eni*: algumas variações e combinações da Frase 027

Seções **E** **G** **H** **I**

Variação da Frase 027 em contraponto com a Frase 025

Frase 027 8va ab. do original na seção C, em contraponto com a Frase 025

Variação da Frase 027 em contraponto com a Frase 013

Variação da Frase 027 c/ pedal em si natural e voz superior descendente, em contraponto com a Frase 025

(027) (025) (027) (025) (027) (025) (027) (025) (024) (025)

8^{va} 8^{va} 8^{va}

Fonte: do próprio autor

Quanto ao conjunto (016) – diferente dos outros conjuntos presentes na música – é utilizado em 4 frases melódicas distintas: 2 constituídas por *motivos* completos, e 2 constituídas apenas por *motivos* rítmicos, mas não formadas por classes de notas ordenadas. Veja isso nas figuras 64 e 65:

Figura 64: *Dona Eni*: seção M, conjuntos (016) e (103)

Motivo 013 Frase 013

(013)

frase T-2 frase

(016) (016) (016) (016)

T-1 T-1

Fraxe 013 (aquí, incompleta)

T-2 frase

(016) (016)

T-1

Fonte: do próprio autor

A Frase formada por dois conjuntos (016), aparece na figura 64 (linha inferior) se contrapondo à *Frase 013* (linha superior).¹⁶³ Nessa seção, a frase da linha inferior é formada por 2 conjuntos (016) transpostos à T_{-1} , sendo que o primeiro se apresenta de forma ascendente e o segundo, descendente. Em seguida, a frase por inteiro se apresenta transposta também à T_{-1} , seguindo assim por diante. Enquanto isso, na linha superior a *Frase 013* segue com outra lógica. O *Motivo 013* ora se repete de forma completa, ora incompleta, originando dessa forma uma melodia modal – a *Frase 013* – com a sonoridade peculiar da música nordestina brasileira.

Duas outras frases formadas pelo mesmo conjunto (016) podem ser vistas no exemplo que segue:

Figura 65: *Dona Eni*: outros motivos utilizando 016

The figure displays two musical examples, labeled N and T, illustrating the use of the (016) set.

Section N: Labeled "Motivo rítmico", it shows two measures of music in bass clef with a 2/4 time signature. Each measure contains a rhythmic motif consisting of eighth notes and rests, with a (016) label below each. The notes are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F-298, E-298, D-298, C-298, B-299

notas [5,4,B]¹⁶⁴ do primeiro compasso, com o primeiro *motivo* de 3 notas do segundo compasso (também [5,4,B]), não apresenta a mesma configuração transpositiva (T₃) que vinha sendo seguida na passagem do primeiro *motivo* do primeiro compasso [8,7,2] para o segundo *motivo* do primeiro compasso [5,4,B]. Entretanto o grupo de 6 notas que optamos por destacar como frase, este sim, segue como uma unidade coerente, sempre a mesma configuração transpositiva à T₃.

Como podemos observar, a composição é erigida sobre pequenos *motivos*, muitas vezes, transpostos seguidamente; o que favorece a dissipação de características tonais. Apesar de distanciada do tonalismo, se comparada a uma composição de Arrigo – baseada no serialismo – podemos perceber que a música soa menos dura, possivelmente por buscar um modalismo intrínseco em seus *motivos*.¹⁶⁵

Seguimos agora observando outros aspectos da composição.

4.2.3.2 *Dona Eni*: Definição de Alturas e Durações

A composição é construída sobre um sólido alicerce lógico onde o autor prefere não inserir qualquer indefinição com relação a alturas e durações. Na estrutura de *Dona Eni* – como se apresenta no fonograma observado – não caberia, por exemplo, a inserção de uma improvisação ao estilo jazzístico pois não há progressões harmônicas para amparar tal evento. Apesar do seu rigor com relação ao controle das alturas e durações, a música consegue irradiar um despojamento típico da MP. Isso se dá certamente pela vivência do autor com a MP e, por isso, seus *motivos* remeterem diretamente à sonoridade peculiar da música nordestina. Além disso e sobretudo, não podemos deixar de citar o tratamento dado à bateria que, mesmo presa às convenções, consegue se portar ainda de maneira despojada, nos remetendo de forma categórica a essa sonoridade.

Nas figuras apresentadas nesta análise de *Dona Eni*, podemos observar que só há exemplos grafados em partitura tradicional, sem cifras ou indicações de execução em texto. Só a bateria se apresenta relativamente livre, ainda que seguindo as convenções com rigor. Portanto a composição segue a partitura tradicional de forma rigorosa.

Prosseguimos com outros aspectos da música.

164 Nos casos de abordagem através da teoria pós-tonal, por coerência com nossa principal fonte para o assunto – (STRAUS, 2013) –, os numerais 10 e 11 foram substituídos por A e B, como normalmente se utiliza para sistemas numéricos maiores que o decimal.

165 Como a linha superior da seção M, vista na fig. 64, p. 129.

4.2.3.3 *Dona Eni*: Ritmos Populares

Um aspecto marcante e que diferencia a música de Amaro de outras – dentre as sonoramente próximas da MPE – é sua "brasilidade". É rica em ritmos brasileiros – sobretudo os nordestinos – e isso a torna particularmente interessante pelo aspecto antropofágico já comentado nos capítulos anteriores. Ritmicamente, *Dona Eni* se apresenta como um baião, embora só manifeste isso de forma explícita nas seções L, M e N. Veja a figura a seguir:

Figura 66: *Dona Eni*: baião na seção L

L (Redução)

Bateria executa ritmo baseado nessa figura

Fonte: do próprio autor

A figura 66 apresenta a seção L de *Dona Eni*, quando o baião se mostra de forma categórica pela primeira vez na música. As seções M e N seguem com pequenas variações do mesmo ritmo e outras configurações do baixo e piano. As células do piano, baixo e bateria (em toda a música) favorecem a caracterização do baião, configurando uma estrutura fluente, orgânica e de fácil identificação. As outras seções da música¹⁶⁶ apresentam o baião de forma subliminar, implícito muitas vezes nas células dos *motivos*.

4.2.3.4 *Dona Eni*: Instrumental

O conjunto instrumental utilizado no fonograma em estudo é um “clássico” da MP e da MIB: o trio baixo acústico, piano e bateria. Essa formação – muito utilizada pelo jazz, Bossa Nova, e outras vertentes da MP – teve seu auge na década de 1960.¹⁶⁷ Os arranjos para trio no

¹⁶⁶ Que não as L, M e N, pois estas apresentam o baião de forma mais explícita.

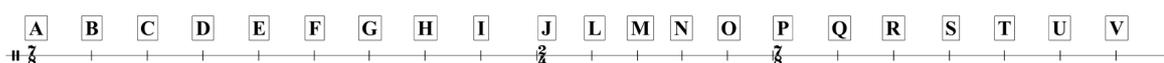
¹⁶⁷ Presente em muitas gravações de Elis Regina, Wilson Simonal, Jair Rodrigues, além das MIBs Zimbo Trio, Tamba Trio, dentre muitos outros.

trabalho de Amaro Freitas são totalmente centrados em seu piano, onde o baixo e a bateria têm o papel de realçar e consolidar o material executado no mesmo. O piano de Amaro já traz a rica polifonia que permeia sua composição, enquanto o baixo e a bateria reforçam o *swing* e acentuam os *motivos* de *Dona Eni*.

4.2.3.5 *Dona Eni*: Métrica

A métrica irregular é um dos aspectos mais marcantes dessa música. Segundo o próprio compositor, seu trabalho tem “o ritmo como alicerce principal”.¹⁶⁸ A composição utiliza os compassos 7/8, 2/4 e 3/8, sendo 7/8 o predominante. É neste compasso que se apresenta a frase melódica inicial no baixo – sem dúvida, a frase mais marcante da música –. Veja a distribuição desses compassos na figura a seguir:

Figura 67: *Dona Eni*: as seções e seus compassos



Fonte: do próprio autor

A música inicia em compasso 7/8 até a seção I, seguindo com o compasso binário, pelas seções J, L, M, N e O, quando então retorna ao 7/8. Os poucos compassos 3/8 não são relevantes, por isso não constam na fig. 67. Estes sevem apenas para arrematar um fraseado em 7/8 onde o autor optou por tocar a última repetição da frase sem a nota final. Veja isso na seção R (idêntica à P) na figura seguinte:

Figura 68: *Dona Eni*: compassos 3/8 na seção R



Fonte: do próprio autor

O compasso setenário em andamento rápido (semínima aproximadamente = 125) por si, já

¹⁶⁸ Pode ser visto/ouvido numa entrevista em <https://www.youtube.com/watch?v=6DCMNtKqDGs>, na altura 43'15" (acessado em 14/02/2022).

traz um artifício métrico singular, que se apresenta como um "balanço" originado da alternância entre o ternário e o quaternário. É bom observar que em *Dona Eni*, as seções em 7/8 não apresentam sempre a mesma configuração de acentos entre o ternário e o quaternário. A maioria das seções configura uma acentuação 4+3, mas algumas (D, F, P, R) configuram uma acentuação 3+4. Nessas últimas há uma mudança de foco conceitual. O autor desvia a atenção dos pequenos *motivos* transpositores para buscar uma poética mais identitária, quando desenvolve uma melodia modal própria da cultura nordestina (já comentado na p. 130). Veja na figura 69.

Figura 69: *Dona Eni*: melodia da seção D



Fonte: do próprio autor

Podemos observar que a melodia faz uso repetitivo de um pequeno *motivo*, mas desta vez sem transposições. Assim, preserva um laço com o tratamento *motívico* dado ao resto da música, mas sem deixar de desenvolver aqui uma melodia com sotaque modal. Tal melodia, além de exposta nas seções D, F, P e R em 7/8, também se apresenta nas seções J, L e M, dessa vez num compasso mais coerente com sua raiz popular: o 2/4. Veja em seguida:

Figura 70: *Dona Eni*: melodia das seções J, L e M



Fonte: do próprio autor

Não satisfeito com as diferentes formas de apresentar esse material, o autor encontra ainda mais uma maneira, apresentando a mesma melodia como um baixo em 7/8 nas seções H e V. Veja:

Figura 71: *Dona Eni*: melodia da seção V

Fonte: do próprio autor

Aqui, segundo o autor, a melodia é apresentada num ritmo negativo¹⁶⁹ em combinação com a *Frase 027* (ver fig. 63, p. 129, seção H). Portanto essa melodia acaba se apresentando de 4 formas diferentes como mostra a figura 72. Esse "jogo" com a métrica utilizando a acentuação natural dos compassos acaba por criar maior interesse na audição, além de trazer sua sonoridade para a esfera da MPE.

Figura 72: *Dona Eni*: 4 formas da mesma melodia

a)

b)

c)

d)

Fonte: do próprio autor

Outro artifício usado em *Dona Eni* é o deslocamento em contratempo. A melodia apresentada na fig. 72 d) aparece nas seções H e V, deslocada uma semicolcheia à frente, sempre em contratempo. Isso também ocorre nas seções J e L, quando o baixo executa um pedal na nota si. Veja em seguida:

169 Sobre o uso do termo, ver a p. 136.

Figura 73: *Dona Eni*: pedal em contratempo, seções J e L

Fonte: do próprio autor

O que observamos na figura 73 (assim como na fig. 71) pode ser tratado como ritmo negativo,¹⁷⁰ ou seja, ele segue preenchendo as pausas do ritmo principal.

A polimetria – quando há uma superposição de compassos – também é um importante artifício métrico utilizado em *Dona Eni* na seção M. Esse fato já foi comentado nessa tese e pode ser visto na fig. 21, p. 78.

Enfim, *Dona Eni* é bastante rica em artifícios métricos, o que a traz sua sonoridade para o círculo da MPE.

4.2.3.6 *Dona Eni*: Textura

Dona Eni se apresenta como uma composição predominantemente polifônica. São sempre 2 linhas melódicas se contrapondo sem contexto harmônico tonal, portanto não há qualquer melodia acompanhada. A música é construída baseada no contraponto entre as frases melódicas vistas na fig. 61 (p. 127.) As únicas exceções à textura polifônica estão nas seções F, P, e R. Veja na figura a seguir:

Figura 74: Homofonia em *Dona Eni*, seções F, P e R

Fonte: do próprio autor

Aqui, a melodia superior é dobrada pela linha inferior, mas transposta uma décima abaixo, configurando uma homofonia. Em todo o restante da música predomina a polifonia, na forma de módulos que se alternam em combinações, sempre a 2 linhas.

¹⁷⁰ Esse comentário pode ser visto e ouvido na voz do compositor, em <https://www.youtube.com/watch?v=6DCMNIKqDGs>, aos 43'50" (acessado em 8-2-2022)

A textura polifônica é um aspecto marcante na sonoridade da MPE, portanto, nesse contexto *Dona Eni* se aproxima muito do nosso modelo em estudo.

4.2.3.7 *Dona Eni*: Baixo em padrões modulares

Em *Dona Eni*, tudo são módulos que se recombinaem a cada seção, por isso há muitos baixos modulares como mostra a figura 75. Todos os baixos vistos nessa figura são modulares. As frases a), b), c), e e), permanecem idênticas em suas repetições, sem transposição; enquanto as d) e f) são transpostas à T_{-3} , a cada repetição. Alguns desses baixos se apresentam não só em uma seção, mas em várias, combinados com outras frases melódicas já vistas.

A presença acentuada de baixos modulares reforça a sonoridade característica da MPE.

Figura 75: *Dona Eni*: Baixos modulares

The figure displays six musical examples (a-f) of bass patterns in 7/8 time, illustrating modular repetition and transposition. Each example is shown in a bass clef with a key signature of one flat (Bb).

- a)** Shows two identical measures of a bass line. Above the first measure is a bracket labeled T_0 , and above the second is another bracket labeled T_0 , with an arrow pointing right. A dotted line below the first measure is labeled 8^{a} .
- b)** Shows a long, continuous bass line consisting of many repeated measures of a single rhythmic pattern. Above the line, there are brackets labeled T_0 at the beginning and end, with an arrow pointing right.
- c)** Shows two identical measures of a bass line. Above the first measure is a bracket labeled T_0 , and above the second is another bracket labeled T_0 , with an arrow pointing right. A small '(b)' is written above the first measure.
- d)** Shows two measures of a bass line. Above the first measure is a bracket labeled T_3 , and above the second is another bracket labeled T_3 , with an arrow pointing right.
- e)** Shows two identical measures of a bass line. Above the first measure is a bracket labeled T_0 , and above the second is another bracket labeled T_0 , with an arrow pointing right.
- f)** Shows two measures of a bass line. Above the first measure is a bracket labeled T_3 , and above the second is another bracket labeled T_3 , with an arrow pointing right.

Fonte: do próprio autor

4.2.3.8 *Dona Eni*: Ostinatos

Como a composição é fundada na combinação de *motivos* e frases modulares, naturalmente os ostinatos serão onipresentes. As frases melódicas – já vistas na fig. 61 (p. 127) – aparecem sempre numa polifonia a 2 vozes, se recombinaando até o final da música. Em cada seção, pelo menos uma das vozes apresentará um ostinato, sendo também bastante comum que ambas se manifestem assim. Veja a figura a seguir:

Figura 76: *Dona Eni*: exemplos de ostinato nas seções J e E

a) **J**

b) **E**

8vb

Fonte: do próprio autor

A figura 76 a) apresenta apenas uma das vozes em ostinato, enquanto a figura 76 b), ambas as vozes. As exceções a essas regras se encontram nas seções D, F, P e R (todas, variações da mesma melodia), quando é apresentado o mesmo material melódico nas duas vozes (sendo a 2ª linha, transposta) de maneira homofônica (veja a figura 74, p. 136). Outro tipo de exceção ocorre na seção T, quando ambas as vozes são transpostas continuamente à T₃. Veja a figura que segue:

Figura 77: *Dona Eni*: seção T

The image shows a musical score for the section 'T' of 'Dona Eni'. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The time signature is 7/8. The right hand plays a melodic line with a repeating eighth-note pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment with a similar eighth-note pattern. A bracket above the first two measures of the right hand is labeled 'T-3' with an arrow pointing to the right, indicating a transposition of three octaves. A similar bracket is shown below the first two measures of the left hand.

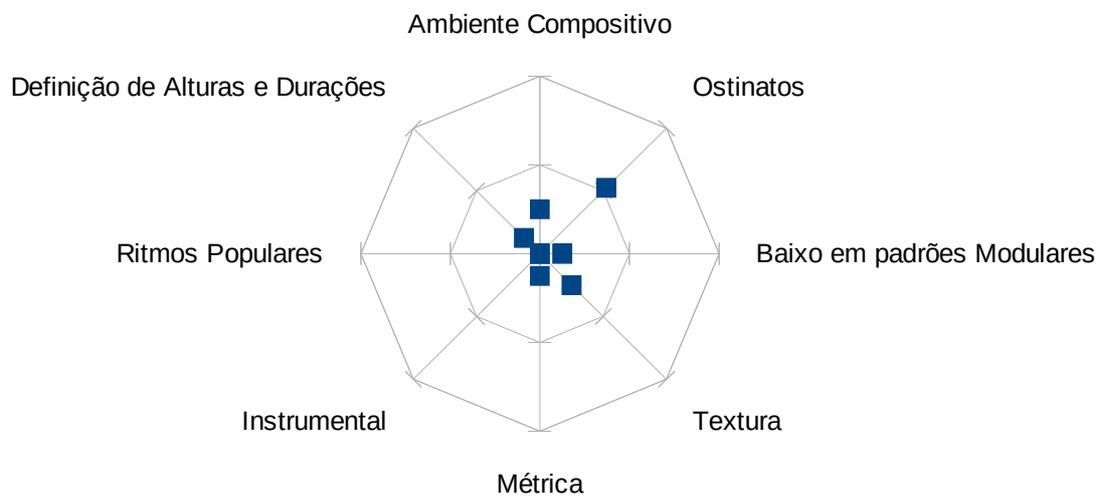
Fonte: do próprio autor

Apesar de tecnicamente não configurar um ostinato, a reapresentação reiterada do mesmo material – transposto ao mesmo fator, T_3 – promove a sensação auditiva própria de um ostinato.

Mesmo com as exceções, a música tem o ostinato como elemento predominante, tipificando mais uma característica própria da MPE.

4.2.3.9 *Dona Eni*: Conclusão

Considerando todos os aspectos avaliados acima, a composição possui uma inquestionável sonoridade afim com a MPE, Como mostra o gráfico 5. Ali, podemos observar que as características de NÍVEL 1 da MPE, ou seja, ambiente compositivo atonal, rigor na definição de alturas e durações, ritmos populares, e instrumental comum da MP; estão todos categoricamente presentes na música, e se encontram bem próximos do centro do gráfico, confirmando a sonoridade própria da MPE. O aspecto “Ostinatos” (NÍVEL 3), um pouco mais afastado do centro, na verdade também está sonoramente muito presente na música, contudo com um pouco menos de intensidade que os de NÍVEL 1. Este não chega a comprometer a sonoridade da música com relação à MPE.

Gráfico 5: Aspectos de *Dona Eni*

Fonte: do próprio autor

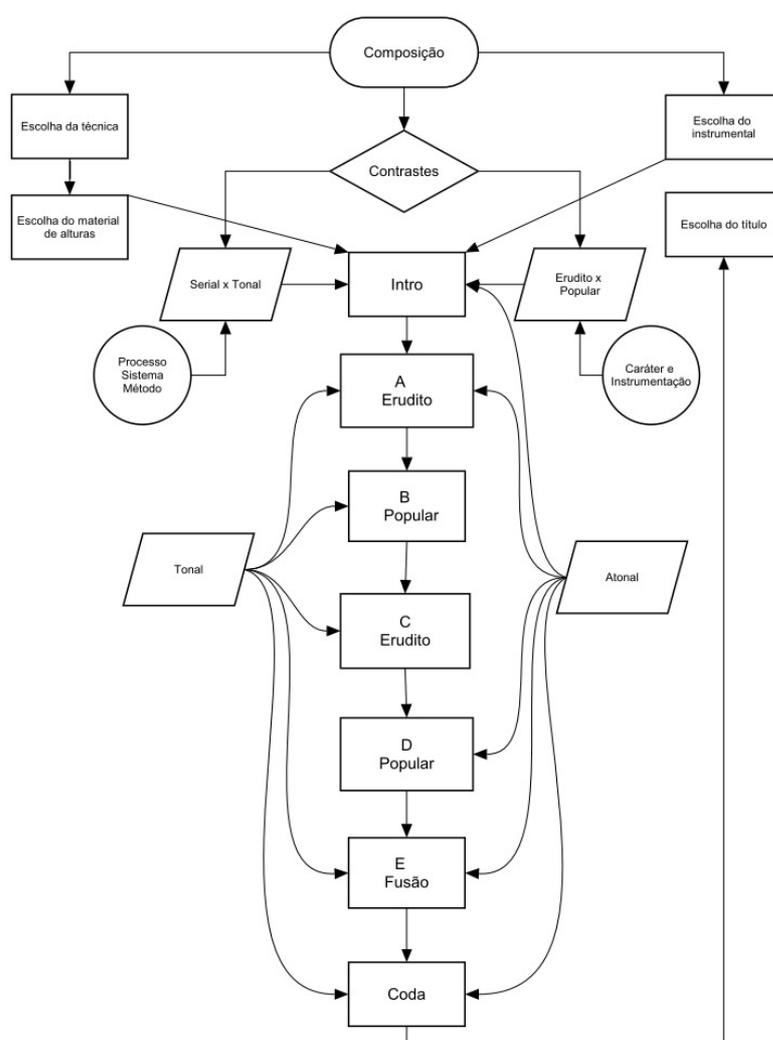
Seguiremos agora com a apresentação da composição *Frevo Bipolar* e seu Memorial Descritivo; música com sonoridade típica da MPE.

5 *Frevo Bipolar* e seu Memorial descritivo

Apresentaremos aqui, um memorial descritivo da peça “*Frevo Bipolar*”, de minha autoria, atentando aos aspectos abordados nessa pesquisa com relação à sonoridade típica da MPE.

Frevo Bipolar é uma composição com duração aproximada de 04:30 minutos, composta para flauta, violoncelo, piano, baixo elétrico e bateria; e foi concebida durante o curso de Doutorado que gera essa tese. A música tem como intenção, transitar entre o popular e o erudito, assim como entre o tonal e o atonal, portanto exatamente na região fronteira onde se forma a sonoridade típica da MPE. Veja seu planejamento no algoritmo mostrado na figura que segue:

Figura 78: Algoritmo de *Frevo Bipolar*



Fonte: do próprio autor

Como podemos observar na figura 78, a composição segue em toda sua extensão com alternância de gêneros e de ambientes compositivos. Veja o quadro que segue:

Quadro 14: *Frevo Bipolar*: gêneros e ambientes

	Intro	Seção A	Seção B	Seção C	Seção D	Seção E	Coda
Gênero	Indefinido	Erudito	Popular	Erudito	Popular	Híbrido	Híbrido
Ambiente	Atonal	Híbrido	Tonal	Tonal	Atonal	Híbrido	Híbrido

Fonte: do próprio autor

Observando o quadro 14, podemos perceber o hibridismo como meta composicional, já que, tanto os gêneros como os ambientes compositivos confluem para esse objetivo, como salientam as duas últimas seções da música.

Para evitar ser prolixos, decidimos focar nossa descrição nos aspectos que aproximam sua sonoridade da MPE.

5.1 *Frevo Bipolar*: Ambiente Compositivo

A composição circula pelos ambientes do serialismo e do tonalismo, algumas vezes enlaçados em íntima dependência. A série original O_4 (4,11,0,7,2,9,10,6,8,5,1,3) é também utilizada nas formas retrógrada e invertida, em diferentes instrumentos, e executadas simultaneamente como mostra a figura 79. Ali, um segmento serial de *Frevo Bipolar* – a partir do compasso 41 (seção A) – onde aparecem as formas O_4 , R_4 e I_4 , da série utilizada na composição. Essas formas são executadas simultaneamente, cada uma em um instrumento, convivendo numa disposição vertical. Podemos observar certa flexibilidade no uso da série quando o piano repete segmentos da mesma nos trechos delimitados por retângulos na figura 79. Ao mesmo tempo, na flauta, a forma O_4 da série aparece rotacionada, iniciando em (11).

Figura 79: Formas da série em *Frevo Bipolar*

The musical score for Figure 79 is in 2/4 time and features three staves: Flauta (Flute), Violoncelo (Cello), and Piano. The Flauta part is in treble clef and includes fingerings 11, 0, 7, 2, 9, and an 'mf' dynamic. The Violoncelo part is in bass clef and includes fingerings 6, 10, 9, and dynamics 'f' and 'mf'. The Piano part is in grand staff and includes fingerings 4,9, 8,1,6,11,10, 2,0,3,7, (2,0,3,7), 5,4, 9,8, (7,5,4,9,8) and dynamics 'ff' and 'f'. Boxed annotations 'O4', 'R4', and 'I4' are present above the Flauta, Violoncelo, and Piano staves respectively.

Fonte: do próprio autor

Na música há também segmentos híbridos, de convivência vertical entre o serialismo e o tonalismo. Veja um dos exemplos a partir do compasso 261 (seção E), na figura que segue:

Figura 80: Convivência entre ambientes tonal e atonal em *Frevo Bipolar*

The musical score for Figure 80 is in 2/4 time and features five staves: Flauta, Violoncelo, Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The Flauta and Violoncelo parts are in treble and bass clefs respectively, with fingerings 2, 7, 0, 11, 4, 3, 1, 5, 8, 6, 10, 9 and dynamics 'f' and 'ff'. The Piano part shows chords Em⁷ and Am⁷. The Baixo part shows chords Em⁷ and Am⁷. The Bateria part is labeled 'Frevo' and shows a rhythmic pattern. A dashed line with '8^{tes}' above it spans the first five measures of the Flauta and Violoncelo parts.

Fonte: do próprio autor

A figura 80 mostra a “cozinha” executando um trecho tonal enquanto a flauta e o violoncelo executam uma série na forma R_4 , rotacionada, iniciando em (2); configurando uma simultaneidade de ambientes compositivos.

Como planejado no algoritmo estrutural da composição, a música também mostra trechos totalmente tonais, veja a figura 81. Essa figura mostra o início da seção B de *Frevo Bipolar*. Aqui, o trecho assume um caráter plenamente tonal. A flauta executa a melodia principal enquanto o baixo elétrico segue uma progressão harmônica em cifras, que "acompanha" a melodia da flauta. O piano segue com a mesma progressão harmônica, porém de forma mais rigorosa, escrita na partitura e não com cifras. O trecho surpreende ao manifestar seu caráter tonal pleno subitamente após a seção A, esta de caráter erudito e com forte sotaque atonal.

Figura 81: Trecho tonal em *Frevo Bipolar*

The musical score for Figure 81 is written in 2/4 time. It consists of five staves: Flauta (Flute), Violoncelo (Cello), Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The Flauta part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a melodic line with slurs. The Violoncelo part is mostly rests. The Piano part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a complex harmonic accompaniment with slurs and dynamic markings *pp* and *f*. The Baixo part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a bass line with slurs and dynamic markings *pp*. The Bateria part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a drum pattern with slurs and dynamic markings *pp*. The score includes chord symbols: Em^7 (Frevo), Am^7 , Bm^7 , and $A_b(add^9)$. A note in the Baixo part says "(Frevo - variar sobre essa célula)".

Fonte: do próprio autor

Seguimos agora observando outros aspectos da composição.

5.2 Frevo Bipolar: Definição de Alturas e Durações

Nesse aspecto, a composição apresenta um misto entre o rigor e o despojamento, embora haja maior prevalência do rigor da escrita musical. Como vemos no algoritmo estrutural da composição (fig. 78, p. 141), existem segmentos tonais e com características próprias da MP – um ambiente onde prevalece o despojamento na execução musical –. Contudo, como mostra

a partitura, algumas dessas passagens apresentam o piano escrito em lugar de cifrado, como seria mais comum na MP (ver fig. 81), o que denota uma maior tendência ao rigor que ao despojamento. As seções de execução mais livre são as B e E, quando o baixo (e o piano em alguns trechos) toca baseado em cifras. Veja as figuras 80 (p. 143) e 81 (p. 144), mostrando respectivamente trechos das seções E e B. Na figura 80, o baixo, piano e bateria ("cozinha") mantêm uma performance despojada, enquanto a flauta e o violoncelo executam semínimas escritas na partitura. Na figura 81 – um trecho com caráter da MP – só o baixo tem certa liberdade de performance. O restante dos instrumentos segue uma partitura escrita, à exceção de 2 compassos em que a bateria fica livre para variar a célula do frevo. Apesar dessa característica mais distanciada da MP, o trecho (seção B) não traz uma sonoridade mais erudita; e isso se deve a certa vivência do compositor na esfera da MP. Qualquer músico que executar o trecho poderá confirmar a sensação do rigor da música escrita.

As seções INTRO, A, C, D e CODA, são expressamente rigorosas com relação a alturas e durações. Vejam a figura a seguir:

Figura 82: Trechos das seções INTRO, A, C, D e CODA, de *Frevo Bipolar*

The image displays a musical score for the piece "Frevo Bipolar", divided into five sections: Intro, A, C, D, and Coda. The score is presented in two columns. The left column contains the Intro, C, and Coda sections, while the right column contains sections A and D. Each section is written for Piano, Flute, Violoncello, Bassoon, and Drums. Dynamics like *f*, *mf*, *mp*, and *pp* are indicated throughout the score. The Intro section features a piano part with a bass line and a melody. Section A shows a more complex arrangement with multiple instruments. Section C includes a flute part with a melodic line. Section D features a flute part with a melodic line and a piano part with a bass line. The Coda section is a short, concluding piece with a piano part and a bass line.

Os segmentos de *Frevo Bipolar* apresentados na figura 82, atestam o rigor das alturas e durações na maioria de suas seções. Como vimos antes, a música também traz alguns segmentos com despojamentos típicos da MP, mas são minoria, prevalecendo os trechos que apresentam maior rigor nesse aspecto.

Seguiremos agora observando o aspecto Ritmos Populares.

5.3 *Frevo Bipolar*: Ritmos populares

A composição – como denuncia o título – é construída sobre um ritmo popular brasileiro: o frevo. A introdução, só com o piano, já sugere isso em seus últimos compassos como mostra a figura a seguir:

Figura 83: *Frevo Bipolar* – Final da INTRO

The musical score for Figure 83 is for a piano. It is in 2/4 time and consists of four measures. The right hand (treble clef) starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, and a half note B4. The left hand (bass clef) starts with a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *mf* in both hands.

Fonte: do próprio autor

O baixo mostrado na figura 83 – na mão esquerda do piano – é típico do frevo e gera certa expectativa, coroada com a entrada da melodia principal no violoncelo, já no início do próximo trecho, a seção A. Veja a figura 84:

Figura 84: *Frevo Bipolar* – Início da seção A

The musical score for Figure 84 is for Violoncello and Piano. It is in 2/4 time and consists of eight measures. The Violoncello (bass clef) starts with a quarter note G#2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The Piano (treble clef) starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, and a half note B4. The dynamic marking is *mf* in both parts.

Fonte: do próprio autor

Na figura 84, o violoncelo traz uma melodia tonal – a melodia principal do frevo – sobre um piano baseado numa série, com um baixo característico do estilo, na mão esquerda.

Finalmente o frevo aparece em sua plenitude na seção B, como mostra a figura 85. Aqui o frevo se revela com todos os seus elementos. Temos agora a melodia principal na flauta¹⁷¹ surgindo sincronicamente com o baixo e a bateria – estes tocando com indicações do ritmo e cifras dos acordes como é típico da MP –, num ambiente compositivo tonal. Ou seja, a seção B resume a essência original de onde nasce toda a composição em seu estado mais natural, antes e depois de ser processado (nas seções anteriores e posteriores) através da hibridação com a cultura do serialismo, apontando algumas possibilidades de mestiçagem rumo a novos ambientes compositivos; tudo a partir do embrião inicial: o frevo.

Figura 85: *Frevo Bipolar* – Início da seção B

The musical score for 'Frevo Bipolar' is presented in a 2/4 time signature. It consists of four staves: Flauta (Flute), Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The Flauta part begins with a forte (f) dynamic and plays a melodic line. The Piano part also starts with a forte (f) dynamic and provides harmonic support. The Baixo part features a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The Bateria part features a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The score includes chord changes: Em7 (Frevo), Am7, Bm7, and Ab(add9). A note above the Bateria staff indicates '(Frevo - variar sobre essa célula)'. The score ends with a ppp dynamic marking.

Fonte: do próprio autor

Além do frevo, a música traz também rápidas referências ao baião e ao rock progressivo na seção D. Veja a seguir:

171 Um instrumento frequentemente encontrado como solista nesse estilo, assim como o piccolo.

Figura 86: Referência ao baião em *Frevo Bipolar*

The musical score for Figure 86 is in 2/4 time and consists of three staves: Piano, Baixo, and Bateria. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The bass part has a bass clef. The drum part has a drum clef. The piano part features a melodic line with grace notes and a bass line with a repeating eighth-note pattern. The bass part has a simple eighth-note bass line. The drum part features a complex, syncopated pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits.

Fonte: do próprio autor

A figura 86 apresenta uma clara alusão ao baião, tanto na seção rítmica como na célula que se repete no baixo. O piano, além de acentuar as entradas do baixo, também traz na mão direita, células típicas do baião.

Outra referência também aparece citada na composição, como mostra a figura 87. Aí, a bateria traz uma "batida" muito utilizada no rock progressivo.¹⁷² Isso aliado ao ostinato – baseado numa série – repetido no baixo e no piano, caracteriza uma forte alusão ao estilo.

Figura 87: Referência ao Rock Progressivo em *Frevo Bipolar*

The musical score for Figure 87 is in 2/4 time and consists of three staves: Piano, Baixo, and Bateria. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The bass part has a bass clef. The drum part has a drum clef. The piano and bass parts feature a repeating eighth-note ostinato. The drum part features a complex, syncopated pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits. There is an 8va marking above the piano staff.

Fonte: do próprio autor

Seguiremos então, observando outras características da composição.

¹⁷² Particularmente nas composições de Roger Waters.

5.4 Frevo Bipolar: Instrumental

O conjunto instrumental utilizado na composição é formado por:

Flauta	Muito utilizado na MP
Violoncelo	Moderadamente utilizado na MP
Piano	Muito utilizado na MP
Baixo elétrico	Muito utilizado na MP
Bateria	Muito utilizado na MP

Como podemos observar, à exceção do violoncelo, todo o instrumental é regularmente utilizado na MP. E ainda assim, embora moderadamente, o violoncelo também é utilizado na MP, o que faz todo o conjunto produzir uma sonoridade bem próxima à MPE.

Apesar do conjunto instrumental ser comum na MP, alguns segmentos da composição – buscando uma sonoridade mais erudita – empregam, desse conjunto, só os instrumentos mais utilizados nesse último gênero. A seção C, como mostra o algoritmo estrutural da composição (fig. 78, p. 141), é um trecho com traços marcadamente eruditos, deixando de fora os elementos mais característicos da MP como ritmos populares e instrumentação.

A figura 88 mostra que, nessa seção são deixados de fora o baixo elétrico e a bateria – instrumentos típicos da MP –, raramente utilizados na ME.

Figura 88: Instrumental utilizado na seção C de *Frevo Bipolar*

The musical score for Figure 88 is written in 2/4 time and consists of three staves: Flauta (Flute), Violoncelo (Cello), and Piano. The Flauta part begins with a piano (*p*) dynamic, followed by mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*). The Violoncelo part features a triplet of eighth notes and a forte (*f*) dynamic. The Piano part includes a triplet of eighth notes in the bass clef and a forte (*f*) dynamic in the treble clef.

Fonte: do próprio autor

Seguimos observando outros aspectos da composição.

5.5 Frevo Bipolar: Métrica

Quanto à métrica, a composição não apresenta grandes irregularidades. Ela segue em 2 por 4 durante toda a extensão sem qualquer ousadia rítmica. A música apresenta sim, muita síncope, o que não é nenhuma novidade num frevo. Contudo, há dois momentos que se destacam no uso de artifícios métricos. Veja a figura a seguir:

Figura 89: Métrica a partir do c.157 em *Frevo Bipolar*

The musical score for Figure 89 is in 2/4 time and features three staves: Flauta (Flute), Violoncelo (Cello), and Piano. The Flauta part begins with a melodic line in the key of B-flat major, marked with a forte (*f*) dynamic. The Violoncelo part provides a harmonic accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, featuring triplet patterns. The Piano part is more complex, with a right-hand melody and a left-hand accompaniment, marked with piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. Dashed boxes highlight specific rhythmic motifs in the piano part, and a 'Flatz' (breath mark) is indicated above the flute staff.

Fonte: do próprio autor

A figura 89 nos mostra um segmento da composição a partir do comp. 153. Nos trechos marcados em pontilhado podemos ver um motivo rítmico que se repete sempre deslocando seu acento métrico. A mesma frase rítmica se repete diversas vezes, cada uma dessas vezes iniciando em posições diferentes do compasso e do pulso, portanto sofrendo acentuações naturais do compasso sempre em pontos diferentes da frase. Isso revela uma certa ousadia rítmica embora não chegue a representar uma grande irregularidade métrica. A partir do comp. 253, podemos observar algo semelhante. Veja a figura que segue:

Figura 90: Métrica a partir do c.253 em *Frevo Bipolar*

The musical score for Figure 90 is in 2/4 time and features four staves: Violoncelo (Cello), Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The Violoncelo part has a melodic line marked with forte (*f*) and fortissimo (*ff*) dynamics, with an 'ord.' (order) marking above it. The Piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, marked with mezzo-forte (*mf*), and a steady bass line in the left hand. The Baixo part provides a harmonic accompaniment with chords Em⁷ and Am⁷. The Bateria part features a drum pattern with a '4' marking above it, indicating a specific rhythmic motif.

Fonte: do próprio autor

Na área pontilhada da figura 90, podemos observar uma frase que se repete – mas sempre de forma idêntica – e não desloca seu acento métrico como o exemplo anterior. Sua ousadia métrica está nas seguidas síncopes que se encontram dentro da própria frase.

Seguimos com outros aspectos da composição.

5.6 Frevo Bipolar: Textura

Com relação à textura, a composição é predominantemente polifônica, seja nos trechos com caráter mais próximo da ME ou da MP. Por essa razão decidimos apresentar aqui apenas as duas exceções homofônicas mais marcantes. A primeira delas se dá a partir do comp. 211, na seção D, como mostra a figura 91. Aí, o piano, nesse trecho da seção D, serve como centro difusor de duas linhas melódicas: a mão direita dobrada pela flauta, e a mão esquerda dobrada pelo baixo. Apesar de serem duas linhas distintas, estão sempre dobradas, o que nos leva a considerar isso como uma dupla homofonia.¹⁷³

Figura 91: Homofonia em *Frevo Bipolar*

Fonte: do próprio autor

O segundo exemplo se encontra a partir do compasso 309. Verifique a seguir:

173 Ainda que, juntas, criem um contexto polifônico.

Figura 92: Homofonia em *Frevo Bipolar*

Flauta *mp* *f*

Violoncelo *mp* *f*

Piano *p* *f*
Ped.

Baixo *f*

Bateria *mp* *f*

Virada só com ton-tons e pedal. 2 compassos.

Fonte: do próprio autor

A figura 92 mostra o final da música – quase uma coda – onde se apresenta o trecho mais homofônico de toda a peça. Essa homofonia se contrapõe a tudo o que vem antes quando transgredir a expectativa corrente através de uma mudança radical de textura. Fica então patente a polifonia como textura prevalecente na composição.

Seguiremos ao próximo aspecto.

5.7 *Frevo Bipolar*: Baixo em Padrões Modulares

A composição só apresenta baixos modulares na seção D, onde cumpre um papel de grande relevância (pode ser visto na fig. 91 (p. 151). Ali o baixo executa sucessivamente um segmento de uma série em colcheias enquanto a bateria segue com variações sobre uma levada de rock progressivo, criando um *groove* único em meio à composição.

A relevância do baixo, ainda na seção D, vai além dos módulos repetidos. Há um contraponto entre graves e agudos; e o baixo, nesse caso, tem um papel crucial; não só na geração do *swing* mas também, na manutenção da ordem no segmento da série. Veja a figura a seguir:

Figura 93: Contraponto – seção D de *Frevo Bipolar*

The musical score for 'Frevo Bipolar' section D is presented in 2/4 time. It features three staves: Piano (right hand), Piano (left hand), and Baixo (bass). The key signature has one flat (B-flat). The Piano part includes dynamics *ff* and *f*, and fingerings such as 9, 8, 11, 10, 0,3, 7,5, 4, and 9. The Baixo part includes dynamics *ff* and *f*, and fingerings such as 3, 1, 5, 8, 6, 6, 10, 9, 2, 7, 0, 11, 4, 4, 9, 8, 1, 6, 11, 10, 2, 0, 3, 7, 5. A box labeled R_4 encompasses the first two staves, and another box labeled I_4 encompasses the first two staves and the Baixo staff. Below the score, the series definitions are provided:

R_4 - 3,1,5,8,6,10,9,2,7,0,11,4
 I_4 - 4,9,8,1,6,11,10,2,0,3,7,5

Fonte: do próprio autor

A figura 93 mostra o baixo elétrico praticamente repetindo a mão esquerda do piano. Podemos notar que há uma relação contrapontística intrincada entre as mãos direita e esquerda do piano em prol da ordenação da série na forma R_4 ; ainda que a mão esquerda, por si só, já traga essa forma da série. A presença do baixo nesse trecho é fundamental e marcante.

Nas seções de caráter menos erudito, o baixo elétrico executa as cifras dos acordes de forma livre, portanto não há aí qualquer baixo modular. Nas seções de caráter mais erudito, tanto o baixo elétrico quanto a mão esquerda do piano, seguem linhas individuais e não-modulares. Portanto a música, na prática, só oferece um baixo modular na seção D (fig. 91, p. 151).

Seguiremos então com o último aspecto a ser observado.

5.8 *Frevo Bipolar*: Ostinatos

A composição é bastante dinâmica e rica em metas, utilizando poucos ostinatos. Um dos ostinatos mais marcantes pode ser visto na figura a seguir:

Figura 94: Ostinatos na seção D de *Frevo Bipolar*

The image displays a musical score for the section D of 'Frevo Bipolar'. It consists of four staves: Flauta (Flute), Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The time signature is 2/4. The Flauta staff shows a melodic line with a circled section and a dynamic marking 'f'. The Piano staff features a complex rhythmic pattern with a circled section labeled 'até aqui' and a dynamic marking 'f'. The Baixo staff has a circled section with a dynamic marking '8va'. The Bateria staff shows a rhythmic pattern with a circled section and a dynamic marking '8va'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat).

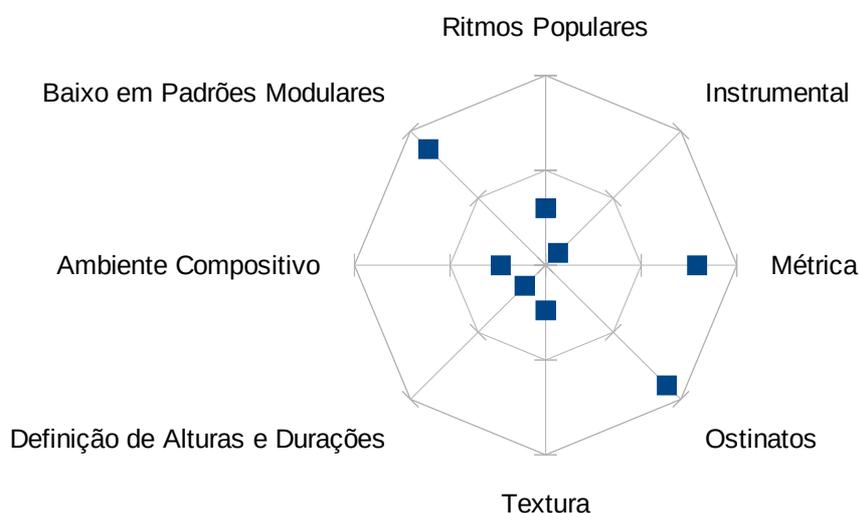
Fonte: do próprio autor

A figura 94 mostra um trecho da seção D, quando o baixo e o piano caracterizam um ostinato que segue por muitos compassos, criando aí um *groove* singular. Quanto à bateria, não constitui necessariamente um ostinato já que o baterista é livre para criar variações sobre a levada.

Outro trecho a observar, nessa perspectiva, é o segmento final da composição que pode ser visto na fig. 92 (p. 152), quando todos os instrumentos – à exceção da flauta – configuram um ostinato que segue por muito compassos, quebrando então um padrão discursivo que vinha prevalecendo desde o início da música.

5.9 Frevo Bipolar: Conclusão

A composição segue um padrão mais erudito que o comum para a MPE, contudo sua sonoridade se mantém bem próxima desse modelo, particularmente pelas características de instrumental, definição de alturas e durações, e ambiente compositivo. Veja o gráfico:

Gráfico 6: Aspectos de *Frevo Bipolar*

Fonte: do próprio autor

Embora – como mostra o gráfico 6 – os aspectos "Ostinatos", "Baixos em padrões modulares", e "Métrica" se encontrem distantes do centro do gráfico, quando ocorrem, estão tão intrinsecamente relacionados aos aspectos de NÍVEL 1¹⁷⁴ que fatalmente trazem à tona uma sonoridade típica da MPE. A coesão nessa inter-relação entre os aspectos observados é determinante no grau de definição dessa sonoridade, própria da MPE. Tomemos como exemplo disso, um pequeno trecho da seção D, como mostra a figura 95. Esse exemplo mostra vários dos aspectos estudados, numa inter-relação compacta. O baixo segue um padrão modular em ostinato, tocando um segmento de uma série, enquanto a percussão executa um rock progressivo utilizando um instrumental típico da MP; tudo com alturas e durações bem definidas. Esses aspectos, da forma como estão colocados, se fortalecem e tornam-se indissociáveis, criando um *groove* típico da MPE. Ou seja, ainda que a música seja muito erudita para os padrões do nosso modelo, suas inter-relações são tão coesas que promovem inevitavelmente uma marcante sonoridade típica da MPE.

174 Ambiente compositivo atonal, Rigor na definição de alturas e durações, Ritmos populares, e Instrumental comum da MP.

Figura 95: Aspectos inter-relacionados – trecho seção D – *Frevo Bipolar*

Alturas e Durações bem definidas

Instrumental comum à MP

The musical score is for the section D of 'Frevo Bipolar'. It features four staves: Flauta (Flute), Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The tempo is marked 'Instrumental comum à MP' (Instrumental common to MP). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Flauta part starts with a dynamic of *f* and is annotated with 'Série O4'. The Piano part has dynamics *p* and *f* and is annotated with 'Série R4' and 'Ostinato'. The Baixo part is annotated with 'Baixo Modular'. The Bateria part is annotated with 'Rock Progressivo'. A large oval encircles the Flauta and Piano staves, and a smaller oval encircles the Baixo staff. A dashed line labeled '8^{va}' is present above the Flauta and Piano staves, and another labeled '8^{vb}' is below the Baixo staff.

Flauta

Piano

Baixo

Bateria

f

Série O4

p — *f*

8^{va}

8^{vb}

Série R4

Ostinato

Baixo Modular

Rock Progressivo

Fonte: do próprio autor

Em seguida, apresentaremos a partitura de *Frevo Bipolar*.

6 Partitura de *Frevo Bipolar*

Frevo Bipolar

♩ = 150 ataualba meirelles
~ 4'30"

Flauta

Violoncelo

Piano

Baixo Elétrico

Bateria

8 A

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

16

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

24

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

32

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

f *mf*

Detailed description: This system contains measures 32 through 38. The Flute (Fl.) part is mostly silent, with some notes in measure 38. The Violoncello (Vc.) part features a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The Piano (Pno.) part has a complex texture with chords and moving lines in both hands, also marked with *f* and *mf*. The Bassoon (Bx. E.) and Trombone (Bt.) parts are silent throughout this system.

39

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

mf *f* *mf* *ff* *f*

P₂₀

Detailed description: This system contains measures 39 through 44. The Flute (Fl.) part has a melodic line starting in measure 39, marked *mf*. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The Piano (Pno.) part features a rhythmic accompaniment in the left hand and chords in the right hand, with dynamics *ff* and *f*. A *P₂₀* marking is present in the left hand of the piano part. The Bassoon (Bx. E.) and Trombone (Bt.) parts are silent throughout this system.

Musical score for measures 46-52. The score includes staves for Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Bx. E.), and Trombone (Bt.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents, marked with *al talon* and *ord.* The Violoncello part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The Piano part has a sparse accompaniment with slurs. The Bassoon and Trombone parts are marked with rests.

Musical score for measures 53-59. The score includes staves for Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Bx. E.), and Trombone (Bt.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents, marked with *8va* and a dashed line. The Violoncello part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The Piano part has a sparse accompaniment with slurs. The Bassoon and Trombone parts are marked with rests.

molto rall. **a tempo**

61 *Flatz* *Ord*

Fl. *ff* *mp*

Vc. *ff*

Pno. *p* *mp*

Bx. E.

Bt.

69 *Flatz* *B* *Ord*

Fl. *f*

Vc.

Pno. *f*

Bx. E. *Em7 (Frevo)*

Bt. *pp* *f*

75

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

pp *f*

Am7 Bm7 Ab(add9)

(Frevo - variar sobre essa célula)

ppp *f*

82

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

Ab(add9) Abm7 Gm7

90

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

ppp — *ff* *f*

E \flat 7 E \flat m7 E \flat m7 E \flat maj7

98

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

F \sharp m7

F \sharp m7

105

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

Bm7

p *f*

Bm7 *C#m7* *Bb(add9)*

pp *f*

111

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

Bbm7 *Am7*

118

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

F7 Fm7 F#m7

126

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

rall. mp

rall.

Fmaj7

C ♩ = 120

132

Fl. *p* *mf*

Vc. *mp* 3

Pno. *mp* Ped. 3

Bx. E.

Bt.

139

Fl. *mp* *pp* *p* *mp*

Vc. *f* *mp* 3

Pno. *f* 3

Bx. E.

Bt.

146

Fl. *mf*

Vc. *mp* *mp*

Pno. *mp* *p* *mp* *f* *Red.*

Bx. E.

Bt.

154

Fl. *mp*

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

160 *Flatz* ♩ = 150

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

165 *ord.*

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

173

Fl. *f*

Vc. *mp* *f*

Pno. *p* *mf*

Bx. E.

Bt.

Detailed description: This system contains measures 173 through 178. The Flute part (Fl.) begins with a melodic line in the right hand, marked *f*. The Violoncello part (Vc.) plays a bass line, starting with a *mp* dynamic and ending with a *f* dynamic. The Piano part (Pno.) features a complex texture with chords and moving lines in both hands, marked *p* in the right hand and *mf* in the left hand. The Bassoon (Bx. E.) and Trombone (Bt.) parts are silent, indicated by a horizontal line with a bar.

179

Fl. *ff*

Vc. *mp*

Pno. *f*

Bx. E.

Bt.

Detailed description: This system contains measures 179 through 184. The Flute part (Fl.) continues with a melodic line, marked *ff*. The Violoncello part (Vc.) plays a bass line, marked *mp*. The Piano part (Pno.) features a complex texture with chords and moving lines in both hands, marked *f*. The Bassoon (Bx. E.) and Trombone (Bt.) parts are silent, indicated by a horizontal line with a bar.

Musical score for measures 186-192. The score includes parts for Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Bx. E.), and Bass Drum (Bt.).

- Fl.:** Starts at measure 186 with a melodic line marked *f*. A dynamic marking of *8^{va}* is indicated above the staff.
- Vc.:** Features a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *< ff*, *f*, *< ff*, and *f*.
- Pno.:** Provides harmonic support with chords and arpeggios. A dynamic marking of *8^{vb}* is indicated below the staff.
- Bx. E.:** Remains silent throughout this section.
- Bt.:** Remains silent throughout this section.

Musical score for measures 193-198, starting with a section marker **D**. The score includes parts for Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Bx. E.), and Bass Drum (Bt.).

- Fl.:** Starts at measure 193 with a melodic line marked *mp*.
- Vc.:** Features a rhythmic accompaniment marked *ff*.
- Pno.:** Provides harmonic support with chords and arpeggios, marked *ff* and *f*.
- Bx. E.:** Features a rhythmic accompaniment marked *f*.
- Bt.:** Features a rhythmic accompaniment marked *f*.

200

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

f

207

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

f

Musical score for measures 214-219. The score includes parts for Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Bx. E.), and Trombone (Bt.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Piano part has a complex texture with a dynamic shift from *p* to *f* and an 8va marking. The Trombone part has rests with slash marks.

Musical score for measures 220-225. The score includes parts for Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Bx. E.), and Trombone (Bt.). The Flute part has a melodic line with a slur and accent. The Piano part has a complex texture with a dynamic shift to *f*. The Trombone part has rests with slash marks and dynamic markings (4) and (8).

226

Fl. *f* *ff* *f*

Vc. *f* *ff*

Pno. *ff* *f*

Bx. E.

Bt. (12)

231

Fl. *ff* *f*

Vc. *f* *ff*

Pno. *mf* *ff* *f*

Bx. E.

Bt. *p cresc* *f*

Flatz

8va

237 (8)

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

242 (8)

Fl.

Vc. *sul pont.*
f < ff

Pno.

Bx. E.

Bt.

249

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

mf

Em⁷

Em⁷

(4)

255

Fl.

Vc.

Pno.

Bx. E.

Bt.

ord.

f ————— *ff*

Am⁷

Am⁷

(4)

261 *8^{va}*

Fl. *f ff f ff f*

Vc. *f ff f ff f*

Pno. *Em7 Am7*

Bx. E. *Em7 Am7*

Bt. (8) (12)

269 *8^{va}* *Flatz*

Fl. *Flatz*

Vc.

Pno. *F#m7 Bm7*

Bx. E. *F#m7 Bm7*

Bt. (4)

276 

284 

292

Fl.
Vc.
Pno.
Bx. E.
Bt.

299

Fl.
Vc.
Pno.
Bx. E.
Bt.

f *ff* *f*
f *ff* *f* *ff* *f*
f *mf*
Fmaj7

306

Fl. *mp*

Vc. *mp*

Pno. *p*

Red.

Bx. E.

Bt. *mp*

virada

316

Fl. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

Bx. E. *f*

Bt. *f*

Virada só com ton-tons e pedal. 2 compassos.

7 Conclusão

A Música Popular Expandida é sem dúvida uma das vertentes evolutivas da música popular ocidental. Por um lado traz a influência europeia através dos processos compositivos contemporâneos – particularmente relativos às alturas –; por outro, vem com as influências afro-americanas e sua elaborada trama rítmica.

A partir do final da década de 1960 com o advento das convulsões político-culturais em âmbito internacional, vimos crescer a necessidade de uma música popular mais urbana e coerente com tais revoluções. Daí o Tropicalismo e Tom Zé como autênticos representantes da antropofagia cultural, passando em seguida pela massificação e produção em série da MP comercial, para depois desembocar numa reação a essa indústria do entretenimento: a MPE. Esta, agregando um público cada vez mais universitário, teve como marco inicial o álbum conceitual “Clara Crocodilo” de Arrigo Barnabé, lançado em 1980. É importante observar que Itamar Assumpção teve contribuição fundamental na formação dessa sonoridade, seja por sua participação no álbum “Clara Crocodilo” (particularmente na elaboração das linhas de baixo), seja na concepção de seu álbum “Beleléu, Leléu, Eu”, lançado no mesmo ano.

Na literatura acadêmica há muito material versando sobre a música e a vida de Arrigo, Itamar, Tom Zé e a vanguarda paulista; mas confesso que encontrei poucos textos que abordassem o aspecto técnico/musical com certa profundidade. Uma das poucas exceções – talvez a maior – é a Dissertação de Mestrado de André Cavazotti (1993): “Processos seriais na música de Arrigo Barnabé: as oito canções do LP Clara Crocodilo”, que traz abordagens técnicas detalhadas sobre os processos compositivos de Arrigo, com partituras e observações sobre o uso das séries nas composições; o que me foi de grande ajuda nessa tese e sou muito grato. A maioria das pesquisas traz perspectivas sociológicas, históricas e culturais; às quais também sou grato pelo auxílio que me trouxe na construção de um bom entendimento do cenário artístico/cultural em torno dessa música. Portanto resolvi suprir essa falta me aprofundando um pouco mais nos aspectos técnico/musicais de algumas obras que margeiam essa sonoridade, particularmente as composições analisadas no Cap. 4.2, a saber, obras de Arrigo barnabé, Amaro Freitas e de minha autoria.

Durante o curso de doutorado que inclui essa tese, compus o *Frevo Bipolar* – o qual apresento aqui com seu memorial no Cap. 5 – como forma de ilustrar a sonoridade típica da MPE. Essa composição fluiu de forma fácil e prazerosa, dessa vez trazendo alguns novos elementos à sonoridade da MPE, o que a trouxe um pouco mais para perto da linguagem

erudita.

É importante ressaltar que nosso estudo não tenciona focar em nenhum artista ou "movimento" em particular, mas na definição de um modelo compositivo, que no Brasil, teve maior visibilidade a partir de 1980 com o lançamento do álbum "Clara Crocodilo" de Arrigo Barnabé. Ainda que, no atual momento – no Brasil –, poucos compositores transitem por essa sonoridade, acreditamos que esse modelo constitua um objeto de grande relevância na evolução da nossa Música Popular; um reflexo do hibridismo na encruzilhada entre Música Popular X Música Erudita, e Música Tonal X Música Atonal.

O termo "Expandida" encontrado na expressão "Música popular Expandida" foi emprestado do termo "Tonalidade Expandida", já que esta última tem como significado, grosso modo, a expansão do campo harmônico no tonalismo. Na MPE a expansão não se dá na harmonia, mas das diversas possibilidades de manipulação dos parâmetros presentes em cada um dos aspectos que formam sua sonoridade, para além do tonalismo e para além da Música Popular.

Durante o trabalho me deparei com uma questão: a escassez de compositores que produzissem música com essa sonoridade. Levei meses numa pesquisa em sites de música "cult", música contemporânea, música rara, dentre outros tipos; para obter poucos exemplos. Isso me levou a questionar se compensaria seguir com essa pesquisa. Contudo, enquanto elaborava essa tese fui me dando conta da singularidade e marca inconfundível que traz essa música, reunindo idiosincrasias fundadas na inter-relação entre os aspectos que concorrem para a formação da sua sonoridade. Em qualquer esfera, a MPE é respeitada e valorizada. Nela há uma força própria que vem cativando entendidos e "desentendidos".

Um impasse a ser levantado é a legitimidade no uso do termo "Música Popular" incluso no título do nosso modelo: "Música Popular Expandida". É plausível contestar se uma música que traz tantos elementos da Música Erudita Contemporânea possa ser tratada como Música Popular. Pensando nisso resolvi, informalmente, abordar algumas pessoas próximas – leigos ou músicos, sem distinção – a respeito dessa questão, apresentando um pequeno trecho de uma composição de Arrigo Barnabé e pedido suas opiniões. Embora a maioria tenha percebido a música como popular, um número substancial dessas pessoas optou pelo erudito. Ainda que nessa operação eu não tivesse qualquer intenção de formalizar uma pesquisa de campo, pude perceber que alguns levaram em conta apenas o "sentimento" do primeiro impacto na audição, enquanto outros racionalizaram a respeito da questão popular/erudito. Como nessa tese o aspecto mais considerado foi a percepção da sonoridade, achei legítimo

abordar essa questão pelo viés do primeiro impacto na audição, ou seja, pelo "sentimento" da primeira impressão. E, nesse caso, a percepção de que a música tem uma sonoridade predominantemente popular é muito nítida. Ao que me parece, os ritmos populares aliados à instrumentação provavelmente são os maiores responsáveis por isso. Se atentarmos à figura 24 (p. 94) que apresenta uma avaliação dos aspectos formadores da sonoridade MPE na canção *Pau que Nasce Torto/Melô do Tchan*, veremos que os atributos Instrumental e Ritmos Populares se encontram como os mais determinantes no estabelecimento da sonoridade popular típica dessa canção. Por fim, achamos legítimo, por ora, o uso do termo “Música Popular” no título do nosso modelo compositivo.

Enfim, essa tese tem como proposta definir de forma mais clara o modelo compositivo MPE, assim como servir de introdução a um estudo mais aprofundado a respeito da formação de sua sonoridade, já que a mesma representa, senão uma das vertentes evolutivas da música popular ocidental, uma experiência definitiva nesse sentido. Uma vez definida essa vertente, ela passa a se distinguir de outros possíveis modelos que habitam a zona fronteira entre o Popular e o Erudito, o Tonal e o Atonal.

Esperamos que esse estudo inicial venha trazer estímulo a outros pesquisadores que manifestem interesse pelo tema, podendo estes aprofundar e melhor detalhar as características desse modelo compositivo, para que a Música Popular Expandida possa vir a constituir definitivamente um Estilo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Aline S. **Marlos Nobre: variações rítmicas Opus 15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação.** 2012. 229 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Campinas, 2012.

ARANTES, Mariana Oliveira. **Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-1970).** Dissertação de Mestrado – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”. São Paulo. 2009.

BASTOS, Maria Clara. **Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção.** 234 f. Dissertação – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

BERENDT, Joachim E. **O jazz: do rag ao rock.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

BIRRER, Frans. Definitions and research orientation: Do we need a definition of popular music? **Popular Music Perspectives 2**; papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Italy: Reggio Emilia, September 19-24, 1983.

BRINDLE, Reginald Smith. **Serial composition.** London: Oxford University Press, 1966.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

CARDOSO, Eduardo Schiavone. A metrópole na linha do baixo: Itamar Assumpção e a geografia da cidade de São Paulo. **Espaço e Cultura**, n. 25, p. 31-40, 2009.

CASTRO, Gisela. Novas posturas de escuta na cultura contemporânea. **Intexto**, n. 10, p. 129-140, 2004.

CAVAZOTTI, André. **Processos seriais na música de Arrigo Barnabé: as oito canções do LP Clara Crocodilo.** 1993. Dissertação de Mestrado em Música. Porto Alegre: UFRS.

_____, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. **Per Musi**, p. 5-15, 2000.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música.** Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Poliônimo: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. **OPUS**, v. 11, n. 1, p. 153-175, 2005.

_____, Antenor Ferreira. **Estruturações harmônicas pós-tonais.** São Paulo: Editora da Unesp, 2006 a.

_____, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. **OPUS**, v. 12, n. 1, p. 33-53, 2006 b.

DALLIN, Leon. **Techniques of Twentieth Century Composition.** 3ª edição. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1975.

DAMKE, Ciro. O CANTO DA SAUDADE EM MÚSICAS POPULARES ALEMÃS DA TERCEIRA IDADE. **Línguas & Letras**, v. 10, n. 18, p. 85–96, 2009.

DE CAMARGO PIEDADE, Acácio Tadeu. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 11. 2007.

DE MORAES, José Geraldo Vinci. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura**, v. 8, n. 13, p. 117–133, 2006.

DE OLIVEIRA, Laerte Fernandes. **Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa**. Annablume, 2002.

DONATO, Dago. Como surgiu o Lira Paulistana. Website. **Selo Sesc**, 19 abr. 2019. Disponível em: <<https://medium.com/zumbido/onde-a-m%C3%Basica-toca-6fcab60f486>>. Acesso em 30 set. 2021.

FALCÃO, Sidney. “Banda dos Contentes” (Polydor, 1976), Erasmo Carlos. Website. **Blogspot**, 28 mai. 2017. Disponível em: <<https://discosessenciais.blogspot.com/2017/05/banda-dos-contentes-polydor-1976-erasmo.html>>. Acesso em 12 dez. 2019.

FENERICK, José Adriano. Outros fins e outros sons: a metrópole e a Vanguarda Paulista. **Mneme-Revista de Humanidades**, v. 4, n. 08, 2003.

_____, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80. **Métis: história & cultura**, v. 3, n. 6, 2004.

_____, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, ano V, n. 1, p. 1-21, 2008.

_____, José Adriano. Arrigo Barnabé e o pop-rock nos anos 1980. **Idéias**, v. 8, n. 2, p. 13-32, 2017.

FERRAZ, Ivan de Bruyn. **Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção**. Dissertação. Guarulhos: USP. 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird. **Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2009.

FERREIRA JUNIOR, Antonio Herci. **Crise e vanguarda: Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo**. 129 f. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2018.

FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. Yale University Press, 1973.

FRANCISCHINI, Alexandre. Autonomia e funcionalidade: algumas considerações deste binômio em música. In: **Congresso da ANPPOM**. 2009.

FREIRE, Guilherme Araujo. A produção artística de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco Estudando o samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 68, p. 122-144, 2017.

FRITH, Simon. **Popular Music: Music and society**. [s.l.]: Psychology Press, 2004.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. 1a ed. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2002.

GRIFFITHS, P. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**: Macmillan Publishers, 1980.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. **A “nova música” popular de São Paulo**. Dissertação. Universidade de Campinas, Campinas. 1985.

HARA, Tony. Amizade e Criação: uma conversa entre Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. Veredas – **Revista Interdisciplinar de Humanidades**, v. 1, p. 18-42, 2018.

HARRIS, John; MUGGIATI, ROBERTO. **DARK SIDE OF THE MOON, THE: OS BASTIDORES DA OBRA-PRIMA DO PINK FLOYD**. Zahar, 2006.

KIMIZUKA, Yuri Behr; TINÉ, Paulo. O Banquete musical d’ A Barca do Sol. **Revista Per Musi**, v. 2018, 2018.

KRAMER, J. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music**. 1st ed. New York: W.W. Norton, 1989.

LEVY, Janet M. Texture as a sign in classic and early romantic music. **Journal of the American Musicological Society**, v. 35, n. 3, p. 482-531, 1982.

LIMA, Paulo Costa. ‘Composicionalidade’ e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia. **A experiência musical: perspectivas teóricas, Série Congressos da TeMA, III, Edited by Ilza Nogueira and Valério Fiel da Costa. Salvador, UFBA**, p. 36-59, 2019.

MACHADO, Silas Rodrigues; DE FARIA, Fernando Mesquita. A construção do sentido no gênero canção: um estudo comparativo das canções cultura lira paulistana de Itamar Assumpção e *Tiempo de Híbridos* de Rodrigo González. **Revista Língua&Literatura**, v. 19, n. 34, p. 40-54, 2017.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica. 2002.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Per Musi**, n. 22, p. 181–195, 2010.

NERY, Emília Saraiva. DISCUTINDO A ARTE DE TOM ZÉ: NAS INCURSÕES PELA HERMENÊUTICA E ESTÉTICA. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v.10, p.19–37, 2013.

PEREIRA, Sérgio. FIO, FORJANDO O. Antropofagia Musical Brasileira: O Fio que Não se Rompe. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História–ANPUH**. São Paulo, 2011.

PERLE, George. **Twelve-tone tonality**. Univ of California Press, 1996.

PERRONE, Marcela. REFLEXÕES SOBRE MÚSICA POPULAR E ERUDITA PARA O ESTUDO DA FRONTEIRA. **SIMPEMUS 5**, p. 14–18. 2008 a.

_____. Música de Fronteiras. **Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, Salvador, Bahia, 2008 b.

PINTO, Guilherme. Mostrar lo extraña que es la normalidad. Website. **Entrevista con Philip Tagg**, 12 Jul 2004. Disponível em: <<http://tagg.org/articles/brechaiwv0407.htm>>. Acesso em: 27 out. 2019.

ROCHA, Lygia Maria Silva. “Todo compositor brasileiro é um complexado” Anonimato e fama de Tom Zé na mídia impressa especializada. **X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**, Blumenau, 2009.

RODRIGUES, André Rocha. A cidade da Vanguarda Paulista. **Revista Urutágua**, n. 21, p. 14-23, 2010.

RODRIGUEZ, Benito. NO CALOR DA OBRA: ENCONTROS COM A PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA Entrevista com Ferreira Gullar. **Revista Letras**, v. 55, p. 237 – 267, 2001.

ROSÁRIO, Iberê Moreno et al. DODECAFONIA E POLÍTICA: O ÁLBUM TUBARÕES VOADORES E O CONTEXTO DA DITADURA. **Jornadas Internacionais de HISTÓRIAS EM QUADRINHOS**. 2013.

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison (Ed.). **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Jorge Zahar, 1994.

SANTORO, Gene. **Myself when I am real: the life and music of Charles Mingus**. New York: Oxford University Press, 2000.

SANTOS, Carlos RF. **Uma investigação sobre os processos composicionais de Arrigo Barnabé no álbum "Gigante Negro"**. Dissertação. Unicamp, Campinas. 2018.

SCARAMBONE, B. **The Piano Works of Marlos Nobre**. 2006. 151 f. Tese (Doctor of Musical Arts) – The Faculty of de Moores School of Music, University of Houston, Houston. 2006.

SCHULLER, Gunther. **O Velho jazz suas raízes e seu desenvolvimento musical**. São Paulo: Cultrix, 1970.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. Editora Hedra, 1999.

SILVA, Rafael Cordeiro. Arte e reconciliação em Herbert Marcuse. **Trans/Form/Ação**, v. 28, n. 1, p. 29-48, 2005.

SION, Roberto. **A arte de arranjar e procedimentos usados no arranjo sinfônico para a canção Estrada Branca de Tom Jobim e Vinicius de Moraes**. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2015.

SMETAK, Walter. **Retorno ao futuro, ao espírito**. Salvador, Bahia, Brasil: Associação dos amigos de Smetak, 1982.

SOTUYO BLANCO, Pablo. **Modelos pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2003.

SOUZA, Carla Delgado de. Entre práticas e discursos: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e o campo da música erudita brasileira pós 1980. **Ciências Sociais Unisinos**, v.53, n.3, p.467–477, 2017.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à teoria pós-tonal**. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

TINHORÃO, José Ramos; SOUZA, Alexandre Barbosa de. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TRALDI, Cesar Adriano. Estudo e performance de processos rítmicos do Século XX com Auxílio de dispositivos Eletrônicos. **Revista Música Hodie**, v. 14, n. 1, 2014.

VITO RODRIGUES FALBO, Conrado. **Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. 2009.

VARGAS, Herom. As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970. **Galaxia**, n. 24, p. 279-291, 2012.

WISNIK, José Miguel. ENTRE O ERUDITO E O POPULAR. **Revista de História**, v.0, n.157, p.55–72, 2007.