

**MARILIA DO ESPIRITO SANTO CARVALHO**

**PROGRESSÕES REBELDES:  
DOIS ENSAIOS SOBRE HARMONIA E VALORAÇÃO EM MÚSICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

**FLORIANÓPOLIS  
2018**

C331p Carvalho, Marília do Espírito Santo  
Progressões rebeldes: dois ensaios sobre harmonia e valoração em música / Marília do Espírito Santo Carvalho. - 2018.  
160 p. il.; 29 cm

Orientador: Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Bibliografia: p. 115-121

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2018.

1. Harmonia (Música). 2. Tonalidade (Música). 3. Teoria musical. 4. Erik Satie. 5. Caetano Veloso. I. Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

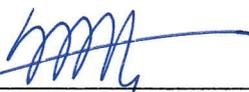
CDD: 781.25 - 20.ed.

MARILIA DO ESPIRITO SANTO CARVALHO

**PROGRESSÕES REBELDES:  
DOIS ENSAIOS SOBRE HARMONIA E VALORAÇÃO EM MÚSICA**

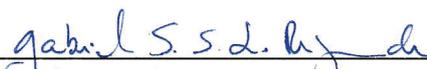
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Banca Examinadora:**



---

**Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (Orientador)**  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC



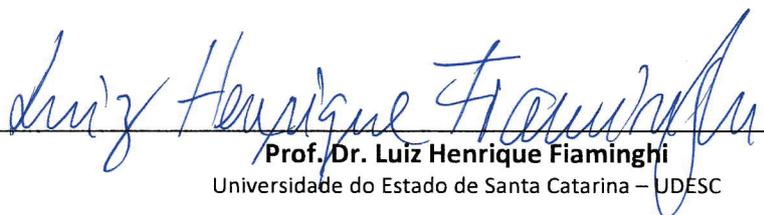
---

**Prof. Dr. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende**  
Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA



---

**Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros**  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC



---

**Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi**  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Florianópolis, 10 de agosto de 2018



## Agradecimentos

Sou muito grata a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

Ao meu professor e orientador Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, por sua dedicação, cumplicidade e generosidade, que fizeram do mestrado uma experiência prazerosa e de intenso aprendizado musical.

Aos professores Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, Guilherme Sauerbronn de Barros e Luiz Henrique Fiaminghi, por suas leituras atentas e relevantes contribuições ao trabalho.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC na pessoa da professora Viviane Beineke e aos demais professores com os quais cursei disciplinas, por me colocarem em contato com ideias e discussões do campo da música até então por mim desconhecidas.

À professora Valeria Maria Fuser Bittar, por me acolher junto ao núcleo de Flautas Doces da UDESC, me proporcionando o convívio com pessoas, instrumentos e repertórios tão lindos.

Ao professor Norton Eloy Dudeque (UFPR), pelas sugestões de referências e interlocuções durante o X Seminário de Pesquisa do PPGMUS – UDESC, 2016.

Ao Centro de Aperfeiçoamento dos Profissionais de Educação (EAPE) da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), pela valiosa oportunidade. À Direção da Escola de Música de Brasília na pessoa da professora Edilene Maria Muniz de Abreu, por sinceramente incentivar e apoiar o seu corpo docente à capacitação profissional. E ao querido professor e amigo Joel Barbosa de Oliveira, por me encorajar de diferentes formas nessa jornada (me encaminhando, inclusive, o edital de seleção do mestrado da UDESC!).

À Áurea Demaria Silva, pelas sugestões de referências e participação em nossos encontros de estudo.

Aos novos amigos da UDESC, pelo convívio alegre e sonoro; em especial ao Matheus Henrique de Souza Ferreira, pelas preciosas aulas de piano, pelos papos sobre contracultura e pela epígrafe do Kerouac.

Aos amigos Jesse Samuel Samba Wheeler, pelos *chats* etnomusicológicos e *helps* com os *abstracts*; Makoto Flores Yamamoto, pelas consultorias de tradução e atenciosa revisão do trabalho; e Diogo de Oliveira Vilela, por me inspirar com sua doce rebeldia e com o seu repúdio à “boa música”.

Aos amigos Augusto Möllmann de Pádua, Carla Xavier Duarte, Daniel Martins Pitanga, Daniela da Silva Mesquita, Gaje Stefan Mansfield, Isabel Terra Siebra de Sousa, Ivy Dantas Silveira, José Newton de Oliveira Lima, Lana de Medeiros Escobar, Leonardo Gomes Teixeira, Luciana Madalena Silva Carneiro, Naira Johansson Carneiro Larrea, Nicolly Dal Sasso Pessoa, Raquel Paula Schmidt, Simone Menezes da Rosa, Tahiná Lameiras Diniz, Thiago Nogueira Silveira e Valério Martins Silva pelo carinho, preocupação e boas energias de sempre.

Ao Felipe Corbani da Silva, pelo companheirismo.

À toda a minha amorosa família, pelo incentivo aos meus estudos de música; em especial aos meus tios, Luiz Haroldo e Sílvia Maria do Espírito Santo; aos meus primos, Renata e Danilo do Espírito Santo de Castro Leite; ao meu irmão, Michael Zeppenfeld de Carvalho; à minha irmã, linda e parceira, Heloísa do Espírito Santo Carvalho; e aos meus pais, os mais perfeitos desse mundo, Wania Maria do Espírito Santo Carvalho e Eliazar Diniz de Carvalho.

## Progressões rebeldes: dois ensaios sobre harmonia e valoração em música

**Resumo:** Situando-se no campo da teoria musical a presente dissertação investiga combinações de acordes que divergem de prescrições da teoria da harmonia tonal. Tomando por mote a distinção entre *progressão* e *sucessão* exposta nos primeiros parágrafos do “Funções Estruturais da Harmonia” de Arnold Schoenberg, e a partir de uma revisão de tipologias para as combinações harmônicas, são averiguadas disputas entre acatamento e violação, procurando reconhecer, então, valores associados às sonoridades das sucessões de acordes, percebidas aqui como progressões rebeldes. Ao infringir regras, ou seja, ao desafiar o estabelecido pela cultura da tonalidade harmônica, tais progressões transgressoras estariam questionando critérios da arte, como ordem, autonomia e beleza? Com que elementos musicais e com quais combinações harmônicas se faz música sob o argumento da rebeldia? Tais temáticas e questões se articulam aqui em dois ensaios analíticos: um sobre a “Gymnopédie n.1” publicada por Erik Satie em 1888, e outro sobre a canção “O quereres” lançada por Caetano Veloso em 1984.

**Palavras-chave:** Harmonia tonal; Progressões harmônicas; Teoria e análise musical; Gymnopédie n. 1 de Erik Satie; O quereres de Caetano Veloso.

**Abstract:** Situated in the field of music theory, the present M.A. thesis investigates combinations of chords that diverge from prescriptions of the theory of tonal harmony. Adopting the distinction between progression and succession as outlined in the first paragraphs of Arnold Schoenberg's *Structural Functions of Harmony*, and proceeding from a review of typologies for harmonic combinations, the author examines disputes between adherence to and violation of convention in an effort to discern the values associated with the sonorities of particular chord sequences, perceived here as *rebellious progressions*. In defying rules, i.e., in challenging culturally established harmonic tonality, would such transgressive progressions represent a questioning of the criteria of art, such as order, autonomy, and beauty? With which musical elements and harmonic combinations is this rebellious music made? These themes and issues are addressed here in two analytical essays: one on “Gymnopédie n.1” published by Erik Satie in 1888, and the other on the song “O quereres”, released by Caetano Veloso in 1984.

**Keywords:** Tonal harmony; Harmonic progressions; Music theory and analysis; Gymnopédie no. 1, Erik Satie; O quereres, Caetano Veloso.



## Lista de figuras

### Capítulo 2

Fig. 2.1 – Compassos iniciais das 3 <i>Gymnopédies</i> , Erik Satie, 1888	42
Fig. 2.2 – Agrupamentos do pé métrico troqueu em compasso ternário, a partir de Cooper e Meyer (2000: 47)	42
Fig. 2.3 – Interpretações analíticas sobre a <i>Gymnopédie n.1</i> de Erik Satie, 1888	46
Fig. 2.4 – “Gráfico de multicamadas” de Jelensperger, reproduzido a partir de Damschroder (2008: 89)	50
Fig. 2.5 – Tratamento desigual das dissonâncias nos compassos 5 a 9 da <i>Gymnopédie n.1</i> , Satie, 1888	52
Fig. 2.6 – Reescrita hipotética do primeiro segmento melódico da <i>Gymnopédie n.1</i> , Satie, 1888	53
Fig. 2.7 – Alguns acordes de identificação complexa na <i>Gymnopédie n.1</i> , de Satie, 1888	54
Fig. 2.8 – Erik Satie por Jean Cocteau, 1920, reproduzido a partir de Griffiths (1998: 67)	56

### Capítulo 3

Fig. 3.1 – Síntese das “progressões fundamentais” definidas por Schoenberg (2004: 23-27)	61
Fig. 3.2 – “Sucessões” amostradas na Figura 1 do <i>Structural Functions of Harmony</i> , Schoenberg (1983: 1)	63

### Capítulo 4

Fig. 4.1 – Visão geral da forma, harmonia, contorno melódico e versos de <i>O quereres</i> - Caetano Veloso, 1984	85
Fig. 4.2 – Nota dó como nota em comum entre os acordes da canção <i>O quereres</i>	87
Fig. 4.3 – Encadeamento dos acordes na introdução de <i>O quereres</i> , a partir de Maia (2007: 45)	88
Fig. 4.4 – Ambiguidades, irresoluções e desencontros analíticos na seção B, refrão de <i>O quereres</i>	96
Fig. 4.5 – Notas melódicas ré e mi identificadas como par antonímico no segmento <i>a1</i> de <i>O quereres</i>	98
Fig. 4.6 – Formação icônica entre melodia e letra em <i>O quereres</i> , a partir de Maia (2007: 58-59)	100

### Conclusão

Fig. 5 – Rebeldia estereotipada em imagens publicitárias	105
--	-----



## Sumário

Introdução	13
<b>Sobre ensaios de interpretação analítica e seus critérios</b>	
A transgressão como regra de valor	16
Sobre a estrutura da dissertação e outras delimitações	18
<b>1. Rebeldia e[m] música</b>	23
1.1 A rebeldia tem história	25
1.2 A partir de Rousseau	27
1.3 Formulações sobre comportamentos desviantes	30
1.4 Rebeldia <i>versus</i> Revolução	34
<b>2. Primeiro ensaio: A rebeldia sem palavras da <i>Gymnopédie n.1</i> de Erik Satie</b>	39
2.1 O canto nostálgico das <i>Gymnopédies</i>	39
2.2 <i>Gymnopédie n. 1</i> : desafiando conceitos	44
2.3 Satie: despistando seguidores	55
<b>3. Progressão e sucessão: todo <i>versus</i> agregado</b>	59
3.1 Sucessão ou sequência? Um detalhe de tradução	64
3.2 Direcionalidade	65
3.3 O todo e o agregado	67
3.4 Sobre diferenças sintáticas entre progressões e sucessões	72
<b>4. Segundo ensaio: A rebeldia da canção <i>O queres</i> de Caetano Veloso</b>	81
4.1 A poesia escrita de <i>O queres</i>	82
4.2 Questões de direcionalidade na harmonia de <i>O queres</i>	84
4.3 A poesia cantada de <i>O queres</i>	97
4.4 Onde não queres nada, nada falta	100
Conclusão	103
<b>Onde queres o sim e o não, talvez</b>	
A transgressão como valor moral	105
Rebeldia e despaisamento	107
Para músicas rebeldes, progressões rebeldes	110
<b>Referências</b>	115
Sobre os apêndices	125
<b>Apêndice 1:</b> Tradução do « Livre Troisième - Chapitre Quatrième: <i>De la suite des Accords</i> » do <i>Traité de L'harmonie</i> , de Jean-Philippe Rameau (1722)	127
<b>Apêndice 2:</b> Resenha de <i>Retrogressive Harmonic Motion</i> , de Paul Scott Carter (2005)	135
<b>Apêndice 3:</b> Resenha de <i>Hearing Harmony</i> , de Christopher Doll (2017)	147



## Sobre ensaios de interpretação analítica e seus critérios

Nos estudos musicais, classificar, qualificar e agrupar são ações corriqueiras que envolvem a adoção de critérios. Explícitos ou tácitos, os critérios mostram aspectos de nossas formas de pensar e agir e interferem na compreensão dos fenômenos musicais. Desse modo, também nos exercícios de interpretação analítica, uma mesma música pode ser criticamente percebida de maneiras muito diversas, dependendo dos critérios aplicados.

Tal temática da análise e de seus critérios, como se sabe, não é privilégio da música e acompanha discussões das artes (e sobre as artes) em geral. Nessa perspectiva ampliada, Sant’Anna (2017: 19) observa que a interpretação analítica tanto pode aclarar significados registrados pelo artista quanto pode sugerir à obra “um significado que, não existindo anteriormente e sendo pertinente, ajunta-se ao conjunto, tornando a obra mais espessa e/ou rica”. Ademais, continua Sant’Anna (2017: 85), “como um sonho que, às vezes, tem mais conteúdo do que aparenta”, todo objeto artístico é portador de certa ideologia que, por sua vez, pode ser “desentranhada e formalizada” por intermédio da análise.

Dialogando em diferentes medidas com o mundo das artes, no campo musicológico diversos autores têm pensado o tema. Em *Analyzing music under the new musicological regime*, Agawu (1997: 297-298) recorda que a musicologia e a análise musical só se estabelecem como disciplina no final do século XIX. Recorda também que, embora o “aperfeiçoamento e a formalização das técnicas” no século XX “tenham dependido diretamente dos desenvolvimentos anteriores”, é especificamente na década de 1980 que, na esfera acadêmica anglo-norte-americana, aparecem os “primeiros guias abrangentes de técnicas analíticas” voltados para a consolidação desse conhecimento.<sup>1</sup> De caráter “indispensável”, segundo o autor, a qualquer área que “tome o objeto musical como ponto de partida”, Agawu afirma que os ramos da musicologia “diretamente preocupados com a experiência da música” exigem uma “implementação vigorosa de técnicas analíticas”.<sup>2</sup> Salienta que a análise não serve apenas para disponibilizar, na “forma verbal”, um “conjunto apartado de resultados”. Ressalta que “os diferentes tipos de

<sup>1</sup> “Although codified analytical methods date back at least to the eighteenth century, and although the refinement and formalization of techniques in our own century have depended directly on those earlier developments [...], [in] the 1980’s did the first comprehensive guides to analytical techniques in English appear [...]. These books take full advantage of the specialized studies of previous decades in order to consolidate analytical knowledge” (AGAWU, 1997: 298). Ao longo da presente dissertação, salvo indicação em contrário, todas as traduções foram realizadas pela autora.

<sup>2</sup> “Analysis is indispensable to a discipline that takes the musical object as its point of departure. Not all branches of musicology demand a vigorous deployment of analytical techniques. And this is in part because not all branches of musicology are directly concerned with the experience of music” (AGAWU, 1997: 297).

conhecimento musical” são “constituídos em uma variedade complexa de maneiras” com as quais nos deparamos por intermédio do processo analítico.<sup>3</sup> No decorrer de suas ponderações, Agawu comenta dois conhecidos textos sobre a questão: *How we got into analysis, and how to get out*, de Joseph Kerman (1980), e *On the problem of musical analysis*, de Theodor Adorno (1982).

O primeiro é o texto em que Kerman, buscando problematizar a irrelevância atribuída aos aspectos culturais, afetivos e expressivos na análise musical de essência formalista, procura distinguir a relevância da análise musical como um exercício de “crítica”:

A disciplina em questão é chamada pelos músicos de “análise”, não de crítica, e por não-músicos raramente é reconhecida ou adequadamente entendida – isso por uma série de razões, uma das quais é a simples questão de nomenclatura. Conjuntamente com a teoria musical, a análise musical desfruta de uma história acadêmica relativamente longa que remonta aos currículos do século XIX. Hoje, todos os músicos da universidade e do conservatório [...] têm que estudá-la e geralmente o fazem com muito respeito. Muitos a praticam, seja formalmente ou, mais frequentemente, informalmente. No entanto, não gostam de chamá-la de crítica, e uma razão para isso pode estar associada a fobias na profissão em geral causadas pela exposição prolongada aos críticos jornalísticos (KERMAN, 1980: 311-312).<sup>4</sup>

Ao comentar a “quase invariável” associação do termo “crítica musical” à escrita jornalística, Kerman chama a atenção para a concomitante existência de uma crítica profissional, “menos efêmera” e “mais responsável”.<sup>5</sup> Argumenta, então, em prol de uma crítica que atenda a critérios mais “amplos”. Defende a análise musical como uma atividade de exame e avaliação que reserva lugar aos critérios estéticos, i. e., como uma atividade capaz de conciliar “metodologias objetivas” e “considerações de valor”.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> “Although it makes claims about knowledge [...], an analysis does not merely produce a detached set of results available in verbal form. This is neither to mystify the analytical process nor to claim for it transcendent status; it is rather to remind us of the easily forgotten fact that there are different kinds of musical knowledge, and that these are constituted in a complex variety of ways” (AGAWU, 1997: 298).

<sup>4</sup> “The discipline in question is called by musicians “analysis”, not criticism, and by non-musicians it is seldom recognized or properly understood – this for a number of reasons, one of which is the simple matter of nomenclature. In conjunction with music theory, musical analysis enjoys a relatively long academic history going back to the nineteenth-century curricula. Today all university as well as conservatory musicians [...] have to study it and generally do so with much respect. Many practice it, either formally or, more often, informally. They do not, however, like to call it criticism and one reason for that may be traceable to phobias in the profession at large caused by prolonged exposure to journalistic critics” (KERMAN, 1980: 311-312).

<sup>5</sup> “When people say “music criticism” they almost invariably mean daily or weekly journalistic writing. [...] In fact a body of less ephemeral, more accountable professional criticism does exist in this country and elsewhere” (KERMAN, 1980: 311).

<sup>6</sup> “We might like criticism to meet broader criteria. [...] It may be objected that musical analysts claim to be working with objective methodologies which leave no place for aesthetic criteria, for the consideration of value. If that were the case, the reluctance of so many writers to subsume analysis under criticism might be understandable. But are these claims true? Are they, indeed, even seriously entered? Certainly the original masters of analysis left no doubt that for them analysis was an essential adjunct to a fully articulated aesthetic value system” (KERMAN, 1980: 312-313).

Se esse primeiro texto é representativo das discussões que, ao início da década de 1980, se davam na cena da musicologia anglo-norte-americana voltada para a análise da música de concerto, o segundo, por sua vez, decorre de trajetória acadêmica bastante distinta. Trata-se de um debate empreendido em finais dos anos de 1970 por um dos expoentes da chamada teoria crítica da sociedade. Consiste na transcrição, postumamente publicada, de uma palestra realizada por Adorno em 1969 sobre o potencial da análise musical. Nessa densa incursão musical e filosófica, Adorno aborda a análise como um pré-requisito para a performance e salienta a perspectiva de que a própria leitura da notação musical já se constitui num ato analítico. Em sua argumentação, observa que a análise é um elemento sem o qual teorias estéticas sobre música são inconcebíveis.

Outro aspecto que se sublinha no âmbito do presente estudo é a atenção que Adorno dispensa à necessidade de coerência entre os critérios e procedimentos analíticos e as obras submetidas à apreciação. Nesse sentido, Adorno salienta que “quanto menos as obras operam a partir de formas e meios pré-existentes [...] mais elas necessitam – para a sua própria ‘subsistência’ – de uma análise especificamente desenvolvida” (ADORNO, 1982: 176-177).<sup>7</sup>

Articular tais autores – Sant’Anna, Agawu, Kerman e Adorno – em um único ensaio implica observar algumas distâncias e ressalvas. Além das significativas diferenças teóricas e contextuais que os separam, nas referências aqui citadas esses autores não se ocupam da análise dos mesmos repertórios. Sendo assim, se foram brevemente mencionados, isso se deve a uma percepção de que, até certo ponto, alguns de seus argumentos podem ser proveitosos para se pensar a análise em outras conjunturas, como no caso ora em pauta: músicas que estabelecem relações com discursos de rebeldia.

A visão de Kerman da análise como crítica, assim como a perspectiva de Agawu de que qualquer investigação musicológica comprometida com a experiência musical direta depende de consistente implementação de técnicas analíticas, são premissas que pedem atenção neste estudo. Pede atenção também o pressuposto de que o processo analítico, além de mobilizar conhecimentos de dentro e de fora da música, contempla a dimensão criativa, por sua capacidade de agregar novos significados às obras, conforme sinalizado por Sant’Anna. As ponderações aqui apresentadas intentam, ainda, observar a concordância entre os critérios e procedimentos analíticos e os fatos musicais examinados, uma vez que, reiterando o alerta de Adorno, em certos contextos tal aspecto pode se resumir a uma questão de “subsistência” musical.

---

<sup>7</sup> “The less it is that works operate within a pre-existing medium and with a pre-existing forms [...] the more it is that, for the sake of their own ‘livingness’, they are in need of specifically tailored analysis” (ADORNO, 1982: 176-177).

Diversas contribuições e reflexões a respeito da análise, suas funções e questões, poderiam, ainda, ter sido referenciadas. Afinal, a musicologia se ocupa continuamente desse tema. Tal profusão de debates se relaciona com o fato de que a análise participa do processo de validação de obras, artistas e repertórios; o que salienta a pertinência dos trabalhos de análise e dos estudos sobre critérios de atribuição de valor em música.

Ademais, pensar a análise envolve pensar seus conceitos. No presente caso, nos leva a questionar se o conceito de rebeldia pode nos auxiliar a examinar uma parcela da música recente, i.e., da virada do século XX em diante. Tal questão se apresenta, pois, como é sabido, diferentes segmentos dessa música procuram provocar, desobedecer ou desafiar as normas de “meios pré-existentes”, aspecto assinalado por Adorno que não pode ser perdido de vista.

Explorando um pouco mais a questão, notamos que, nos ensaios aqui apresentados, por menos que as músicas operem “a partir de formas e meios pré-existentes”, uma ruptura total, isto é, a proposição de algo fundamentalmente inédito, seria algo impróprio. Em outras palavras, considerando a condição e o caráter dos casos aqui estudados, por mais rebeldes que possam ser, a ideia de uma efetiva revolução, de instauração de uma nova ordem, não parece ser plenamente possível nem desejável. Sendo assim, de um modo geral, é possível dizer que tais músicas atuam e são produzidas através de uma dinâmica de rebeldia: inventam-se e reinventam-se confrontando normas e valores de outros meios e outras músicas. Sendo assim, a transgressão, paradoxalmente, figura como regra. O desvio se faz norma. Tais argumentos perpassam as propostas analíticas apresentadas e encontram-se subliminarmente presentes, inclusive, no título desta dissertação. Mas antes, reiterando que essa dinâmica de rebeldia não é uma exclusividade da música, vejamos outros segmentos da sociedade que também a performam.

### **A transgressão como regra de valor**

Sant’Anna (2017: 39) observa o predomínio da chamada “ideologia do espetáculo”, onde tudo que é “diferente, novo, transgressor ou alarmante” é notícia. “E sobre a transgressão”, alerta, “há uma série de mal-entendidos”. Procurando compreender vínculos entre expressões transgressoras e a moderna contemporaneidade, Sant’Anna (2017: 86) busca referenciais da filosofia, psicologia e sociologia para discutir a transgressão como uma espécie de “mínimo múltiplo comum” das artes contemporâneas; como um elemento que nos força sair

[...] do espaço artístico para o domínio da transdisciplinaridade e do estudo da ideologia de toda uma época. Em nosso tempo a transgressão passou a ser um valor em si. Ou

melhor: passou a ser um valor artístico. Se a obra não transgride, não pertence ao nosso tempo. A rigor, houve uma troca de modelo em relação à arte clássica. No classicismo havia o sentido da *imitação/norma*. Que passou a ser substituído na moderna contemporaneidade pelo *desvio/ruptura*. Atualmente o alto índice de transgressão e a surpresa determinam o valor da obra, o que foi analisado por Zygmunt Bauman em *O mal-estar na pós-modernidade*. [...] Freud, ele diz algo que nos interessa nessa metamorfose ideológica: Qualquer valor só é um valor [...] graças à perda de outros valores, que se tem de sofrer a fim de obtê-los (SANT’ANNA, 2017: 86).

A transgressão como o “essencial” (SANT’ANNA, 2017: 86) das artes da contemporaneidade, assim como o entendimento de que a dissolução dos “mal-entendidos” que povoam tal discussão depende da convocação de várias disciplinas (uma vez que esse tema extrapola o “espaço artístico” e entra no “domínio da transdisciplinaridade”), são questões que serão revisitadas ao longo dos capítulos. Por ora, importa salientar que no presente estudo as atenções voltam-se prioritariamente às implicações desse debate para o campo da música. Isso porque é possível observar que algo semelhante ao comentado por Sant’Anna em relação às artes visuais contemporâneas se passa na esfera musical. Processos de substituições de valores (perda de certos valores para que outros possam se estabelecer) e a presença da transgressão como um “valor em si” são aspectos passíveis de ser identificados também no campo musical.

Visando a delimitar ainda mais o objeto em prol da viabilidade e fundamentação desta dissertação, tais dinâmicas de transgressão são observadas no contexto da harmonia tonal e, ainda mais especificamente, no âmbito das tradicionais regras que regem as progressões harmônicas. Partindo da premissa de que os que procuram se desviar das normas são delas tão dependentes quanto aqueles que as cultivam, a investigação sobre transgressão deve passar pela revisão das regras em questão. Nesse caso, a harmonia – tradicionalmente sustentada como a dimensão legitimadora da música ante as demais cadeiras do conhecimento – nos fornece consistentes registros de suas normalizações.<sup>8</sup> Do ponto de vista metodológico, tal disponibilidade de registros favorece este estudo, visto que normas e regras documentadas permitem confrontações formais com argumentos opostos e escolhas divergentes. Em outras palavras, o caráter francamente prescritivo das teorias acerca das combinações de harmonias alimenta a hipótese de que essa particularidade da teoria musical se configura em um *locus* privilegiado para esta investigação. Nesse contexto, a rebeldia é identificada como um critério

---

<sup>8</sup> Dahlhaus (1999: 104-106) lembra que, no fim do século XVIII, foi justamente a sistematização da harmonia como uma “lógica musical” capaz de regular objetivamente as relações entre os sons que contribuiu incisivamente para o estabelecimento dos primeiros requisitos necessários para o reconhecimento, na contemporaneidade, da música como uma legítima forma de pensamento. Essa “lógica musical” se instala primeiro na disciplina harmonia e logo é seguida pela sistematização das cadeiras em morfologia e composição musical.

valorativo – uma espécie de rival à altura da culta progressão – que opera nas disputas que envolvem diferentes vertentes da música.

A normalização das progressões [...] contribuiu para a significação do que seja a transgressão criativa na arte da combinação sequencial dos acordes: se a hierarquia das progressões “naturais” é a norma, negá-la ajuda os ideários que querem se afastar do normal, reafirmá-la ajuda as construções que querem valorizar a força da tradição (FREITAS, 2010: 697).

Desse modo, intenciona-se averiguar relações entre discursos de transgressão e escolhas musicais associadas a tais discursos, ou seja, pretende-se observar gestos musicais que, em determinados contextos e momentos, expressam oposição ou descompromisso com as prescrições da harmonia tonal para as progressões de acordes. Partindo da hipótese de que certas sonoridades e, particularmente, certas combinações de harmonias são capazes de sugerir sentidos que extrapolam os sentidos estritamente harmônicos, experimenta-se a rebeldia como uma lente de estudos, como um conceito musicológico.

O trabalho gravita, então, em torno de três argumentos gerais que, embora tenham sido pensados e precisem ser apresentados numa determinada ordem, articulam-se e entrecruzam-se a todo instante. Um deles observa que a rebeldia e noções correlatas motivam a criação musical em diferentes contextos. Um segundo considera que, no que concerne à materialidade, tais noções podem reverberar com diferentes intensidades em diferentes camadas dessas músicas. E, pressupondo a necessidade de adequação entre critérios analíticos e objetos analisados, um terceiro argumento pondera que, na abordagem de fatos musicais relacionados a discursos de rebeldia, convém adotá-la como critério analítico valorativo, uma vez que certas decisões musicais podem se justificar ou, ao menos, expressar alguma coerência com esse dado.

### **Sobre a estrutura da dissertação e outras delimitações**

Em síntese, a presente dissertação estrutura-se em quatro capítulos que enfatizam, alternadamente, revisões teóricas (capítulos 1 e 3) e discussões de casos (capítulos 2 e 4). O trabalho conta também com essa introdução, uma conclusão, e com as seções de referências e apêndices.

A respeito das revisões, convém frisar que pensar as relações da música com outros grupos ou processos da sociedade é uma tarefa complexa, sem claro final possível, e que, entre outras demandas, requer a conscientização de que os pensamentos, filosofias e ideologias que nos alcançam como músicos não chegam até nós de maneira completa, direta e sistemática. Pelo

contrário. As diferentes visões de mundo nos são apresentadas nas entrelinhas da vida. Pelos gestos e costumes. Pelos contos, ditados, brincadeiras, frases de efeito e propagandas. Encontram-se, enfim, na forma de valores sumarizados que, na maioria das vezes, aprendemos e repetimos no senso comum.

Em um estudo sobre os impactos da ideologia romântica na produção dos compositores do século XIX, Meyer (1996: 218) assinala que o entendimento de “como os valores ideológicos se transformam em restrições musicais e escolhas composicionais específicas” é uma “questão crucial para a história da música”.<sup>9</sup> Para ilustrar a natureza de tal correlação, Meyer lembra que “Beethoven não só não leu Kant” como “se recusou até mesmo a assistir conferências sobre Kant” (MEYER, 1996: 159),<sup>10</sup> o que não deve ser considerado, no entanto,

[...] como algo que minimiza o impacto de Kant sobre Beethoven. Sem dúvida, o impacto de Kant se estendeu a todos os seus contemporâneos educados. Heine escreveu: “No ano de 1789 ... não se falava de outra coisa na Alemanha senão da filosofia de Kant, sobre a qual choviam copiosamente comentários, crestomatias, interpretações, estimativas, justificativas e assim por diante.” ... Como a maioria de seus contemporâneos, Beethoven entendeu Kant numa forma simplificada e através de frases feitas [*“sloganizada”*] (SOLOMON apud MEYER, 1996: 159).<sup>11</sup>

Essa ilustração lembra o mencionado comentário de Sant’Anna sobre a observação de a arte requerer, por vezes, a mobilização de outras áreas. Conforme Meyer procura demonstrar, tal mobilização pode se dar de forma “simplificada”, “*sloganizada*”, visto que, de um modo geral, os conteúdos filosóficos são acessados e desenvolvidos pelos músicos de forma igualmente facilitada e fragmentada. Isso não nega, entretanto, a relação dos músicos – e, portanto, de algum modo, da música – com pensamentos da esfera culta. Não significa que o “domínio da transdisciplinaridade” não tenha sido adentrado em alguma medida.

Sendo assim, a amplitude das correspondências que são sugeridas nesta dissertação não alcança propriamente as competências da Filosofia, Sociologia, Psicologia ou Antropologia da Música. São recortes motivados pela observação de que os pensamentos das múltiplas áreas – ou seja, dos domínios de fora da música – ressoam na teoria e arte da harmonia, apesar da sua

<sup>9</sup> “A crucial question for the history of music is how ideological values are transformed into musical constraints and specific compositional choices” (MEYER, 1996: 218).

<sup>10</sup> “Beethoven, for instance, did not read Kant. Indeed, he refused even to attend lectures on Kant” (MEYER, 1996: 159).

<sup>11</sup> “[Nevertheless] this should not be regarded as minimizing Kant’s impact on Beethoven. Indeed, Kant’s impact extended to all of his educated contemporaries. Heine wrote: “In the year of 1789 ... nothing else was talked of in Germany but the philosophy of Kant, about which were poured forth in abundance commentaries, chrestomathies, interpretations, estimates, apologies, and so forth.”... As did most of his contemporaries, Beethoven understood Kant in a sloganized and simplified form” (SOLOMON apud MEYER, 1996: 159).

reputação de disciplina apartada e autônoma, restrita à prescrição técnica puramente normativa destinada à especialização de músicos profissionais.

É preciso considerar, ainda, que o desejo de estabelecer conexões entre ideologias e escolhas musicais – expresso, de certa forma, através dos levantamentos teóricos desta dissertação – oferece alguns “perigos”, já sumarizados por Meyer:

Nem na música nem na ideologia existe uma sucessão linear única e coerente. Em vez disso, cada uma consiste em uma coleção de vertentes mais ou menos independentes, porém intricadamente inter-relacionadas, que coexistem através do tempo. Quaisquer interações entre as duas áreas são sempre mediadas pelos caprichos das interpretações. Dois perigos díspares surgem. Por um lado, a enorme riqueza e variedade de cada área torna tentador procurar, e fácil encontrar, paralelos plausíveis e homologias presumidas entre características proeminentes e processos típicos, simplesmente escolhendo e combinando com diligência indiscriminada. Do outro lado, encontram-se os riscos da trivialidade vazia e da generalidade vaga que tendem a aparecer quando as áreas estão correlacionadas em termos de caráter geral, tom afetivo e afins (MEYER, 1996: 162).<sup>12</sup>

Desse modo, cabe a ressalva de que as revisões que aqui se encontram configuram recortes arbitrários e intencionados. Visam a dar suporte ao pressuposto da análise harmônica como território dinâmico de estudos. Procuram evitar a abordagem da harmonia e, mais especificamente, das progressões de acordes, como um campo estático, desconectado da história e desprovido de sua própria história.

De autores e conceitos densos, cujos desdobramentos para o pensamento ocidental são imensuráveis, são traçados percursos específicos quase sempre através da leitura de comentadores. Isso se aplica ao tipo de revisão destinada no capítulo 1 à figura de Rousseau ou ao conceito de autonomia. Se aplica também à maneira como a rebeldia foi mobilizada em autores como Camus e Bakunin. A mesma ressalva vale para as considerações recuperadas a partir da Poética de Aristóteles no capítulo 3. Tal revisão decorre do fato de que, aventando correlações com o antagonismo exposto por Schoenberg (1983: 1) entre progressões e sucessões de acordes, foram examinados alguns marcos na trajetória da distinção entre os conceitos de todo e agregado.

---

<sup>12</sup> “In neither music nor ideology is there a single, coherent linear succession. Rather, each consists of a collection of more or less independent, but intricately interrelated, strands that coexist over time. Whatever interactions take place between the two areas are always mediated by the vagaries of interpretations. Two disparate dangers arise. On the one hand, the enormous richness and variety of each area make it tempting to search for, and easy to find, plausible parallels and presumed homologies between salient features and characteristic processes, simply by picking and matching with indiscriminate diligence. On the other hand lie the hazards of vacuous platitude and vague generality that tend to appear when areas are correlated in terms of overall character, affective tone, and the like” (MEYER, 1996: 162).

Quanto à escolha dos casos, o principal critério observado foi o do potencial para suscitar, sintetizar e ilustrar os debates pretendidos. Nesse processo de escolha, foram consultados repertórios mapeados por autores como Temperley (2018), Doll (2017), Tagg (2014) e Carter (2005). Isso porque, entre outros procedimentos, tais estudos elencam determinadas progressões de acordes que tanto podem, em um sentido mais restrito, ser incluídas em uma espécie de ‘vocabulário’ de progressões transgressoras, quanto podem fazer parte desse fenômeno mais abrangente, pensado aqui como fenômeno das progressões rebeldes. Recorrentemente utilizadas pelo *pop-rock* e suas vertentes, tais combinações de acordes são comentadas e referenciadas por esses e outros autores como “esquemas” (*schemas*), “estereótipos” (*stereotypes*), “modelos” ou “padrões” (*patterns*) harmônicos, entre outros termos.

Ainda a respeito da escolha de repertório, embora os dois casos selecionados revelem certa preocupação em contemplar dualidades como erudito *versus* popular, música com letra *versus* instrumental, música estrangeira *versus* brasileira, música de um tempo passado *versus* música do presente, é preciso reconhecer que a infinidade de possibilidades sempre garante algum espaço para a arbitrariedade.

Doll (2017: 4) considera importante admitir o “viés” de que “um estudioso nunca pode suprimir totalmente suas preferências pessoais”.<sup>13</sup> Tal declaração não pode ser literalmente apreendida, pois os pesquisadores não contemplam em seus estudos exclusivamente músicas das quais gostam. Muitas vezes a motivação para a pesquisa surge, inclusive, da vontade de compreender o que desagrade. O comentário de Doll, todavia, pode nos levar a refletir sobre o fato de que, devido a aspectos como nacionalidade, sexo, idade, formação, vivências pessoais, experiências artísticas, orientações políticas, etc., os pesquisadores tanto escolhem quanto interagem com o repertório escolhido de formas muito particulares. Nesse sentido, inevitavelmente, tais questões sempre configuram “vieses”, na medida em que repercutem, direta ou indiretamente, na crítica elaborada.

Quanto ao jogo de rótulos contrários que ajudam a compor o título, ao menos duas possibilidades de leitura podem ser adiantadas. Em uma delas, progressões rebeldes podem ser entendidas como fórmulas harmônicas que se oferecem como alternativas quando se busca uma identificação com a rebeldia e com noções a ela correlacionadas. Essa interpretação – das progressões rebeldes como recurso pronto, no qual a rebeldia se encontra cristalizada – é

---

<sup>13</sup> “I must also acknowledge my own musical biases: a scholar can never fully suppress his or her personal preferences” (DOLL, 2017: 4).

possível, se aplica a contextos específicos (notadamente ao chamado *mainstream*), e pode ser retomada futuramente. Entretanto, a leitura que ganha prioridade nessa oportunidade assume as progressões rebeldes como expressão de tensão em relação à norma; tensão essa que depende da reflexão analítica para ser captada.

Tal debate se materializa nos ensaios que compõem os capítulos 2 e 4, quando a rebeldia é experimentada, então, como critério analítico e valorativo em dois casos de sonoridades bastante diferentes entre si. O primeiro ensaio (capítulo 2), propõe uma interpretação da *Gymnopédie n.1*, de Erik Satie e, através dessa interpretação, que envolve uma revisão de normas e prescrições tonais sobre combinações de acordes, enfatiza que os discursos de rebeldia não se restringem às músicas que contêm palavras. Ao debater o teor transgressivo de gestos musicais sutis, esse primeiro ensaio visa também a escapar das associações estereotipadas com a rebeldia. Já o segundo ensaio (capítulo 4) propõe uma escuta para *O quereres*, de Caetano Veloso. Voltado para um contexto em que as palavras tomam parte do discurso musical, esse segundo ensaio procura observar como a letra da canção se inter-relaciona com diferentes camadas da sua materialidade musical.

Assim, ao examinar os materiais composicionais de casos tidos como desordenados, malformados ou demasiadamente simplificados – e a partir do mote schoenberguiano sucessão *versus* progressão (SCHOENBERG, 2004: 17) – investiga-se como certas progressões de acordes, combinadas com outras “estratégias de contravenção” (FREITAS, 2010: 696), podem denotar práticas musicais que enunciam objetivos outros. Ou seja, propõe-se aqui um exercício crítico a respeito de como determinadas progressões de acordes podem se associar a outros elementos e recursos musicais e, com isso, enunciar funções diversas às arroladas entre as “funções estruturais da harmonia”, que encontramos nos textos e classes dedicados a essa centenária disciplina.

Em suma, o presente estudo averigua disputas entre acatamento e violação, procurando possíveis respostas para a seguinte questão: com que materiais e procedimentos a rebeldia se expressa musicalmente? Ou, mais especificamente: com que progressões harmônicas se faz música rebelde?

## 1. Rebeldia e[m] música

Mas nessa época eles dançavam pelas ruas como piões frenéticos  
e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida,  
sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam,  
porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos,  
os que estão loucos para viver, loucos para falar,  
loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora,  
aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões,  
mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício  
explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! –  
pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos "aaaaaaah!".  
Como é mesmo que eles chamavam esses garotos na Alemanha de Goethe?

Jack Kerouac, *On the road*, 1957 <sup>14</sup>

Incontáveis são as canções que abordam, direta ou indiretamente, o tema da rebeldia e suas derivações. Embora, desde meados do século XX, noções de rebeldia sejam mais imediatamente associadas aos discursos do rock e sobre o rock, tais noções estão presentes em variados contextos musicais, como nas músicas populares dos países da América Latina, nas *rebel songs* irlandesas e escocesas, no *blues*, no *folk*, no *reggae*, no *rap*, entre tantos outros. Também na música de concerto, diferentes tons de rebeldia e de noções correlatas são percebidos em discursos acerca da vida e obra de artistas como Beethoven, Berlioz, Paganini, Liszt, Stravinsky, Debussy, Satie, citando apenas alguns.

Nos diversos contextos, diversas são também as relações que as músicas estabelecem com a rebeldia. Vemos a rebeldia servindo de matéria-prima para a proposição de títulos e construção de versos em canções; encontramos manifestações musicais que a incitam e celebram; e identificamos casos em que a própria rebeldia parece tomar a forma sonora, sendo o gesto rebelde percebido em diversos âmbitos da materialidade musical.

De modo geral, a rebeldia é entendida como a tendência ao não conformismo, à não aceitação, à reação ou oposição a situações apresentadas ou impostas. Em contextos mais formais, os rebeldes são descritos como “indivíduos que rejeitam tanto os valores existentes como os meios normativos para alcançá-los” (MERTON apud GIDDENS, 2007: 210), e a rebeldia vem sendo abordada em diferentes perspectivas, por áreas como a sociologia, a filosofia, a história, a antropologia, a educação e a psicologia. Sendo assim, e considerando outros aspectos que serão comentados adiante, no presente trabalho a rebeldia sinaliza a possibilidade de

---

<sup>14</sup> Pé na estrada (KEROUAC, 2018: 24-25).

aproximação entre estudos musicais, algo do profuso e desconexo senso comum, e discussões desenvolvidas nessas áreas acadêmicas.

Vale observar que a aproximação entre a música e as demais áreas do conhecimento é uma discussão bastante extensa, que se expressa sob diferentes termos e enfoques. De maneira ampla, diz respeito ao embate entre a autonomia e a dependência do campo musical em relação a outras especialidades. Tal contraposição, como observa Menezes Bastos, se configura em uma espécie de “dilema congênito” da área que se evidencia na organização e orientação da maioria dos seus estudos a partir de dois planos de abordagem: “o dos *sons* (ou *música*) e o dos *comportamentos* (ou *cultura*)” (MENEZES BASTOS, 1995: 10). Em Freitas (2012: 2), vemos que oposições que podem ser esquematizadas por dualidades como “desinserção contra interação”, “texto *versus* contexto” ou “estrutura intramusical contra a conjuntura extramusical” estão compreendidas, respectivamente, nesses dois grandes planos e resumem as linhas gerais de um conflito entre a

[...] convicção de que a qualidade artística da música encontra-se na beleza dos seus construtos sonoros contra a certeza de que o valor da música reside na capacidade de expressão e/ou representação dos sentimentos ou de outras coisas que, então, são percebidas como coisas de fora da música (FREITAS, 2012: 2).

Tal conflito possui facetas e, por vezes, é também pronunciado pelo antagonismo “formalismo *versus* conteudismo” (DAHLHAUS apud FREITAS, 2012: 3). Por diferentes pontos de vista, se destaca em áreas como as supracitadas e impacta, ora mais, ora menos, as escolhas e as normalizações musicais. Nesses termos, em uma primeira instância, situamos a rebeldia como temática vinculada ao campo dos comportamentos, ou seja, como algo que se manifesta em contextos de interação social, cultural, moral, política ou econômica, entre indivíduos, grupos e gerações, em alguma medida, divergentes. Em uma segunda instância, podemos voltar nossa atenção para as eventuais repercussões da rebeldia no plano dos sons e nos questionar se, ou como, ela é capaz de ressoar, então, no texto musical. Ou ainda: de que maneiras a rebeldia participaria das divergências que se instauram no âmbito da chamada estrutura intramusical?

Para situar o tema da rebeldia na contemporaneidade, vale retroceder ao século XVIII e recordar aquele que, nas palavras de Strathern (2002: 7), talvez tenha sido o “menos intelectual de todos os grandes filósofos”, o suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

## 1.1 A rebeldia tem história

Apontado como “o pai da revolução política mais importante – a Revolução Francesa – e o pai da revolução estética mais duradoura: o romantismo” (ESTEBAN, 2009: 62),<sup>15</sup> o *philosophe-musicien* Jean-Jacques Rousseau é conhecido, segundo Strathern (2002: 7), como o personagem da história que “viveu suas ideias até a última fibra de seu ser” e que, também por isso, embora contemporâneo de pensadores considerados “superiores em um sentido acadêmico”, como Kant e Hume, no que diz respeito ao poder de suas ideias, foi “inigualável em sua época”. Sintetizar o papel de Rousseau na cultura não é uma tarefa fácil, mas há autores, como Schwanitz (2007: 303), que tentam fazê-lo:

Rousseau teve uma influência duradoura, ampla e profunda. Suas constantes querelas, que ele apresentava como a perseguição a uma alma solitária e a um rebelde digno, comoveram metade da Europa. Ele influenciou o movimento *Sturm und Drang*, a filosofia da história de Herder, a etnologia dos povos primitivos, a pedagogia de Pestalozzi, a economia nacional dos fisiocratas, que davam ênfase à agricultura, e toda a literatura do romantismo com seu culto ao sentimento (SCHWANITZ, 2007: 303).

Caracterizada pela “transformação de conceitos centrais” decorrentes de “novas formas de vivência” (SCHWANITZ, 2007: 120), na segunda metade do século XVIII a sociedade europeia vive, então, a “revolução cultural” (SCHWANITZ, 2007: 120) conhecida por romantismo, cuja responsabilidade do título de principal mentor costuma recair sobre a figura de Rousseau. Com suas obras, Rousseau inventa a juventude, a solidão e a nostalgia, fazendo “toda a Europa participar de sua dor de rebelde solitário, marginalizado e proscrito” (SCHWANITZ, 2007: 122). Ao descrever a adolescência como uma fase de “profunda transformação interior cujo principal objetivo é a realização do amor de si mesmo” (ESTEBAN, 2009: 63),<sup>16</sup> Rousseau defende a necessidade de separar os jovens do mundo dos adultos e divulga o predomínio das paixões sobre a razão.

Baseado no antagonismo “a natureza é boa, a sociedade, ruim” (SCHWANITZ, 2007: 302), Rousseau rejeita e considera artificial tudo o que pertence à sociedade do *Ancien Régime*. Seguindo o mesmo princípio, o que provém da natureza é exaltado, por ser considerado original e verdadeiro. Nessa sociedade tida como hipócrita e má, capaz de promover apenas autoengano e

<sup>15</sup> “No es casual entonces que [...] todas las miradas apunten a Rousseau como padre de la revolución política más importante – la revolución francesa – y padre de la revolución estética más duradera: el romanticismo” (ESTEBAN, 2009: 62).

<sup>16</sup> “Describe la adolescencia [...] como una profunda transformación interior cuyo propósito principal es la consecución del amor de sí mismo” (ESTEBAN, 2009: 63).

falta de autenticidade, o sentimento, próprio à natureza humana, apresenta-se como única possibilidade de comunicação autêntica.

Autenticidade e originalidade são, portanto, valores rousseauianos que se mostram centrais no romantismo. Decorrem do entendimento da história como algo contínuo e universal e reverberam nas artes, transformando o conceito de artista. “Alçado à categoria de irmão menor de Deus e considerado gênio” (SCHWANITZ, 2007: 120), a partir de então, o artista precisa ser capaz de criar livremente. Assim, a noção de rebeldia, amplificada por Rousseau e a partir dele, se vincula, em suma, à ideias de individualidade, ousadia e desobediência. Vale comentar, ainda, que tal ideário alcança a fase de desenvolvimento da literatura culta na Alemanha. Nessa fase, o poeta, antes considerado um artesão, passa a ser dotado de um “tipo de sensibilidade extra-sensorial que beirava a loucura” (SCHWANITZ, 2007: 184) chamado, então, de genialidade. Dessa nova literatura, por sua vez, passa a ser exigida a capacidade de expressar o *Zeitgeist* (espírito da época):

Por ser a literatura clássica aristocrática, e a aristocracia europeia do século XVIII, culturalmente francesa, a literatura alemã desde o início enfatizou o reverso de tudo quanto fosse tipicamente francês: em vez da imitação dos clássicos, originalidade; em vez da razão, o irracional e fantástico; em vez da poesia regrada, inspiração e genialidade; em vez da sociedade, as vibrações da alma solitária na natureza; em vez de convenções, liberdade, rebelião e *Weltschmerz*.<sup>17</sup> Como os alemães não possuíam um Estado comum, pela primeira vez extraíam da literatura seu senso de unidade (de povo, de poetas e pensadores) (SCHWANITZ, 2007: 184-185).

Dessa maneira, em linhas gerais, com Rousseau – esse suíço que, “por direito [...] não deveria ter sido francês, e sim alemão” – surgem um “entusiasmo excessivo pela natureza” e uma “hostilidade em relação à sociedade e às suas convenções” (SCHWANITZ, 2007: 302). A partir da popularização da crença de que todos os indivíduos são únicos e têm o mesmo valor, as hierarquizações por estamentos sociais passam a ser combatidas em certos contextos, e valores como espontaneidade, irracionalidade e individualidade passam a ser extremamente estimados na sociedade. Percebidos nas artes através da exigência pela criação e da rejeição à reprodução dos padrões – afinal, “os jovens que são verdadeiramente jovens não se apegam ao ideal da repetição e da imitação dos adultos, mas estão ansiosos por inovar e criar” (VALITUTTI, 1968: 131) –, tais valores inspirarão os jovens ocidentais por dezenas de gerações seguintes.

---

<sup>17</sup> *Weltschmerz*: “Sentimento de melancolia e dúvida a respeito do sentido do mundo e da vida, resultante da contemplação da insensatez e do absurdo do Ser. É particularmente evidente na literatura e mitologia germânicas. [...] Toda esta literatura de *Weltschmerz*, [...] mostra ameaçadora e alarmantemente a naturalidade do Pessimismo, da agonia e da dor do mundo, se bem que não se desligue da busca incessante, e quem sabe se infrutífera, da solução redentora. É o Pessimismo na sua forma mais pura” (SOARES, 2009).

## 1.2 A partir de Rousseau

Em meados do século XX, a juventude rebelde será o objeto de estudo da chamada sociologia da juventude. Conforme brevemente delineado em parágrafos anteriores, a moderna ideia de juventude se funda em certa medida a partir de Rousseau e do culto aos valores românticos. Tais valores poderão ser detectados no cerne de movimentos posteriores a Rousseau aparentemente desconexos entre si, como é o caso do movimento juvenil alemão do final do século XIX e dos fãs do jazz nos EUA na primeira metade do século XX.

Recontando a trajetória da noção de rebeldia no campo da sociologia política, Liberato (2006: 17) lembra que a rebeldia (ou revolta) foi entendida inicialmente como um fenômeno semelhante à delinquência e que, de acordo com boa parte dos dicionários dessa área, não constituiria sequer uma categoria política. Vista como um problema social, assim como a delinquência, foi colocada entre os chamados fenômenos de comportamentos desviantes, atuando como peça-chave na construção da problematização da juventude ao longo do século XX. A rebeldia só passa a ser contemplada pela sociologia acadêmica devido a uma necessidade de compreensão funcionalista do comportamento social, movida, por sua vez, por uma preocupação com a manutenção da “normalidade” e da “ordem” (LIBERATO, 2006: 17-18).

Publicando nas décadas de 1950 e 1960, autores da sociologia da juventude (COHEN; LAPASSADE; MUCHOW; VALITUTTI; 1968) usam termos como “cultura dos jovens”, “subcultura delincente” e “rebeldes sem causa” para se referir e discutir a juventude de seu próprio tempo, cujos comportamentos eram vistos, então, como comportamentos rebeldes ou desviantes. Entendidos como a “única saída” desses jovens “quando toda a outra comunicação com o mundo é em princípio condenada” e expressos principalmente por meio de condutas de “recusa absoluta”, “explosões de agressividade” e “perturbação da ordem” (LAPASSADE, 1968: 121), os comportamentos rebeldes ou desviantes tomavam parte do fenômeno social identificado por crise da juventude.

Em *La Rivoluzione Giovanile*<sup>18</sup>, publicação de 1962, o cientista político italiano Salvatore Valitutti conta que, em 1896, por iniciativa de um estudante de Berlim chamado Karl Fisher – que, na época, tinha quinze anos de idade – surge na Alemanha a primeira célula do que se tornaria um grande movimento de juventude. Fisher propôs aos seus colegas que em datas festivas fossem realizadas viagens coletivas a pé pelos campos do país. O grupo denominou-se

---

<sup>18</sup> A Revolução Juvenil.

*Wandervogel* (Pássaro Emigrante) e teve sucesso principalmente entre estudantes universitários. Deu origem a uma rede confederada de organizações semelhantes que, em 1901, já se estendia por toda a Alemanha. Esse movimento dos jovens “emigrantes” (VALITUTTI, 1968: 128) é conhecido também por “*Jugendbewegung*”, “movimento juvenil clássico” ou movimento dos jovens “excursionistas” (MUCHOW, 1968: 108).

De acordo com Valitutti (1968: 126), em nome dos direitos dos jovens à autonomia, o *Jugendbewegung* “declarou guerra a todas as formas da sociedade adulta” e foi a “manifestação culminante da revalorização da juventude na idade moderna”. O autor chama a atenção para a relação entre o romantismo e a origem territorial do *Jugendbewegung*:

Houve, certamente, razões para que esta revolta eclodisse na Alemanha e não em outras partes da Europa, as mesmas razões, então, pelas quais a Alemanha se tornou a pátria originária do romantismo [...]. O totalitarismo juvenil não poderia nascer a não ser na Alemanha, assim como o romantismo, mas este deu, entretanto, expressão exasperada às aspirações e sugestões tormentosas da juventude de todos os países na idade moderna [...]. A revolta dos jovens foi uma espécie de revolta contra a razão. [...] Na Alemanha, mais do que em outra parte, houve sempre apelo à intimidade e à espontaneidade da vida contra o domínio do pensamento abstrato. A “*Jugendbewegung*”, isto é, o “movimento da juventude”, se insere nessa tradição, não enquanto se expressou de exigências comuns a todos os jovens na idade moderna, mas enquanto se apoderou delas para impeli-las (VALITUTTI, 1989: 126-127).

Em uma circular publicada em 1913, esses modernos “caminhantes solitários”<sup>19</sup> declaram que a juventude que havia sido mantida, até então, “à parte da vida pública da nação”, tendo sido “forçada a contentar-se com uma sociedade mesquinha e superficial e a ser um simples apêndice das gerações mais velhas”, começava “a tomar consciência de si própria”, procurando fazer “a sua vida por si só, independentemente dos hábitos preguiçosos dos velhos e das leis de uma odiosa convenção” (VALITUTTI, 1968: 128). Valitutti relata que, em sua fase final, o *Jugendbewegung* se transformou em um “meio de educar os jovens para serem e se sentirem jovens” (VALITUTTI, 1968: 132), e, à mercê do exercício da própria juventude, o movimento perdeu força e acabou por dissolver-se. Contudo, o autor salienta a importância do reconhecimento de que a juventude alemã esforçou-se, como nenhuma outra, para assegurar e organizar a sua autonomia, tendo sido tomada como exemplo pelas juventudes de outros países.

Foi também em busca de autonomia, autenticidade e originalidade que, na primeira metade do século XX, jovens estadunidenses se reuniram em torno do jazz. Em *Sexualreife und*

---

<sup>19</sup> Como se sabe, o último livro escrito por Rousseau se intitula *Les rêveries du promeneur solitaire* (Os devaneios do caminhante solitário) e foi publicado postumamente, em 1782. Redigido nos dois últimos anos de sua vida, entre 1776 e 1778 – e inacabado – decorre de anotações e conjecturas de Rousseau a partir de longas caminhadas realizadas por Paris e seus bucólicos arredores.

*Sozialstruktur der Jugend*<sup>20</sup>, publicação de 1959, o psicólogo e pedagogo Hans Heinrich Muchow (1968: 110-111) aborda “os fãs do jazz” como o “movimento juvenil” daqueles anos, procurando entendê-lo tanto como um fenômeno sócio-psicológico quanto como algo do âmbito da psicologia do indivíduo. O autor defende a tese de que o jazz proporcionava aos jovens uma “sensação de ordem no caos” e de que, com essa música, davam vazão a sentimentos que, sozinhos, não conseguiriam explicar ou exprimir. Segundo Muchow, com o jazz os jovens eram capazes de mais bem enfrentar essa delicada etapa do desenvolvimento, repleta de força vital e de impulsos sexuais, marcada pelo despertar de uma autoconsciência e pelo “ímpeto de viver intensiva e abundantemente”. Além disso, ouvir jazz seria uma eficiente maneira de provocar ou fugir do “meio civilizado” dos adultos, “ambiente pacificado, organizado e pouco inclinado às aventuras”, onde a vida é “vazia e monótona”. Uma fuga que não pode

[...] impeli-los para a natureza, mas os conduz às “catacumbas”, emprestando a seu ato um aspecto sectário. A vestimenta, o corte de cabelo e a barba dos fãs do *jazz* expressam a oposição acumulada contra os adultos. [...] O jovem inicia o trajeto rumo às “catacumbas”, aos porões do *jazz*, atraído por expectativas exageradas em torno de uma atmosfera de baixo-mundo, estimulado pela atração do proibido, seduzido magicamente pelo fluido de um aparente movimento subterrâneo de resistência. A introdução nos “mistérios” dos “infernhinhos” parece ser a realização da nostalgia de uma vida mais intensiva, acalmando aparentemente a sede de viver (MUCHOW, 1968: 111-112).

O interesse dos jovens pelo jazz crescia na mesma medida em que essa música era rejeitada pelos adultos, por ser considerada, entre outras coisas, como “selvagem”, “maluca”, “de negros”, enfim, um atestado de “ausência de cultura” (MUCHOW, 1968: 111). A metáfora da descida às catacumbas se relaciona, então, com essa dimensão de “contestação e de contracultura” (MASSIN e MASSIN, 1997: 1066) do jazz. Percebido como um estilo predominantemente improvisado – ou seja, alimentado por um discurso que enfatiza o processo criativo – naquele momento, o jazz representava “uma experiência de liberdade que era desconhecida até então na música ocidental” (MASSIN e MASSIN, 1997: 1066-1067). Liberdade essa que, em tempos de guerra, chegou a ser oficialmente combatida, fazendo com que casas de jazz do bairro de Storyville, em Nova Orleans, fossem fechadas sob o argumento de oferecerem riscos à moral.

A efervescência do jazz nesse período e a sua vinculação à boemia são temas aos quais costumam se dedicar os autores que abordam suas origens. Sua presença em ambientes marcados pela prática de atividades ilegais, como a prostituição e o uso de drogas, é ressaltada com frequência. Massin e Massin (1997: 1095-1096) contam que Nova Orleans, cidade

---

<sup>20</sup> Juventude e desenvolvimento sexual em sociedade.

comumente apontada como o berço do jazz, era conhecida como “*the most wicked city* (a mais pecaminosa das cidades)”, e Kansas City, no estado de Missouri, era um porto fluvial que “tinha tudo para permitir que o jazz prosperasse no meio do vício, da ilegalidade e da corrupção”.

Nos idos de 1946, o poeta Vinícius de Moraes, residindo nos Estados Unidos, se debruça sobre o mundo do jazz e escreve:

O bordel de Nova Orleans tem um papel relevante na criação do jazz. De um ponto de vista sociológico é, por exemplo, um fator *sine qua non* no aparecimento e formação do piano de jazz. A impossibilidade de trazer a banda de jazz, muito barulhenta, para a intimidade dos bordéis a pedir música mais condizente não só insinua o piano como obriga os executantes a procurar no teclado todos os efeitos instrumentais a que estão afeitos. [...] Por outro lado, o ambiente superexcitado do bordel, sua atmosfera específica, misto de galanteria e violência, transe e sordidez, poesia e náusea, sempre povoada de canções, doestos, crimes, acrescenta novos termos à lírica do jazz e ajuda a plasmar o temperamento dos seus criadores, em quem a manufatura do prazer passa a ser uma característica inconfundível – e o álcool, a mulher, a disponibilidade, a semostração, a bravata, traços cada vez mais marcantes (MORAES, 2013: 81).

É nesse sentido, portanto, da sua vinculação aos contextos “pecaminosos” da sociedade, que o universo do jazz se associa à rebeldia que a juventude da época buscava cultivar. Tal cenário é reiterado pelo fato de que, uma vez adquirido “direito de cidadania e respeitabilidade, o jazz não mais propõe à juventude legitimamente contestatória um modelo de contracultura”; cria-se, então, “um vazio, habilmente manipulado pela mídia”, e nele instala-se “um novo modelo de contracultura, o *rock and roll* sob todas as suas formas, com seus heróis marginais” (MASSIN e MASSIN, 1997: 1103). O *rock’n roll*, por sua vez, contribuirá significativamente para o despertar do interesse da sociologia pelo estudo da juventude e dos comportamentos rebeldes, ou desviantes.

### 1.3 Formulações sobre comportamentos desviantes

O sociólogo britânico Anthony Giddens (2007: 205) considera o estudo do comportamento desviante “uma das áreas mais intrigantes e complexas da Sociologia” e define o desvio como aquilo “que não está em conformidade com determinado conjunto de normas aceite por um número significativo de pessoas de uma comunidade ou sociedade”. Em *Sociology*, livro publicado em 1986, Giddens traça um panorama da disciplina e dedica um capítulo ao tema “crime e desvio”, no qual, entre outros aspectos, chama a atenção para a necessária distinção entre ambas as noções e para o fato de que:

Nenhuma sociedade pode ser dividida de um modo linear entre os que se desviam das normas e aqueles que estão em conformidade com elas. A maior parte das pessoas transgride, em certas ocasiões, regras de comportamento geralmente aceites. [...] Desvio e crime não são sinônimos, embora muitas vezes se sobreponham. O âmbito do conceito de desvio é muito mais vasto do que o do conceito de crime, que se refere apenas à conduta inconformista que viola uma lei. Muitas formas de comportamento desviante não são sancionadas pela lei. [...] Ninguém quebra *todas* as regras, assim como ninguém as respeita todas. Criamos e quebramos regras. Mesmo indivíduos que podem parecer estar totalmente à margem da sociedade respeitável [...] seguem provavelmente as regras dos grupos a que pertencem (GIDDENS, 2007: 205).

Albert Cohen, sociólogo e criminologista estadunidense, cujos estudos se situam no âmbito das teorias funcionalistas, é autor do influente *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, publicado em 1955. Nesse trabalho, Cohen apresenta os comportamentos desviantes e criminosos como um fenômeno coletivo, próprio das chamadas “subculturas juvenis”. Defende como principais causas da criminalidade as contradições que se encontram, segundo ele, em meio à sociedade norte-americana. Para Cohen, a revolta, assim como a autorrecriação e a ansiedade, são consequências da impossibilidade dos indivíduos ajustarem seus comportamentos às suas aspirações, o que, de acordo com o autor, se relaciona com o fato de que na vida em sociedade:

[...] absorvemos mais do que um conjunto de normas, sendo que cada um desses conjuntos daria um diferente caminho de ação numa determinada situação existencial; já que somente podemos fazer uma coisa de cada vez, somos forçados a escolher entre elas ou temporizar de alguma maneira. Em ambos os casos, não alcançamos a plena realização de nossas aspirações e devemos de algum modo vencer a discrepância existente entre aquelas aspirações e nosso comportamento declarado (COHEN, 1968: 137).

A rebeldia, ou revolta, associa-se, portanto, à noção de desvio. No contexto da criminologia funcionalista, os comportamentos desviantes são observados conjuntamente aos comportamentos criminosos, que são mapeados como problemas a serem combatidos na sociedade. Nesse contexto, segundo Liberato, a rebeldia não é reconhecida como uma categoria política. Tal status só será alcançado com o anarquismo. Liberato observa que, no campo da sociologia política, isso se dá, especialmente, por meio das reverberações do pensamento do teórico político russo Mikhail Bakunin (1814-1876):

Por seu caráter mais voluntarista e menos determinista em termos de necessidade histórica, o anarquismo sempre foi um filho mais devoto do espírito rebelde; a revolta era posta em lugar de destaque e exaltada, até mesmo como princípio do progresso humano e social. Nele [no anarquismo], uma faculdade propriamente humana (e social, devemos dizer) – a rebeldia, a revolta – é lançada em primeiro plano como categoria produtora da história, do progresso, e como potência constituinte. A ênfase está no poder dos homens em fazer sua história, no sentido mais profundo, de criação e autoinstituição. Essa identificação e entendimento político da rebeldia faria também, historicamente, os anarquistas tenderem a nutrir mais facilmente uma simpatia e apoio, para bem e para mal, por toda e qualquer forma de expressão rebelde em toda e qualquer esfera social (LIBERATO, 2006: 19-20).

Bakunin vê a rebeldia como um instinto, uma potência criadora, uma categoria fundadora do progresso social. De acordo com Liberato (2006: 20), assim como o pensar, para Bakunin, a rebeldia é uma faculdade humana, fundamental ao desenvolvimento histórico, que pode estar presente com maior ou menor intensidade “em determinado povo e em determinada época”.

Nesse sentido, outro autor que pode ser lembrado por entender a rebeldia como uma característica inerentemente humana é o escritor francês Albert de Camus (1913-1960), cuja obra situa-se na interseção de campos como a sociologia, a filosofia, a história e a dramaturgia. Em seu ensaio *L’homme révolté*, publicado em 1951, Camus analisa historicamente o conceito de rebeldia e, para isso, discute filosoficamente a temática do absurdo. Segundo Olivier (2007: 81), Camus seria “um dos raros pensadores que deram ao absurdo um lugar importante no discurso filosófico contemporâneo”.<sup>21</sup> Em Camus, a rebeldia, ou revolta, é proposta a partir da aceitação do absurdo como uma condição da existência do homem, que é “marcado por sua finitude e sua identidade mecânica, sem propósito, sem consistência, sem disposição particular” (OLIVIER, 2007: 81).<sup>22</sup> Olivier (2007: 82-83) argumenta que, no humanismo camusiano, a revolta é uma consequência do absurdo e não uma resposta ou uma reação a ele, contrariando o vínculo estabelecido entre ambas as noções na concepção de outros pensadores.<sup>23</sup>

A temática do absurdo, por sua vez, nos permite retroceder ao niilismo de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Conforme Lapassade (1968: 122), Nietzsche destaca o absurdo como “a contradição não percebida e, portanto, não elaborada”. A revolta, nesse caso, seria fruto das contradições peculiares à organização capitalista da sociedade e, principalmente, das expectativas dessa sociedade em relação à juventude. Em outras palavras, de acordo com Lapassade, em Nietzsche a revolta nasce “do encontro entre o indivíduo em formação e um mundo que não pode mais dar significado à vida”. Segundo o autor, o niilismo de Nietzsche pode ser uma chave para a compreensão de certos comportamentos extremos de destruição:

O niilismo, tal como o entendemos aqui, não constitui uma doutrina, ou um sistema filosófico. Se nos referimos a Nietzsche é porque o autor do Zarathustra fez desse conceito um uso fundamentalmente descritivo: “Quando, há cem anos, Nietzsche falou pela primeira vez em niilismo”, escreveu P. Ricoeur a propósito de certo niilismo da juventude,

<sup>21</sup> “L’un des rares penseurs à avoir donné à l’absurde une place importante dans le discours philosophique contemporain” (OLIVIER, 2007: 81).

<sup>22</sup> “Marqué par sa finitude et sa machinale identité, sans but, sans consistance, sans disposition particulière” (OLIVIER, 2007: 81).

<sup>23</sup> “Le lien de nécessité entre révolte et absurde tient à un parti pris humaniste qui ne peut accepter que la révolte soit une conséquence et non une réponse à l’absurde” (OLIVIER, 2007: 82-83).

“não era para ensinar o niilismo”.<sup>24</sup> É a mesma interpretação que propõe Heidegger da palavra Zaratustra: “Deus morreu”. Não é a profissão de fé do ateu Nietzsche; é a revelação do ateísmo característico da sociedade moderna. Uma maneira de designar a crise de valores contemporânea (LAPASSADE, 1968: 122).

Nesse aspecto da perspectiva existencial de Nietzsche, o mundo “parece absurdo a quem nele entra” (LAPASSADE, 1968: 122) e a revolta é consequência desse embate.

Assim como o absurdo, o desvio é outra noção que pode ser elencada por se correlacionar à noção de rebeldia. Formulações a respeito do desvio se articulam, por sua vez, no pensamento de Émile Durkheim (1858 -1917). Conforme Giddens (2007: 209), Durkheim percebe o desvio como algo necessário para a sociedade, por desempenhar duas funções:

Em primeiro lugar, o desvio tem uma função adaptativa. O desvio é uma força inovadora que impulsiona a mudança através da introdução de novas ideias e desafios na sociedade. Em segundo lugar, o desvio promove a *manutenção de limites* entre comportamentos ‘maus’ e ‘bons’ na sociedade (GIDDENS, 2007: 209-210).

A respeito da necessidade de inovação e da concepção de que, por introduzirem novas ideias, os comportamentos desviantes são peças-chave para os processos de mudança, uma referência é *The Making of a Counter Culture*, traduzido para o português como “A Contracultura”. Nessa publicação de 1969, considerada como o texto que inaugura o termo contracultura, o historiador estadunidense Théodore Roszak discute o fenômeno do “conflito de gerações”. Para Roszak, boa parte do que ocorre de “novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais”, é criação de jovens que se mostram “alienados da geração de seus pais”. Roszak apresenta o conflito de gerações, portanto, como a “mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical e de inovação cultural”, problematizando e discordando da posição de que “é aos jovens que compete agir, provocar acontecimentos, correr os riscos e, de forma geral, proporcionar os estímulos” (ROSZAK, 1972: 15).

Embora abreviada, tal revisão permite notar que a rebeldia, ou revolta, pode assumir tanto conotações negativas quanto positivas. Acepções negativas são assumidas quando, em sua dinâmica, preponderam gestos paralisantes ou iconoclastas movidos por emoções como o desespero e o ressentimento. No entanto, quando admitida como uma característica inerentemente humana, que nos leva, entre outras coisas, a questionar fundamentos, verdades e critérios que se nos apresentam como absolutos, a rebeldia é força positiva: é fonte criativa e libertadora, geradora de novas possibilidades.

---

<sup>24</sup> Lapassade refere-se ao “*Formes actuelles des préoccupations morales et religieuses de la jeunesse*” publicado em 1958 pelo filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005).

#### 1.4 Rebeldia *versus* revolução

Ao lado de palavras como desvio, delinquência, inconformismo e revolta, a rebeldia costuma ser circundada também pelo termo revolução. No entanto, segundo autores que discutem formalmente o assunto, diferentemente do termo revolta, o termo revolução não pode ser adotado precisamente como sinônimo de rebeldia, apesar de correlacionado a essa noção.

A revolta seria uma tensão e eterna vigilância que deveria ser mantida. A revolução acabaria por negar a revolta, seu conteúdo, ou simplesmente a domesticaria. A revolta reivindicaria a unidade enquanto a revolução reivindicaria a totalidade. A revolta procuraria criar para ser cada vez mais [...]. O revoltado seria ardente defensor da vida, sendo a legitimação do assassinato incompatível com a revolta. O revolucionário abdicaria de sua revolta, se tornaria um opressor; continuando a ser um revoltado, acabaria perseguido (LIBERATO, 2006: 21).

Quando Lapassade traça o perfil dos “rebeldes sem causa” (ou “revoltados sem causa”), salienta não serem estes “revolucionários”, uma vez que “não têm um programa visando explicitamente a mudar uma ordem social” (LAPASSADE, 1968: 117). Também em Camus, a revolta apresenta diferenças substanciais em relação à revolução, significando mais do que simples recusa:

Devemos prestar homenagem a Camus por ter dissociado a revolta da revolução, mesmo que em nossos dias ela seja ainda sinônimo de oposição, solevamento e insurreição contra a autoridade política. [Em Camus] a revolta tem um outro sentido, que é de recusar a sua condição absurda e assumir seu destino, aceitá-lo e vivê-lo plenamente (OLIVIER, 2007: 83).<sup>25</sup>

A etimologia dos termos também soma elementos que contribuem para a compreensão dessa distinção. Olivier (2007: 83) recorda que revolta (*révolte*, em francês) remete ao termo italiano *rivoltare*, que significa retornar. Williams (2007: 360) sinaliza para a sua origem latina *revolutare*, que significa fazer girar ou revolver. O sentido cíclico evocado pela palavra revolta está presente também em revolução, termo que fundamentalmente refere-se a movimentos rotativos. No entanto, Williams (2007: 358) complementa que o “sentido de revolução como alteração ou mudança” é evidente desde o século XV, e que, desde meados do século XVIII, o termo revolta é também aplicado a sensações e ações de asco, rechaço e repugnância. Na língua inglesa, a palavra revolta é usada desde o início com sentido político. Já a palavra repugnância é sinalada em inglês por *revulsion* e se associa, etimologicamente, à palavra *revel* que, por sua vez,

<sup>25</sup> “Il faut rendre hommage à Camus d’avoir dissocié la révolte de la révolution, même si de nos jours elle est encore synonyme d’opposition, de soulèvement, d’insurrection contre l’autorité politique. Pour l’ancien Prix Nobel de littérature, la révolte a un autre sens qui est de refuser sa condition absurde et d’assumer son destin, l’accepter et le vivre pleinement” (OLIVIER, 2007: 83).

tem relação com o latim *rebellare* (rebelar). Williams comenta também a vinculação entre revolução e violência:

Foi nesse estado de interação entre as palavras que os efeitos específicos da Revolução Francesa tornaram decisivo o sentido moderno de revolução. [...] Na controvérsia política que surgiu a partir da história real dos levantes e dos conflitos armados, revolução assumiu um significado especializado de derrocada violenta e, por volta do final do século XIX contrapôs-se a evolução no sentido de uma nova ordem social alcançada por meios pacíficos e constitucionais. O sentido de revolução como instauração de uma ordem social inteiramente nova fortaleceu-se em grande medida com o movimento socialista (WILLIAMS, 2007: 360-361).

Tal vinculação é também apontada por Abbagnano (2007: 858-859). Em seu dicionário de filosofia, lê-se que “revolução” implica em “destruição rápida e violenta”, quer seja no âmbito de regimes políticos, quer seja no âmbito de regimes filosóficos, artísticos, literários ou dos costumes.

Essa associação de ideias, por sua vez, nos auxilia a compreender melhor tanto a rebeldia em Camus quanto o caso dos excursionistas alemães. Em Camus, segundo Liberato (2006: 21), por implicar em “solidariedade entre os homens”, a rebeldia funda um valor universal, leva a uma afirmação da “dignidade humana”. Já a experiência dos jovens alemães relatada por Valitutti (1989: 128), ilustra e corrobora o sentido moderno de revolução. Na medida em que o não conformismo dos excursionistas em relação ao mundo dos adultos se transforma em ódio, e esses jovens passam a se sentir “fundadores de uma nova sociedade” (VALITUTTI, 1989: 128), pode-se dizer que a sua rebeldia se converteu, assumindo intentos revolucionários.

Alcançando outros sentidos, conforme Williams (2007: 360), os termos “revolução”, “revolucionário” e “revolucionar” passam também a indicar “desenvolvimentos fundamentalmente novos”:

Pode parecer curioso ler a respeito de “uma revolução nos hábitos de compra” ou da “revolução no transporte”, e há, obviamente, casos em que se trata simplesmente da linguagem publicitária para descrever algum novo produto “dinâmico”. [...] Quando o sistema fabril e a nova tecnologia do final do século XVIII e do início do século XIX foram chamados, por analogia com a Revolução Francesa, de Revolução Industrial, estabeleceu-se uma base para a descrição de novas instituições e novas tecnologias como revolucionárias (WILLIAMS, 2007: 360-361).

Assim, é possível perceber que rebeldia e revolução são termos que conservam uma rede de sentidos que precisam ser considerados uma vez que se pretenda trabalhar com tais noções. O campo de sentidos construído em torno da palavra rebeldia, além de envolver conceitos como desobediência, transgressão, não conformismo, oposição e insubordinação, compreende ainda ideias como aversão, antipatia, repulsa, desprezo, ojeriza, repelência, abominação, desafeição,

afastamento, distanciamento. Diferentemente da revolução, portanto, a rebeldia ou revolta “não tem nada a ver com um projeto sociopolítico”, sendo o seu “não” dirigido “a tudo o que existe” (OLIVIER, 2007: 83).<sup>26</sup>

Dentre tantos discursos sobre rebeldia, chama a atenção um depoimento do Subcomandante Marcos,<sup>27</sup> personagem da atualidade que, movido por ideais de democracia, justiça e liberdade, a partir de 1994 opta por viver em meio aos indígenas de Chiapas, no México, e se torna o seu principal porta-voz. Suas palavras nos permitem pensar na rebeldia, então, como um estado de espírito que pode ser retórica e poeticamente descrito como uma

[...] mariposa que dirige seu voo para este mar sem ilhas e sem rochedos. Sabe que não terá onde pousar e, contudo, seu voo não titubeia. Não, nem a mariposa e nem a rebeldia são bobas e suicidas [...] Com seu voo, a rebeldia voadora, ou seja, a mariposa, está dizendo NÃO! Não à lógica. Não à prudência. Não à imobilidade. Não ao conformismo. E nada, absolutamente nada, será tão maravilhoso como ver a ousadia desse voo, apreciar o desafio que representa, sentir como o vento começa a agitar-se e ver como, com estes ares, não são as folhas das árvores a tremerem, e sim as pernas dos poderosos que até aquele momento pensavam, ingênuos, que as mariposas morriam mar adentro (MARCOS apud LIBERATO, 2006: 23).

A metáfora da mariposa ressalta o aspecto da efemeridade da rebeldia, devido a sua vida curta e frágil. Sobre essa condição, recupera-se a ideia presente na supracitada ponderação de Liberato (2006: 21), segundo a qual, a rebeldia ou revolta é um estado de “tensão” e, como tal, tende a dois possíveis desfechos: romper-se ou dissipar-se. Assim como a mariposa, cuja existência é marcada por breves permanências em diferentes fases de desenvolvimento (ovo, lagarta e, finalmente, mariposa), a rebeldia é momentânea, temporária. Para ambas – rebeldia e mariposa –, transformação não é algo facultativo. A natureza transitória da rebeldia se faz notar quer seja nas ideias de um anarquista russo, de um filósofo francês ou de um rebelde mexicano.

Evocar a imagem da mariposa pode ser, então, um recurso para falar de efemeridade. Evocar a rebeldia, por sua vez, pode ser um recurso para falar de música. Nesse sentido, o emprego da rebeldia pode ser experimentado como uma estratégia criativa de reflexão e investigação. Não se pretende, portanto, empreender uma apologia da rebeldia ou, ainda, defender que esta se conserve de algum modo em algum lugar. Trata-se de confiar no seu uso como uma categoria crítica, capaz de nos auxiliar a aprimorar nossas análises harmônicas e, assim, nos conduzir a uma melhor compreensão de certos fenômenos musicais.

<sup>26</sup> “Le «non» de la révolte s’adresse à tout ce qui existe. [...] La révolte n’a rien à voir avec un projet sociopolitique” (OLIVIER, 2007: 83).

<sup>27</sup> Sobre o Subcomandante Marcos, e a sua atuação junto ao Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), cf. Meade (2010: 328).

Para materializar um pouco mais essa perspectiva, ouçamos um caso em que as escolhas musicais são capazes de denotar rebeldia. Observemos algumas particularidades da *Gymnopédie n.1*, peça para piano solo do compositor francês Erik Satie, publicada em 1888.



## 2. A rebeldia sem palavras da *Gymnopédie* n.1 de Erik Satie

*Há obras cuja importância é toda ela em profundidade – pouco importa o orifício que têm.  
A mais pequena obra de Satie é pequena como um buraco de fechadura.  
Tudo muda se dela aproximarmos um olho.*

Jean Cocteau <sup>28</sup>

*Assim como o olho complementa as linhas de um desenho  
que o pintor deixou conscientemente incompleto,  
também o ouvido pode ser chamado a complementar um acorde  
e cooperar em sua resolução,  
inconclusa em determinada obra.*

Igor Stravinsky <sup>29</sup>

A *Gymnopédie* n.1 foi publicada em agosto 1888 e integra a trilogia homônima de autoria do compositor francês Erik Satie (1866-1925). Compostas originalmente para piano, a escrita em compasso ternário, o vocabulário rítmico formado exclusivamente por mínimas pontuadas, mínimas e semínimas, assim como o caráter *lent* – assinalado pelas indicações “*lent et douloureux*” (lento e doloroso), “*lent e triste*” (lento e triste), e “*lent et grave*” (lento e sério) que constam, respectivamente, nas partituras das três peças – são algumas das características que conferem senso de unidade ao conjunto.

### 2.1 O canto nostálgico das *Gymnopédies*

O termo *Gymnopédie*, que “traduzido do grego ao pé da letra, significa crianças nuas” (REY, 1990: 17), foi também concisamente definido por Rousseau em seu *Dictionnaire de Musique*: “*Gymnopédie – Air ou nome sur lequel dansoient à nu les jeunes Lacédémoniennes*” (ROUSSEAU, 1768: 238). Uma possível tradução para essa descrição seria “ária [canto] ou nómo[s] [poema cantado pelos antigos gregos em honra a Apolo, deus da poesia; ou canto ('melodia') de caráter religioso] sobre o qual dançavam nuas as jovens lacedemônias” (ROUSSEAU, 2007: 233). A relação entre o título de Satie e a definição de Rousseau é encorajada, ainda, por um dado fornecido por Krämer (2011: VI-VII) no prefácio de uma recente reedição *urtext* das três *Gymnopédies*. Krämer informa que uma pré-publicação da *Gymnopédie* n.1 trazia como subtítulo a expressão *Danse Antique* (Dança Antiga) e tinha como

<sup>28</sup> Jean Cocteau (apud SAMUEL, 1964: 284).

<sup>29</sup> Stravinsky (1996: 40).

epígrafe uma estrofe do poema *Les Antiques* escrito pelo poeta José-Maria Patrício Contamine de Latour (1867-1926), amigo de Satie desde a juventude:

*Oblique et coupant l'ombre un torrent éclatant  
Ruisseau en flots d'or sur la dalle polie  
Où les atomes d'ambre au feu se miroitant  
Mêlaient leur sarabande à la gymnopédie.*

Oblíqua e cortando a sombra uma torrente brilhante  
Transmitia em ondas douradas sobre a laje polida  
Onde os átomos de âmbar em fogo cintilavam  
Misturavam sua sarabanda à *gymnopédie*.

Não se sabe ao certo se os versos do amigo Latour inspiraram ou foram inspirados pelas *Gymnopédies* de Satie. Comenta-se, entretanto, que mesmo anteriormente à publicação da primeira *Gymnopédie*, o “Satiric-Satie” (MORAES, 1983: 118), “homem extremamente tímido que fazia da ironia sua única arma” (MORAES, 1983: 115), já se autoproclamava um “gymnopedista” (REY, 1990: 7), o que indica que a palavra pertencia ao seu imaginário há mais tempo. Sobre o processo criativo das *Gymnopédies*, consta ainda que Satie dizia ter sido motivado pela leitura do romance *Salammbô* de Gustave Flaubert, publicado em 1862, ao que Krämer (2011:VII) aconselha certa cautela pois, em se tratando de Satie, tal informação pode ser fruto de uma irônica confissão lançada pelo compositor para “enganar seu mundo”.<sup>30</sup>

Em ensaio dedicado a essa “personagem misteriosa”, Moraes (1983: 115-122) mostra entender que a protocolar categoria “compositor francês” não é suficiente, e elabora um conjunto de descritores que podem nos ajudar a desvelar um pouco a “máscara dessa *persona*”. Com isso, Erik Satie pode ser lembrado como:

Compositor, panfletista, pianista de cabaré, escritor, caligrafista, desenhista e inventor de engenhocas imaginadas exatamente para nunca funcionarem. Figura estranha que tinha em seu guarda-roupas doze ternos rigorosamente iguais, que usava com chaplinianos guarda-chuva e chapéu, foi um excêntrico ex-tudo: místico e fundador de uma igreja da qual era o único oficiante e o único fiel, estudante do conservatório depois de velho, vanguardista demolidor e chefe-de-escola [...] Ao “fingir” constantemente, ele queria deixar claro que nunca existiu um “verdadeiro Satie” [...] Não se poderia desconfiar que o autor tornar-se-ia, sob alguns aspectos, um artista revolucionário.[...] “Descoberto” pela vanguarda liderada pelo jovem poeta Jean Cocteau, já não era mais considerado “um representante pré-histórico” da música moderna, mas um autêntico revolucionário antirromântico, antiimpressionista, antiexpressionista – antitudo, enfim (MORAES, 1983: 115-122).

Ainda sobre a possível relação entre as *Gymnopédies* de Satie e *Salammbô* de Flaubert – e já preliminarmente alertados sobre sua *persona* – observa-se que *Salammbô* é um romance histórico que descreve conflitos na colônia de Cartago no século III antes de Cristo cuja fictícia personagem que dá título à obra é uma jovem bela e virgem, filha de um general defensor da região, que fora

<sup>30</sup> “Mais ce genre d’aveu était chez lui souvent ironique et lancé pour tromper son monde” (KRÄMER, 2011: VII).

consagrada desde o seu nascimento à Tanit, deusa cartaginesa da guerra e da fertilidade. Através das detalhadas descrições de Flaubert, que parece construir a jovem à própria imagem e semelhança da deusa Tanit, Salammbô se revela uma personagem pura, mística e lunar:

Seu cabelo, pulverizado com uma areia violeta, e penteado em forma de torre, segundo a moda das virgens de Canaã, a fazia parecer maior. Tranças de pérolas presas às suas têmporas desciam até os cantos da boca, rosada como uma romã entreaberta. Havia em seu peito uma colagem de pedras luminosas, imitando com suas mesclas as escamas de uma serpente do mar. Seus braços, decorados com diamantes, surgiam nus de uma túnica sem mangas, estrelada com flores vermelhas sobre um fundo preto. Ela usava uma corrente de ouro entre os tornozelos para regrar o seu caminhar, e um grande manto roxo escuro, cortado em um material desconhecido, arrastava-se por detrás dela, fazendo com que, em cada passo, parecesse que uma larga onda a seguia. [...] Ninguém a conhecia ainda. Sabia-se apenas que ela vivia retirada em práticas piedosas. Os soldados a viram de noite, no alto do palácio, de joelhos, diante das estrelas, entre os redemoinhos das cúpulas iluminadas. Foi a lua que a deixou tão pálida, e algo dos deuses a envolveu como um vapor sutil. Seus olhos pareciam olhar muito além dos espaços terrestres. Inclinou a cabeça e segurou uma pequena lira de ébano na mão direita. Eles a ouviram sussurrar (FLAUBERT, 1921: 14).<sup>31</sup>

As descrições da reclusa virgem Salammbô – que se ajoelha diante de estrelas e cujo olhar volta-se para horizontes que transcendem os espaços terrestres – quando justapostas aos sentidos evocados pelo título e pelas sonoridades das *Gymnopédies*, reforçam a atmosfera etérea e misteriosa dessa celebrada trilogia de Satie.

Nos momentos iniciais das três *Gymnopédies* (Fig. 2.1), a ausência de ataque da mão esquerda no terceiro tempo dos compassos chama a atenção. A escrita em compasso três por quatro, somada ao sentido de dança implicado ao termo *gymnopédie* e à alusão à sarabanda nos versos de Latour, fazem de tal ausência uma característica digna de nota. Isso porque, presentes em várias danças, os compassos ternários remetem à circularidade, favorecendo os movimentos e propiciando os deslocamentos no espaço. Em princípio, nos compassos ternários, as marcações do primeiro e do terceiro tempo devem se destacar. A do primeiro, por ser o tempo tético do compasso, e a do

---

<sup>31</sup> “Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges cananéennes, la faisait paraître plus grande. Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rosé comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs rouges sur un fond tout noir. Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche, et son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait. [...] Personne encore ne la connaissait. On savait seulement qu'elle vivait retirée dans des pratiques pieuses. Des soldats l'avaient aperçue la nuit, sur le haut de son palais, à genoux devant les étoiles, entre les tourbillons des cassolettes allumées. C'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile. Ses prunelles semblaient regarder tout au loin au delà des espaces terrestres. Elle marchait en inclinant la tête, et tenait à sa main droite une petite lyre d'ébène. Ils l'entendaient murmurer” (FLAUBERT, 1921: 14).

terceiro, por tratar-se do impulso anacrústico que prepara o compasso seguinte. Sendo assim, o que a falta de articulação no terceiro tempo do acompanhamento das *Gymnopédies* pode sugerir?

1<sup>ème</sup> *Gymnopédie*

Lent et douloureux (lento e doloroso)

2<sup>ème</sup> *Gymnopédie*

Lent e triste (lento e triste)

3<sup>ème</sup> *Gymnopédie*

Lent et grave (lento e sério)

Fig. 2.1 – Compassos iniciais das 3 *Gymnopédies*, Erik Satie, 1888.<sup>32</sup>

De acordo com Cooper e Meyer (2000: 48), a figuração ouvida nos compassos iniciais das *Gymnopédies* conforma o chamado “troqueu invertido” (Fig. 2.2), pé métrico composto de um valor breve seguido de um valor longo que, portanto, prescinde de acento no terceiro tempo. Como o próprio nome indica, o “troqueu invertido” é uma inversão da figuração que se compõe de um valor longo seguido de um valor breve, chamada, então, de “troqueu normal” (Fig. 2.2), e cujo “ritmo resultante tenderá a estar acentuado ao final” (COOPER e MEYER, 2000: 48). A preponderância desse metro, assim como a naturalização expressa pelo termo troqueu “normal”, faz com que o seu oposto (troqueu invertido) seja, de certa maneira, considerado como algo fora do normal.

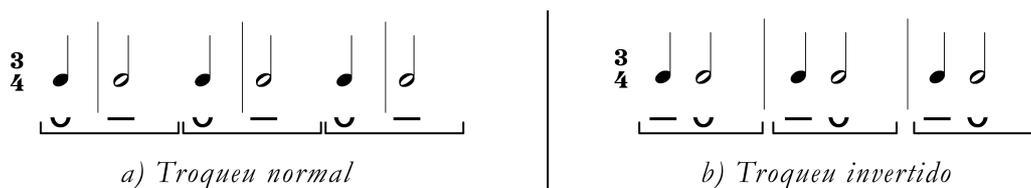


Fig. 2.2– Agrupamentos do pé métrico troqueu em compasso ternário, a partir de Cooper e Meyer (2000: 47-52)

<sup>32</sup> Ao longo da presente dissertação, salvo indicação em contrário, todas as figuras foram elaboradas pela autora.

Hugo Riemann (1914: 174-175), por sua vez, em seu *Elementos da estética musical*, conjectura a respeito das origens do compasso ternário e aventa a possibilidade do mesmo não ser “originalmente um compasso de três tempos, mas sim um compasso de dois tempos desiguais”.<sup>33</sup> Sobre a figuração resultante da combinação de uma semínima seguida por uma mínima, Riemann considera tratar-se de um procedimento que ressalta “outro tempo que não o forte” por meio de um recurso de prolongação. Esse procedimento, segundo o autor, é “análogo à síncope” e produz um efeito “certamente perturbador” uma vez que, quando o tempo forte é bem marcado, a realização de tal figuração requer um “esforço destinado a vencer uma resistência maior do que a comum” (RIEMANN, 1914: 181).

Se, por um lado, ao realçar a acentuação invertida, Satie recorre a um recurso que pode denotar certo desvio das escolhas corriqueiras, por outro, o compositor se vale de um dos traços que definem a sarabanda, reforçando a mistura sugerida pelo verso de Latour – “*Mêlaient leur sarabande à la gymnopédie*”:

*Sarabanda.* Dança grave e lenta, talvez importada do Oriente, que apareceu na Espanha no século XVI. Na origem muito lasciva, a sarabanda (em espanhol *zarabanda*, em francês *sarabande*, em italiano *sarabanda*) marcou presença no século XVII em toda a música europeia, como uma forma nobre e em geral ricamente ornamentada. Escrita em três tempos, caracteriza-se por fazer a acentuação incidir no segundo tempo. Tem lugar logo depois da *courante* na suíte tradicional, onde é um dos movimentos principais, e prefigura o movimento lento da sonata (séculos XVI a XVIII) (MASSIN e MASSIN, 1997: 87).

Ainda elucubrando sobre possíveis relações do romance oriental *Salammbô* com as *Gymnopédies*, cabe lembrar que com tal romance Flaubert causou polêmica, pois desafiou o estilo realista em voga na época. Ao se valer da liberdade poética para ressuscitar a antiga Cartago, Flaubert se permite recriar o passado dessa colônia fenícia, pois o faz sem compromisso de fidelidade aos fatos históricos, sendo bastante criticado por isso. De maneira análoga, com os vestígios de dança antiga das *Gymnopédies*, o “Esoterik-Satie” (MORAES, 1983: 118) cria referências a um passado inventado e proporciona uma incerta viagem pelo espaço-tempo. Semelhante ao recurso explorado por Flaubert em *Salammbô*, ao conectar indícios sonoros diversos, sem a incumbência de respeitar tradições, escolas, movimentos ou programas estéticos específicos, Satie elabora um “canto nostálgico” que “não tem idade” (REY, 1992:2) e que parece suscitar em seus ouvintes uma saudade de um passado que jamais existiu.

---

<sup>33</sup> “El compás ternario pudiera muy bien no haber sido originariamente un compás a tres tiempos, sino un compás de dos tiempos desiguales” (RIEMANN, 1914: 174-175).

## 2.2 *Gymnopédie n. 1*: desafiando conceitos

Nesse exercício crítico, observa-se que, nas *Gymnopédies* de Satie, seu “gosto cada vez mais vivo pela subversão” (REY, 1990: 7) fica patente no tratamento nada convencional conferido a certos elementos musicais. Para ilustrar alguns dos recursos pelos quais Satie rejeita “conceitos do século XIX de expressividade Romântica e desenvolvimento temático” (ORLEDGE, 1990: 1),<sup>34</sup> sigamos o conselho de Jean Cocteau e aproximemos nosso olhar desse “buraco de fechadura” que é a *Gymnopédie n.1*.

No que diz respeito à forma, a *Gymnopédie n. 1* pode ser dividida em quatro seções que são apresentadas em sequência, resultando numa forma A – B – A – B’. Ou seja, primeiramente são expostas as seções A e B, que são repetidas em seguida numa espécie de *da capo*. Nessa repetição, entretanto, o final do que seria a seção B é modificado, justificando a designação B’. Para efeito dos comentários, será adotada a segmentação expressa na Fig. 2.3.

Se, no âmbito do ritmo, conforme comentado, a figuração da *Gymnopédie n.1* nos conduz a observações no mínimo inconclusivas, o que dizer sobre a funcionalidade harmônica? Que relações os acordes de G7M e D7M podem estabelecer com os acidentes indicados nas claves? Na *Gymnopédie n. 1*, os quatro compassos iniciais têm função introdutória. Neles ouvimos uma figura de acompanhamento desacompanhada de melodia. Conforme sistema de cifras atualmente usual, são executados, alternadamente, os acordes de G7M e D7M (a1 na Fig. 2.3). Nessa “música que anda nua” (REY, 1992:2), os baixos são expressos por mínimas pontuadas atacadas no primeiro tempo, sendo as demais notas da tétrade articuladas no tempo seguinte e sustentadas até o final do compasso. Aliada ao ritmo, tal alternância de acordes produz efeito que remete a imagens como as de uma onda ou de um pêndulo. Confrontando o romântico princípio de desenvolvimento temático, o “constante movimento para frente e para trás” sugerido pela repetição de dois acordes é descrito por Tagg (2010: 12) – num contexto de estudos em música popular do século XX – como “*chords shuttle*” ou “acordes vai-e-vem”.<sup>35</sup> Para comentadores diversos, essas repetições empregadas por Satie têm seu próprio charme meditativo. Elas

<sup>34</sup> “He entirely rejected the nineteenth-century concepts of Romantic expressiveness and thematic development” (ORLEDGE, 1990: 1).

<sup>35</sup> Segundo Tagg (2010: 20), os “*chords shuttle*” descrevem um trajeto em linha reta, onde só é possível caminhar entre os dois pontos das extremidades, diferentemente do passo harmônico nomeado por “*chord loops*”, que se configura quando uma “sequência de acordes” é capaz de sugerir que esses acordes estão “girando ao redor” de algum ponto. Carter (2005: 64), chama tais alternâncias entre acordes de “oscilação”. Para Carter, as “oscilações” caracterizam “situação harmonicamente estática”, ou seja, não geram propriamente movimentação harmônica e, por isso, são desconsiderados pelo autor em suas análises de movimentos harmônicos.

atendem aos três “sinais mais confiáveis” destacados por Tagg para o reconhecimento de uma figura de acordes em “vai-e-vem”:

[1] Cada acorde pode ser ouvido em posição fundamental em parte de sua duração; [2] uma quantidade similar de tempo é gasta em cada um dos acordes enquanto o “vai-e-vem” estiver em operação; [3] o movimento de ida e volta ocorre pelo menos duas vezes em sucessão imediata [...]. Uma consequência dessas três propriedades é que, assim como duas crianças com pesos iguais nas extremidades opostas de uma gangorra, não é necessário haver uma hierarquia tonal específica entre os dois acordes em um “vai-e-vem” (TAGG, 2014: 371).<sup>36</sup>

Levando em consideração os dois sustentidos da armadura, uma primeira interpretação harmônica nos diz que G7M e D7M são, respectivamente, IV e I graus. Entretanto, tal interpretação entra em ténue conflito com as prescrições sobre o ritmo harmônico que, procurando normalizar a maneira como as funções harmônicas devem se ajustar às quadraturas, estabelecem que o I grau (o D7M, no caso) recaia sobre um compasso metricamente forte. Na *Gymnopédie n. 1*, entretanto, ao longo dos compassos 1 a 16, e 40 a 60, o G7M é ouvido em endereços mais fortes das quadraturas do que os destinados ao D7M. Caindo insistentemente em compassos fracos, o D7M encontra dificuldade para afirmar-se como um I grau regular.

Outro aspecto que pode ser comentado a partir dessa alternância de G7M em compasso forte e D7M em compasso fraco, diz respeito ao tipo de vetor harmônico conformado. A classificação das progressões harmônicas por meio de vetores é uma proposta do final da década de 1980 feita pelo teórico francês Nicolas Meeùs (2017: 184) que, num esforço de síntese, depreende que “todas as progressões” remetem a uma só, a progressão de quarta, se distinguindo apenas pela “direção do encadeamento, ascendente ou descendente”.<sup>37</sup> De acordo com a classificação de Meeùs, a “progressão de quarta descendente, construída sobre o modelo da cadência plagal”, configura o chamado vetor subdominante (indicado por uma seta para a esquerda).<sup>38</sup>

<sup>36</sup> “The most reliable signs of a complete two-chord shuttle are: [1] each chord can be heard in root position for part of its duration; [2] a similar amount of time is spent on each chord as long as the shuttle is in operation; [3] it occurs as to-and-fro movement at least twice in immediate succession [...]. One consequence of these three traits is that, like two equally heavy children each at opposite ends of a seesaw, there need be no specific tonal hierarchy between the two chords of a shuttle” (TAGG, 2014: 371).

<sup>37</sup> Durante a pesquisa, realizamos uma tradução comentada do texto fundador dessa teoria, *Vecteurs Harmoniques – Essai d’une systématique des progressions harmoniques*, que foi publicada pela Revista Orfeu, v.2, n.1, jul. de 2017, p. 171 de 202.

<sup>38</sup> Dialogando com a teoria de Meeùs, Carter (2005) se refere ao movimento harmônico do vetor subdominante como “movimento retrogressivo”. Uma resenha da tese de Carter pode ser conferida no apêndice 2 desta dissertação.

seção A

5 9 13 17 21

pp f

G7M D7M

(?) D: IV ← I

(?) Sol lídio:

4 3 4 3 4 3

seção B

22 27 32 38

p

Am Em/D D7 C<sup>6</sup>/D Em/D Am/D Dm7 C<sup>6</sup>/D Em F#m Bm A/E F#m/E Em Am7 D

(?) Dm: "vi" ← "ii" bVII ← "I7" i ← "vi" ← "ii" bVII → "I7" → "ii"

pedal em ré.....

(?) Ré dórico: tessitura plagal tessitura autêntica (?) D: ii → iii → vi → V → iii → ii → "vi" → I

(?) G: ii ← vi IV → V7 "vi" ← ii ← vi IV → V7 → vi

4 3 4 3 4 3

pedal em mi.....

Fig. 2.3 – Interpretações analíticas sobre a *Gymnopédie n.1* de Erik Satie, 1888.



Desse modo, aplicando uma metodologia analítica que, assim como a análise schenkeriana, também “baseia-se em um processo de redução por eliminação das prolongações” (MEEÛS, 2017: 190), a análise vetorial dos 16 primeiros compassos da *Gymnopédie n. 1* revela uma “excepcional” sucessão de vetores subdominantes, o que diverge, segundo MeeÛs, da regra sintática da afirmação tonal:

Uma regra sintática surpreendente [...] é que, no contexto de uma afirmação tonal, normalmente os encadeamentos formam vetores dominantes [indicados pela seta para a direita]. Os vetores subdominantes são raros na música tonal (um estudo estatístico mostraria que eles constituem apenas uma pequena porcentagem do número total dos encadeamentos, provavelmente menos de 20%). Observa-se, também, que os casos de dois ou mais vetores subdominantes sucessivos são muito excepcionais (MEEÛS, 2017: 187).

Sob a perspectiva da teoria de MeeÛs, a dificuldade em identificar a funcionalidade dos acordes G7M e D7M se relaciona, então, com o tipo de vetor harmônico conformado. Isso porque, além de afirmar que os vetores subdominantes “são raros na música tonal”, MeeÛs expõe como uma “regra sintática surpreendente” a necessidade de que, no contexto de uma afirmação tonal, os encadeamentos formem vetores dominantes. Essa afirmação de MeeÛs, por sua vez, é melhor compreendida quando atentamos para o fato de que os vetores dominantes expressam as relações do tipo  $V \rightarrow I$ . Isso porque tais relações estão

[...] em conformidade com a lei da “simples ressonância” — o fenômeno *cru* que, nos anos de Rameau já estava devidamente *cozido* pela arte e pela cultura ocidental e ocidentalizada —, a *quinta*, o primeiro harmônico a se diferenciar da fundamental e de sua oitava (o domínio do mesmo), *é a matriz do movimento* (o domínio do outro). Matriz racional, lógica, simples, objetiva, justa, perfeita, incontestável, demonstrável, bela e natural (FREITAS, 2010: 270).

Fundamentadas na chamada hierarquia naturalística, as relações do tipo  $V \rightarrow I$  representam uma espécie de patrimônio tonal. Basta lembrar que, dos “dois tipos básicos de cadência que Rameau propõe” (LESTER, 2008: 762)<sup>39</sup> – cadência perfeita e cadência irregular – é considerada a mais desejável, a de maior qualidade, a cadência que emula o movimento  $V \rightarrow I$ . Não por acaso, essa cadência é nomeada “perfeita”. Sendo assim, os movimentos do tipo  $V \rightarrow I$  vêm sendo defendidos pela tradição tonal como o modelo da movimentação harmônica.

---

<sup>39</sup> “The Perfect Cadence is one of the two basic cadential types that Rameau proposes. The other is the Irregular Cadence (*cadence irrégulière*)” (LESTER, 2008: 762).

Posto que tal coisa esteja escrita no livro da natureza, não é uma casualidade que o instinto do artista tenha encontrado e encontre sempre valor maior na quinta do que na terça. A quinta, é como o primogênito entre os harmônicos superiores, é para o artista uma unidade de medida auditiva, algo assim como o metro dos músicos. [...] Este fato tem também consequências da maior importância para a relação dos sons *entre si*. Se perguntarmos qual pode ser a relação mais natural entre dois sons, a natureza já nos dá de imediato sua resposta (SCHENKER apud FREITAS, 2010: 271).

A possibilidade de se falar em perfeição da movimentação harmônica, ou seja, de se qualificar essa movimentação, é discutida por Damschroder (2008: 85-98), que, em *Thinking about harmony*, enfatiza que a “análise harmônica solicita aos seus praticantes que façam julgamentos sobre os méritos das várias sucessões”<sup>40</sup> e destina um tópico do capítulo *Harmonic progression* para “ranqueamentos” realizados por diferentes teóricos que buscaram estabelecer padrões normativos para as sucessões de acordes. Quando Damschroder comenta as concepções dos compositores franceses Henri-Montan Berton e Daniel Jelensperger, evidencia-se o argumento da “primazia da quinta” (SCHENKER apud FREITAS, 2010: 217).

Em 1815, em seu *Traité d’harmonie*, Berton apresenta, em um compilado de quase 900 páginas, uma coleção sistemática com sucessões de dois acordes, que julga utilizando a distinção “*bon/mal*”. Dentre as sucessões assinaladas com o adjetivo *bon*, estão as combinações de tríades em estado fundamental com seus baixos distanciados por intervalos de quarta ascendente. Em 1833, Jelensperger, por sua vez, ao classificar as sucessões de acordes em seu *L’harmonie au commencement du dix-neuvième siècle*, estabelece duas classes hierarquizadas, a das “sucessões de primeira ordem” e a das “sucessões de segunda ordem”, posicionando as «*successions par quarte supérieure*» (sucessões por quarta superior) no ponto mais elevado do seu “gráfico de multicamadas”, reproduzido na Fig. 2.4.

Também Schoenberg, ao revisar o assunto dos movimentos harmônicos na primeira metade do século XX, destaca a categoria de progressão por quarta ascendente. Schoenberg observa que, diferentemente das outras duas categorias, esse tipo de progressão, que ele nomeia como “forte” ou “ascendente”, pode ser usada “sem restrição, mas deve-se evitar o risco de monotonia” (SCHOENBERG, 2004: 25).<sup>41</sup> Com isso, compreende-se melhor a importância atribuída também por Meeùs à presença do vetor dominante no contexto de uma afirmação tonal. Além do mais, sua declaração de que, na música tonal, “os casos de dois ou mais vetores subdominantes sucessivos são muito excepcionais”, nos permite observar os vetores subdominantes (IV←I) que se sobressaem nos 16 compassos iniciais da *Gymnopédie n. 1* como

<sup>40</sup> “The enterprise of harmonic analysis asks practitioners to make judgments concerning the merits of various successions” (DAMSCHRODER, 2008: 86).

<sup>41</sup> Esse assunto será retomado no capítulo 3, nos comentários acerca da Fig. 3.1.



Ou, como formulou Rameau em comentários sobre o uso das dissonâncias em seu *Traité de l'harmonie* de 1722: “é necessário fazer um esforço para que as dissonâncias nasçam naturalmente; que elas sejam preparadas tanto quanto for possível, e que as partes que mais se distinguem, como o *dessus* [soprano] e o baixo, sejam sempre consonantes entre elas” (RAMEAU, 1722: 141).<sup>43</sup>

A dissonância não deve então ser empregada senão com muita discricção, evitando inclusive de fazê-la ser ouvida entre os acordes dos quais ela não pode ser separada [acordes aos quais ela pertence], subtraindo-a com habilidade, quando se sente que sua dureza não se adequa à expressão; [...] pois devemos nos lembrar que a sétima, de onde provêm todas as dissonâncias, não é senão um som acrescentado ao acorde perfeito, que esse som não destrói o fundamento desse acorde, e que ele pode sempre ser eliminado quando julgarmos apropriado (RAMEAU, 1722 : 142).<sup>44</sup>

Ou, ainda, como bem mais tarde concluiu Schoenberg: “preparação e resolução são, portanto, as duas cobertas protetoras em que vai cuidadosamente empacotada a dissonância para que não receba nem occasione danos” (SCHOENBERG, 2001: 96). Em sutil desobediência a normas assim – que, em síntese, nos ensinam que não devemos saltar das dissonâncias nem para as dissonâncias – a melodia em destaque na Fig. 2.5 não chega a causar danos ao se apoiar, inicialmente, sobre a sétima (fá#) e a nona (lá) maiores do acorde do momento (G7M). Tais notas extrapolam as notas da tríade de sol maior (G) e ressoam, entretanto, sem preparação ou resolução. De maneira semelhante, no compasso seguinte (comp. 6 na Fig. 2.5), a nota dó#, sétima maior do acorde do momento (D7M) é alcançada por salto, ou seja, sem preparação. Logo em seguida, as notas dissonantes sol (comp. 6) e dó# (comp. 7) recebem um tratamento mais convencional, já que não são alcançadas ou abandonadas por saltos. Tais escolhas denotam uma manutenção de uma coerente incoerência de procedimentos.

Chama a atenção também o fato da melodia surgir no segundo tempo do compasso, sugerindo a questão: trata-se de um início acéfalo ou anacrústico? Se confiarmos na sugestão de anacruse, concluiremos que a métrica da peça está invertida. Dessa forma, revendo o ritmo harmônico, o compasso 2 passaria a ser o primeiro compasso da quadratura, e o acorde de D7M,

---

<sup>43</sup> «Il faut faire enforte que les Dissonances y naissent naturellement; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, et que les Parties qui se distinguent le plus, comme sont le Dessus et la Basse, soient toujours consonantes entre-elles» (RAMEAU, 1722 : 141).

<sup>44</sup> «La Dissonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discretion, évitant même de la faire entendre dans les Accords dont elle ne peut être séparée, en la retranchant adroitement, lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression; [...] car l'on doit se souvenir que la Septième, d'où proviennent toutes les Dissonances, n'est qu'un Son ajouté à l'Accord parfait, que ce Son ne détruit point le fondement de cet Accord, et qu'il peut toujours en être retranché, quand on le juge à propos» (RAMEAU, 1722 : 142).

por sua vez, ganharia a regular posição métrica forte, o que estaria de acordo com a função de I grau. No entanto, essa primeira frase melódica (comp. 5 a 9 e 44 a 48) passa somente uma vez pela nota ré, a suposta nota  $\hat{1}$ , e isso acontece no terceiro tempo do compasso – tempo fraco, portanto. Tais circunstâncias turvam a tentativa de encaixe dessa melodia no tom principal de Ré Maior.

a) arpejo da tríade de Ré maior

b) Tratamento convencional das dissonâncias

*d.* = dissonância  
*c.* = consonância

Dissonâncias alcançadas e/ou abandonadas por salto

Fig. 2.5 – Tratamento desigual das dissonâncias nos compassos 5 a 9 (e 44 a 48) da *Gymnopédie n.1*, Satie, 1888

Pensando um pouco mais a respeito do singular desencaixe desse trecho melódico, podemos experimentar o procedimento que Tagg (1982: 45) chama de “falsificação de conclusões por meio de substituição hipotética”<sup>45</sup> e, dessa maneira ‘acertar’ ou ‘corrigir’ a melodia, eliminando o desenho acéfalo inicial. Um resultado desse experimento pode ser conferido na Fig. 2.6. Na correção hipotética aqui proposta, a supressão da pausa inicial leva à necessidade de preenchimento de um tempo. Nesse caso, opta-se por incluir a nota ré como semínima no segundo tempo do compasso 6, partindo-se da conjectura de que, na versão acéfala,

<sup>45</sup> “The falsification of conclusions by means of hypothetical substitution” (TAGG, 1982: 45).

essa nota estaria subentendida. Essa é uma interpretação que beneficia a percepção do D7M como I grau pois, além de favorecer o ajuste da harmonia em relação à métrica, permite que a sonoridade da suposta nota  $\hat{1}$ , ré, se faça mais presente na melodia. Além disso, essa interpretação possibilita a caracterização da nota dissonante do compasso 6, dó#, como uma nota de passagem, e não como uma dissonância alcançada por salto. Essa versão não resolve, contudo, o tratamento não convencional conferido às duas notas dissonantes iniciais do compasso 5, fá# e lá. De qualquer maneira, essa é apenas uma hipótese interpretativa acerca daquilo que, eventualmente, Satie acatou e violou ao propor sua melodia.

Fig. 2.6 – Reescrita hipotética do primeiro segmento melódico da *Gymnopédie n.1*, Satie, 1888

Adiante, quando o “*chord shuttle*” G7M-D7M é quebrado no compasso 17, nos deparamos com os acordes F#m → Bm → Em. Tais acordes iniciam uma sucessão de vetores dominantes. Contudo, a proposta se dissipa e, na música que “não se encadeia logicamente” (REY, 1990:2), a sucessão de vetores dominantes é logo interrompida, pois o acorde de Em (comp. 19 e 20) se encaminha para um Dm (comp. 21).

O compasso 22 inaugura a seção B com a apresentação de uma nova frase melódica e de acordes que representam um desafio ainda maior no que diz respeito à identificação de suas funcionalidades, ou, nos termos de Meeùs, à afirmação de um centro tonal.

Em b1 e b2, visualmente, algo chama a atenção na partitura: sempre que a nota dó aparece, o sustenido da armadura é anulado por um bequadro ocorrente. O mesmo acontece quase sempre com a nota fá. A alteração na armadura, somada à presença da nota lá em tempo forte da melodia e ao acorde de Am no primeiro compasso da seção B, podem sugerir uma mudança para a área tonal de Lá Menor. Entretanto, os demais fatores não contribuem com a hipótese de que a seção B tenha migrado, de fato, para essa área tonal, a começar pelo fato da dominante de Lá Menor não ser ouvida.

Na transição entre b2 e b3, o D7 é seguido pelo acorde de Em (comp. 32), configurando uma espécie de cadência de engano para a região de Sol Maior. Aqui, a hipótese do Sol Maior ser o centro tonal do momento é reforçada pela cadência configurada ao final de b3 (comp. 38 e 39), onde um Am é seguido por um D e se encaminha para um G7M (ii → V → I). Com isso, percebemos que o G7M do compasso 40 é um pivô, um acorde capaz de expressar dupla funcionalidade: do ponto de vista da cadência recém realizada (Am → D → G7M), trata-se de um I grau; ao mesmo tempo, considerando que o compasso 40 representa uma repetição do início da peça (uma espécie de *da capo*), trata-se do IV grau, conforme argumentado anteriormente.

De um modo geral, na *Gymnopédie n.1*, além da dificuldade em reconhecer vínculos funcionais, em certos pontos a própria identificação dos acordes demanda atenção, por envolver misturas aparentemente inexplicáveis de tríades e tétrades, em estado fundamental ou invertidas, com ou sem extensões, como mostra a Fig. 2.7. O uso de notas pedais (ré e mi, assinaladas na Fig. 2.3) ao longo das seções B e B' também complexifica a harmonia.

Fig. 2.7 – Alguns acordes de identificação complexa na *Gymnopédie n.1*, de Satie, 1888

Tais harmonias, ao mesmo tempo em que confundem categorizações e tipologias convencionais, contribuem decisivamente para o projeto da obra. E, como sabemos hoje, à época essas incertas superposições de intervalos harmônicos dissonantes – de 7ª (mi-ré) e 9ª (ré-dó; dó-ré; ré-mi) na Fig. 2.7a; de 13ª (lá-fá#) e 9ª menor (dó#-ré) na Fig. 2.7b; de 4ª justas (mi-la; dó-fá; lá-ré) na Fig. 2.7c e 2.7d; de 5ª justas (mi-si) e 4ª justas (lá-ré; ré-sol) na Fig. 2.7e – certamente não passavam despercebidas.

### 2.3 Satie: despistando seguidores

Nessa escuta das escolhas de Satie, vale experimentar algo do ferramental analítico schenkeriano, ainda que de maneira não ortodoxa. Na tentativa de identificação de uma *Urlinie* (linha fundamental), verifica-se a insinuação do percurso  $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$  (cf. reduções analíticas na Fig. 2.3). Tal percurso vai se tornando mais claro conforme avançamos para seção B. Aqui, o primeiro desfecho (comp. 39) se dá sobre o modo maior. Mais adiante, em B', o segundo desfecho (comp. 78) se dá sobre o modo menor. O traçado da *Ursatz* (estrutura fundamental) realça também que essa oscilação macro, entre o maior e o menor, se observa em outras instâncias: as seções A começam em modo maior, mas terminam em menor (comp. 21 e 64). Já a seção B começa e termina com o acorde de Am (comp. 22 e 38). Seria esse Am uma “dominante menor”? Posto que “o termo ‘dominante menor’ seria mero *nonsense*” (SCHOENBERG, 2004: 78), convém destacar que uma das dificuldades para se afirmar que a música está francamente em Ré Maior decorre do fato de que o acorde da dominante com sua respectiva nota sensível (A7) simplesmente não aparece ao longo da peça.

Em se tratando de uma “Dança Antiga”, outro possível caminho interpretativo se baseia na ideia de sobreposição de “melodias modais”, já que as melodias das *Gymnopédies* “por vezes lembram o Canto Gregoriano” e suas harmonias “não as sustentam, mas como que correm paralelas às linhas melódicas” (MORAES, 1983: 120). Assumindo-se essa possibilidade, a seção A pode ser averiguada a partir de um Sol lídio, o que resulta na atribuição de I e V graus aos acordes de G7M e D7M, respectivamente. Dessa maneira, estaríamos concordando com o tipo de “tonalidade” descrita por LaRue como “neomodalidade” – i.e., “uma tonalidade que explora o sabor antigo das progressões modais, em particular daquelas que possuem um caráter antitonal” (LaRUE, 1989: 41)<sup>46</sup> – o que justifica a continuidade do uso de algarismos romanos para a seriação dos acordes. O argumento de LaRue justifica também a identificação de uma “modulação” nas seções B e B', já que, em contraste ao Sol lídio, em tais trechos ressoam tinturas “neomodais” de um Ré dórico. Nos segmentos b1 (comp. 22 a 26 e 61 a 65) é possível perceber um contorno melódico baseado na tessitura plagal desse modo, enquanto que, nos segmentos b2 (comp. 27 a 31 e 66 a 70), o contorno perpassa sua tessitura autêntica. Seguindo esse ponto de escuta, supõe-se que

---

<sup>46</sup> “Neomodalidad, que explota el sabor antiguo de las progresiones modales, en particular de aquellas que poseen un carácter anti-tonal” (LaRUE, 1989: 41).

a melodia das seções B tenha sido mesmo construída a partir de um Ré dórico. No entanto, a presença de um D7 (compassos 26 e 31) desmancha essa suposição.

Assim, na *Gymnopédie n.1*, é impossível aderir a um conjunto específico de critérios analíticos. A todo instante, a peça se mostra refratária a classificações e categorizações. A impressão que se tem é a de que a adoção de um caminho explicativo único será sempre insuficiente para acomodar as suas características ou, eventualmente, justificar suas escolhas musicais. Tais características parecem corresponder ao que Moraes (1983: 117) entende como traços de um “maravilhoso farsista empenhado em demolir uma série de padrões de uma cultura que julgava morta”. Recursos, então – vale repetir – de um “antirromântico, antiimpressionista, antiexpressionista”, ou seja, de um rebelde “antitudo” (MORAES, 1983: 121-122). Cujas escolhas, o “satismo”, como diz o próprio o Satie, “não poderia existir”, já que sempre se esforçou para “despistar os seguidores, pela forma e pelo fundo, em cada nova obra” por acreditar que “em arte, não é preciso escravidão” (SATIE apud SAMUEL, 1964: 283).

Se, por um lado, as desobediências composicionais de Satie parecem ser insuficientes para excluí-lo do universo dos compositores da *art music* europeia, por outro, a julgar pela *Gymnopédie n.1*, como quem “despista seguidores”, Satie se desvia dos procedimentos convencionais, o que nos permite compreender melhor muitas de suas alcunhas. Recordando e recortando palavras de Rey (1992: 2-17), o desenho “demasiado fino e trêmulo” das *Gymnopédies* “não tem idade”. Trata-se de um “canto nostálgico, prisioneiro da harmonia dos baixos”. “Seu clima é, antes, refinado e seu encanto, ambíguo”; “é a própria obra de um solitário” que tinha “gosto vivo pela subversão”. Concepções e desejos que, declarados, nos permitem ouvir como acertos esses pequenos erros e provocações sutis.



Fig. 2.8 – Erik Satie por Jean Cocteau, 1920, reproduzido a partir de Griffiths (1998: 67)

Por fim, sugere-se uma analogia entre a *Gymnopédie n.1* e um retrato de Satie esboçado por Jean Cocteau, reproduzido na Fig. 2.8. Cocteau retrata o seu amigo compositor através de um desenho que é bastante incompleto para se dizer plenamente figurativo e, ao mesmo tempo, fiel demais à figura de Satie para se dizer abstrato. Voltando a declaração de Stravinsky, supracitada em epígrafe, pode-se dizer que as linhas incompletas do desenho de Cocteau parecem contar com a complementação do olho de quem as observa do mesmo modo como as sonoridades inconclusas da *Gymnopédie n.1* parecem contar com a complementação do ouvido de quem as escuta.



### 3. Progressões e sucessões: todo *versus* agregado

*Interação: o que impede que um todo  
seja a soma de suas partes*

Jorge Wagensberg <sup>47</sup>

*Uma meta existe para ser um alvo  
Mas quando o poeta diz: "Meta"  
Pode estar querendo dizer o inatingível*

Gilberto Gil, *Metáfora*, 1982

As harmonias de Satie nos convidam a pensar: como devem ser realizadas as escolhas e combinações de acordes? Existe uma forma correta de empreendê-las? Quais são os discursos formulados a respeito dessa arte? Até que ponto é possível valorar combinações de acordes na harmonia tonal? Ou: até que ponto é possível valorar uma obra musical a partir desse parâmetro?

Enfrentando questões como essas, Meeùs (2017: 177) relata que a busca pelo entendimento da “lógica das progressões harmônicas” passa a trajetória da teoria tonal moderna, uma vez que “todos os teóricos da harmonia, pelo menos a partir de Rameau, se preocuparam com essa questão”. Meeùs recupera que “o fundamento da harmonia reside nas sucessões dos acordes”, sendo a tonalidade determinada muito mais pela “significação tonal resultante” de tais combinações do que pelo efeito dos “acordes em si considerados cada um isoladamente” (MEEÛS, 2017: 178). Esse comentário encontra-se em *Vecteurs Harmoniques – Essai d’une systématique des progressions harmoniques*,<sup>48</sup> ensaio publicado por Meeùs em 1988, mas poderia ter sido retirado de uma publicação mais antiga, de 1759. Nesse ano, em *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, o filósofo e físico francês Jean le Rond d’Alembert (1717-1783), revisando formulações de Rameau, enfatiza que a harmonia se define pela sucessão dos acordes: “É chamado acorde a mistura de vários sons ouvidos de uma só vez; e a harmonia é propriamente uma série de acordes que em se sucedendo agradam o órgão [ouvido]” (D’ALEMBERT, 1759: xxii).<sup>49</sup>

Entre d’Alembert e Meeùs – de meados do século XVIII ao fim do século XX – diversos são os registros que sucintamente atestam a prevalência de tal argumento. Rousseau, no primeiro parágrafo do amplo verbete que dedica ao conceito de “cadência” em seu *Dictionnaire*

<sup>47</sup> “Interacción: lo que impide que un todo sea la suma de sus partes” (WAGENSBERG, 2002: 49).

<sup>48</sup> “Vetores harmônicos: Ensaio de uma sistemática das progressões harmônicas” (MEEÛS, 2017).

<sup>49</sup> « On appelle accord le mélange de plusieurs sons qui se font entendre à la fois; et l’harmonie est proprement une suite d’accords qui en se succédant flattent l’organe » (D’ALEMBERT, 1759: xxii). Citado e comentado em Dahlhaus (1990: 22).

*de Musique*, define “Harmonia” como uma série de “Cadências” e generaliza a cadência, por sua vez, como a “passagem” de um acorde dissonante a um outro:

CADÊNCIA, s. f. Terminação de uma frase harmônica sobre um repouso ou sobre um Acorde perfeito; ou, para falar de maneira mais geral, é toda passagem de um Acorde dissonante a um Acorde qualquer; pois não podemos jamais sair de um Acorde dissonante senão por um Ato de *Cadência*. Ou, como toda frase harmônica é necessariamente ligada por Dissonância expressa ou subentendida, segue-se que toda a Harmonia é propriamente uma sucessão de *Cadências* (ROUSSEAU, 1768: 61).<sup>50</sup>

Em *Vorgemach der musicalischen Composition* (1745-47),<sup>51</sup> o organista e compositor alemão Georg Andreas Sorge (1703-1778) declara que “toda a música não é nada mais do que um arranjo de uma tríade harmônica após a outra; e tudo o que ocorre nela é focado principalmente em sua progressão harmônica” (SORGE apud DAMSCHRODER, 2008: 85).<sup>52</sup> A temática da “lógica das progressões harmônicas” renova-se, conforme Meeùs (2017: 177), em finais do século XIX, quando o “teórico das funções tonais”, Hugo Riemann (1849-1919), percebe “na grande cadência I-IV-I-V-I ‘o fundamento de toda forma musical”.

O significado do termo “lógica musical”, neste caso, é específico, como se pode entender através daquilo que o próprio Riemann escreve em seu léxico musical. Ali, no verbete “Função”, Riemann descreve a noção como “os diferentes significados que os acordes possuem, dependendo de suas posições em relação a uma tônica, na lógica da composição” (RIEMANN, 1900). Por lógica da composição, Riemann entende não uma lógica genericamente expressa, mas sim a lógica harmônica da composição: um complexo de relações hierárquicas, seja entre os acordes no interior de cada sucessão, seja em relação ao todo, uma vez que a *ratio* da cadência rege também a conexão de cada uma das sucessões entre si (MASTROPASQUA, 2011: 119).<sup>53</sup>

E também o teórico Heinrich Schenker (1868-1935), prossegue Meeùs, considerava que toda obra tonal tem como “estrutura fundamental” uma “espécie de grande cadência perfeita”.

Uma ideia forte da teoria schenkeriana é que o esqueleto totalmente nu, a estrutura fundamental, é sempre construído sobre o mesmo modelo, [...]: duas formas do acorde de tônica, uma no começo e outra no final da peça, são religadas através de notas de ornamento que formam passageiramente um acorde diferente, o de dominante. Harmonicamente, então, a estrutura fundamental se reduz necessariamente a um encadeamento I-V-I (MEEÛS, 2009: 7).

<sup>50</sup> « CADENCE, s. f. Terminaison d’une phrase harmonique sur un repos ou sur un Accord parfait: ou, pour parler plus généralement, c’est tout passage d’un Accord dissonant un Accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d’un Accord dissonant que par un Acte de *Cadence*. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des Dissonance exprimées ou sous-entendues, il s’ensuit que toute l’Harmonie n’est proprement qu’une suite de *Cadences* » (ROUSSEAU, 1768: 61).

<sup>51</sup> Introdução à composição musical.

<sup>52</sup> “All music is nothing but an arrangement of one harmonic triad after another; and all that occurs therein is focused principally on its harmonic progression” (SORGE apud DAMSCHRODER, 2008: 85).

<sup>53</sup> Tradução de Espíndola (2017: 23-24).

As referências citadas até aqui dão pistas sobre os princípios que governam as combinações de acordes e se mostram coerentes com as diversas tipologias e normalizações dos movimentos harmônicos que foram formuladas ao longo desses aproximadamente duzentos anos.

Dentre as proposições mais recentes, comentadores como Meeùs (2017), Damschroder (2008), Carter (2005) e Tymoczko (2003) destacam a do compositor e teórico austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951). Em *Structural Functions of Harmony*, “o mais analiticamente sofisticado dos trabalhos derivados de seu ensino na Califórnia” (DAMSCHRODER, 2008: 276)<sup>54</sup> publicado em 1954, Schoenberg retoma o assunto dos movimentos harmônicos sintetizando três categorias de progressão e propondo uma interpretação de suas adequações de usos, conforme resumido na Fig. 3.1.

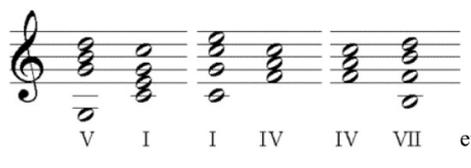
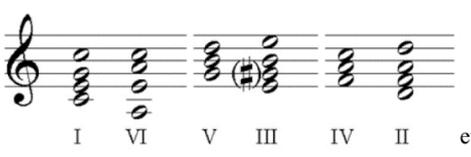
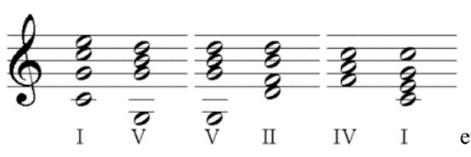
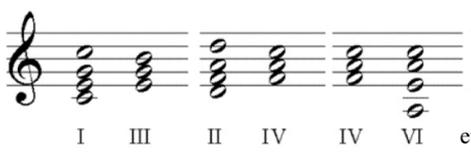
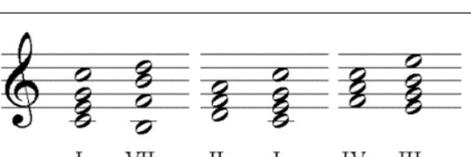
1. <i>Progressões fortes ou ascendentes</i>	<p><i>4ª acima</i> (o mesmo que 5ª abaixo) o estereótipo da "dominante"</p>  <p>V I I IV IV VII etc...</p>	Sem restrição de uso, mas deve-se evitar o risco da <i>monotonia</i> que pode ser causada pelo seu uso excessivo.
	<p><i>3ª abaixo</i> (o mesmo que 6ª acima) o estereótipo da "relativa"</p>  <p>I VI V III IV II etc...</p>	
2. <i>Progressões descendentes</i>	<p><i>4ª abaixo</i></p>  <p>I V V II IV I etc...</p>	Por vezes são usadas como mera alternância, como em: I V I  ou em combinações adequadas que resultam em progressões fortes, como em: I III VII II V
	<p><i>3ª acima</i></p>  <p>I III II IV IV VI etc...</p>	
3. <i>Progressões superfortes</i>	<p><i>2ª acima</i></p>  <p>I II III IV IV V etc...</p>	Comumente são usadas como progressões de engano, quando o primeiro acorde é uma dominante como em <b>G7 Am</b> ou <b>E7 F</b>  são consideradas demasiadamente fortes para uso constante.
	<p><i>2ª abaixo</i></p>  <p>I VII II I IV III etc...</p>	

Fig. 3.1 - Síntese das “progressões fundamentais” definidas por Schoenberg (2004: 23-27), a partir de Freitas (2010: 492).<sup>55</sup>

<sup>54</sup> “The most analytically sophisticated of the works derived from his teaching in California is *Structural Functions of Harmony*” (DAMSCHRODER, 2008: 276)

<sup>55</sup> Sobre a temática dos movimentos harmônicos, bem como sobre os sentidos dos termos escolhidos, cf. Schoenberg (2001: 184-193).

Sobre a arte de escolher e combinar acordes, uma das declarações mais sucintas e precisas de Schoenberg é encontrada bem no começo de seu *Funções Estruturais da Harmonia*. No primeiro parágrafo, o compositor estabelece um antagonismo que dá margem a especulações:

Sozinha, uma tríade é inteiramente indefinida em seu significado harmônico; ela pode ser a tônica de uma tonalidade ou um dos graus de várias outras. A adição de uma ou mais tríades pode restringir o seu significado a um menor número de tonalidades. Uma certa ordem promove tal *sucessão* de acordes à função de uma *progressão* (SCHOENBERG, 1983: 1).<sup>56</sup>

Nesse trecho, dois aspectos podem ser comentados. Primeiramente, chama atenção o fato de Schoenberg afirmar que “sozinha, uma tríade é inteiramente indefinida”. Assim como D’Alembert, Rousseau, Sorge, Riemann, Schenker e Meeùs, também Schoenberg enfatiza que o “significado harmônico” emana das relações entre os acordes.

O outro aspecto se relaciona com a distinção entre *sucessão* e *progressão* de acordes. Ao distinguir *sucessões* de *progressões*, Schoenberg não apenas expressa um entendimento a respeito de duas maneiras diferentes de combinar acordes como descreve também uma hierarquia. Ao afirmar que, dependendo do ordenamento adotado, uma *sucessão* pode ser “promovida” à categoria de *progressão*, explicita-se uma questão de valor: o sistema tonal reserva à *progressão* um lugar mais elevado no ranking das combinações de acordes. Por conseguinte, tal distinção sugere ainda que os termos desse antagonismo podem ser observados em separado.

As *progressões* são preliminarmente caracterizadas por Schoenberg da seguinte maneira:

Uma *progressão* visa um objetivo definido. Se esse objetivo será alcançado, depende da continuação. A continuação pode promover esse objetivo; [ou] pode atuar de forma contrária a ele. Uma *progressão* tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação de harmonias na qual consiste uma *progressão* depende do seu propósito - seja estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação (SCHOENBERG, 1983: 1).<sup>57</sup>

Assim, podemos compreender que o conceito de *progressão* é delimitado pela presença de um objetivo; que uma “combinação de harmonias” é considerada “*progressão*” quando tem

---

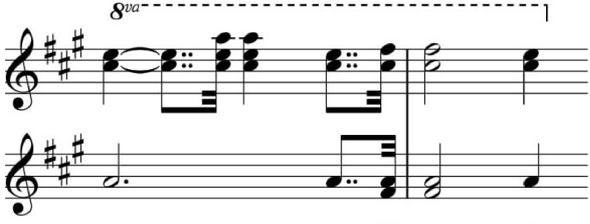
<sup>56</sup> “A triad standing alone is entirely indefinite in its harmonic meaning; it may be the tonic of one tonality or one degree of several others. The addition of one or more other triads can restrict its meaning to a lesser number of tonalities. A certain order promotes such a *succession* of chords to the function of a *progression*” (SCHOENBERG, 1983: 1).

<sup>57</sup> “A *progression* aims for a definite goal. Whether such a goal may be reached depends on the continuation. It might promote this aim; it might counteract it. A *progression* has the function of establishing or contradicting a tonality. The combination of harmonies of which a *progression* consists depends on its purpose – whether it is establishment, modulation, transition, contrast, or reaffirmation” (SCHOENBERG, 1983: 1).

em vista uma meta, quando dispõe de um propósito. De acordo com os critérios tonais, tal propósito consiste no “estabelecimento” ou na “reafirmação” de uma tonalidade, e a sua efetivação depende da continuidade que é dada pelo desenrolar da música. A continuidade pode, eventualmente, “contradizer” a tonalidade, implicando em “modulação” ou “transição”, mas isso não descaracteriza, todavia, a progressão.

Para abordar as sucessões, Schoenberg seleciona seis excertos musicais, reproduzidos aqui com algumas intervenções analíticas na Fig. 3.2.

a) Richard Wagner: “Lohengrin” (1846-48), *Prelude*



*8va*

I VI I

[ A: A F#m A ]

b) “Lohengrin”



Nun sei be- dankt

I VI I

[ A: A F#m A ]

c) Richard Wagner: “Götterdämmerung”  
(O Crepúsculo dos Deuses, 1869-74)



[ Bb7<sup>(b9, b13)</sup> /D F/Eb / ]

Ebm: V (V/V)

[ ? ? ? ]

d) “Götterdämmerung”



c: V V

[ Cm: F° G / ]

e) “Götterdämmerung”



[ Cm/G C/G A°/G / ]

G: iv IV (V/V)

[ ? ? ? ]

f) Franz Schubert: “Schwanengesang” 12. Am Meer  
 (“Canto do cisne” 12. No mar, 1828)



H I

[ "Ab7/C" C / ]

C: (V7<sup>(b9, b5)</sup>/V) I

[ ? ]

Fig. 3.2 - “Sucessões” amostradas na Figura 1 do *Structural Functions of Harmony*, Schoenberg (1983: 1).

Dos trechos selecionados por Schoenberg, os cinco primeiros são retirados de duas óperas de Richard Wagner, *Lohengrin* (1846-48) e *Götterdämmerung* (1869-74). Já o último trecho (Fig. 4.2f) é da canção *Am Meer* (1828), composta por Franz Schubert, com texto do poeta Heinrich Heine, que integra o ciclo de canções *Shwanengesang*. Percebe-se, então, que a música que Schoenberg chama de “descritiva” – e na qual identifica o uso das sucessões – pertence a contextos em que as decisões composicionais levam em consideração uma somatória de fatores. Nas óperas, como se sabe, as escolhas musicais não podem ser separadas da história, do enredo. Descolada de elementos como texto e encenação, a música de ópera tem seus significados alterados, e algo semelhante também pode ocorrer em um *lied*. Ou seja, na música descritiva mencionada por Schoenberg, aspectos como o favorecimento da expressividade do canto e a fruição do poema não se separam das decisões musicais; são, portanto, aspectos que também regem as escolhas e combinações de acordes.

### 3.1 Sucessão ou sequência? Um detalhe de tradução

No debate proposto por Schoenberg, conforme sublinha Freitas (2010: 493), os termos sucessão e progressão possuem “significação específica e diferenciada do seu uso coloquial em língua portuguesa”, já que em nosso idioma essas duas palavras se confundem como termos sinônimos. A essa discussão soma-se uma questão de tradução. No texto original em inglês, contrapondo-se ao termo *progression*, Schoenberg emprega *succession*, palavra “idêntica em francês, que se mantém também na tradução para o espanhol, *sucesión*” (FREITAS, 2010: 493). Já na edição em português, o termo *succession* foi traduzido como “sequência” (SCHOENBERG, 2004: 17). No entanto, Freitas (2010: 493) recorda que a palavra *succession* “tem um passado nobre em nossa matéria”, estando em uso “ao menos desde meados do século XVIII”, uma vez que aparece “em um dos textos que documentam a fundação da moderna teoria da harmonia” – o mencionado *Éléments de musique*, de D’Alembert. Com isso, não apenas acentua-se a problemática da tradução para o português; sugere-se que a opção de pelo termo “sucessão” seja observada por outro prisma. O fato de Schoenberg eleger a palavra empregada há mais de dois séculos por teóricos franceses na abordagem das combinações de acordes sublinha uma disputa. Sobre essas questões, Freitas pondera:

A edição em português (SCHOENBERG, 2004) optou pelo uso da palavra *sequência* que, apesar de nos distanciar um pouco das soluções de outras línguas, pode mesmo ser dada como sinônimo do histórico termo “sucessão” (ato ou efeito de suceder, sucedimento, sequência, série de pessoas, de fatos ou de coisas que se sucedem; ato ou efeito de prosseguir; prosseguimento, seguimento, continuação, etc.). Considerando as sutilezas dos costumes linguísticos que transparecem nos idiomas internacionais – ou no “babelismo” (NATTIEZ, 1984b, p. 332) – que usamos para pensar a harmonia tonal com palavras, é importante reter que o essencial da distinção exposta pelo poliglota Schoenberg não está nos vocábulos diferentes empregados para falar da *marcha – sucessão, sequência ou progressão* – dos acordes. E sim no fato de que algumas combinações de acordes estão de acordo com a *hierarquia naturalista* e outras não. As que estão com Rameau (i.e., com a lei da *série harmônica*, com a Grande Teoria que pré-determina a primazia das marchas por quintas secundadas pelas coadjuvantes marchas de terceiras, e inferioriza os desnaturalizados passos por segundas) são *progressões*. As que estão “contra a lei” são *sequências* [sucessões]. As “progressões” expressam “ordem”, “objetivo” e “função” no âmbito do estritamente sonoro-musical (FREITAS, 2010: 493).

Tais considerações adquirem maior pertinência quando analisadas as harmonias dos trechos apresentados por Schoenberg (Fig. 3.1). Ao tentar apontar, em cada caso, campos harmônicos aos quais as combinações de acordes pertençam diatonicamente, percebe-se que, através desses pequenos fragmentos, Schoenberg procura ressaltar a ausência de objetivo estritamente harmônico-funcional das sucessões.

Como é possível perceber, os casos recortados por Schoenberg (Fig. 3.1) precisam ser lidos como parte do seu discurso, uma vez que as informações das partituras fazem parte do raciocínio do autor. Mais do que ilustrações, as combinações de acordes demonstradas em pauta integram a sua argumentação: na medida em que são escolhidos fragmentos em “vai-e-vem” (TAGG, 2010: 12), incapazes de expressar claramente uma tonalidade, evidencia-se a intenção de Schoenberg em demonstrar que, diferentemente das progressões, as sucessões, por si mesmas, não permitem que uma logicidade tonal se conforme.

### 3.2 Direcionalidade

Se nos concentrarmos no cerne da argumentação de Schoenberg, de que a progressão diferencia-se da sucessão por “visar um objetivo definido”, poderemos notar que em *Structural hearing: tonal coherence in music*,<sup>58</sup> publicação de 1952, ideia semelhante é expressa pelo teórico musical austro-estadunidense Felix Salzer (1904-1986) a respeito de uma obra musical:

---

<sup>58</sup> Audição estrutural: coerência tonal em música.

Uma obra musical é dirigida, da mesma maneira que uma demonstração lógica ou uma composição literária; sua direção é determinada pelo objetivo para o qual ela tende. Assim, o significado dos sons e dos acordes e suas funções dependerão do objetivo visado e da direção adotada pela sua sucessão para atingi-lo (SALZER apud MEEÛS, 2017: 176).

Assim como Schoenberg o faz ao definir a progressão, Salzer salienta o fato de a obra musical ser “dirigida” e de essa direção ser “determinada”, por sua vez, pelo “objetivo para o qual” a obra tende. Logo, o conceito de progressão de Schoenberg alcança o conceito de obra musical de Salzer na medida em que ambos são definidos a partir do critério da direcionalidade.

De acordo com Lester (2008: 757), o reconhecimento da “direcionalidade” em certas normas harmônicas representa um componente à parte no pensamento da harmonia tonal e recebe registros, na metade do século XVI, que o relacionam à temática da condução cadencial de vozes.<sup>59</sup> Lester comenta que os teóricos italianos Nicola Vicentino (1555) e Gioseffo Zarlino (1558) notaram que certas combinações entre duas ou mais vozes criam tamanha expectativa de chegada em um ponto específico que um forte senso de direcionalidade é percebido mesmo quando o objetivo em si não é atingido, ou seja, mesmo quando a cadência não é plenamente realizada.

Para Lester, Vicentino e Zarlino sugerem, então, que o discurso musical contém forças implícitas que garantem a sua continuidade, e que tais forças podem ser mais determinantes do que a consecução de um objetivo, como é o caso da resolução cadencial. Vicentino e Zarlino chamam a atenção para o fato de a presença de uma consonância não indicar, necessariamente, ponto de repouso. Ainda de acordo com Lester, para os teóricos italianos, o sentido de movimento do discurso musical emerge do contexto harmônico como um todo.

Considere, por exemplo, a sétima numa típica suspensão 7-6 precedendo uma oitava cadencial (digamos, as notas ‘dó’ e ‘si’ sobre um ‘ré’ antes de uma oitava ‘dó’). Uma perspectiva contrapontística explica que a sétima (dó) se resolve localmente na sexta (si); a resolução é uma nota única num contexto a duas vozes. Mas, pela perspectiva do impulso cadencial de Vicentino e Zarlino, a sexta consonante não é somente uma nota isolada que se encontra em relativo repouso por ter resolvido a dissonância que a precedeu, mas um intervalo que leva a uma antecipação da resolução sobre a oitava (em ‘dó’, nesse caso) (LESTER, 2008: 757).<sup>60</sup>

<sup>59</sup> “A separate component of tonal harmonic thinking – the recognition of the directionality of certain harmonic norms – first arose in the mid-sixteenth century in connection with cadential voice leadings” (LESTER, 2008: 757).

<sup>60</sup> “Consider, for instance, the seventh in a typical 7–6 suspension preceding a cadential octave (say, a C–B over a D before an octave C). A contrapuntal perspective explains that the seventh (C) resolves locally to the sixth (B); the resolution is a single note in a two-voiced context. But from Vicentino’s and Zarlino’s perspective of cadential drive, that consonant sixth is not so much a single note relatively at rest because it resolves a preceding dissonance, but rather an interval that drives toward an anticipated resolution upon an octave (on C, in this case)” (LESTER, 2008: 757).

Desse modo, por trás de argumentos mais recentes, como os de Salzer e Schoenberg, e mais antigos, como os de Vicentino e Zarlino, é possível perceber traços de uma ideia comum. O senso de direcionalidade percebido por Vicentino e Zarlino faz-se presente tanto no conceito de obra musical de Salzer como na distinção de Schoenberg entre progressão e sucessão de acordes. Para Schoenberg, como vimos, numa progressão, as interações suscitadas pela maneira como os acordes estão organizados fazem emergir do conjunto um sentido de direção. Já nas sucessões, as combinações de acordes não têm o poder de sugerir tal direcionalidade, ou seja, um objetivo harmônico-tonal não chega a se conformar.

Identificando, então, o senso de direcionalidade como um critério valorativo da tonalidade harmônica, é possível recuar e perceber uma relação ainda mais longeva, com uma das noções poéticas enunciadas por Aristóteles.

### 3.3 O todo e o agregado

Nas definições de Schoenberg – da progressão como uma combinação de acordes que almeja a um “objetivo definido”, e da sucessão como um arranjo “sem objetivo” – repercute uma “antiga distinção, uma questão de valor sutil” (FREITAS, 2010: 695): a diferença entre o todo e o agregado.

Na *Metafísica* (1024a), Aristóteles distingue entre o “todo” e o “agregado”. As coleções “em que a posição das partes em relação umas às outras não faz diferença são “agregados”, aquelas em que essa posição faz diferença são “todos”. Acrescenta ainda o filósofo que uma parte genuína do “todo” não pode conservar seu próprio caráter senão no todo de que faz parte. Diz ele que a extração de uma parte tenderá a mutilar o todo e qualquer transposição das partes lhes estragará ou destruirá a unidade (OSBORNE, 1983: 256-257).

No capítulo VII da *Poética* – “Estrutura do mito trágico. O mito como ser vivente” – encontram-se prescrições como: “o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem” (ARISTÓTELES, 2008: 113). No capítulo VIII – “Unidade de ação: unidade histórica e unidade poética” – lê-se: “Todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 2008: 115).

De acordo com Osborne (1983: 256), a distinção enunciada por Aristóteles decorre de uma “metáfora não totalmente feliz”, que compara a unidade daquilo que hoje chamamos obra de arte, ou seja, um labor humano, “com a unidade funcional de um organismo vivo”. A noção remonta:

A uma observação casual inclusa no *Fedro* de Platão (246C), que talvez não justifique a carga de significado que os leitores, em épocas ulteriores, vieram a imputar-lhe. Discutindo a arte da retórica, ele põe na boca de Sócrates estas palavras: “Todo discurso há de ser construído como uma criatura viva, com o seu próprio corpo, por assim dizer; não lhe devem faltar nem cabeça nem pés; deve ter um meio e extremidades compostas por tal arte que se ajustem entre si e à obra toda”. No diálogo, o próprio Platão não tira disto conclusões mais abstrusas do que esta: um bom discurso precisa ter começo, meio e fim, e cumpre que essas partes se ajustem coerentemente (OSBORNE, 1983: 256).

Tal metáfora toma parte da moderna noção de obra de arte preconizando que uma composição artística se comporte como um todo, isto é, que seja capaz de expressar unidade e coerência. A unidade orgânica – ou, “menos rigorosamente”, a “unidade na variedade” (OSBORNE, 1983: 256) – implica que as partes funcionem em prol do grande corpo que é o todo da obra, e envolve “noções específicas de crescimento, expansão e transformação” (BEARD e GLOAG, 2006: 94).

Felizes ou não, as metáforas organicistas têm sido usadas para expressar unidade, e esse uso possui longa memória. No ensaio *The myth of organicism: from bad science to great art*,<sup>61</sup> Montgomery (1992: 17) aborda o organicismo como uma tendência científica que aceita e se baseia na existência de uma “cadeia evolutiva”. Segundo o autor, o organicismo atribui uma “inevitabilidade” aos eventos que, embora “fora de moda”, foi muito popular “não apenas no final do século XVIII, mas também em boa parte do século XIX”(MONTGOMERY, 1992: 17).<sup>62</sup> Montgomery (1992: 18) ressalta ainda que, por mais que nem todos concordassem ou se deixassem levar por esse modo de compreender os fenômenos, esse “sistema conceitual” precisa ser considerado, pois “chamou a atenção de praticamente todos os principais contribuintes do incipiente romantismo”.<sup>63</sup> Válido como um princípio intelectual, e não como um “fenômeno tangível” (MONTGOMERY, 1992: 20), o organicismo – que teve Goethe como um dos seus

<sup>61</sup> O mito do organicismo: da ciência ruim à grande arte.

<sup>62</sup> “In essence, it is a vision that submits to the inevitability of events, given certain prior events or ideas. Although no longer in fashion, this approach to history was popular not only in the late eighteenth century, but during the best part of the nineteenth as well” (MONTGOMERY, 1992: 17).

<sup>63</sup> “The overall conceptual system [...] held the attention of virtually every major contributor to the inchoate romanticism” (MONTGOMERY, 1992: 18).

principais atualizadores – “era e é” uma ideia “tão atraente, que sobreviveu até os dias atuais como um lugar-comum da musicologia teórica” (MONTGOMERY, 1992: 25).<sup>64</sup>

Não obstante a imprecisão das primeiras teorias biogenéticas, suas implicações para a arte foram realmente importantes – em comparação com a mente científica, o imaginário artístico é consideravelmente menos ávido por provas. Deriva lógica e valor de qualquer coisa que ache atraente, independentemente da fonte. Os artistas de um século inteiro criaram loucamente a partir da noção de uma suposta ligação orgânica entre fenômenos dissimilares, inconscientes, ou pelo menos despreocupados – do fato de que este era um conceito questionável desde seu ponto inicial (MONTGOMERY, 1992: 28).<sup>65</sup>

Enfatizando correlações entre a ideia de todo e as metáforas organicistas, Beard e Gloag (2006: 94) incluem o “organicismo” como um verbete do dicionário *Musicology: the key concepts*. Nas descrições do verbete, os autores mencionam a abordagem de Hegel sobre o tema da unidade:

De acordo com Hegel, “se a obra for uma obra de arte genuína, quanto mais exato for o detalhe, maior será a unidade do todo” (le Huray e Day 1981, 341). Essa é uma declaração sobre a unidade da obra de arte, e é significativo que Hegel relacione a condição de unidade ao valor (uma “genuína obra de arte”), uma tendência que será reafirmada ao longo da história da musicologia. Essa condição de unidade baseia-se nos pressupostos do organicismo através das relações reivindicadas entre parte e todo, um processo que Hegel relaciona diretamente com a música: “É claro que a organização interna e a coerência geral são igualmente essenciais na música, pois cada parte depende da existência das outras” (ibid., 341). Essa dependência leva ao agrupamento dos elementos musicais num todo orgânico e funcional. Para Hegel, um organicismo unificado era uma representação da “Ideia Absoluta” (BEARD e GLOAG, 2006: 94).<sup>66</sup>

A “ideia absoluta”, por sua vez, é comentada por Bowman:

<sup>64</sup> “The idea [...] was and is so attractive that it has survived into the present day as a commonplace doctrine of theoretical musicology” (MONTGOMERY, 1992: 25). Sobre esses temas – o organicismo e as ideias artístico-científicas de Goethe, o organicismo e a teoria e análise musical – cf. Barros (2006: 79-146) e Freitas (2012).

<sup>65</sup> “The inaccuracy of early biogenetic theories notwithstanding, their implications for art were important indeed—for compared to the scientific mind, the artistic imagination is considerably less constrained by proofs and by the realities of nature. It derives logic and value from anything it finds attractive, regardless of the source. The artists of an entire century might (and did) build madly upon a notion such as the organic connection between dissimilar phenomena, blithely unaware-or at least unconcerned—that it was a questionable concept in the first place” (MONTGOMERY, 1992: 28).

<sup>66</sup> “According to Hegel, ‘if the work is a genuine work of art, the more exact the detail the greater the unity of the whole’ (le Huray and Day 1981, 341). This is a statement about the unity of the art work, and it is significant that Hegel relates the condition of unity to value (‘a genuine work of art’), a move that will be restated throughout the history of musicology. This condition of unity is founded upon the assumptions of organicism through the claimed relationships between part and whole, a process that Hegel relates directly to music: ‘Now of course inner organization and overall coherence are equally essential in music, because each part depends on the existence of the others’ (ibid. 341). This dependency leads to the musical elements coalescing into a functioning, organic whole. For Hegel, a unified organicism was a representation of the ‘Absolute Idea’” (BEARD e GLOAG, 2006: 94).

A ideia absoluta não é abstrata nem subjetiva. Antes, é aquela última realidade concreta em direção à qual a compreensão e a experiência estão em constante tensão. Toda a história da humanidade – de fato, a evolução de todo o universo – consiste na ideia absoluta entrando cada vez mais em fruição, e infundindo Espírito no ‘material’. Eventualmente através de vários estágios de uma crescente autoconsciência, a mente está destinada a atingir toda a compreensão da unidade absoluta de tudo que é. Na ideia absoluta, a concepção e a realidade (pensamentos e seus objetos) coalescem em um estado de completa unidade (BOWMAN apud BEARD e GLOAG, 2006: 94).<sup>67</sup>

Sant’Anna (2017: 51) recorda que, citando o filósofo grego Parmênides, Heidegger “advoga que a obra é uma ‘reunião relevante’ e não um punhado de coisas ao acaso”. Desse modo, o princípio da unidade, com seus vários desdobramentos, manifesta-se na concepção de que uma composição artística necessita de uma coesão geral, e de que cada uma de suas partes depende do bom funcionamento das demais. Então, segundo esse fundamento, do “estado de completa unidade” – contido na “ideia absoluta” e também em outras formulações – para que uma composição seja bela, ela precisa ser capaz de explicitar sua própria lógica, i.e., se justificar por seus próprios termos, uma vez que:

A “coerência orgânica” não pode ser aferida a partir de referenciais externos à obra, mas somente a partir da compreensão de relações internas à própria obra: “todo ato artístico – assim como toda ação – requer a compreensão de relações internas” (SCHENKER). Em outras palavras, o referencial para o julgamento da obra deve ser ela própria (BARROS e GERLING, 2009, p. 89).

Identificado, então, o valor da ordem e seus correlatos que transparecem na distinção entre progressões e sucessões apresentada por Schoenberg, vale notar que esse teor valorativo ressoa também nas palavras de um compositor que já foi visto como representante de um campo musical diverso: o valor da coerência orgânica transparece também em passagens das conferências realizadas por Igor Stravinsky em Harvard no ano acadêmico de 1939-40, sob o título de “Poética Musical em seis lições”. Na lição 2 – O fenômeno da música – Stravinsky declara:

Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso. Isso é tão verdadeiro para o canto gregoriano como para uma fuga de Bach, tão verdadeiro na música de Brahms como na de Debussy. [...] De modo que nossa principal preocupação é menos o que se chama de tonalidade do que o que poderíamos chamar de atração polarizada do som, de um intervalo, ou mesmo de um complexo de notas. [...] A forma musical seria inimaginável caso faltassem os elementos de atração que plasmam todo o organismo musical, e que fazem parte de sua psicologia (STRAVINSKY, 1996: 41).

---

<sup>67</sup> “Absolute idea is neither abstract nor subjective. Rather, it is that ultimate concrete reality toward which understanding and experience constantly strain. All of human history – indeed, the evolution of the entire universe – consists in absolute idea coming increasingly to fruition by infusing the ‘material’ with Spirit. Eventually through a succession of stages of ever increasing self-awareness, mind is destined to achieve full comprehension of the absolute unity of all that is. In absolute idea, conception and reality (thought and its objects) coalesce into a state of complete unity” (BOWMAN apud BEARD e GLOAG, 2006: 94).

Por mais que Stravinsky (1996: 42) seja um compositor que não mais acredite “no valor absoluto do sistema maior-menor”, que já não se sinta na “obrigação de ceder às exigências da tonalidade”, persistem em seu discurso reverberações dos princípios aristotélicos que atrelam beleza à ordem. Em relação ao senso de direcionalidade, este se manifesta em suas palavras como a “atração polarizada do som”; como a necessidade de “convergência” do discurso musical para um “ponto definido de repouso”. Stravinsky acrescenta que “a aproximação e o afastamento” desses polos ou pontos de repouso, “como que determinam a respiração da música”, o que evidencia o peso da visão organicista, já que aborda o discurso musical como um organismo que respira e é dotado, inclusive, de “psicologia”. Para Stravinsky (1996: 42), “compor” significa “por em uma determinada ordem” certo número de sons. Sob sua ótica, é isso o que fazem os verdadeiros compositores, independentemente de seu tempo, de suas “linhas” estéticas ou técnicas; seja um monodista medieval, um polifonista barroco, um compositor romântico ou contemporâneo, incluindo aí o próprio Schoenberg.

Seja qual for a opinião que se possa ter da música de Arnold Schoenberg (para tomar como exemplo um compositor que trabalha em linhas essencialmente diversas das minhas, tanto estética como tecnicamente), cujas obras deram vazão frequentemente a reações violentas ou sorrisos irônicos, é impossível a alguém que se leve a sério, e dotado de verdadeira cultura musical, não sentir que o compositor do *Pierrot lunaire* tem plena consciência do que está fazendo, e que não está tentando enganar ninguém. Ele adotou o sistema musical que atendia às suas necessidades, e dentro desse sistema é perfeitamente consistente consigo mesmo, perfeitamente coerente (STRAVINSKY, 1996: 22-23).

Segundo Stravinsky, portanto, para o “compor” importa ter “plena consciência do que se está fazendo”. É necessário adotar um “sistema musical” que seja “consistente” e “coerente”. Em outra passagem de suas lições, quando Stravinsky (1996: 43) comenta o seu rompimento com a “estrita ordem tonal”, enfatiza que isso se dá “conscientemente”, com a “finalidade de estabelecer uma ordem diferente”. Ou seja, quando o compositor quebra uma ordem, o faz sob o compromisso de estipular uma nova ordem. Recordando a distinção entre rebeldia e revolução abordada no Capítulo 1, esse aspecto do comprometimento com a instituição de uma nova ordem nos ajuda a compreender, inclusive, porque Stravinsky e Schoenberg são tidos como compositores revolucionários.

Com tudo isso, evidencia-se que, apesar de questionado em diferentes momentos da história – como o fazem algumas vanguardas artísticas em finais do século XIX e inícios do século XX, e posteriormente também a *pop art* – os princípios de ordem e unidade orgânica encontram-se sedimentados no campo das artes, e impactam a maneira como a crítica musical é concebida.

### 3.4 Sobre diferenças sintáticas entre progressões e sucessões

Considerando tais princípios, recuperemos a relação entre a clássica questão de valor – todo *versus* agregado – e a preocupação de Schoenberg em, prontamente, assinalar a diferença entre as sucessões e as progressões. A partir da ideia de que nos contextos desorganizados acham-se agregados, e de que nos contextos organizados acham-se todos, Freitas (2013: 4), lendo Schoenberg, observa que, no âmbito da tonalidade harmônica, a sucessão “está para o agregado”, por ser “coisa sem ordem”; Já a progressão “se equipara a um todo”, por ser uma “combinação funcional”. Ou seja, na condição de todo, a composição musical precisa ter começo, meio e fim e, para isso, deve garantir seu senso de direcionalidade também no plano harmônico, cultivando progressões. Por esse viés, um discurso musical que contém sucessões é um agregado: um discurso sem direcionalidade, desordenado, fragmentado, incapaz de se afirmar como um todo, lembrando que, em geral, entende-se por “agregado” uma “soma ou uma quantidade de coisas” que, apesar de juntas, “conservam a individualidade” (ABBAGNANO, 1982: 23).

Entretanto, tais conotações depreciativas, atribuídas ao discurso musical fragmentado, podem ser questionadas. A sucessão – fragmento e elemento fragmentador do discurso – pode ser abordada por outras vias.

Nessa direção, podemos recorrer à Sant’Anna (2017: 79), que lista a “fragmentação” entre as “estratégias ou meios de se produzir uma obra contemporânea”. Sant’Anna apresenta a fragmentação como um recurso que parte do pressuposto de que os fragmentos podem “dizer mais que um discurso organizado”. Comenta também o “efeito atualizador” que a fragmentação possui em relação à “*disjecta membra*”, uma vez que, no contexto da arte contemporânea, a parte (fragmento) pode ser independente; pode tomar o lugar do todo, e nem sempre é possível ver nela o todo que a originou.

Percebe-se desse modo que, segundo o viés representado nas palavras de Schoenberg, a presença das sucessões num discurso musical denota inconsistência ou falha na sintaxe harmônica. Já sob a perspectiva exposta por Sant’Anna, a fragmentação é um recurso que promove outro tipo de comunicação, o que permite que as sucessões e as músicas que delas fazem uso sejam valoradas de outra maneira. Como avaliar, então, essa fragmentação que a sucessão é capaz de imprimir ao discurso musical?

Em um estudo sobre as progressões harmônicas, a partir de trinta corais de Bach, Tymoczko (2003: 1) investiga a possibilidade de sistematização de uma “gramática simples da

harmonia tonal elementar”<sup>68</sup> – ou, por que não dizer, investiga a temática da ordem que deve ser obedecida pelos acordes para que o discurso musical seja percebido como artístico. Tymoczko afirma que, na música tonal, algumas progressões, como I-IV-V-I, são comuns, enquanto outras, como I-V-IV-I, são raras. Partindo dessa premissa, procura estabelecer analogias com o estudo da língua, classificando as progressões em dois tipos: “sintáticas” e “não sintáticas”. Chama as progressões mais comuns, que considera como progressões “padrão”, de sintáticas, em oposição às mais raras, não sintáticas; e usa o termo “gramática” para se referir ao “conjunto simples de princípios que geram todas e somente as progressões tonais padrão”.<sup>69</sup>

Sobre a classificação que propõe, Tymoczko (2003: 1-2) ressalva: não deve ser entendido, com isso, que as “progressões não sintáticas nunca aparecem em obras de música tonal”, já que importantes obras tonais as contemplam.<sup>70</sup> Comenta que, apesar de ambas serem utilizadas, de um modo geral, é possível que se tenha uma “boa compreensão intuitiva” a respeito das diferenças entre as progressões “padrão” e as “não padrão”. Sendo assim, questiona se uma das três teorias “que foram utilizadas para explicar a harmonia tonal” – a dos “movimentos de fundamentais”, a dos “graus da escala” e a das “funções”<sup>71</sup> – é capaz de fornecer “um conjunto claro de princípios que sistematize com precisão nossas intuições sobre a sintaxe tonal”.<sup>72</sup>

Sobre a analogia com a língua, Tymoczko (2003: 1) admite dissemelhanças entre as “intuições sobre a gramaticalidade das sequências de acorde e das sentenças naturais da língua”. Acredita que, diferentemente do que se passa em relação aos acordes, “a semântica natural da língua reforça nossas intuições sobre sintaxe”.<sup>73</sup> Em nota, o autor acrescenta:

Sentenças não gramaticais da língua muitas vezes não formam um sentido claro. Isso nos ajuda a ter intuições muito fortes de que tais sentenças estão (de alguma forma) “erradas” ou “defeituosas”. Sequências de acorde, mesmo as bem-formadas, não têm

---

<sup>68</sup> “The goal of this exercise is to determine whether any of the three theories can produce a simple “grammar” of elementary tonal harmony” (TYMOCZKO, 2003: 1).

<sup>69</sup> “A ‘grammar’, as I am using the term, is a simple set of principles that generates all and only the standard tonal chord progressions. I shall describe these chord progressions as ‘syntactic’, and the rare, nonstandard progressions as ‘nonsyntactic’” (TYMOCZKO, 2003: 1).

<sup>70</sup> “This distinction should not be taken to imply that nonsyntactic progressions never appear in works of tonal music: some great tonal music contains nonsyntactic chord progressions” (TYMOCZKO, 2003: 1-2).

<sup>71</sup> “The paper considers three theories that have been used to explain tonal harmony: root-motion theories, which emphasize the intervallic distance between successive chord-roots; scale-degree theories, which assert that the triads on each scale degree tend to move in characteristic ways; and function theories, which group chords into larger (“functional”) categories” (TYMOCZKO, 2003: 1).

<sup>72</sup> “Nevertheless, we do have a good intuitive grasp of the difference between standard and nonstandard progressions. My question is whether any of the three theories considered provide a clear set of principles that accurately systematizes our intuitions about tonal syntax” (TYMOCZKO, 2003: 2).

<sup>73</sup> “Intuitions about the grammaticality of chord-sequences and natural language sentences are importantly different, not least in that the semantics of natural language reinforces our intuitions about syntax” (TYMOCZKO, 2003: 1).

significado. Isso significa que sua “gramaticalidade” está mais intimamente relacionada às suas prevalências estatísticas: mesmo uma progressão tonal “não-sintática” como I-V-IV-I parece menos “errada” do que “incomum” (ou “não-estilística”). Mesmo assim, existe uma extensa tradição pedagógica e teórica que tenta fornecer regras e princípios para formar progressões de acordes “aceitáveis”. Parece razoável usar a palavra “sintática” em conexão com essa iniciativa (TYMOCZKO, 2003: 1).<sup>74</sup>

O próprio Tymoczko reconhece, ainda, que o estudo da música por meio de analogias com o estudo da língua é limitado. No entanto, esse recurso é visto como algo legítimo por diferentes áreas e autores.

Santaella (2005: 97-98) é uma das autoras que reconhece tal legitimidade, “tanto pela realidade gramatical da língua, que convida a uma aproximação com os conjuntos de regras que permitem o funcionamento dos sistemas musicais, quanto pela natureza temporal do desenvolvimento dos sons na música e na fala”. Santaella (2005: 113-114) recorda que, em meados da década de 1950, “da teoria gerativa transformacional de Chomsky (1957, 1965)” emerge um “novo conceito de sintaxe linguística” que enfatiza “as analogias entre a sintaxe verbal e a sintaxe da música”, o que leva o campo musical a fazer “uso de uma terminologia emprestada da gramática da língua” para “explicitar suas estruturas”. Afirma que “os aspectos sintáticos da música” se sobressaem “sob vários ângulos”, salientando que, “principalmente no contexto da música”, é “necessário levar em consideração” que

[...] sintaxes não-lineares e não-sequenciais são possíveis. Aliás, linearidade não deve ser confundida com sequencialidade, pois linear significa unidimensional em oposição a polidimensional, sendo que várias interpretações do termo dimensão são também possíveis, desde sua aceitação em um espaço vetorial até sua aceitação topológica [...]. Assim sendo, a música é uma linguagem que, além das sintaxes similares às da língua, também trabalha com as sintaxes da simultaneidade (SANTAELLA, 2005: 114).

É nesse sentido, portanto – da música operar através de uma simultaneidade de sintaxes – que a autora entende que “as menções que são feitas a uma gramática da tonalidade não são metafóricas, mas literais” (SANTAELLA, 2005: 114).

A noção de sintaxe, central ao estudo de Tymoczko, é entendida por Santaella (2005: 79) como “o princípio estruturador mais primordial para o funcionamento de qualquer linguagem”.

---

<sup>74</sup> “Nongrammatical sentences of natural language often lack a clear meaning. This helps to create very strong intuitions that these sentences are (somehow) ‘wrong’, or ‘defective.’ Chord-sequences, even well-formed ones, do not have meaning. This means that their grammaticality is more closely related to their statistical prevalence: even a ‘nonsyntactic’ tonal progression like I-V-IV-I sounds less ‘wrong’ than ‘unusual’ (or ‘nonstylistic’). Nevertheless, there is an extensive pedagogical and theoretical tradition which attempts to provide rules and principles for forming ‘acceptable’ chord-progressions. It seems reasonable to use the word ‘syntactic’ in connection with this enterprise” (TYMOCZKO, 2003: 1).

A autora especifica que a sintaxe “alicerça a forma, assim como ambas, sintaxe e forma, alicerçam o discurso” (SANTAELLA, 2005: 79), e acentua a relevância das investigações acerca das sintaxes musicais, como as de Springer:

Em 1956, [...] George P. Springer publicou um artigo sobre os paralelos e as divergências entre a língua e a música. Suas considerações sobre os princípios básicos de aproximação entre os dois sistemas estão calcadas no caráter arbitrário, recorrente e estruturado dos sons tanto na música quanto na fala. [...] Para o autor, embora língua e música sejam sistemas de expressão, só a língua se constitui em sistema de comunicação, pois à música faltam os sentidos dicionarizados. Isso não significa que a música esteja isenta de sentido, uma vez que sentido não se restringe ao que pode ser verbalizado (SANTAELLA, 2005: 98).

Ao relacionar a “gramaticalidade” das “sequências de acorde” às suas “prevalências estatísticas”, Tymoczko calca-se justamente na ausência de “sentidos dicionarizados”, peculiar aos sistemas musicais. A afirmação de Tymoczko de que “uma progressão tonal ‘não sintática’ como I-V-IV-I parece menos ‘errada’ do que ‘incomum’” expressa coerência com a concepção da música como um sistema de “expressão”, e não de “comunicação”.

Por outro lado, ao classificar as progressões como “sintáticas” ou “não sintáticas”, Tymoczko demonstra não fazer um uso rigoroso do conceito de sintaxe, já que:

Sintaxe quer dizer o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas. Etimologicamente, a palavra “sintaxe” é formada por *syn*, que significa “junto”, “com”, e *taxis*, significando “arranjo”. Desse modo, a sintaxe pressupõe a existência de elementos (objetos) a serem combinados. Esses elementos, formando frequentemente um alfabeto ou um vocabulário, são o resultado de um processo de quantificação que parte do contínuo para uma estrutura discreta. [...] Um aspecto bastante presente nos estudos estruturalistas da sintaxe realizados neste século é a determinação do elemento que funciona como unidade mínima a ser combinada em sequências para se obter os vários agrupamentos e níveis sintáticos (SANTAELLA, 2005: 112-113).

A definição de sintaxe fornecida por Santaella pode ser relida tendo-se em mente o contexto das progressões harmônicas. Nesse plano, podemos considerar que o elemento que funciona como unidade mínima é o acorde. Combinados uns após outros, os acordes geram vários agrupamentos, que representam diferentes níveis sintáticos e conformam uma espécie de vocabulário de combinações de acordes. Correlacionados à proposta de Tymoczko, esses vários agrupamentos correspondem às progressões de acordes que o autor classifica como sintáticas ou não sintáticas.

No entanto, se considerarmos sintaxe como “o modo pelo qual os elementos se combinam”, e recordarmos o comentário de Tymoczko de que as progressões não sintáticas também são contempladas em obras tonais, perceberemos a sintaxe da harmonia tonal como

algo resultante de interações assimétricas entre essas duas maneiras de combinar acordes. Ou seja, considerando que, segundo Tymoczko, o vocabulário das combinações de acorde compõe-se dos dois tipos de progressões, sintáticas e não sintáticas, em última instância pode-se dizer que ambas as progressões são sintáticas. E considerando, ainda, que é possível estabelecer respectiva correspondência entre as progressões sintáticas e não-sintáticas de Tymoczko e as progressões e sucessões descritas por Schoenberg, de maneira análoga, pode-se dizer em última instância que ambas – progressões e sucessões – são progressões. Entretanto, não deve ser entendido, com isso, que esses tipos de combinações de acordes desempenham os mesmos papéis.

Progressões e sucessões operam sob, e agem em prol de, conjuntos de valores diversos. Conforme argumentado anteriormente, as progressões promovem e, conseqüentemente, representam, o discurso musical tonalmente “bem-formado”, “correto”, “coerente”; racionalmente controlado e, sendo assim, até certo ponto positivamente previsível. Já as sucessões são agentes da desordem, da instabilidade, do descontrole, da incerteza; são identificadas à serviço dos discursos que não podem ou não desejam se associar ao que as progressões representam. Ou seja, diferentemente das progressões, as sonoridades das sucessões denotam discursos que se compõem de uma mistura de linguagens.

O reconhecimento das sucessões como um tipo de progressão permite a problematização de uma hierarquia que se coloca. Ao afirmar que, dependendo do ordenamento adotado, uma sucessão pode ser “promovida” à categoria de progressão, e ao declarar e exemplificar que as “sucessões são frequentemente usadas em música descritiva”, Schoenberg (1983: 1) situa tal distinção teórica no debate da música absoluta. Freitas (2013: 4) salienta o aspecto que subjaz a essa distinção: “na música absoluta ouvimos progressões”; já na música descritiva “podemos ouvir” sucessões. Em outras palavras, devido à maneira polarizada com que Schoenberg expõe os conceitos de progressão e sucessão, entende-se que as sucessões “podem ser sintomas de música não autônoma” (FREITAS, 2013: 4). É como se Schoenberg tentasse nos dizer que, na cultura ocidental contemporânea, as sucessões representam um licencioso recurso, que se justifica na “música que se rebaixa a objetivos extramusicais” (DAHLHAUS apud FREITAS, 2010: 493).

Sendo assim, o reconhecimento da sucessão como um tipo de progressão interessa ao presente estudo na medida em que questiona e relativiza a inferioridade da música que Schoenberg chama de “descritiva”; inferioridade essa atribuída e alimentada por aqueles que defendem as teses da música absoluta. Na música que Schoenberg chama, então, “descritiva”, as escolhas se relacionam a aspectos como enredo, texto, encenação, questões interpessoais,

contexto político, econômico, religioso, entre outros. Nessa música, são ouvidas sucessões, e a logicidade dessas sucessões, é externa ao próprio discurso musical. Ou seja, nessa música que – parafraseando uma declaração de Sant’Anna (2017: 68) a respeito da arte da contemporaneidade – traz “para *dentro*” “itens que remetem para *fora*”, o valor romântico da autonomia se vê ameaçado. Ao mesmo tempo, sobre “a gênese da autonomia romântica da arte”, Waizbort explica que é preciso compreendê-la

[...] para poder ponderar seu justo peso histórico. A ênfase na autonomia contrapõe-se à ideia tradicional [...] de que a obra de arte deve estar a serviço da religião, da utilidade moral ou do entretenimento cortês ou burguês. [...] A religião da arte romântica foi uma emancipação da arte, que deixou de servir a qualquer função que lhe fosse exterior; [a música] deixou de ser música funcional. [...] A música autônoma assumiu a forma de música absoluta: por ser mais indeterminada e sem objeto, sugeriria o “absoluto”, o momento metafísico; à diferença da música vocal, mais determinada. No limite da estética romântica, a música é uma “revelação” do absoluto. [...] Foi Richard Wagner, o criador da expressão [“música absoluta”], quem talvez melhor tenha definido o problema: a irredutibilidade da música absoluta a qualquer outra forma de expressão, daí a sua intraduzibilidade. “É preciso admitir que a essência da música instrumental mais elevada consiste em exprimir em sons aquilo que não pode ser dito em palavras” (WAIZBORT apud FREITAS, 2010: 419-420).

A abordagem das sucessões como um nível sintático diferente, mas que, de maneira assimétrica, coexiste com o nível sintático das progressões, não ignora as razões emancipatórias e o peso histórico da música absoluta. Contudo, visa a ponderar a prevalência de seus critérios, ainda identificados como norteadores na valoração das combinações de acordes de outras músicas. Apesar de tal prevalência, “vivemos num mundo onde as hierarquias e as categorias são postas em xeque” (SANT’ANNA, 2017: 51). Diferentes manifestações da música tonal e harmônica dos séculos XIX e XX não pautam suas escolhas e arranjos de acordes nos princípios de ordem, direcionalidade, unidade e hierarquia. E essa reflexão é indispensável à formulação de uma crítica pertinente e comprometida com esses repertórios.

A abordagem das sucessões como um recurso que convive, ainda que de maneira desigual, com as progressões, nos leva também a notar sua função expressiva. Nos permite reconhecer a eficiência das sucessões para expressar emoções como tédio, fastio, frustração, indignação, revolta. Isso porque, ao desafiar as prescrições das progressões, as sucessões se afirmam como “contraventoras, antiprogressivas, neomodais, desnaturalizadas, repetitivas” combinações de acordes. São “emblematicamente, ou arbitrariamente empregadas e percebidas” como:

Uma espécie de contracultura tonal: algo que nega leis admitidas como legítimas na tonalidade harmônica. Suas sonoridades – cordais e, por vezes, perfeitas, mas tonalmente imprecisas e afuncionais – podem ser comparadas aos atos de desobediência civil: alternativas não violentas que, sem abandonar os recursos da tradição tonal (temperamento igual, instrumentos convencionais, melodias acompanhadas, frases de quatro compassos, etc.), não se curvam prontamente perante a primazia da “progressão”. Não se curvam perante a hegemonia da grande teoria do V-I e seu fiel coadjuvante I-VIm (FREITAS, 2010: 696).

Não obstante, como não possuem “um superpoder de subversão”, as sucessões:

Podem se aliar a recursos e expedientes como: timbres e ambientação acústica diferenciadas, *power chords*, acordes tipo 1-5-9, dominantes menores, agrupamentos instrumentais clássicos e não típicos, ruídos, letras, *slogans*, visualidades, comportamentos sociais diferenciados em locais e audiências estigmatizados (FREITAS, 2010: 696).

Adensa-se um pouco mais, assim, a interpretação do jogo de palavras que compõe o título desta dissertação. A designação das sucessões como progressões rebeldes visa salientar a sincronia das combinações de acordes descritas por Schoenberg. E, aproveitando um comentário de Sant’Anna (2017: 68), reitera-se que “dar-lhes o lugar que merecem aclara o que a estética clássica, com seus conceitos de *belo e feio*, não pode analisar”. A designação “progressões rebeldes” também procura enfatizar o entendimento de que as sucessões possuem sim uma funcionalidade, que é a de contraposição – e, de certo modo, complementação – das progressões. Chama-se atenção, com isso, para o fato da funcionalidade das sucessões atrelar-se, sobretudo, ao projeto do discurso musical que a ostenta.

E, como “arte e sociedade não são dois elementos separados” (SANT’ANNA, 2017: 51), convém ser comentado ainda que, embora as sucessões procurem confrontar o sistema tonal, o sistema tonal responde a essa provocação se comportando como se comporta a sociedade dita democrática. Assim como a sociedade contemporânea lida com a transgressão, e com qualquer coisa que surja com o intuito de desestabilizá-la, o sistema tonal trata de reconhecer, dialogar e absorver as sucessões. E, através dessa dinâmica, se reafirma e se fortalece. Desse modo, a atribuição de uma funcionalidade às sucessões também pode ser observada como uma estratégia de defesa desenvolvida pelo sistema tonal visando garantir a sua revigoração e, consequentemente, a sua manutenção.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Sobre essa dinâmica, Freitas (2010: 411) lembra que: “considerando que a ‘sobrevida’ do ‘sistema de referência comum da harmonia’ se deve à flexibilidade característica dos ‘sistemas democráticos’, Florivaldo Menezes argumenta: ‘ao promover cada nova exceção à regra, o sistema tonal perfazia um dinâmico e mutável percurso sem, na verdade, abrir mão de seus preceitos básicos. Sua intolerância, velada, disfarçava-se em constante exercício de assimilação. E por conta de tal flexibilidade o tonalismo fez-se imperar por longos períodos da história musical’ (MENEZES, 2006: 35).

Conforme sublinha Santaella (2005: 115), os diferentes tipos de sintaxe podem “operar conjuntamente em uma mesma peça”, já que a capacidade de “abrigar multiplicidades sintáticas simultaneamente” é uma “característica precípua da música”. Assim, como as estatísticas de Tymoczko foram capazes de apontar, a tonalidade harmônica se compõe das duas forças que se veem representadas quer seja através das suas progressões sintáticas e não sintáticas, quer seja através das sucessões e progressões descritas por Schoenberg.

Lembrando que a tonalidade harmônica é um sistema, e que, num sistema, as partes e o todo dialogam, como parte do sistema tonal, as sucessões também dialogam com o todo. No entanto, nesse diálogo, duas premissas clássicas são desconstruídas ou atualizadas, já que o todo não se encontra refletido nessa parte que a sucessão representa; e que esse todo musical não se reduz às suas sonoridades, pois é composto pelas diferentes instâncias das quais a música resulta.

No primeiro ensaio, as sucessões foram observadas no todo da *Gymnopédie n.1*, de Satie. Vejamos agora, em um segundo ensaio, a participação dessa força contraventora, ou rebelde, na sintaxe harmônica de *O quereres*, de Caetano Veloso.



#### 4. A rebeldia da canção *O querer* de Caetano Veloso

Estragon: Veja só!  
 (Ergue pelo talo o que sobrou da cenoura e faz girar o resto diante dos olhos)  
 Que engraçado, quanto mais vai, pior fica.  
 Vladimir: Comigo é o contrário.  
 Estragon: O que quer dizer isto?  
 Vladimir: Vou me acostumando aos poucos.  
 Estragon: (*depois de pensar bastante*) E isso é o contrário?

Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952) <sup>76</sup>

É possível que as páginas anteriores tenham servido, sobretudo, para suscitar novos questionamentos, tanto em relação a como a rebeldia e noções correlatas podem nos auxiliar na laboriosa tarefa da análise musical, quanto especificamente à respeito das sonoridades da *Gymnopédie n. 1*, de Erik Satie, abordada no primeiro ensaio. Sendo assim, deixemos que uma canção de outro espaço-tempo, escrita por um personagem que também parece ter “gosto vivo pela subversão” (REY, 1992: 2-17), tenha a chance de nos inspirar e, com isso, contribuir com nossos exercícios de crítica. Ouçamos *O querer*, de Caetano Veloso.

Nessa canção, Caetano tanto “despista” quanto desperta seguidores, já que essa é uma de suas letras mais comentadas “por especialistas da área de Língua Portuguesa, professores de cursinho e estudiosos” (IACOVINO, 2010). Tal apreço pelo labor poético com a nossa língua é endossado pelo próprio Caetano Veloso, conforme declaração recente:

Muitos pensamentos desencontrados se desencadearam e eu precisei dar forma de versos cantados a eles. No processo, a própria língua portuguesa foi tão musa quanto a moça a quem a letra se refere. [Sobre o título *O querer*] Adoro a sensação equívoca que dá o artigo no singular e o verbo na segunda pessoa, com um S no final. A substantivação desse infinitivo resulta intrigante – e o título, saído de um dos versos da última estrofe, sugere o clima de desencontros de que a letra toda fala (CAETANO VELOSO em CARVALHO, 2017).

A versão consultada é a primeira, de 1984, faixa 1 do lado B do álbum *Velô* (LP, Philips, 824 024-1).<sup>77</sup> A partir dessa gravação, é possível perceber que a letra de *O querer* explora o embate entre expectativas e realidades: fala das divergências entre os “querer” de um interlocutor ante as realidades do seu cantador. Fernandes sintetiza:

<sup>76</sup> “Esperando Godot” (BECKETT, 2017: 30).

<sup>77</sup> No encarte do álbum os arranjos são creditados a Caetano Veloso e Banda Nova, composta nesta faixa por: Armando Marçal (Marçalzinho) na percussão, Marcelo Costa na bateria, Otávio Fialho no baixo elétrico, Ricardo Cristaldi nos teclados, Toni Costa na guitarra e Zé Luís Segneri Oliveira nos saxofones.

Trata-se de um ser que se mostra, em sua essência básica, com características díspares em relação ao que o outro busca, procura ou deseja. Assim, em nível profundo, observa-se que o poema [a letra de *O quereres*] gira em torno de tensões. A organização linguístico-discursiva é construída em torno de oposições e de antíteses, que buscam retratar a dificuldade da convivência amorosa, afirmada pelos quereres distintos, contraditórios, enovelados, confusos (FERNANDES: 2006: 5).

Nos versos da canção, dispostos na Fig. 4.1, o conflito é expresso pela predominância da oposição entre os verbos querer e ser, conjugados respectivamente na primeira e segunda pessoas do singular, como mostram os versos de 1 a 4, de 19 a 22, e de 41 a 44:

Onde queres revólver sou coqueiro  
E onde queres dinheiro sou paixão  
Onde queres descanso sou desejo  
E onde sou só desejo queres não

Onde queres o ato eu sou o espírito  
E onde queres ternura eu sou tesão  
Onde queres o livre decassílabo  
E onde buscas o anjo sou mulher

Onde queres mistério eu sou a luz  
E onde queres um canto o mundo inteiro  
Onde queres quaresma fevereiro  
E onde queres coqueiro eu sou obus

Inseparável de suas palavras, a “tensão existente” entre o “eu” e o “tu” da canção (PROTTA, 2012: 315) – que parece sugerir desencontros diversos, e não unicamente entre um par amoroso – se expressa através de múltiplos recursos. Mas antes de comentá-los, vejamos o que autores que se dedicam a essa letra exclusivamente como poesia escrita têm dito sobre ela.

#### 4.1 A poesia escrita de *O quereres*

No campo poético e literário, autores como Fernandes percebem que, em *O quereres*, “afastadas de sua melodia, as palavras ganham em materialidade e mostram-se enfáticas nesses versos de Caetano, fazendo com que a letra da canção torne-se uma referência preciosa para a poesia escrita” (FERNANDES: 2006: 4). Nesse recorte, alguns estudos podem ser mencionados.

Protta sublinha correlações, percebidas também por outros comentadores, entre Caetano Veloso e Luís de Camões, comparando contradições evocadas pela letra de *O quereres* com as do soneto *Amor é fogo que arde sem se ver*. Segundo Protta, esse diálogo pode ser estabelecido na medida em que a “lírica camoniana” é observada em suas “tentativas de definição poética” do

amor como um sentimento “contraditório por excelência” (PROTTA, 2012: 313). Protta destaca que, “não bastassem as semelhanças temáticas, a canção *O querer* mantém também algumas semelhanças de cunho formal com o soneto de Camões”, tais como o fato de, excluído o refrão, os versos serem todos “decassílabos do tipo ‘martelo’, com a tônica recaindo sempre sobre as terceira e sexta sílabas poéticas” (PROTTA, 2012: 316).

Numa análise linguístico-discursiva da canção, Fernandes (2006) aborda a aproximação entre Caetano e Camões relacionando características estruturais de *O querer* com *Os Lusíadas*:

Um rápido exame pelo plano de expressão, ou mais propriamente pela estrutura do poema [a letra de *O querer*], mostra o estabelecimento da relação entre expressão e conteúdo do texto. Percebe-se que a forma do poema é semelhante à adotada por Camões em *Os Lusíadas*, isto é, seis oitavas (6 estrofes de oito versos) em decassílabo (10 sílabas poéticas), cuja tônica cai na sexta sílaba, mais um refrão em redondilha maior ou heptassílabo (sete sílabas poéticas), composto de um dístico que intervém a cada duas oitavas [“ah bruta flor do querer”]. Aqui já se percebe a genialidade do poeta [Caetano], vez que, para a realização de tal arquitetura isométrica, o trabalho não é fácil, como disse Olavo Bilac: “o poeta trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua” (FERNANDES: 2006: 5).

Aproximando estilos literários e letras da MPB, Rodrigues também discute *O querer* como poesia escrita, encaixando-a no conjunto das letras de Caetano que “dialogam com a estética barroca” (RODRIGUES, 2003: 57). Para isso, ressalta o barroco como movimento capaz de revelar:

A constante universal da instabilidade, das formas em devir constante. Esse estilo na língua portuguesa liga-se ao contexto dos conflitos ideológicos, causados pela pressão teocêntrica da Contra-Reforma, dos séculos XVI e XVII. O dualismo (teocentrismo x antropocentrismo, morte x vida, espírito x matéria), a visão paradoxal, o rebuscamento, as estruturas paralelas, com anáforas, quiasmos, enfim, uma série de reiterações, revelam, muitas vezes, um aspecto lúdico. Na arte barroca os valores são instáveis, etéreos, agônicos (RODRIGUES, 2003: 55).

Em síntese, o que leva Rodrigues a relacionar a letra de *O querer* com facetas do barroco é o reconhecimento de recursos como a “construção paradoxal”, a “instabilidade”, a “atitude lúdica” e a “busca da unidade na multiplicidade” (RODRIGUES, 2003: 57). A “construção paradoxal”, um dos recursos identificados, então, por Rodrigues, pode ser posto em diálogo, por sua vez, com apontamentos feitos por Protta (2012) e Henriques (2011).

Protta observa que, uma vez enumerados “todos os elementos” da letra que, “conjuntamente, expressam um caráter de incompatibilidade”, evidencia-se não somente a “constante tensão, mas, acima de tudo, a impossibilidade de satisfação das expectativas” (PROTTA, 2012: 325). Henriques (2011: 94) desenvolve comentário semelhante ao sugerir que seja feita uma lista com “o que vale para o eu (o espírito, tensão, verso decassílabo, mulher,

mansidão, etc.) e o que vale para o tu (o ato, ternura, verso livre, prazer, tortura)”. Com isso, chama a atenção para outro nível de desencontros: as contradições que residem em cada um dos “oponentes”, já que o “eu” quer “mansidão”, mas também “revolução”, e o “tu” quer “ternura”, mas também “tortura” (HENRIQUES, 2011: 93). De maneira abreviada, é possível dizer que, em seus ensaios, Protta e Henriques salientam, respectivamente, o insaciável e o contraditório presentes na letra de *O querereres*. E Henriques sublinha, ainda, que esse “contraditório” não é “permanente, pois se disfarça toda vez que o adversário troca de postura. Parece que o que vale é a regra de ser do contra: tu contra mim & eu contra ti, ambos na bruta flor do querer que, paradoxalmente, nos aproxima” (HENRIQUES, 2011: 94).

Desse modo, como é possível notar, críticos literários que se debruçam sobre a poesia escrita da canção, além de ressaltarem virtudes métricas e formais, valorizam a maneira como, através de imagens múltiplas, transitórias e paradoxais, *O querereres* traduz a “constante universal da instabilidade” (RODRIGUES, 2003: 55).

Em tempo, Fernandes ressalva que, apesar dos debates nesse campo darem destaque “à maneira como se integram, se estruturam, se combinam e se desenvolvem no texto os elementos linguísticos que o materializam”, é preciso lembrar que a “compreensão e coerência” da canção resultam do diálogo entre “conteúdos implícitos” da letra e “elementos extratextuais” (FERNANDES, 2006: 1-2). Considerando a profusão de trabalhos voltados aos elementos intratextuais, tal ressalva convida à realização de críticas que levem em conta também aspectos “intracancionais” (MAIA, 2007: 5), ou seja, aspectos relacionados à materialidade musical que toma parte de *O querereres* enquanto canção popular.

#### 4.2 A harmonia de *O querereres*

Enfrentando questões acerca dos limites entre obra e autor, Tatit investiga a “dicção” de cancionistas brasileiros. Nessa investigação, aponta *O querereres* como a canção em que um dos principais “traços da dicção” de Caetano Veloso, a “disforia da cristalização”, encontra-se melhor sintetizado. Por traços de dicção, Tatit entende traços da personalidade de Caetano que, “assimilados em seu gesto artístico e impregnados em sua obra, lançam pistas sugestivas a respeito de sua dicção em particular e, mais amplamente, a respeito do tipo de aptidão e de competência desenvolvido pelo cancionista em geral” (TATIT, 2002: 264).

seção A

1. Onde queres revólver sou coqueiro  
2. E onde queres dinheiro sou paixão  
3. Onde queres descanso sou desejo  
4. E onde sou só desejo queres não  
5. E onde não queres nada nada falta  
6. E onde voas bem alta eu sou o chão  
7. E onde pisas no chão minha alma salta  
8. E ganha liberdade na amplitude

9. Onde queres família sou maluco  
10. E onde queres romântico burguês  
11. Onde queres Leblon sou Pernambuco  
12. E onde queres cumuco garanhão  
13. E onde queres o sim e o não talvez  
14. Onde vês eu não vislumbro razão  
15. Onde queres o lobo eu sou o irmão  
16. E onde queres cowboy eu sou chinês

[Refrão]

17. Ah! Bruta flor do querer  
18. Ah! Bruta flor, bruta flor  
35. Ah! Bruta flor do querer  
36. Ah! Bruta flor, bruta flor

19. Onde queres o ato, eu sou o espírito  
20. E onde queres ternura eu sou tesão  
21. Onde queres o livre decaçilabo  
22. E onde buscas o anjo sou mulher  
23. Onde queres prazer sou o que dói  
24. Onde queres tortura mansidão  
25. Onde queres o lar revolução  
26. E onde queres bandido sou o herói

27. Eu queria querer-te e amar o amor  
28. Construímos dulcíssima prisão  
29. Encontrar a mais justa adequação  
30. Tudo métrica e rima e nunca dor  
31. Mas a vida é real e de viés  
32. E vê só que ciliada o amor me armou  
33. Eu te quero e não queres como sou  
34. Não te quero e não queres como és

[Refrão]

37. Onde queres comício flipper-vídeo  
38. E onde queres romance rock'n roll  
39. Onde queres a lua eu sou o sol  
40. E onde a pura natureza o inseticídio  
41. E onde queres mistério eu sou a luz  
42. E onde queres um canto o mundo inteiro  
43. Onde queres quaresma fevereiro  
44. E onde queres coqueiro eu sou obus

45. O queres e o estares sempre a fim  
46. Do que em mim é de mim tão desigual  
47. Faz-me querer-te bem querer-te mal  
48. Bem a ti mal ao queres assim  
49. Infindavelmente pessoal  
50. E eu querendo querer-te sem ter fim  
51. E querendo-te aprender o total  
52. Do querer que há e do que não há em mim

seção B [Refrão]

17. Ah! Bruta flor do querer  
18. Ah! Bruta flor, bruta flor  
35. Ah! Bruta flor do querer  
36. Ah! Bruta flor, bruta flor

Fig. 4.1 - Visão geral da forma, harmonia, contorno melódico e versos de *O Quereres* - Caetano Veloso, 1984

A “disforia da cristalização”, por sua vez, é explicada por Tatit (2002: 265) como uma aversão a estereotipações, como uma espécie de “tédio” em relação a “mensagens ou soluções maneiristas que obliteram a singularidade pessoal”. Assim, embora os maneirismos sejam compostos pelas “atitudes convencionais” que ajudam “a estabelecer hábitos e pontos de referência para aumentar o rendimento da interação” e, com isso, acabem por exacerbar os “sintomas que conferem identidade ao grupo e não ao indivíduo”, Tatit previne que:

Os sinais de cristalização para Caetano nada tem a ver com os fatos consensualmente considerados estereotipados ou conservadores. Trata-se de uma captação subjetiva deflagrada em meio a uma circunstância qualquer de criação ou comunicação, a partir das cartas na mesa. Não é prefixado (TATIT, 2002: 266).

Desse modo, na qualidade de uma das principais características da dicção de Caetano Veloso, Tatit afirma que a “disforia da cristalização” se manifesta “em todos os níveis de escolha” de seu processo composicional, desde as “metáforas, os enredos, os colóquios ou a própria sonoridade do texto”, até “os perfis melódicos e a base harmônica”, sendo *O querereres* a canção em que se encontra a “melhor síntese desse seu gesto” (TATIT, 2002: 265).

Em dissertação dedicada ao estudo de *O querereres*, Maia argumenta que, nessa canção, como um “código genético”, a mensagem da letra encontra-se “impregnada” desde seus “motivos iniciais” até sua “forma final”, revelando interação “minuciosa” entre “os elementos musicais e linguísticos envolvidos” (MAIA, 2007: 37).

Procurando observar, então, manifestações dessa interação, consideremos um dos aspectos ressaltados por Maia: os múltiplos usos da nota dó (Fig. 4.1). Além de ser a nota mais recorrente na melodia, aparecendo “ora como repouso, ora como tensão”, a “primeira nota do alfabeto musical” (MAIA, 2007: 35) está presente em todos os acordes da canção, como mostra a Fig. 4.2. Maia entende essa “complexidade de relações”, caracterizada pela presença da nota dó em diferentes contextos, como um fenômeno análogo às relações pessoais e de poder descritas pela letra: “é como se a nota dó representasse a constância do querer infinito expresso na canção” (MAIA, 2007: 36).

Por evidenciar que mesmo a mais elementar nota, dependendo das circunstâncias nas quais se manifesta, pode revelar diferentes facetas, o tratamento conferido à nota dó permite que a culta temática dos múltiplos significados seja identificada nessa decorosa canção.<sup>78</sup> E se é pertinente afirmar que *O querereres* observa questões de decoro, isso se deve ao modo engenhoso como, adequando-se interna e externamente aos critérios que regulam o universo da canção comercial de

---

<sup>78</sup> Sobre a temática dos “múltiplos significados” na teoria tonal austro-alemã, cf. Freitas (2010, p. 520-534).

sua época, recursos melódicos e harmônicos consideravelmente simples sugerem e compõem uma notável complexidade.<sup>79</sup> Recursos musicais que, muitas vezes, são assumidos como inconsistências pela norma culta – como é o caso da ostensiva repetição melódica da nota dó, ou do emprego de acordes e graus triviais (Fig. 4.1) –, mas que, em se tratando de uma canção popular, podem denotar compromisso com valores caros ao campo, tais como a recriação ao alcance dos fãs. A possibilidade de *O quereres* ser performada no formato voz e violão é algo que aproxima quem cria de quem consome a canção, atestando que tal música não é para si mesmo.

The figure shows a musical score for the song "O quereres". It is divided into two sections: "seção A" and "seção B [Refrão]". Section A is further divided into sub-sections "a1" and "a2", while section B is divided into "b1" and "b2". The score includes a treble clef with a melody line and a bass clef with a bass line. Chords are indicated below the bass line. Roman numeral analysis is provided for both C major and G major keys.

Chord progression for Section A (measures 1-9): C<sup>(no3)</sup>, D/C, Am7, A<sup>o</sup>, Am7, F, Fm<sup>6</sup>, C.

Chord progression for Section B (measures 10-13): Am7, D<sup>7sus4</sup>, Am7, F.

Roman numeral analysis for C major (C):

(?) C: I<sup>(no3)</sup> → (V/V) ← vi → (vii<sup>o</sup>/V) ← vi → IV ← iv<sup>6</sup> ← I → vi → (V<sup>7sus4</sup>/V) ← vi → IV

Roman numeral analysis for G major (G):

(?) G: IV<sup>(no3)</sup> → V ← ii → vii<sup>o</sup> ← ii → bVII ← IV → ii → V<sup>7sus4</sup> ← ii → bVII

A box labeled "I<sup>o</sup>" (bluesy feel) is positioned between the C and G analyses, pointing to the vi and vii<sup>o</sup> chords in the C analysis.

Fig. 4.2 - Nota dó como nota em comum entre os acordes da canção *O quereres*<sup>80</sup>

As alusões ao barroco, expressas na visão paradoxal e conflituosa, no labor e no rebuscamento poético, no engenho e no decoro, se refletem também na solução encontrada para a maneira de um quase prelúdio para teclas, introduzir a canção. A Fig. 4.3 mostra como o tecladista Ricardo Cristaldi caprichosamente conduz as vozes dos acordes que prenunciam *O quereres*.

Considerando, então, o argumento de Tatit de que a disforia da cristalização se manifesta também nas escolhas harmônicas, e aventando a possibilidade de as ponderações acerca dos elementos “intratextuais” de *O quereres* contribuírem com a investigação da sua materialidade musical, procura-se cumprir um usual pré-requisito analítico: identificar a tonalidade principal dessa canção.

<sup>79</sup> Sobre “engenho”, cf. Lucas (2005: 43-52) e Suzuki (1998: 197). Sobre “decoro”, cf. Lucas (2005: 10-14). Conforme Lucas (2005: 10), numa distinção atual (e não clássica) podemos dizer que, no nível interno o decoro regula a adequação entre o *invento* (a matéria, o assunto a ser tratado) e a *elocução* (a expressão interpretativa, a maneira de dizer o tal assunto). E no nível externo o decoro regula a adequação do discurso ao lugar, ocasião, tempo e público.

<sup>80</sup> Sobre a convenção das setas que distinguem os vetores harmônicos (MEEÛS, 2017), ver a legenda da Fig. 2.3.



Fig. 4.3 – Encadeamento dos acordes na introdução de *O quereres*, a partir de Maia (2007: 45)

Quando entram os versos cantados, a proeminência da nota dó, somada à presença do acorde de dó maior (C) nos primeiro e último compassos da seção que inicia e finaliza a canção, são características que, a princípio, nos levam a opinar que *O quereres* está na tonalidade de Dó Maior. Contudo, a confirmação dessa suspeita depende de considerações sobre aspectos formais.

Quanto à morfologia, é possível dizer que *O quereres* possui duas seções, A e B (Figs. 4.1 e 4.2). A seção A contém dois segmentos (a1 e a2), assimétricos quanto ao número de compassos. O primeiro segmento (a1) contém quatro compassos, e o segundo (a2), cinco. Desse modo, nota-se a conformação de frases musicais que, parafraseando os versos – a exemplo de Maia (2007: 37) – parece enunciar: onde queres o oito, eu sou o nove. Já na seção B, a quadratura é regular: essa seção contém quatro compassos, que podem ser divididos em dois segmentos (b1 e b2) de dois compassos, se levados em conta os desenhos da melodia e da harmonia desse dístico (“ah bruta flor do querer” - versos 17 e 18, 35 e 36 da Fig. 4.1). Diferentemente da seção A, a seção B apresenta sempre a mesma letra, desempenhando a função de um refrão.

Com isso, voltando à questão da tonalidade de *O quereres*, na seção A, a aparição do D7 já no segundo compasso dá início, agora no âmbito das progressões de acordes, ao embate entre expectativas e realidades que a todo instante ouve-se na letra. Isso porque, ao recair em endereço fraco da quadratura, sucedendo um acorde de C posicionado em endereço forte, o D7 sugere um padronizado movimento cadencial IV-V na tonalidade de Sol Maior. Considerando que a cadência “é a forma mais efetiva de estabelecer ou afirmar a tonalidade de uma obra inteira ou da menor seção desta” (ROCKSTRO, et al., 2001), e considerando também que nesses dois

compassos a melodia é construída somente a partir das notas dó e ré, a hipótese da tonalidade principal ser Sol Maior é favorecida.

Entretanto, o acorde de G não é ouvido no terceiro compasso. E nem mesmo em toda a canção. Tampouco são ouvidos os acordes Em ou Bm, os mais prontamente habilitados a expressar a funcionalidade de tônica em Sol Maior. E mais, intensificando traços de uma “construção paradoxal”, se a ausência do acorde de G dificulta o estabelecimento da tonalidade de Sol Maior, tal ausência dificulta também a definição da tonalidade de Dó Maior já que, em Dó Maior, D7 representa a dominante da dominante (V/V) que não chega a se encaminhar para a sua dominante G. Desse modo, nota-se também um esvaziamento do discurso musical em termos de impulso cadencial, de senso de direcionalidade, conceitos comentados no capítulo 3.

Incertezas em relação à tonalidade, como essa que se apresenta diante das hipóteses do Dó Maior e do Sol Maior em *O quereres*, podem trazer à tona explicações modais. Nesse âmbito, dispensando o D7 das convencionais funções tonais da dominante, tal acorde pode ser prontamente interpretado como um grau do modo lídio. Sendo D7 um II7 de Dó lídio, conforma-se a chamada “cadência lídio C - D/C - C” (GUEST, 2017: 20) conhecida também como “progressão lídio I-II-I” (CLEMENT, 2013: 102).<sup>81</sup> Para pensar esse viés explicativo, convém consultar autores que se ocupam desse tipo de modalismo.

No campo da moderna música de concerto, autores como Vincent e Persichetti abordam o tópico do II grau maior. Vincent (1951: 38) destaca que, pertencentes ao grupo dos acordes que guardam “relação direta com o acorde de tônica”, as “formas supertônicas” II e II7 são “peculiares” ao “sistema diatônico” lídio. Para ilustrar o emprego desses graus, Vincent (1951: 58-60) cita a ocorrência da progressão I-“*Lydian* II7”-I em obras de compositores como Liszt (*La Légende de Sainte Elisabeth*, nº5), Ravel (*Quatuor à cordes en fa majeur*, 1º movimento) e Moussorgsky (*Boris Godounov*, Ato III, cena II). Persichetti (1985: 30-31) considera que, por possuir a nota característica do modo (#4), o grau II7 deve ser avaliado como um dos “acordes primários” que podem ajudar a garantir que o “caráter lídio não se perca”.

Na recente *rock theory*, Biamonte (2010: 98) comenta a função de um segundo grau maior (“II#”) na canção *Brokedown Palace*, sucesso da banda estadunidense *Grateful Dead*,

---

<sup>81</sup> Comentando essa “tonicalização modal” (I-II, II-I, I-II-I etc.) no rock, Clement (2013) cita ocorrências situadas nas décadas de 1970 e 1980, na música de artistas e bandas como: Frank Zappa, Jeff Beck, Todd Rundgren, *Blue Öyster Cult*, *Asia*, *Tears for Fears*, *Steely Dan*.

mas salienta que o “modo lídio é raro na prática do rock”.<sup>82</sup> Moore (1992: 82) elenca dois casos que se assemelham ao vai e vem C-D7-C-D7 que ouvimos em *O quereres* e os interpreta como intertrocas matizadas pelo modo lídio: *Dreams*, canção com dois acordes (F-G) lançada pela banda anglo-estadunidense *Fleetwood Mac* em 1977, e *Let sleeping dogs lie*, canção lançada pela banda inglesa *The Mission* em 1986, na qual os *chords shuttle* (A-B) se destacam desde os momentos iniciais.

Temperley (2018: 35) endossa o comentário de Biamonte ao afirmar que, “em geral, melodias e progressões harmônicas do rock [...] evitam b2 e #4”, o que o leva a descartar as possibilidades que implicam o modo lídio.<sup>83</sup> Assim como Moore, Temperley (2018: 39) menciona a canção *Dreams*, um “caso famoso” do rock, segundo ele, sobre esse tópico da “situação ambígua”. Observa que, em *Dreams*, devido a alternância entre os acordes F e G “podemos esperar que o centro tonal seja dó”, mas, lembrando a situação que encontramos no refrão (seção B) de *O quereres*, “a melodia delinea fortemente uma tríade de lá menor, sugerindo lá como um possível centro tonal” (TERMPERLEY, 2018: 39).<sup>84</sup>

Doll (2017:88) aborda especificamente o tópico dos *loops* “II-I” no rock. Comenta que, embora “menos comuns”, essas progressões “ainda são difundidas o bastante para projetar um efeito esquemático”, salientando, contudo, que “muitos *loops* de dois acordes em que as fundamentais estão a uma segunda maior de distância” não chegam propriamente a projetar o “efeito esquemático de II-I” e soam “mais como um IV-V ou ↓VI-↓VII” (DOLL, 2017: 88).<sup>85</sup> Outra possibilidade aventada por Doll (2017: 213-214) prevê o II como um “substitutivo do V”.<sup>86</sup>

Já no campo da *jazz theory*, Herrera (1995: 176) classifica os acordes maiores “II” e “II7” como “acordes característicos” do modo lídio. Nettles e Graf (1997: 152-157) partem da premissa de que, nos sistemas modais, os acordes cadenciais são as tríades e tétrades diatônicas que contêm, como nota do acorde, a nota característica do modo em questão, assim, interpretam a téttrade maior sobre o II grau como um acorde cadencial do modo lídio

<sup>82</sup> “The Lydian mode is rare in rock practice” (BIAMONTE, 2010: 98).

<sup>83</sup> “Recall that, in general, rock melodies and harmonic progressions stay within a set of ten scale degrees – the ‘supermode’ – avoiding b2 and #4” (TERMPERLEY, 2018: 35).

<sup>84</sup> “‘Dreams’ is a famous case in point [ambiguous situation] [...] We might expect the tonal center to be C. In this case, however, the melody strongly outlines an A minor triad, suggesting A as a possible tonal center” (TERMPERLEY, 2018: 39).

<sup>85</sup> “Loops of <II-I> are far less ordinary [...], but these progressions are still widespread enough to project a schematic effect. [...] Many two-chord loops in which the roots are a major second away do not strongly project <II-I> schema; many actually do not strongly project a two-chord schema at all, instead sounding more like IV-V or ↓VI-↓VII” (DOLL, 2017: 88).

<sup>86</sup> “The II thus can be a coloristic numeric – and possibly functional and hierarchical – substitutive for V” (DOLL, 2017: 213-214).

que, como tal, se dirige para o I grau. Considerando que “os modos forneceram um fértil solo musical para os compositores de jazz desde o final dos anos 50”, Pease (2003: 62)<sup>87</sup> também interpreta o D7 como II7 de Dó Lídio. Rawlins e Bahha (2005: 96) elencam o “II7” como um acorde do modo lídio disponível para “intertrocas modais” com a tonalidade maior. Atualizando o debate, Mulholland e Hojnacki ressalvam que:

Embora o modo lídio dê a impressão de ser um dos primeiros candidatos para uso como um sistema modal – por possuir acorde de tônica altamente estável e acordes cadenciais que se movem por graus conjuntos – progressões em modo lídio são quase inexistentes no repertório de jazz. É bastante comum ouvir o intercâmbio modal lídio sobre o acorde de tônica [I7M(#11)] (especialmente no final das canções), mas progressões plenas em modo lídio são praticamente inexistentes (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013: 188-189).<sup>88</sup>

Mesmo assim, Mulholland e Hojnacki intercalam num exemplo os acordes C7M-D7-C7M, e elaboram uma espécie de cartilha que torna “possível criar progressões para uma tônica lídio” conquanto o “característico II7 retorne imediatamente para o I” (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013: 188).<sup>89</sup> Lembrando que “muitos compositores e cancionistas do rock e do pop exploram conscientemente essa ambiguidade para criar músicas que se movam fluidamente de um lado para outro entre duas ou mais áreas modais”, os autores sugerem que o efeito lídio pode ser alcançado através de uma combinação de fatores: poucos acordes devem ser empregados; o I grau deve ser reincidente e sua presença deve ser assegurada em inícios e finais das frases ou seções; a tônica relativa da tonalidade maior deve ser evitada; somente acordes do modo lídio devem ser utilizados; a resolução de dominantes quinta abaixo não pode ser empregada, e o ritmo harmônico deve ser relativamente lento (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013: 189).<sup>90</sup>

Essa quase receita de Mulholland e Hojnacki, dedicada ao campo do jazz, pode ser comparada com as 3 “regras de estabilidade tonal” necessárias para garantir a centricidade tonal do modo lídio prescritas por Clement, agora para usos no rock:

<sup>87</sup> “The modes have provided fertile musical soil for jazz composers since the late 1950’s” (PEASE, 2003: 62).

<sup>88</sup> “Although the Lydian mode would seem like a prime candidate for use as a modal system – highly stable tonic chord, cadential chords that moves stepwise – Lydian progressions are almost non-existent in jazz repertoire. It is quite common to hear Lydian tonic modal interchange (especially at the end of tunes), but full-fledged Lydian progressions are virtually non-existent” (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013: 188).

<sup>89</sup> “Nevertheless, it is possible to create progressions that hew to a Lydian Tonic [...] and the characteristic II7 returns immediately to I” (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013: 188).

<sup>90</sup> “Many composers pop and rock writers consciously exploit this ambiguity to create tunes that move fluidly back and forth between two or more modal tonic areas. [...] 1. Repeated iteration of the I chord; 2. Appearance of the I chord at the beginning and end of phrases or sections; 3. Avoidance of the relative Ionian Tonic chord; 4. Only chords derived from the mode; 5. No dominant resolution down a fifth; 6. relatively slow harmonic rhythm” (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013: 189).

TSR<sub>1</sub> (*tonal stability rules 1*). A centricidade lídio é melhor estabelecida através da afirmação contextual e/ou através de resoluções do acorde de tonicalização II. Essa regra reconhece o poder de tonicalização do acorde II, mas também reconhece que, devido à novidade da progressão I-II, muitas vezes é necessário um reforço contextual adicional. Por exemplo, [...] esse reforço é frequentemente encontrado na forma de um pedal sobre a tônica: um traço idiomático importante do modo quando usado no rock. [...] TSR<sub>2</sub>. A progressão II-V deve ser geralmente evitada. [...] TSR<sub>3</sub>. O trítone diatônico [1 - #4] deve ser empregado com a nota tônica na voz inferior (CLEMENT, 2013: 198-109).<sup>91</sup>

Embora algo das prescrições formuladas por Mulholland e Hojnacki e por Clement se confirme na “situação ambígua” da harmonia de *O quereres*, e ainda que os acordes de canções como *Dreams* e *Let sleeping dogs lie* guardem semelhanças com o C-D7-C-D7 que ouvimos na canção de Caetano Veloso, uma questão sobre a análise musical se sobrepõe: a interpretação pelo viés do modo lídio é a que mais bem se adequa ao caso? Nesse sentido, recuperam-se considerações de Adorno (1982: 176-177), para quem a análise musical deve operar a partir de critérios “especificamente desenvolvidos” em relação às obras examinadas; de Kerman (1980: 312-313), para quem a análise é “crítica” que concilia “metodologias objetivas” e “considerações de valor”; e de Agawu (1997:297-298), para quem a análise é muito mais do que a simples disponibilização sob a “forma verbal” de um conjunto “apartado” de resultados. E, a partir de tais considerações, reitera-se a necessidade de o analista questionar se os recursos aplicados – e, conseqüentemente, as soluções analíticas encontradas – adequam-se aos repertórios averiguados.

Ainda que a temática do modalismo possa se adequar ao campo da MPB,<sup>92</sup> no caso de *O quereres*, antes de uma imediata adesão aos argumentos modais, convém perguntar à canção se uma interpretação baseada numa lógica intervalar é capaz de guardar interseções com seus demais procedimentos, signos e discurso. Posto que o termo lídio qualifica um modo maior com

<sup>91</sup> “It is necessary to provide three simple “tonal stability rules” for Lydian tonality. [...] TSR<sub>1</sub>. Lydian pitch centricity is best established through contextual assertion and/or through resolutions of the tonicizing II chord. This rule recognizes the tonicizing power of the II chord, but also acknowledges that, due to the novelty of the I-II progression, additional contextual reinforcement is often necessary. For example, as we have seen, this support is often found in the form of a tonic pedal: an important idiom of the mode when used in rock. [...] TSR<sub>2</sub>. The II-V progression should be generally avoided. [...] TSR<sub>3</sub>. The diatonic tritone should be realized with the tonic pitch as the lower note.” (CLEMENT, 2013: 198-109).

<sup>92</sup> Sobre o emprego do “II7 lídio” em adequação “ao campo étnico”, ver a análise proposta por Tiné (2008:125-130) de *Chegança*, “canção temática sobre os retirantes nordestinos escrita para teatro” por Edu Lobo e Oduvaldo Viana, lançada em 1965. As “inserções do acorde maior formado sobre o II grau, proveniente do modo lídio” na canção *Chegança* são analisadas também por Ribeiro (2014: 245-247) que destaca outro caso daquilo que caracteriza como “vertente nacionalista”: a progressão de acordes maiores sobre o I e o II grau em um dos “quadros sonoros” que ambientam o “caráter extremamente brasileiro” do baião instrumental *Quebra Pedra (Stone Flower)* de Tom Jobim, lançado em 1970 (RIBEIRO, 2014: 232-233). Ribeiro também estuda a aparição do “II7 lídio” em duas análises de canções de Caetano Veloso: *Gravidade*, lançada em 1975 (RIBEIRO, 2014: 268-270), e *Trilhos Urbanos*, lançada em 1979 (RIBEIRO, 2014: 278-280). As canções *Chegança*, *Gravidade* e *Trilhos Urbanos* são comentadas também por Guest (2017: 20-21; 36-37) em volume dedicado ao “Modalismo”.

sétima maior e quarta aumentada, e que, como II<sup>7</sup> lídio, o D<sup>7</sup> alcança um estado devidamente assegurado pelas medidas diatônicas, a tal questionamento, a canção parece responder:

O quereres e o estares sempre a fim  
Do que em mim é de mim tão desigual  
Faz-me querer-te bem querer-te mal  
Bem a ti mal ao quereres assim

O viés modal reconcilia o D<sup>7</sup>; apaga sua condição de dominante à espera de uma resolução que não se efetiva. Contudo, essa condição irresoluta é análoga à do interlocutor da canção. Sendo assim, sem querer “mal” aos que aderem à razão modal, a canção – cujos desencontrados acordes são percebidos como algo conflitante em meio à funcionalidade harmônica – parece rejeitar apaziguadoras explicações modais, por serem estas “tão desiguais” às suas circunstâncias.

Desconsiderada então, por ora, a hipótese do II lídio, a repetição da alternância C-D<sup>7</sup> nos compassos 3 e 4 posterga e deposita no segmento a2 a expectativa de definição da tonalidade – espécie de “querer sem ter fim” dos ouvidos ocidentais na contemporaneidade. Posto que “efeitos harmônicos que adiam ou procuram retardar o final para um momento mais adiante” denotam “inversão do valor retórico do fechamento incisivo” (FREITAS, 2010: 86), evidencia-se novamente a temática “das formas em devir constante”, identificada por Rodrigues (2003: 55) como uma característica que aproxima *O quereres* do imaginário barroco. Por associar-se ao anseio, tal temática também pode ser identificada como uma das marcas que aproxima essa canção do ideário romântico.

O anseio é uma característica da arte romântica não somente porque a perfeição – seja no amor, na beleza ou na alma – é um ideal irrealizável, mas também porque, paradoxalmente, a realização seria ela mesma uma imperfeição. Porque o fechamento e a realização transformam o Devir em Ser – em “forma definitiva”, segundo as palavras de Schlegel; e tal forma, rebaixada pelas imperfeições da incorporação material, nunca pode ser ideal e transcendente. Em outras palavras, a perfeição pode ser uma possibilidade conquanto a potência do Devir impeça o ato de Ser (MEYER, 1996: 198).<sup>93</sup>

A partir de Meyer, Freitas (2010: 86) – que se dedica a observar impactos de valores românticos no universo da música popular – destaca o “Devir sem fim” como um “estado

---

<sup>93</sup> “Yearning is a characteristic of Romantic art not only because perfection - whether in love, beauty, or the soul - is an unrealizable ideal, but because, paradoxically, realization would itself be an imperfection. For the closure and consummation required for realization transform Becoming into Being – into “definitive form”, in Schlegel’s words; and such form, flawed by the imperfections of material embodiment, can never be ideal and transcendent. In short, perfection can be a possibility only as long as the potentiality of Becomings precludes the actuality of Being” (MEYER, 1996: 198).

especialmente valorizado pelo romantismo”, já que “os modelos perfeitos e acabados refletem um ideal clássico de realização completa”.

O classicismo tem sido caracterizado pela valorização das convenções compartilhadas e do comedimento racional, a exploração lúdica das restrições estabelecidas e a satisfação do ato (o Ser), a coerência das formas fechadas e a clareza dos significados explícitos. Enquanto o romantismo tem sido caracterizado pela valorização das peculiaridades da inovação individual e o anseio que se origina na potência (o Devir), a informalidade das estruturas abertas e a sugestividade do significado implícito (MEYER, 1996: 163).<sup>94</sup>

Essa tese da “potência permanente”, da “vontade ininterrupta”, como se sabe, ganhou uma de suas formulações filosóficas em “O mundo como vontade e representação”, de Arthur Schopenhauer, publicado em 1819. O filósofo alemão trata especificamente da música em passagens que sublinham a intenção “expressiva” e “moral” desse “vagar contínuo”:

Como a essência do homem consiste em que sua vontade deseja, é satisfeito e deseja novamente, e assim indefinidamente, e como sua felicidade e bem-estar consistem apenas em que a transição do desejo à satisfação, e desta ao novo desejo, prossiga com rapidez, uma vez que a ausência da satisfação é sofrimento, e a [ausência] do novo desejo, [é] ansiedade vazia, *languor*, [e] tédio (SCHOPENHAUER apud FREITAS, 2010: 188).

Assim, se a repetição da alternância C-D7 nos compassos 3 e 4 projeta no segmento a2 a expectativa de definição da tonalidade, o segmento a2, por sua vez, se incumbem de garantir que tal expectativa não seja perfeitamente saciada, atendendo, a seu modo, à “essência do homem” descrita por Schopenhauer. Ao ambientar a nota dó em um acorde de Am, o segmento a2 contribui para aumentar as incertezas em relação à tonalidade principal da canção. Isso porque Am tanto pode ser o sexto grau (vi) de Dó Maior quanto o segundo grau (ii) de Sol Maior. Assumindo a hipótese de Dó Maior, Am pode ser interpretado como uma tônica relativa, a exemplo do primeiro compasso. Por outro lado, Sol Maior é salientado pelo fato de Am ser sucedido por um instável acorde diminuto: A°. Nessa segunda hipótese, insinua-se uma progressão ii-vii°, ou ii-V7, uma vez que A° pode ser uma versão de D7, ambas configurações de dominante em Sol Maior.<sup>95</sup>

Nesta instável canção em que, quando uma coisa parece ser, já não é mais, convém aventar interseções entre signos massivamente conhecidos. Nesse sentido, o A° pode também

<sup>94</sup> “Classicism has been characterized by a valuing of shared conventions and rational restraint, the playful exploitation of established constraints and the satisfaction of actuality (Being), the coherence of closed forms and the clarity of explicit meanings; while romanticism has been characterized by a valuing of the peculiarities of individual innovation and the yearning arising from potentiality (Becoming), the informality of open structures and suggestiveness of implicit significance” (MEYER, 1996: 163).

<sup>95</sup> Outras implicações associadas ao A° de *O quereres* são comentadas por Maia (2007: 57-58; 71; 78; 80).

ressoar como uma disseminação das “tinturas de *blues*” (NASCIMENTO, 2001: 65). Nesse caso, a nota mib da melodia (“E onde não queres nada nada falta / E onde voas bem alto eu sou o chão”) pode ser identificada como uma nota *blues*, capaz de intensificar o *bluesy feel* associado ao acorde A°, decorrente do estereotipado impacto ornamental das *blue notes* mib e fá# no ambiente diatônico de Dó Maior.

E, se onde queres maior, sou *blues*, onde queres o G, sou Am. De maneira análoga ao que ocorre no segmento a<sub>1</sub>, em que o acorde do primeiro compasso repete-se no terceiro, Am é repetido aonde espera-se ouvir alguma resolução de A°, turvando novamente as tentativas de definição da tonalidade. Com esse vai e volta, Am-A°-Am, o jogo das expectativas *versus* realidades se intensifica, uma vez que a expectativa de imitação do primeiro segmento é frustrada pela aparição do F num momento em que, supostamente, esperamos ouvir a repetição do A° (onde queres A°, eu sou F). Para completar, ao final da seção A um vetor subdominante para a região de Dó Maior se sobressai: IV-iv←I (Fig. 4.2). Após tantas incertezas em relação à tonalidade, somos surpreendidos com uma terminação plagal (F-Fm6←C), uma “solução maneirista” também conhecida como “cadência do Amém” por sua cristalização enquanto recurso de “confirmação ao estabelecimento definitivo da Tônica” (FREITAS, 1995: 50-51). Se levarmos em conta os sentidos e conotações religiosas desse arquétipo tonal, perceberemos suas finas implicações irônicas no disfórico discurso de *O queres*, já que:

Na liturgia cristã, a palavra “Amém” é uma expressão de condescendência, de assentimento e de estar de acordo. “Amén”, palavra hebraica que passou sem modificação para o grego e para o latim, significa “assim seja” (Jeremias II, 5) e “com efeito” (Jeremias 28, 6). No antigo testamento indica assentimento de uma obrigação (I Reis I, 36; Jeremias II,5). No Novo Testamento se usa como aclamação (I Coríntios 14, 16) e, ordinariamente ao final das orações e doxologias (Romanos I, 25; 9, 25; I Timóteo I, 17; Hebreus 13, 21) não para afirmar a verdade, mas sim em sentido de súplica para que as promessas feitas por Deus sejam cumpridas (FREITAS, 1995: 50).

Com isso, novamente, correlações com o estado de “Devir sem fim” podem ser traçadas, posto que, para evocá-lo, o fechamento não pode ser decisivo, e “quando as cadências finais são plagais [...] há uma abertura que implica uma continuação” (MEYER, 1996: 211).<sup>96</sup>

No refrão (seção B - Fig. 4.4) destaca-se a presença do “acorde de dominante com sétima e quarta suspensa”, comumente abreviado como “sus4” (COKER, 1991: 45).<sup>97</sup> Trata-se de um

<sup>96</sup> “When final cadences are plagal [...] there is an openness that implies continuation beyond the substantiality of sound into the ambiguity of silence” (MEYER, 1996: 211).

<sup>97</sup> “The dominant seventh chord with a suspended fourth. This chord is commonly called the *sus4* chord, as an abbreviated term” (COKER, 1999: 45). Sobre o chamado “acorde de dominante com quarta suspensa”, ou “acorde

D7sus4 que, com a quarta (nota sol) na melodia, prolonga a palavra “querer” no primeiro “Ah! Bruta flor do querer...”. Ainda que a escolha desse D7sus4 possa ser ponderada como uma decorrência da voga desse tipo de acorde à época do lançamento de *O quereres*, o acorde sus4 acaba por se adequar em muitos sentidos a essa canção. A presença de uma suspensão sem desfecho sinestesticamente reafirma o discurso do querer que jamais é saciado.

seção B [Refrão] |  $\text{b1}$  |  $\text{b2}$  |

Am7 | D7sus4 | Am7 | F ||

17. Ah!	Bruta flor do querer	18. Ah!	Bruta flor, bruta flor
35. Ah!	Bruta flor do querer	36. Ah!	Bruta flor, bruta flor

? G:	ii	V7sus4	ii	bVII	
? C:	vi	(V7sus4/V)	vi	IV	
? Am:	i	(V7sus4/bVII)	i	bVI	

Fig. 4.4 – Ambiguidades, irresoluções e desencontros analíticos na seção B, refrão de *O quereres*

Voltando à questão da [in]definição da tonalidade, o par de acordes Am-D7sus4 do segmento b1 endossa a sugestão de Sol Maior, se a quarta do D7sus4 (nota sol) puder ser caracterizada como um ornamento, como uma suspensão sobre a terça (fá#) do acorde dominante (D7). No entanto, o esperado D7 não é ouvido na seção B, ou seja, a sensível do tom de Sol Maior não chega a se manifestar. E se o acorde D7sus4 nos permite notar a ausência da sensível de Sol Maior no âmbito vertical da canção, ele nos leva a reparar tal ausência no também âmbito horizontal, já que a nota fá# não aparece na melodia.

O segmento seguinte, b2, contém um par de acordes também ambíguo: Am-F. Esse par de acordes pode ser encontrado tanto no diatonismo de Dó Maior (vi-IV) quanto no diatonismo de Lá Menor (i -VI). Para completar, ou complicar, a presença do acorde F ao final da seção B faz com que, no retorno à seção A, conforme-se novamente um vetor subdominante (IV←I) para Dó Maior. Desse modo, pelo lado da tonalidade de Dó Maior, a sensível si, até aqui ausente em

de sétima e quarta”, ou ainda “V7sus4”, cf. Barbosa (2004: 87), Chediak (1986: 67-68), Freitas (1995: 67-72), Guest (2006: 103-104), Levine (1989: 23-26; 1995: 43-47), Mulholland e Hojnacki (2013: 6-7, 24), Nettles e Graf (1997: 38) e Rawlins e Bahha (2005: 10, 80-81, 135).

todo o plano melódico, surge como a penúltima nota do segmento b2, reafirmando a disforia em relação ao estereotipado giro pentatônico que sustenta a melodia do segmento b1.

A nota si, penúltima nota da melodia do refrão, completa um movimento diatônico descendente por graus conjuntos em direção à nota lá, sugerindo possibilidade de delineamento de uma *Urlinie*, algo que, até então, não havia sido viável. Com isso, uma terceira tonalidade, também sem dominante e sem sensível, se insinua: Lá Menor.

Assim, lembrando que no projeto da canção, os “muitos pensamentos desencadeados” conformam um “clima de desencontros” (CAETANO VELOSO em CARVALHO, 2017), os materiais musicais da seção B parecem cantar: onde queres maior, sou pentatônica, e onde queres pentatônica, sou menor.

Tais comentários são parciais e dão ênfase ao âmbito das rebeldias tonais, morfológicas e harmônicas de *O queres*; entretanto, posto que, nessa canção, “todos os elementos verbais e não verbais são relevantes” (MAIA, 2007: 14), sigamos com comentários sobre relações entre melodia e texto.

#### 4.3 A poesia cantada de *O queres*

Ouvi uma vez uma versão instrumental da música  
*O queres* do Caetano, não faz sentido nenhum, né?!

Regina Machado <sup>98</sup>

Em a1 (Fig. 4.5), pode ser identificada uma quebra de expectativa no âmbito melódico: ao final do segundo compasso, uma terceira nota, mi, diferencia-se na melodia, composta até então, por apenas duas notas, dó e ré. Aqui, onde queres o ré, eu sou o mi. Maia (2007: 33) entende essa “pequena variação” melódica (Fig. 4.5) como uma marca “extremamente significativa para a estrutura da obra”, já que a nota mi da antecipação é a responsável por

---

<sup>98</sup> Frase extraída de uma entrevista com a cantora, compositora e professora Regina Machado (SEGRETO, 2010: 130-131). Segreto: “A apreciação de certas canções de Caetano Veloso e Chico Buarque não estaria muito mais ligada aos fatores literários do que aos fatores cancionais?” Machado: “Bom, eu até acredito que você pode pegar algumas canções tanto de um quanto de outro e eventualmente até de outros compositores e olhar pelo viés literário, mas de qualquer maneira acho que esta questão da canção é tão bem engendrada na obra deles que é difícil separar. E muitas vezes, uma coisa fica sem sentido sem a outra. Ouvi uma vez uma versão instrumental da música *O queres* do Caetano, não faz sentido nenhum né?! Quase chega a ser uma bobagem. Ao passo que no momento que a letra se articula com a melodia aquilo ganha uma dimensão quase inimaginável pra uma pessoa que só ouviu aquilo instrumental. Então acho que em determinadas canções você pode até fazer este tipo de análise, mas de um modo geral na obra desses caras isso está muito bem equacionado. Está equilibrado. Não há predominância de um elemento sobre o outro”.

caracterizar o acorde seguinte, C, como um acorde maior. Maia considera que esse mi, em última instância, define o modo maior como o modo “predominante” da canção. Ou seja, o autor não se preocupa em desvelar a tonalidade principal; aponta como algo relevante a predominância do modo maior e o fato de este ser “tradicionalmente vinculado a uma enunciação mais aberta, pública e extrovertida”, ponderando seu uso como um “gesto musical referente à convicção expressa pelo cantador” (MAIA, 2007: 33).

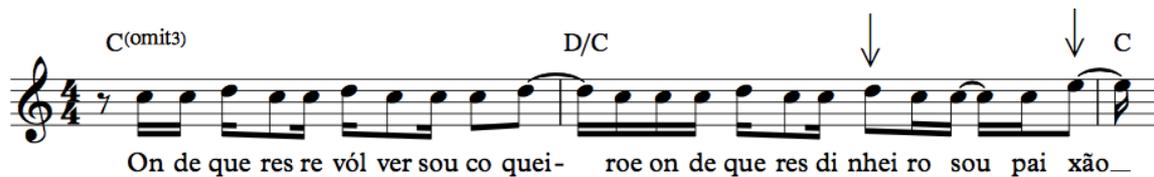


Fig. 4.5 -Notas melódicas ré e mi identificadas como par antonímico no segmento a1 de *O quereres*<sup>99</sup>

Traçando um paralelo com um recurso da construção textual, é possível dizer que as notas ré e mi estabelecem, no âmbito melódico, o que se costuma chamar em semântica de relação antonímica. De acordo com a linguística, certos “valores antonímicos” devem ser confirmados no contexto. Isto é, nesse tipo de construção, “não há uma relação direta de oposição entre os pares de palavras” (SIMÕES; KAROL; SALOMÃO; 2007: 169). É o uso que os define, e não a existência de uma contradição *a priori* entre os elementos. Sendo assim, podemos dizer que ré e mi configuram um par antonímico na medida em que a relação de oposição entre essas notas se desmancha quando elas são retiradas do contexto melódico no qual se inscrevem. Os pares de palavras que recaem sobre o trecho de melodia comentado são os seguintes:

dinheiro / paixão  
romântico / burguês  
ternura / tesão  
amor / prisão  
romance / rock'n roll

Uma vez cientes da temática, conseguimos enxergar em tais palavras correspondências de polaridade. Mas é preciso reconhecer que “não há uma relação direta de oposição” entre elas; ou seja, quando isoladas, tal relação não se dá tão prontamente entre as palavras listadas “como nos pares quente/frio ou noite/dia” (SIMÕES; KAROL; SALOMÃO; 2007: 169). Desse modo, percebemos que, nessa passagem, existe uma correlação entre a construção melódica e o plano da

<sup>99</sup> Figuras produzidas a partir das transcrições de Chediak (1994: 70-71) e Maia (2007: 21-23).

construção da letra. Ou seja, o que está sendo dito é reforçado pela concordância entre contornos melódicos e enunciados textuais.<sup>100</sup>

Para que outra concordância entre os recursos de construção melódica e textual de *O querer* possa ser comentada, outro traço da dicção de Caetano precisa ser assinalado: a “euforia da singularidade” (TATIT, 2002: 266). “Contrapartida” da disforia da cristalização, mencionada anteriormente, a euforia da singularidade, segundo Tatit, “está mais para inteireza do gesto do artista do que propriamente para a sua originalidade”. Para Tatit, esse traço da dicção de Caetano “toma o viés da iconização”, ou seja, da “construção sensitiva do texto”, da “canção que se transforma, ela própria, em experiência viva”. Opondo-se “de modo complementar e não exclusivo” à narratividade, tais formações icônicas são explicadas por Tatit (2002: 266-267) como “unidades de sentido indecomponíveis que reclamam uma captação em bloco pelos órgãos sensoriais”. A respeito do estabelecimento dessas unidades de sentido no contexto de uma canção, Tatit explica que:

A formação icônica, tão inerente às linguagens plásticas e a algumas modalidades de poesia, não encontra uma acomodação, digamos, espontânea na superfície do discurso oral e, por extensão, na superfície da canção. Há que se lançar mão de outras medidas musicais para compensar uma eventual ausência de naturalidade. Uma delas, a mais óbvia, é a reiteração insistente de motivos e acentos na linha melódica, de tal forma que os temas tratados iconicamente pelo texto sejam alinhavados (TATIT, 2002: 268-269).

Nesse sentido, chama-se a atenção para os versos 7 e 8 (Fig. 4.1). Conforme detalha a Fig. 4.6, na primeira vez em que a melodia desses dois compassos é ouvida, a letra diz: “E onde pisa o chão minha alma salta / E ganha liberdade na amplidão”. Como observa Maia (2007: 58-59), percebe-se aqui uma espécie de “madrigalismo”.<sup>101</sup> Neste trecho (Fig. 4.6), estão contidos tanto o salto melódico mais amplo quanto a nota mais grave de toda a melodia, e com tais pontos culminantes a melodia “reitera” a mensagem do texto pois, no momento do salto ascendente de

<sup>100</sup> Simões, Karol e Salomão (2007 : 172) nos convidam a notar que a letra de *O querer* também lança mão de palavras em que, prontamente, “uma alternativa nega a outra”. Nesse caso, os pares usados são: sim/não, bandido/herói, lua/sol, bem/mal. Porém, nos pontos em que é feito uso desses “pares de signos com valores opostos” são utilizados outros recursos de construção melódica.

<sup>101</sup> Conforme Caznók o madrigalismo renascentista decorre da fusão entre música e uma “requintada poesia”, inspirada em Petrarca, que converteu o madrigal num campo de experimentações para diversas combinações entre texto e música: “O anseio de tornar a construção musical à altura da qualidade e beleza do texto conduziu a música a um figuralismo tão acentuado que o termo “madrigalismo” passou a significar, mesmo em épocas posteriores, qualquer procedimento descritivo” (CAZNÓK, 2004: 92). O termo “*word-painting*” – ou pintura de palavras em música, também pode ser empregado para descrever o recurso explorado por Caetano, pois nessa passagem “os elementos são visíveis [em partitura] e audíveis. [...] desde que conheça um repertório mínimo de figuras, tais como a ascendência ou descendência de escalas, saltos ou ondulações melódicas” o ouvinte “consegue acompanhar auditivamente e imaginar visualmente as imagens descritas. A compreensão do texto é imprescindível para o acompanhamento da relação que se estabelece entre música e palavra” (CAZNÓK, 2004: 83).

oitava, a letra diz que a alma “salta”. A explicação de Tatit nos permite identificar uma “formação icônica” nesse ponto, já que o contorno melódico praticamente desenha a mensagem do texto. Em outras palavras, as diferentes alturas (frequências sonoras) fazem com que as imagens evocadas pela letra – da “alma” que “pisa o chão” e “salta” – sejam “captadas em bloco pelos órgãos sensoriais” (TATIT, 2002: 267), sendo transformadas, portanto, numa experiência sensitiva.



Fig. 4.6- Formação icônica entre melodia e letra em *O quereres*, a partir de Maia (2007: 58-59).

No restante do segmento, a melodia segue reiterando a letra através desse mesmo recurso das “oscilações tensivas de ampliação ou redução de frequência” (TATIT, 2002: 272). Assume um contorno descendente logo após o salto ascendente de oitava, como se afetada pela gravidade. Nesse ponto, a letra diz que a alma “ganha liberdade na amplidão”, sugerindo a conquista de liberdade como uma decorrência do salto; e a melodia que, assim como a “alma”, saltou, também “ganha liberdade na amplidão”, atingindo uma nota que não havia sido ouvida até então e que, por se estabelecer como o seu ponto culminante na região grave, representa, literalmente, um ganho de amplitude na sua tessitura.

#### 4.4 Onde não queres nada, nada falta

Como é possível notar, os comentários anteriores procuraram destacar algumas escolhas textuais, melódicas, rítmicas, harmônicas – particularmente as progressões de acordes – de *O quereres* para, com isso, desenvolver especulações à respeito da sua tonalidade. Considerando a impossibilidade de fixar a totalidade dos processos intersemióticos postos em cena numa canção como essa, aspectos e interseções diversas não são comentadas nessa oportunidade. Desse modo, questões relacionadas aos timbres, ao arranjo, à criação coletiva e performance, às conjunturas históricas, culturais e comerciais, dentre outras, não foram contempladas. Contudo, os comentários apresentados já são capazes de apontar para o fato da letra de *O quereres* precisar ser “lida com os ouvidos” (MAIA, 2007: 8), e sua música implicar numa escuta densa que requer uma mistura de sentidos.

Em suma, *O quereres* impressiona pela indissociabilidade ou, por que não dizer, pela harmonia de seus elementos. Também aqui, em contexto tão diverso daquele percebido por Schoenberg em comentário sobre a música descritiva, “nem o texto, nem a música expressam seu sentido completo quando isolados um do outro. Sua união é um amálgama comparável a uma liga cujos componentes só podem ser separados por meio de complicados processos” (SCHOENBERG, 2004: 99). A canção, que “mostra-se pouco convencional já no título, unindo o singular ao plural”, garante o seu “diferencial” ao “nunca deixar-se desvendar” (IACOVINO, 2010).

Nela, a única ordem que parece se instaurar é a que garante que nada vem para ficar. Seus materiais musicais (melodia, progressões de acordes, seções formais, tonalidade, letra, etc.) parecem agir como aquela mariposa, que se lança sobre o mar sabendo “que não terá onde pousar e, contudo, seu voo não titubeia” (MARCOS apud LIBERATO, 2006: 23). Com esse eufórico salto na amplidão, *O quereres* desloca sentidos cristalizados, desafiando a razão, a prudência, a imobilidade e o conformismo. A disforia da cristalização e a euforia da singularidade de Caetano nos permitem lembrar Rousseau e sua defesa da autenticidade, da individualidade e da ousadia. E se, na produção desse cancionista, “não há qualquer padrão de gênero, estilo, letra ou musicalidade que resista por muito tempo” (TATIT, 2002: 263), tais características parecem encontrar-se concentradas nessa canção que, assim como Caetano, “vai e volta com tanta rapidez que provoca o efeito do ‘avesso do avesso’” (TATIT, 2002: 265-266).

Trata-se, portanto, de uma canção que, não se fixando à lógica habitual, é simples e complexa ao mesmo tempo. E é complexa porque é simples, se assemelhando, nesse aspecto, à *Gymnopédie n.1* de Erik Satie. A complexidade de *O quereres* reside justamente na sua capacidade de evocar temas intrincados através de recursos sintéticos; através de sons e palavras que favorecem aspectos como apreensão, interação e reprodução. Como mencionado, ao aclimatar legados cultos, como a lírica camoniana, a poética dos múltiplos significados e a potência do Devir ao universo da canção popular, *O quereres* age com decoro, sendo fiel ao que se propõe, e zelosa para com o público. No âmbito das combinações de acordes, dispensa decorosamente as rigorosas ordenações funcionais descritas, e recorre às descontraídas sucessões que, a seu modo, se afirmam como progressões, por estarem engajadas num projeto de finalidade precisa. Onde antes ouvíamos indefinição, afuncionalidade e desordem, agora ouvimos uma outra relação, inteligível, estabelecida através da pluralidade de elementos indecisos e impermanentes.



## Onde queres o sim e o não, talvez

Nesse verso de *O queres*, de Caetano Veloso, as palavras sim e não, ao invés de serem colocadas em posições antagônicas, são associadas. Dispostas em uma mesma extremidade, são empregadas de um modo que diverge do trivial. Na canção, representam expectativa. Constituem, portanto, uma mesma ideia. Quando polos de alternativas opostas, costumam ser intermediadas pelo talvez. No entanto, em *O queres*, o talvez as contrapõe, se estabelecendo como valor antonímico.

A associação do sim e do não na letra de *O queres* está indiretamente presente em toda a canção:

Eu queria querer-te amar o amor  
 Construir-nos dulcíssima prisão  
 Encontrar a mais justa adequação  
 Tudo métrica e rima e nunca dor

Nesses versos, o cantador sugere que quando tudo se adequa à “métrica”, ou seja, quando tudo se ajusta dentro de regras previstas, não há “dor”. Dado que regras excluem o talvez, que a métrica não aceita dúvidas ou imprecisões (pode ou não pode, adequa-se ou não), na canção, o “sim e o não” representam mais do que duas de três soluções possíveis. Compõem um mesmo caminho, alternativo ante a incógnita que o “talvez” simboliza. Em determinados campos da análise musical, algo semelhante pode ser percebido. Encarada como “dulcíssima prisão”, a tonalidade harmônica ressoa como um ambiente que não prevê margem para o “talvez”; um sistema no qual diversos elementos se articulam e, na “mais justa adequação”, podem ser reconhecidos sem dúvidas, desgastes ou conflitos.

No entanto, o verso que se segue recorda que “a vida é real e de viés”: nos lembra que na “vida real”, em músicas reais, nem sempre é assim. Nem tudo se encaixa. Conforme esta dissertação experienciou por meio da discussão dos casos, por vezes nos deparamos com assimétricas quadraturas e acordes cuja identificação nos desafia. Ocasionalmente esbarramos em graus que parecem inumeráveis ou que resultam em numerações duvidosas. De quando em quando, camufladas por anti-cadências e progressões rebeldes, entre outros recursos, não conseguimos responder suficientemente àquela pergunta, tida como uma das mais elementares em nossa área: “qual é a tonalidade da música?”.

Transpondo tais reflexões para o contexto da musicologia, como esperar que seja diferente com a pesquisa? Como supor que, numa investigação, seja tudo “métrica e rima e nunca dor”? Como desenvolver um estudo sem reservar lugar para o talvez, imaginando que essa experiência possa ser reduzida ao sim ou não? Argumenta-se, com isso, ser salutar reconhecer que, assim como a música e a vida, a pesquisa real é de viés.

Nesse sentido, dois tipos de vieses podem ser ressaltados: aqueles que, conforme comentado na introdução (naturalidade, idade, classe social, formação, etc.) não podem ser suprimidos, e os que surgem durante o trajeto. Os primeiros, como dito, são inevitáveis; nos acompanham e incidem desde nossas inquietações iniciais até nossas reflexões conclusivas. Já os vieses do segundo tipo resultam, muitas vezes, das escolhas metodológicas, dos referenciais teóricos adotados, ou de outras contingências da pesquisa. Quando identificados oportunamente, podem ser eventualmente contornados ou neutralizados. Em ambos os casos, não compete, portanto, negá-los, e sim lidar com esses dados.

Explorando um pouco mais o mote “onde queres o sim e o não, talvez”, é possível perceber que esse verso condiz em muitos sentidos com os ensaios apresentados. Não obstante, sua distinção neste momento se dá por outro motivo: deve-se à sua capacidade de sintetizar o tom desta conclusão. Isso porque o que se costuma esperar de uma conclusão são respostas: para as questões iniciais, para indagações que surgem durante o percurso, sobre eventuais continuidades e aprofundamentos da pesquisa. Aqui, novamente, podemos recorrer a versos da canção:

Onde não queres nada, nada falta  
 E onde voas bem alto, eu sou o chão  
 E onde pisas o chão, minha alma salta  
 E ganha liberdade na amplidão

Traçando analogias com os assuntos abordados, pode-se dizer que, assim como a efetivação de uma progressão de acordes depende, segundo Schoenberg (1983: 1), da continuidade dada pelo seu contexto musical, a efetivação de um estudo está coligada às respostas apresentadas em sua conclusão. É na conclusão que se cumpre a meta, que se resolve a cadência, que se apresenta “o sim e o não” do assunto investigado. Mas, se a conclusão é uma linha de chegada, por poder inspirar novas caminhadas, ela é também um ponto de partida em potencial. Ou seja, pode vir a ser o “chão” que impulsionará o salto de outras “almas”. Para tanto precisa ser, também, um convite ao diálogo.

## A transgressão como valor moral

De diferentes maneiras, abordou-se o argumento de que, ao menos desde os tempos de Rousseau, a transgressão “passou a ter um valor moral indiscutível” (SANT’ANNA, 2017: 90), como uma “mola” que, atuando em vários níveis, “impulsiona hoje o processo criativo”, o espírito rebelde-transgressor transita pela sociedade. Uma das repercussões desse valor moral é ilustrada pela Fig. 5: “a rebelião vende bem” (ROSZAK, 1972: 47) e, sendo assim, permeia tanto a música quanto as artes visuais, a poesia, a literatura, o teatro, a dança, o cinema, a TV, os *games*, o design, a propaganda, entre outros setores.



Fig. 5 – Rebeldia estereotipada em imagens publicitárias

Se, informalmente, o valor da transgressão pode ser identificado com certa facilidade em diferentes esferas da vida, no âmbito teórico, todavia, o seu estabelecimento como um “mínimo múltiplo comum” (SANT’ANNA, 2017: 86) da contemporaneidade é uma tarefa mais complexa que pode gerar desconfortos. Alguns autores, todavia, buscam enfrentar os desconfortos que decorrem das tentativas de encontrar pontos de interseção entre os valores e procedimentos de diferentes linguagens. Santaella alerta que ruídos entre as linguagens e os canais que as veiculam costumam “impedir uma visão dialógica, interativa e intersemiótica” entre elas:

É evidente que o meio através do qual uma linguagem é veiculada tem importância soberana para se compreender a maneira como suas mensagens são produzidas, transmitidas e recebidas. [...] Contudo, a atenção ao canal veiculador das linguagens não

deveria ser tão proeminente a ponto de nos cegar para as similaridades e as trocas de recursos entre os mais diversos sistemas e processos sógnicos (SANTAELLA, 2005: 27).

Santaella salienta ainda que, em tempos marcados pela constante invenção de novos meios e veículos, além de crescerem “na medida exata em que cada novo veículo ou meio é inventado”, as linguagens também crescem através do “casamento entre meios”. Essa “hibridização de meios, códigos e sistemas sógnicos” faz com que o planeta esteja cada dia mais “hiperpovoado” de linguagens, o que reafirma a necessidade de

[...] superarmos as visões atomizadas das linguagens, códigos e canais, baseadas apenas nos modos de aparição das mensagens, para buscarmos um tratamento mais econômico e integrador que nos permita compreender como os signos se formam e como as linguagens e os meios se combinam e se misturam (SANTAELLA, 2005: 28).

Desse modo, buscando pontos de interseção, os capítulos anteriores procuraram apontar a rebeldia como um ideal orientador do comportamento artístico que alcança os nossos dias. Lembraram também que se rebelar, transgredir, paradoxalmente, pode significar “obediência a um código” (SANT’ANNA, 2017: 90), uma vez que, tanto na música quanto em demais setores da vida, é possível que a rebeldia seja identificada como um compromisso, uma obrigatoriedade.

A partir de Sant’Anna (2017: 86), foi ponderada a possibilidade desse espírito do desvio, da ruptura, estar para um segundo momento da cultura ocidental de modo semelhante ao qual o espírito da imitação, da norma, está para um primeiro momento. A alusão a esses dois momentos – da imitação e da transgressão – permite mais uma analogia com o verso que *O querer* empresta ao título desta conclusão: esses dois momentos da cultura podem ser sintetizados como fases em que governam, respectivamente, o sim ou não, e o sim e o não e o talvez. Retomando assuntos do capítulo 3, essa contraposição pode ser adensada, ainda, com Aristóteles, de um lado, “afirmando pela lógica que uma coisa não pode ser ao mesmo tempo o seu contrário”, e com Duchamp, de outro, “dizendo radicalmente que uma coisa pode ser o seu contrário ou qualquer coisa que o sujeito determinar” (SANT’ANNA, 2017: 89).

Na presente discussão, o sim e o não e o talvez evidenciam-se nos repertórios que, embora surjam em meio à tonalidade harmônica, expõem sonoridades transgressoras ou mesmo inaceitáveis sob a sua ótica. Em outras palavras, a analogia sintetizada pelo confronto entre Aristóteles e Duchamp nos permite pensar músicas que recorrem a simplificações, fragmentações, dissoluções e misturas, e que podem ser avaliadas como malfeitas, pobres, inconsistentes ou malformadas.

Buscando averiguar esse modo de pensar para além da consabida dinâmica de estranhamento ou depreciação daquilo que é novo ou não se compreende, neste estudo, o uso de tais adjetivos valorativos foi aventado como potencial indício de um fenômeno mais complexo e inerente ao campo musical, que envolve conservadorismos, conflitos de gerações, disputas estéticas, étnicas, de gênero, divergências de interesses políticos, econômicos, entre outros aspectos. Essa hipótese levou à observação de casos que, por sua vez, apontaram que determinadas interações entre discursos, procedimentos e escolhas musicais permitem que significados múltiplos sejam mobilizados em uma mesma música e através dela. Ou seja, ainda que focados na particularidade das combinações de acordes, exercícios de análise possibilitaram uma abrangente percepção de que, em certas situações, o malfeito pode denotar música bem-feita.

Embora o malfeito não resida, necessariamente, nas músicas que exploram simplificações, fragmentações, dissoluções e misturas como recursos de construção, cabe reconhecer que tais recursos, peculiares aos tempos em que prepondera o valor moral da rebeldia, exigem estudo e o desprendimento de uma dose extra de atenção para serem coerentemente interpretados. Ademais, como é possível supor, tantas provocações e desacatos, cometidos sob a égide da transgressão, também trazem reveses. Se contestação de limites, por um lado, significa expansão de possibilidades, por outro, representa afastamento de fronteiras. E as fronteiras, por sua vez, proporcionam aos indivíduos o sentimento de pertença.

### Rebeldia e despaisamento

O poeta Paulo Leminski (1944-1989), ao prefaciар seu livro *O ex-estranho*, define o desconforto do “não pertencimento” como um sentimento moderno:

*O ex-estranho* expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora de foco, os mais modernos sentimentos. Nisso, cifra-se, talvez, sua única modernidade (LEMINSKI, 2013: 327).

O despaisamento é um neologismo poético que decorre da expressão francesa *dépaysement*: sensação de não pertencer a um determinado país. Por “vivência de despaisamento” é possível entender, então, algo semelhante ao vivido por um imigrante, o sentir-se estrangeiro. Se a “vivência de despaisamento” decorre do cruzamento de fronteiras, da expansão de limites, sejam eles geográficos ou simbólicos, o fato de Leminski localizar tal experiência na modernidade reitera a argumentação apresentada até aqui, já que não é possível

ter esse tipo de vivência – e, por consequência, de sentimento – quando se subordina às normas, como a imitação requer.

Assim, com poucas palavras, Leminski traduz um dos aspectos centrais a esta dissertação: que a transgressão se expressa através do “*not-belonging*”, ou seja, dos recursos que não pertencem a um mesmo código de conduta. Que a rebeldia reside no “fora de foco”. Nas quadraturas de nove compassos, nas cadências que se insinuam mas não resolvem, nos “*chords shuttle*” (TAGG, 2010: 20) e demais sucessões de acordes que não conformam schoenberguianas progressões, nas tonalidades que dão pistas e, ainda assim, deixam dúvidas. Recursos que, como alerta o poeta, implicam “mal-estar” e “desconforto”. Numa crítica ao *O ex-estranho*, encontramos que os poemas:

[...] estão marcados pela contradição [...]: “Nunca sei ao certo / se sou um menino de dúvidas / ou um homem de fé / certezas o vento leva / só dúvidas continuam de pé”. O próprio título indica esse jogo de presença e ausência pretendido no livro, pois o ex-estranho é um paradoxo em si. [...] Os 44 textos de *O ex-estranho* são uma boa amostra [...] de que mesmo em tempos em que “tudo já foi dito” [...] é possível dizer novamente, mas de outro jeito, tornando o lugar-comum incomum. [...] Seus poemas surgem como não-lugares, espaços do prazer e do desvio, do encontro com o “outro”. [...] Sua obra, irregular e múltipla, vai permanecer, pois soube superar toda uma tradição, por meio do atrevimento (LOPES, 1996: 78).<sup>102</sup>

Nos poemas, Lopes percebe, então, o “jogo de presença e ausência” da expressão “o ex-estranho”, que já “é um paradoxo em si”. Para ilustrar esse comentário, o crítico destaca versos que falam sobre dúvidas que não são levadas pelo vento. Assim como a transgressão, que adquire status de norma ao ser encarada como compromisso, nos versos citados, Leminski converte as dúvidas em certezas ao afirmar que, ao contrário das próprias certezas, são as dúvidas as únicas a continuarem “de pé” após a passagem do vento. Além disso, chama a atenção a maneira como o crítico se refere à produção de Leminski, salientando o fato de sua poesia ser capaz de tornar “o lugar-comum incomum”. Esse comentário pode ser reforçado, ainda, com Wisnik (2013: 386), que descreve Leminski como um poeta que sabe “errar o alvo” com a “máxima precisão”.

Tais apreciações somam-se à reflexão sobre as progressões rebeldes e os elementos que as compõem como fenômeno. Ou, em outros termos: pelo modo como lidam com as combinações de acordes e com os recursos da tonalidade harmônica que as cercam, a capacidade de tornar o “lugar-comum incomum” parece se aplicar aos casos analisados nesta pesquisa. Pode-se dizer que as funções tonais são o “lugar comum” que, uma vez dispostas em schoenberguianas

<sup>102</sup> *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 21 de junho de 1996.

sucessões, passam a representar o desconexo, e valorativamente duvidoso. É o que ocorre quando nos deparamos com uma “*Reverse Simple Journey*” (CARTER, 2005: 110) T D S T, ao invés da perfeita progressão T S D T. Em ordem, as funções T, S e D representam lugares-comuns.<sup>103</sup> No entanto, ao serem dispostas numa sucessão T D S T, passam a ser percebidas como algo fora da ordem ou despropositado. Por se aproximarem do “foco” estabelecido pela tonalidade harmônica mas exibirem os termos funcionais fora da ordem convencionada, pode-se dizer, ainda, que as sucessões possuem um potencial para a sugestão do “fora de foco”. Isso porque a alteração na ordem das funções pode fazer com que as sucessões sejam percebidas como progressões ligeiramente embaçadas, provocando algum “mal-estar”.

O comentário de Wisnik, por sua vez, reforça outra conjunção conclusiva, uma condição que se impõe aos rebeldes: para “errar o alvo” com a “máxima precisão”, deve-se identificá-lo com precisão equivalente. Ou seja, para se rebelar contra as normas, é preciso conhecê-las. No presente estudo, os impactos dessa condição podem ser mais diretamente percebidos na metodologia, já que o reconhecimento de progressões transgressoras requisitou revisão das regras tonais para as progressões de acordes.

Desse modo, com cancionistas, poetas, críticos e comentadores, esbarramos mais uma vez em noções como paradoxo, desvio, irregularidade, multiplicidade, afastamento das normas, atrevimento, desconforto. Noções que puderam ser identificadas no âmbito da materialidade musical e que já podem ser assinaladas como pontos de interseção das dinâmicas de rebeldia.

---

<sup>103</sup> O termo “lugar-comum” ganha aqui um sentido restrito. Na retórica clássica, esse termo é entendido como uma “fonte geral”, e não propriamente como aquilo que, por extensão de sentido, “é do conhecimento de todos”; dessa “fonte geral” os oradores podem “tirar argumentos e provas para qualquer assunto” (HOUAISS). Com isso, retomando a correlação entre lugares-comuns e funções harmônicas proposta por Freitas (2010: 393), recupera-se a noção de “lugar-comum” conhecida em grego como *topos* (plural, *topói*) e, em latim, como *locus communis*. Fundamentalmente, “um *tópos* [lugar] é um elemento de uma tópica [um conjunto de tópicos], sendo uma tópica uma heurística”, i.e., “um sistema empírico [uma técnica ou arte] de coleta, de produção e de tratamento da informação” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006: 474-475). No sistema clássico, a invenção opera através de uma espécie de rede composta de sete *loci*, os básicos e popularmente conhecidos: “Quem? O quê? Onde? Com a ajuda de quem? Porquê? De que modo? Quando?” (LOPES-CANO, 2000: 74). Ao procurar em algum “lugar” respostas para cada uma dessas perguntas, experimenta-se um sistema de “invenção”, ou seja, são descobertos argumentos, ideias e recursos que podem ser utilizados em um discurso. Como ocorreu com outras etapas do sistema retórico clássico, esta primeira etapa – em grego *Heuresis* (i.e., “a arte” ou a “técnica” de inventar ou de descobrir) e em latim *Inventio* – foi adaptada para o sistema retórico musical barroco (BARTEL, 1997: 77-80; LOPES-CANO, 2000: 73-81) para a obtenção de recursos que podem ser combinados numa composição musical. No presente caso, as funções tonais (T S D T) são vistas como uma rede ordenada de quatro *loci*, um sistema empírico com o qual os harmonistas descobrem ou inventam progressões harmônicas diversas – inclusive as rebeldes, que aparentam rompimento com a logicidade dessa rede ordenada. Assim, a oposição ao “lugar-comum” não incide necessariamente no “incomum”, e sim no desordenado, no ilógico e no mal composto.

## Para músicas rebeldes, progressões rebeldes

Com o estudo da *Gymnopédie n.1* de Erik Satie e de *O quereres* de Caetano Veloso conclui-se que a transgressão não reside no uso de recursos específicos. Que agressões, desconstruções, provocações, fragmentações, inovações, e quaisquer demais “-ações”, por si, não caracterizam rebeldia. Que são as correlações e condições sob as quais os gestos são produzidos que os tornam rebeldes ou não. E que, de um modo geral, os gestos são rebeldes quando vão numa direção diferente da esperada. Quando são arriscados, geram instabilidade ou permitem desdobramentos imprevisíveis. Quando representam, explícita ou tacitamente, enfrentamento à vontade da maioria, do *status quo* ou das leis vigentes.

A ação rebelde é, portanto, aquela que frustra expectativas, e que procura atendê-las quando espera-se que elas sejam frustradas. Tal contraposição de gestos pode ser ilustrada por uma passagem do estudo de Walser (1993) a respeito do *heavy metal*, contexto musical sabidamente caracterizado pela presença de discursos de transgressão.

Os nomes escolhidos pelas bandas de *heavy metal* evocam poder e intensidade de muitas maneiras diferentes. As bandas procuram se alinhar com poder mecânico e elétrico (*Tesla*, *AC/DC*, *Mötörhead*), animais perigosos ou desagradáveis (*Ratt*, *Scorpions*), pessoas perigosas ou desagradáveis (*Twisted Sister*, *Mötley Crüe*, *Quiet Riot*) ou objetos perigosos ou desagradáveis (*Iron Maiden*). Podem invocar o poder aurático de blasfêmia ou misticismo (*Judas Priest*, *Black Sabbath*, *Blue Öyster Cult*) ou o próprio terror da morte (*Antraz*, *Veneno*, *Megadeth*, *Slayer*). Podem até mesmo reivindicar poder se autorreferenciando (*Metallica*), ou transgredir a convenção com um nome que remeta a antipoder (*Cinderella*, *Kiss*) (WALSER, 1993: 1-2).<sup>104</sup>

Num cenário francamente marcado por uma rebeldia que cultiva “poder e intensidade”, observa-se entre as bandas uma tendência à escolha de nomes capazes de traduzir tais valores. Entretanto, recordando versos de *O quereres*, “onde queres tortura, mansidão”, nessa mesma cena, são identificadas bandas que procuram “transgredir a convenção” – ou, porque não dizer, transgredir a transgressão – escolhendo nomes que remetem a coisas meigas, ao universo infantil. Nesse caso, pode-se comentar ainda que, se o *heavy metal* procura confrontar

---

<sup>104</sup> The names chosen by heavy metal bands evoke power and intensity in many different ways. Bands align themselves with electrical and mechanical power (*Tesla*, *AC/DC*, *Mötörhead*), dangerous or unpleasant animals (*Ratt*, *Scorpions*), dangerous or unpleasant people (*Twisted Sister*, *Mötley Crüe*, *Quiet Riot*), or dangerous or unpleasant objects (*Iron Maiden*). They can invoke the auratic power of blasphemy or mysticism (*Judas Priest*, *Black Sabbath*, *Blue Öyster Cult*) or the terror of death itself (*Anthrax*, *Poison*, *Megadeth*, *Slayer*). Heavy metal can even claim power by being self-referential (*Metallica*) or by transgressing convention with an antipower name (*Cinderella*, *Kiss*) (WALSER, 1993: 1-2).

expectativas da sociedade, esse tipo de escolha denota, de certo modo, uma intenção de confrontar expectativas do próprio *heavy metal*.

Recordando os casos estudados, ao “aproximarmos um olho” (COCTEAU apud SAMUEL, 1964: 284) da *Gymnopédie n.1*, vimos que a rebeldia pode se manifestar através de sonoridades delicadas, que resultam de pequenas e discretas violações. Já na canção *O querereres*, até a complexidade parece se rebelar, na medida em que resulta não de elementos musicais que podem ser considerados complexos isoladamente, mas de interações complexas, instáveis e inusitadas entre letra e materiais sonoros.

Observar esses casos, que exibem sonoridades tão diferentes entre si, reitera a constatação de que a transgressão não pode ser definida a partir do uso de estratégias cristalizadas. Sozinhas, seções e quadraturas assimétricas, “acordes vai-e-vem” ou cadências sem resolução não são suficientes para caracterizar rebeldia, tampouco têm esse poder melodias refratárias às schenkerianas reduções lineares, marcadas pela repetição de notas, ou pelo livre tratamento de dissonâncias. O mesmo se aplica às canções que, em vão, procuram imprimir uma mensagem rebelde apelando exclusivamente às suas letras ou títulos.

De modo análogo, percebe-se que as progressões rebeldes nem sempre são rebeldes. Quando desamparadas por outros recursos e dados, combinações de acordes que poderiam ser identificadas como progressões rebeldes, podem não ser suficientes para configurar tal fenômeno, uma vez que o diagnóstico da rebeldia envolve também uma leitura “dialógica, interativa e intersemiótica” (SANTAELLA, 2005: 27). É preciso lembrar que vivemos em uma sociedade que “antropofagicamente devora as obras contra ela, tornando a transgressão uma rotina” (SANT’ANNA, 2017: 90). Portanto, o que ontem representava desvio, hoje pode ser hábito.

Nem todos os repertórios que exploram as combinações de acordes que Schoenberg discrimina como sucessões o fazem com intuitos transgressores. As schoenberguianas sucessões só podem ser lidas como gestos rebeldes quando consideradas suas articulações com demais escolhas e procedimentos musicais e, também, com questões mais abrangentes, tais como as formuladas por Seeger:

O que acontece quando as pessoas fazem música? Quais são os princípios que organizam a combinação de sons e seu arranjo no tempo? Por que um indivíduo particular ou grupo social executa ou ouve os sons no lugar, no tempo e contexto que ele(a) o fazem? Qual a relação da música com outros processos nas sociedades ou grupos? Quais efeitos a performance musical tem sobre os músicos, a audiência e outros grupos envolvidos? De onde vem a criatividade musical? Qual o papel do indivíduo na tradição, e o da tradição na formação do indivíduo? Qual a relação da música com outras formas de arte? (SEEGER, 2008: 240).

Isso porque, conforme mencionado na introdução, no *mainstream*, certas combinações de acordes adquirem status de fórmulas harmônicas e passam a ser exploradas por repertórios que procuram se associar a discursos de rebeldia por interesses outros, concordantes com ordens ideológicas, econômicas, políticas e legais plenamente estabelecidas.

Se as articulações não estão prontas, se elas dependem de uma análise densa, caímos novamente no debate acerca da crítica, enunciado por Kerman (1980: 311-312). Assim como a transgressão, a crítica musical também parece presa a um paradoxo. Se, por um lado, existem obras que “exigem conhecimentos múltiplos para serem lidas e avaliadas” (SANT’ANNA, 2017: 19), por outro, parafraseando Ruiz, por vezes nos deparamos com músicas que nos dão a impressão de que “não há o que dizer sobre elas que elas mesmas já não digam”.<sup>105</sup> Perrone-Moisés (2013: 398) aconselha evitarmos contrapor “metagesticulações críticas” quando o “gesto” do artista for “exato” pois, diante de seus “acertos”, a crítica “com apoio em bibliografia especializada”, ao “demonstrar”, pode acabar por “desmontar” a obra analisada. Se a crítica contribui para que os gestos aparentemente inexatos de Erik Satie e Caetano Veloso possam ser percebidos como acertos, ao mesmo tempo, é preciso admitir que esses artistas erram o alvo com tanta precisão que, num certo sentido, a crítica desmonta mesmo seus feitos.

Contudo, se os gestos desses artistas puderam ser reconhecidos como acertos, isso se deve, em grande parte, à adoção da rebeldia como lente de estudos. Compartilhando percepções acerca do seu emprego como conceito musicológico, na presente investigação, ao ser abordada para além das relações mais óbvias, imediatas ou estereotipadas, e por sua capacidade de se articular com outras áreas, conceitos e temas, a rebeldia se revelou como um proveitoso critério analítico.

Em suma, considerando que a rebeldia permeia diferentes discursos da música e sobre ela, de maneira ampla, este estudo procurou compreender com que materiais e procedimentos o valor moral da transgressão pode se expressar musicalmente. Questões relacionadas à autenticidade ou legitimidade das ações e discursos rebeldes não estiveram propriamente sob foco de investigação. Rebeldes ‘rebeldes’ ou forjados por hábeis *slogans*, foram averiguadas as combinações de acordes exploradas em casos que se associam a discursos de rebeldia. Ou seja, num plano mais específico, interrogou-se com que tipos de progressões de acordes a rebeldia ressoa. Por estarem presentes nesses casos, procurou-se compreender, então, os valores associados às schoenberguianas sucessões.

Ao distinguir as sucessões das progressões, e ao colocar as sucessões em uma posição

---

<sup>105</sup> “Não há o que dizer sobre essa poesia que ela mesma já não diga” (RUIZ, 2013: 410).

artística inferior, Schoenberg, teórico da tonalidade harmônica, comprometido com a apreensibilidade da música, valoriza o cultivo das progressões. Procurando dialogar com a concepção de que a sucessão é “sem objetivo”, por não ser capaz de “expressar uma tonalidade óbvia”, e nem “requerer uma continuação definitiva” (SCHOENBERG, 1983: 1), este estudo observou as “afuncionais” sucessões por outro prisma. Foram questionadas a ausência de objetivo e a defectiva capacidade de proporcionar prosseguimento lógico e coerente ao fluxo harmônico musical, e outros aspectos foram ponderados. Tais questionamentos e considerações levaram à constatação de que, a seu modo, as sucessões possuem sim um objetivo: se contrapor às progressões. Com isso, confrontam toda uma cultura, da qual as progressões são um forte e precioso emblema.

As sucessões se revelaram capazes de denotar um fenômeno em que significados múltiplos são mobilizados em uma mesma música através da combinação e articulação de diferentes recursos e materiais musicais. Desse modo, identificadas à serviço de discursos de não conformidade, as reverberações das sucessões de acordes são ouvidas aqui como progressões rebeldes.



## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- ADORNO, T. W.; PADDISON, Max. On the Problem of Musical Analysis. Blackwell Publishing, *Music Analysis*, Vol. 1, N. 2, 1982, pp. 169-187.
- AGAWU, Kofi. Analyzing Music under the New Musicological. *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997), pp. 297-307 Published by: University of California Press.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- BARBOSA, Joel. *Arranjo linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Unicamp, 2004.
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *O conceito de harmonia como fundamento da ética e da estética no trabalho e na obra musical de Ernst Mahle*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Brasília, 2006. p. 512-519.
- BARROS, Guilherme Sauerbronn de, e GERLING Cristina Capparelli. Análise schenkeriana: interpretação e crítica. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em música no Brasil: Métodos, domínios, perspectivas*. Volume 1. Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 87-121.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.
- BEARD, David e GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. London: Routledge, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BIAMONTE, Nicole. Triadic modal and pentatonic patterns in rock music. *Music Theory Spectrum*, v. 32, 2, 2010, p. 95-110
- CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Les Éditions Gallimard, Collection NRF, Paris, 1951.
- CARTER, Paul Scott. *Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music* (PhD). University of Cincinnati, 2005.
- CARVALHO Wallace. *Caetano Veloso regrava hit para 'A Força do Querer': 'Foi entusiasmante'*. Gshow, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://gshow.globo.com>> Fevereiro de 2017.
- CAZNÓK, Yara Borges. *Música, entre o audível e o visível*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHEDIAK, Almir (Ed.). *Songbook Caetano Veloso*, v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- CLEMENT, Brett. Modal Tonicization in Rock: The Special Case of the Lydian Scale. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, v. 6. 2013.
- COHEN, Albert Kircidel. A delinquência como subcultura. [Delinquent Boys, the culture of the gang, Londres, 1956]. In: BRITTO, Sulamita (Org.). *Sociologia da juventude, III: A vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 133-146.
- COKER, Jerry. *Jazz Keyboard: for pianists and non-pianists*. New York: Alfred, 1991.

- COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond. *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*. Paris: Chez Jean-Marie Bruyset, imprimeur-libraire, 1759. Disponível em: <<http://www.archive.org>>. Acesso em: nov 2017.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.
- DAMSCHRODER, David. *Thinking about harmony: historical perspectives on analysis*. Nova York: Cambridge University Press, 2008.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. 1968: Transgressão, utopia, engajamento. *Textos de história*, v. 15, n.1/2, 2007.
- DOLL, Christopher. *Hearing Harmony: Toward a tonal theory for the rock era*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.
- DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- ESPÍNDOLA, Lincoln Thiego. *Representação Sonora: Hugo Riemann e a noção de Harmonia Funcional*. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.
- ESTEBAN, Jairo Hernando Gómez. El romanticismo como mito fundacional de lo joven. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 7, n. 1, jan/jun. 2009, pp.59-81.
- FERNANDES, Nohad Mouhanna. Análise linguístico-discursiva da canção “O quereres”, de Caetano Veloso. *Revista Interletras UNIGRAN*, v. 2, n. 4, jan/jun 2006. Não numerado. Disponível em: <<http://www.interletras.com.br>> Acesso em: mai 2018.
- FÉTIS, François-Joseph. *A música ao alcance de todos. Ou noticia succinta de tudo o que é necessário para ajuizar e fallar d'esta arte sem a ter profundado*. Porto: Casa de Cruz Coutinho, Editor, 1858.
- FICHET, Laurent. Stéréotypes harmoniques de la musique baroque. *Acta Musicologica*, v. 68, n. 1, 1996, p.12- 22.
- FLAUBERT, Gustave. *Œuvres Complètes – Salammbô*. Paris: Louis Conard Libraire-Éditeur, 1926.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de; e LIBRELOTTO, Edilamar Ilha. O conceito de tonalidade segundo François-Joseph Fétis: tradução comentada de um artigo de divulgação de Robert Wangermée. *DAPesquisa*, v. 11, n. 16, ago. 2016, p. 254-275.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da “Grande Teoria da Beleza”: Harmonia como Ordem, Proporção, Número e Medida Objetiva. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12, n.1, 2012, p.138-156.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, No.5, 2012, p. 1-35.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da música como criatura viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. *Revista Científica*, FAP, 2012.

- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Passar dos limites? Harmonias de mediantes e repertório popular no Brasil. *Revista Opus*, v. 23, n.1, abr. 2017, p. 104-146.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Progressões e Sequências: Norma e transgressão na valoração das escolhas harmônicas em música popular*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2010.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 1995.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical, 1994.
- FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Introdução, tradução integral e notas de José F. Ortega. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna – Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- GUEST, Ian. *Harmonia, método prático – Modalismo*, v. 3. São Paulo: Irmãos Vitale, 2017.
- GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- HENRIQUES, Claudio Cezar. *Léxico e semântica: estudos produtivos sobre palavra e significação*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- HERRERA, Enric. *Teoria musical y armonia moderna*, volume II. Barcelona: Antoni Bosch, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 1.0. Ed. Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.
- IACOVINO, Renata. Infinitivamente Pessoal. *PAZ Blogue luso-brasileiro*. 6 fev 2010. Disponível em: <<https://solpaz.blogs.sapo.pt>> Acesso em: mai 2018.
- KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get out. The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, Vol. 7, N. 2, 1980, p.311-331.
- KEROUAC, Jack. *On the Road (Pé na estrada)*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- KRÄMER, Ulrich (Ed.). Erik Satie, *Gymnopédies*. Urtext Edition. München: G. Henle Verlag, 2011.
- LAPASSADE, Georges. Os rebeldes sem causa. [*L'entrée dans la vie: Essai sur l'inachèvement de l'home*. Paris, 1963]. In: BRITTO, Sulamita (Org.). *Sociologia da juventude, III: A vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.113-123.
- LaRUE, Jan. *Analisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LESTER, Joel. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University

Press, 2008, p.753- 777.

LEVINE, Mark. *The jazz piano book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1989.

LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.

LIBERATO, Leo Vinicius Maia. *Expressões contemporâneas de rebeldia: poder e fazer da juventude autonomista*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

LOPES, Marcos Antônio; MOSCATELI, Renato (organizadores). *Utopias da Era de Aquário*. In: *Histórias de países imaginários: variedades dos lugares utópicos*. Londrina: Eduel, 2011.

LOPES, Rodrigo Garcia. O Ex-estranho explora presença e ausência. *Caderno 2. Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21/6/1996, p. 78.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. 2000.

LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e agudeza nos quartetos de cordas op. 33 de Joseph Haydn*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2005.

MAIA, Leandro Ernesto. *Querer de Caetano Veloso: da canção à Canção*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2007. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br>> Acesso em: abr 2018.

MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MASTROPASQUA, Mauro. *Logica musicale: storia de un'idea*. Bologna: Bnomia University Press. 2011.

MEADE, Teresa A. *A history of modern Latin America: 1800 to the present*. UK: Wiley-Blackwell, 2010.

MEEÛS, Nicolas. *Análise schenkeriana*. Traduzido do francês por Luciane Beduschi. (Mimeo) 2009.

MEEÛS, Nicolas. Toward a post-schoenbergian grammar of tonal and pre-tonal harmonic progressions. *Music Theory Online*, v. 6, n. 1, 2000.

MEEÛS, Nicolas. Vecteurs harmoniques: Essai d'une systématique des progressions harmoniques. *Fascicules d'Analyse Musicale*, v.1, n.3, 1988, p. 87-106.

MEEÛS, Nicolas. Vetores harmônicos: Ensaio de uma sistemática das progressões harmônicas. Tradução: Marília do Espírito Santo Carvalho e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. *Revista Orfeu*, v.2, n.1, jul 2017, p. 171-202.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 9-73.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

MEYER, Leonard B. *Style and Music. Theory, history and ideology*. Originally published: 1989, by the University of Pennsylvania Press in the series *Studies in the Criticism and Theory of Music*. University of Chicago Press, 1996.

- MONTGOMERY, David L. The myth of organicism: from bad science to great art. *The Musical Quarterly*, v. 76, n. 1, Spring 1992, p. 17-66.
- MOORE, Allan. Patterns of harmony. *Popular Music*, v. 11, n. 1, 1992, p. 73-106.
- MORAES, J. Jota de. *Música da Modernidade – origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- MORAES, Vinicius. *Jazz e Co*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MUCHOW, Hans Heinrich. Os fãs do “jazz” como movimento juvenil de hoje. [Sexualreife und Sozialstruktur der Jugend. Hamburgo, 1959] In: BRITTO, Sulamita (Org.). *Sociologia da juventude, III: A vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 107-112.
- MULHOLLAND, Joe e HOJNACKI, Thomas. *The Berklee book of jazz harmony*. Boston: Berklee Press, 2013.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita: o que seu piano revelou*. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2001.
- NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.
- ORLEDGE, Robert. *Satie, the Composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- PAYETTE, Jean-François; OLIVIER, Lawrence. *Camus: Nouveaux regards sur sa vie et son œuvre*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007.
- PEASE, Frederick. *Jazz composition: theory and practice*. Boston, MA: Berklee Press, 2003.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. Coleção Primeiros Passos 69. Editora Nova Cultural Brasiliense, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Leminski, o samurai malandro”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PROTTA, Felipe Pupo Pereira. O fogo que arde sem se ver na bruta flor do querer: a concepção do amor numa canção de Caetano Veloso. *Revista brasileira de estudos da canção*, Natal, n.2, jul-dez 2012, p. 312-327. Disponível em: <<http://www.rbec.ect.ufrn.br>> Acesso em: mai 2018.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris, 1722. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr>> Acesso em: abr 2018.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on harmony*. Dublin: Luke White, 1779.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on harmony*. New York: Dover Publications, 1971.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, 1750. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr>> Acesso em: jul 2017.
- RAWLINS, Robert e BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.
- REY, Anne. *Erik Satie*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- RIBEIRO, Vicente Samy. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

- RIEMANN, Hugo. *Elementos de estética musical*. Madrid: Daniel Jorro, 1914.
- ROCKSTRO, W., DYSON, G., DRABKIN, W., POWERS, H., & RUSHTON, J. “Cadence”. In: *Grove Music Online*, 2001.
- RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. *Os estilos literários e letras de música popular brasileira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- ROSZAK, Théodore. *A Contracultura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>> Acesso em: ago 2017.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.
- RUIZ, Alice. Uma poesia ex-estranha. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SAMUEL, Claude. *Panorama da Arte Musical Contemporânea*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1964.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Nova História da Arte*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.
- SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1990.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber, 1983.
- SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura Geral – Tudo o que se deve saber*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.
- SEGRETO, Marcelo. *A exploração do timbre e da oralidade na composição de canções populares*. Relatório final de iniciação científica. FAPESP, 2010. Disponível em: <<http://www.marcelosegreto.com.br>> Acesso em: mai 2018.
- SIMÕES, Darcilia; KAROL, Luiz; e SALOMÃO, Cristina. *Português se aprende cantando: Estratégias para o ensino da língua nacional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- SOARES, Isabel. Weltschmerz. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. 2009. Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia>> Acesso em: jun 2018.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- STRATHERN, Paul. *Rousseau em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998
- TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: percepção popular como base para a

- compreensão de estruturas e significados musicais. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 7-18.
- TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, v. 2, *Theory and Method*, 1982, p. 37-67.
- TAGG, Philip. *Everyday Tonality II: towards a tonal theory of what most people hear*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014.
- TAGG, Philip. *Everyday tonality: towards a tonal theory of what most people hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, Inc., 2009.
- TAGG, Philip. Os acordes de "Yes we can" do vídeo da campanha presidencial de Barak Obama. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte n.22, 2010, p.7-21.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, Escola de Comunicação e Artes, 2008.
- TYMOCZKO, Dmitri. Root motion, function, scale-degree: a grammar for elementary tonal harmony (Mimeo). Versão em inglês do artigo Progressions fondamentales, fonctions, degrés, une grammaire de l'harmonie tonale élémentaire. *Musurgia*, v. 10, n. 2-3, 2003.
- VALITUTTI, S. Uma Revolução Juvenil. [La Rivoluzione Giovanile. Roma, 1962] In: BRITTO, Sulamita (Org.). *Sociologia da juventude, III: A vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 125-132.
- VINCENT, John. *The diatonic modes in modern music*. Nova York: Mills Music, Inc., 1951.
- WAGENSBERG, Jorge. *Si la naturaleza es la respuesta, cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre incertidumbre*. Barcelona: TusQuets Editores, 2002.
- WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WISNIK, José Miguel. Nota sobre Leminski cancionista. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.



## Apêndices



## Sobre os apêndices

Durante a pesquisa, foram produzidos alguns materiais que não integram o corpo desta dissertação, mas que se relacionam e complementam os assuntos abordados. Por isso, tais materiais são disponibilizados aqui como apêndices, e podem ser conferidos por aqueles que desejarem saber um pouco mais sobre a trajetória percorrida, ou que, eventualmente, tiverem interesses específicos em tais referências.

No apêndice 1 encontra-se uma tradução do “Capítulo Quarto” do “Terceiro Livro” do *Traité de L’Harmonie*, de Rameau (1722). Nesse capítulo, Rameau aborda o tópico da “sequência dos acordes” (*De la suite des accords*). No âmbito dessa pesquisa, tal texto se estabelece como um ponto de referência da tradição, atuando como facilitador na materialização dessa abstrata ideia.

Os outros dois apêndices remetem a um campo recente dos estudos em teoria musical, a chamada *rock theory*. Ao apostar na rebeldia como conceito musicológico, o presente trabalho se contrapõe ao viés desse campo teórico, comprometido com a pedagogização e padronização gramatical da música que investiga – o *rock* e suas vertentes. Contudo, como o *rock* tem afinidade direta com a temática da rebeldia, procurou-se tomar conhecimento desse referencial. Desse modo, os textos resenhados, assim como as outras referências da *rock theory* que foram consultadas, contribuem e repercutem na pesquisa como elementos de contra-argumentação. A resenha da tese de Paul Scott Carter (2005) – *Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music* – compõe o apêndice 2, e a resenha “Ouvindo harmonia ou ouvindo rock?”, do livro *Hearing Harmony: Toward a tonal theory for the rock era* de Christopher Doll (2017) compõe o apêndice 3.



Apêndice 1: Uma tradução do  
« Livre Troisième - Chapitre Quatrième » do  
*Traité de L'harmonie réduite à ses principes naturels*,  
de Jean-Philippe Rameau, 1722  
« *De la suite des Accords* »



Jean-Philippe Rameau - *Traité de L'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722

Terceiro Livro – Capítulo Quarto – Página 186

“Da sequência dos acordes”

[Tradução: Marília do Espírito Santo Carvalho, 1º semestre de 2018]

Se o baixo deve proceder por intervalos consonantes, as outras partes, ao contrário, devem proceder por intervalos diatônicos, de modo que nessas últimas partes não se pode passar de uma nota à outra senão pela que está mais próxima: por exemplo, o dó não pode ir senão para o ré ou para o si, se ele não ficar sobre o mesmo grau, como acontece com frequência, e assim por diante; e esta é a maneira que deve ser seguida.

1º. Nós escolhemos uma nota que chamamos *tônica*<sup>106</sup>, pela qual o baixo deve começar e terminar; essa nota determina a progressão de todas as que estão contidas na extensão de sua oitava: se nós tomarmos então a nota dó por tônica, não poderemos nos servir, tanto no baixo quanto nas outras partes, senão das notas *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si*, sem que seja permitido alterá-las com qualquer sustenido ou bemol.

Esta nota dó uma vez colocada no baixo, arranja-se o acorde perfeito<sup>107</sup> nas outras partes, observando a nota que forma a oitava deste dó, a que forma a quinta, e a que forma a terça.

2º. Se após este dó o baixo subir uma terça A. ou uma quarta B., ver o exemplo, *la taille*<sup>108</sup> que terá feito a oitava do dó que é o baixo, deve fazer em seguida a quinta da nota para a qual o baixo ascende uma terça ou uma quarta após o dó.

---

<sup>106</sup> Na edição de Luke White (Dublin, 1779), o termo original *tonique* foi traduzido para a língua inglesa como “key-note”, e os nomes das notas foram substituídos pelas letras do alfabeto, conforme o sistema inglês:

1. We chuse a Note which is called the Key-note, by which the Bass is to begin and end: This Note fixes the Progression of all those contained within the Compass of its Octave: If then we take C for the Key, we can use as well in the Bass as in the other Parts, but the Notes C, D, E, F, G, A, and B without it, it being permitted to alter them by any Sharp or Flat. (RAMEAU, 1779: 13).

Na tradução de Philip Gossett publicada em 1971, os nomes das notas são mantidos, e *tonique* é traduzida como “tonic”:

(I) We choose a note which we call the tonic, by which the bass should begin and end; this note determines the progression of all those contained within its octave. If we take the note Do as tonic, we may then use in the bass as well as in the other parts only the notes Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, and Si, and we may not alter them with sharps or flats (RAMEAU, 1971: 208).

<sup>107</sup> Na edição de 1779, *l'accord parfait* foi traduzido somente por “the chord” (RAMEAU, 1779: 13). A edição de 1971 opta pela tradução literal “the perfect chord” (RAMEAU, 1971: 208).

O contralto <sup>109</sup> que terá feito a terça deste dó, deve fazer em seguida a oitava da nota que sobe uma terça ou uma quarta.

E a voz superior<sup>110</sup> que fez a quinta deste dó, deve fazer em seguida a terça da nota que sobe uma terça ou uma quarta.

3°. Se após este dó o baixo subir uma quinta C. ou uma sexta D., *la taille* que terá feito a oitava deve fazer em seguida a terça; o contralto que terá feito a terça deve fazer em seguida a quinta; e a voz superior que terá feito a quinta deve fazer a oitava.

4°. E finalmente aquele que não deseja sobrecarregar sua memória lembrando a determinação para a progressão de cada parte superior em relação ao baixo, só terá que se lembrar que cada uma dessas partes pode formar um dos três intervalos que compõem o acorde perfeito apenas de três maneiras: permanecendo na mesma nota ou no mesmo grau, subindo diatonicamente, ou descendo diatonicamente, qualquer que seja o caminho do baixo; de modo que se a nota de uma das partes puder fazer a terça, a quinta ou a oitava sem mudar sua situação, ela deve certamente permanecer; mas se desta maneira ela não puder encontrar nenhum desses intervalos, eles deverão ser encontrados invariavelmente fazendo esta nota subir ou descer diatonicamente.

Se acontecer por acaso de duas partes se encontrarem numa mesma nota, e dessa forma faltar um intervalo no acorde perfeito, isso provém do fato de que uma dessas duas partes forma um dos três intervalos desse acorde perfeito, tanto ao subir quanto ao descer; de modo que, tendo-a feito subir, será necessário fazê-la descer, ou tendo-a feito descer, será necessário fazê-la subir; o que é natural para a parte que faz a quinta de uma nota do baixo seguida de outra,

---

<sup>108</sup> Segundo dicionários de língua francesa, *taille* é a voz intermediária entre o baixo e o contralto. As versões em língua inglesa consultadas fazem diferentes escolhas. A edição de 1779 opta pela tradução direta da palavra *taille* como “tenor”:

2. If after *C* the Bass ascends a Third *A*, or a Fourth *B* (see the Example) the Tenor – that made the octave to *C*, which is the Bass, ought afterwards to make the Fifth to the Note which in that Bass ascends a Third or a Fourth after *C* (RAMEAU, 1779: 13-14).

Já a edição de 1971 sugere tal relação entre parêntesis:

(2) If the bass ascends a third *A* or a fourth *B* after this Do [see Ex. II. 22], the part which formed the octave of the Do in the bass (in this example the tenor) should then form the fifth of the note to which the bass ascends a third or a fourth after Do (RAMEAU, 1971: 208).

A palavra *ténor* existe na língua francesa com o mesmo significado de *taille* e também como sinônimo de uma pessoa que se destaca, que assume um papel de liderança.

<sup>109</sup> Original: *La Haute-contre* (RAMEAU, 1722: 187); “The Counter-Tenor” (RAMEAU, 1779: 14); “The alto” (RAMEAU, 1971: 208).

<sup>110</sup> Original: *le dessus* (RAMEAU, 1722: 187); “the upper Part, or Treble” (RAMEAU, 1779: 14); “The treble” (RAMEAU, 1971: 208).

subindo novamente uma quarta, com aquela nota que subiu essa parte pode formar a oitava descendo e a terça subindo, para onde esta parte deve subir: isso é ainda natural para a parte que forma a oitava de uma nota do baixo seguida por outra que sobe uma quinta, e essa parte deve descer neste caso para a terça da nota que sobe uma quinta no baixo.

E X E M P L E S.

The musical score consists of four staves, each with a clef and a key signature of one flat. The staves are labeled on the left as Dessus, Haute-Contre, Taille, and Basse-Fond. Above the Dessus staff, there are several groups of notes with intervals indicated by numbers and letters: 5, J 3, H; 5, J 3, H; 5, L 8, E; 5, L 8, E; 5. Above the Haute-Contre staff, there are notes G, F, G, F, H, J, H, J with intervals 3 8, 3 8, 3 5, 3 5, 3. Above the Taille staff, there are notes E, L, E, L, F, G, F, G with intervals 8 5, 8 5, 8 3, 8 3, 8. Above the Basse-Fond staff, there are notes A, B, C, D with intervals I, I, I, I. Below the staves, there are four diagrams illustrating interval relationships between notes D, C, B, and A. Each diagram shows a vertical line for the starting note and a diagonal line for the ending note, with text explaining the interval: D to C (monter de 3 ou descendre de 6), C to B (monter de 4 ou descendre de 5), B to A (monter de 5 ou descendre de 4), and A to G (monter de 6 ou descendre de 3). Below these diagrams, there are four more diagrams showing intervals between G and F, F and E, E and D, and D and C, with text explaining the intervals: monter de 6, ou descendre de 3; monter de 5, ou descendre de 4; monter de 4, ou descendre de 5; monter de 3, ou descendre de 6.

Exemplos (RAMEAU, 1722: 188)

As progressões dessas partes superiores são ainda menos difíceis de memorizar, uma vez que encontramos apenas 8, 5, e 8, 3 E F; 3, 8, e 3, 5 G H; 5, 3, e 5, 8 J L: quando o baixo sobe uma 3 A, ou uma 4 B, nós verificamos que 8 conduz a 5 E; 5 à 3 J; e 3 a 8 G: e quando o baixo sobe uma 5, C, ou uma 6, D, verificamos que 8 conduz a 3, F, 3 à 5, H, e 5 à 8, L; de modo que qualquer rota<sup>111</sup> que faça o baixo, sabe-se pelo primeiro intervalo formado por uma das partes com este baixo, seja uma 3, uma 5 ou uma 8, o intervalo que ela deve formar com a nota que segue nesse baixo; e assim por diante até o fim, fazendo a mesma coisa em cada parte em particular, quando você não tem sagacidade o suficiente para ser capaz de colocá-los todos juntos ao mesmo tempo acima de cada nota do baixo.<sup>112</sup>

Precisaremos observar sobretudo que a 3, a 5 e a 8 estejam sempre contidas nas três partes superiores, sendo indiferente dar a 3, a 5, ou a 8 para qualquer parte que seja, no que concerne à primeira nota do baixo; mas em uma série de acordes, nós não podemos nos dispensar de seguir a ordem prescrita à cada parte que terá feito a terça, a quinta ou a oitava. Nós até vemos no exemplo, que esta ordem prescrita não ocorre somente entre a primeira e a segunda nota de cada compasso, mas também entre a segunda nota de um compasso e a primeira do compasso seguinte; se bem que por todos os lugares onde a progressão do baixo é a mesma, as [progressões] das outras partes têm uma mesma relação: portanto o intervalo marcado por um A entre as duas notas do primeiro compasso, e entre as duas últimas notas do exemplo sendo o mesmo, a progressão das partes superiores deve ser a mesma; o mesmo acontece com os outros intervalos do baixo marcados por um B, um C, e um D, tanto acima quanto abaixo do baixo. Fora isso, não devemos tentar encontrar essa uniformidade em uma mesma parte superior, porque a série dos acordes a força a fazer às vezes a terça, às vezes a quinta, etc., mas vamos

---

<sup>111</sup> Original: *quelque route que tienn la basse* (RAMEAU, 1722: 189); “whatever Road the Bass takes” (RAMEAU, 1779: 15); “whatever direction the bass takes” (RAMEAU, 1971: 209).

<sup>112</sup> Na edição de 1779 o texto está bem diferente, e aparece a expressão “succession or sequence of chords”:

So that, whatever Road the Bass takes, we may know by the first Interval (be it a Third, Fifth, or Eighth) that which must be the next to the following Note in the Bass; and so on until the End, by following the same Method, for each Part separately, and observing that the 3, 5 and 8, be always contained in the three upper Parts, being at Liberty to give to any one of the Parts the 3, 5, or 8, to the first Note of the Bass; but in a Succession or Sequence of Chords, one cannot help following the Method above prescribed, to each Part that shall have made the 3, 5, or 8 (RAMEAU, 1779: 15).

De modo que, seja qual for o caminho que o baixo pegue, podemos saber pelo primeiro intervalo (seja ele uma terça, quinta ou oitava) qual deve ser o próximo para a nota do baixo seguinte; e assim por diante até o final, seguindo o mesmo método, para cada parte separadamente, e observando que a 3, 5, e 8, estejam sempre contidas nas três partes superiores, estando livre para dar a qualquer uma das partes a 3, 5, ou 8, da primeira nota do baixo; mas numa sucessão ou sequência de acordes, não se pode deixar de seguir o método acima prescrito, para cada parte que deve ter feito a 3, 5, ou 8 (RAMEAU, 1779: 15).

observar em todos os lugares que a parte que tiver feito a terça, a quinta ou a oitava, seguirá sempre a progressão que é determinada a ela pela [progressão] do baixo.

Deve-se concluir até aqui que, após ter determinado os acordes das partes em relação à progressão das duas primeiras notas do baixo, ainda é necessário determinar a continuação da segunda nota deste baixo para a terceira; desta para a quarta; desta para a quinta, e assim até o final, cada nota do baixo formando sempre um dos intervalos consonantes prescritos para a progressão com a que se segue ou que a precede; e cada intervalo deste baixo determina a progressão das partes.

Nós colocamos o número I. abaixo ou acima de cada nota do baixo para salientar que cada acorde contém apenas I. 3. 5. 8.

Podemos agora compor um baixo de tal maneira que ele seja julgado de forma pertinente, fazendo contudo com que ele comece e termine com a nota dó, estando livre de resto de fazê-la proceder por todos os intervalos consonantes que se pode imaginar, sem alterar a situação das sete notas dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, com nenhum sustenido ou bemol, desde que evitemos unicamente fazer com que a nota si se encontre no baixo, como tomamos o cuidado de fazer em nossos exemplos; e após ter arranjado o primeiro acorde perfeito em cada parte, só será necessário dar a cada uma das partes que terão feito a terça, a quinta ou a oitava, a progressão determinada por aquela do baixo.

Devemos sempre usar um compasso de dois tempos nos começos e podemos empregar uma mínima ou uma semínima para cada tempo assim como usamos uma semibreve.

Lembrem-se de que subir uma sexta ou descer uma terça é a mesma coisa, o mesmo que subir uma quarta ou descer uma quinta.

Nós vemos que o arranjo deste baixo depende somente da fantasia e do gosto; podemos no entanto sujeitá-lo a isto nos começos, para ver se as partes que serão colocadas acima estarão conforme as nossas, após o que poderemos compor outros baixos à vontade, observando que a nota do baixo pela qual terminamos deva ser sempre precedida de uma outra que esteja uma quarta abaixo ou uma quinta acima, quer dizer, que a nota dó deva ser precedida pela nota sol quando se trata de terminar.

E X E M P L E.

5 8 3 8 3 5 3 8 5 3 5 3 5 3 5 8 5 8 5

D E S S U S.

3 5 8 5 8 3 8 5 3 8 3 8 3 5 3 5 3

H A U T E - C O N T R E.

8 3 5 3 5 8 5 3 8 5 8 5 8 5 8 3 8 3 8

T A I L L E.

Monter de 5. 6. 4. 6. 6. 4. 4. 4. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 4. 5. 4.

B A S S E F O N D A M E N T A L E.

Exemplo (RAMEAU, 1722: 190)

Apêndice 2: Uma resenha de  
*Retrogressive Harmonic Motion as Structural and  
Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music*,  
de Paul Scott Carter, 2005  
(Universidade de Cincinnati, 2005)



Resenha de “*Retrogressive Harmonic Motion*”,  
de Paul Scott Carter (Universidade de Cincinnati, 2005)

[Marília do Espírito Santo Carvalho, 1º semestre de 2017]

*Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music* (“Movimentos Harmônicos Retrogressivos como característica estrutural e estilística do Pop-Rock”) é a tese de doutoramento de Paul Scott Carter, defendida em 2005 no *College-Conservatory of Music* da Universidade de Cincinnati (EUA) na área de Teoria Musical. Carter é Mestre em Teoria Musical pela Universidade de Massachusetts (1991) e Bacharel em Teoria Musical e Piano Suplementar pelo *Allegheny College* (1987). É cantor, pianista e guitarrista, com experiência em *rock*, *jazz*, *folk* e música erudita. Atualmente leciona na *SUNY – State University of New York*, no Departamento de Música de Oneonta.

A partir da revisão das teorias de Jean-Philippe Rameau, Hugo Riemann e Arnold Schoenberg, Carter estabelece dois tipos fundamentais de movimentos harmônicos – os progressivos e os retrogressivos – e mostra que ambos estão presentes no repertório *pop-rock*. Carter afirma que a compreensão de elementos musicais e extramusicais de uma peça pode ser auxiliada pela análise dos movimentos harmônicos (ou ‘progressões harmônicas’, como são usualmente chamadas) uma vez que características de estilo estão atreladas a eles. A ideia central de seu trabalho é a de que o *pop-rock* se caracteriza estruturalmente e estilisticamente pela presença dos movimentos harmônicos retrogressivos. Para o empreendimento das análises que dão suporte à sua tese, o autor desenvolve o que chamou de *Tonal Space-Plot* – ferramenta gráfica-analítica que pretende auxiliar analistas a observar de forma ampla as diferentes relações das progressões harmônicas em torno de uma tonalidade.

O trabalho, de aproximadamente duzentas páginas, é objetivamente estruturado em cinco capítulos, sendo o primeiro e o último introdução e conclusão, respectivamente. Assim:

No capítulo 1, o autor resume o processo de elaboração de seu trabalho, fornece definições gerais a respeito do tema, e delimita o seu problema de pesquisa – do papel que os movimentos harmônicos retrogressivos desempenham na definição dos traços do estilo musical *pop-rock*.

O capítulo 2, contém observações sobre a história da teoria da harmonia e uma revisão sistemática das teorias de Rameau, Riemann e Schoenberg.

No capítulo 3, o autor explica os procedimentos metodológicos de seu trabalho, comenta a abordagem notacional do teórico francês Nicholas Meeùs, e propõe seu próprio método de representação gráfica, o *Tonal Space-Plot*.

O capítulo 4 é dedicado a análise de repertório *pop-rock*. A partir da identificação de “modelos” de progressões, são analisados casos e organizadas listas de repertórios. O capítulo se divide em três partes, sendo a primeira dedicada aos casos progressivos, a segunda aos retrogressivos, e a terceira ao repertório em que o autor identifica misturas desses tipos de progressões.

No capítulo 5, das conclusões, o autor se propõe a apresentar implicações de uma “Teoria da Harmonia da Música Pop”. Examina a atual escola de harmonia do *pop-rock*, discorre sobre alguns tópicos específicos, faz um sumário das análises e apresenta o que ele chama de Princípio “*My Generation*”.

Nas primeiras páginas, Carter compartilha a situação que o motivou ao desenvolvimento do trabalho. Conta que, em certa ocasião, estava numa biblioteca de música ouvindo sequências de acordes e pensando despreziosamente a respeito das teorias de Rameau e Schoenberg quando teve a ideia de representar as relações dos acordes a partir do modelo de um átomo, desenhando a tônica na posição do núcleo e os demais acordes diatônicos distribuídos espacialmente ao redor dela para que seus respectivos papéis funcionais pudessem ser vistos numa relação geométrica. Tentou posicioná-los de tal forma que as transferências de energia que ocorrem em uma reação atômica pudessem estar simbolizadas nas interações que acontecem entre esses acordes. O esboço foi a maneira que o autor diz ter encontrado para compreender melhor o “espaço tonal” e seus movimentos. Carter declara que o esboço, aliado: 1) à teoria sobre os tipos de movimentos harmônicos, sistematizada por Rameau; 2) à teoria sobre o senso de funcionalidade, cunhada por Riemann; e 3) à ideia de força motriz expressa na “tabela das regiões” de Schoenberg – juntamente com a apreciação das harmonias de músicas da atualidade, se configuraram no ponto de partida para o desenvolvimento da sua tese, e refletem a perspectiva analítica que nela é aplicada.

No capítulo 1, então, Carter disserta sobre o processo de elaboração de seu trabalho. Explica que, primeiramente, precisou acessar as teorias sobre harmonia funcional e sobre a natureza dos movimentos entre acordes em contextos de harmonia tonal (teorias de Rameau, Riemann e Schoenberg). A partir disso, percebeu que era possível definir dois tipos fundamentais de movimentos harmônicos – os progressivos e os retrogressivos – e tomou um desses tipos – o retrogressivo, que ele acredita ser crucial na caracterização do *pop-rock* – como

base da sua perspectiva analítica. Em seguida, estabeleceu um método para a avaliação dos movimentos das fundamentais dos acordes num contexto de harmonia tonal, e se propôs a examinar repertórios com o intuito de descobrir o que a caracterização das progressões harmônicas poderia revelar sobre eles, sinalizando para aspectos de natureza estrutural, estilística, de gênero, de período, e também de natureza sociológica. Por último, tentou extrair conclusões levando em conta o papel que esses padrões desempenham na definição do estilo musical *pop-rock*.

Carter diz que buscou examinar um repertório tonalmente coerente (isto é, cuja harmonia é unificada em torno de uma tônica) onde predominassem tríades em posição fundamental e acordes de sétima. Estabeleceu como objetivo central do seu estudo a verificação de como o movimento harmônico contribui para o efeito artístico global de uma composição. Nesse sentido, Carter cita o recorrente uso em contexto popular de “modelos harmônicos” – quando sucessões harmônicas específicas são usadas em diferentes composições – e define três conceitos cruciais para o entendimento de seu trabalho: o termo “funcional”, que é tomado como um dos elementos que auxiliam na definição de um centro tonal (sentido que, por sua vez, está ancorado na prática harmônica tradicional); “progressão”, entendido como um conceito derivado da cadência autêntica, ou seja, como algo que, para além de mera sucessão de eventos (acordes) no tempo, implica sobretudo em movimento harmônico imbuído de caráter direcional (algo que não se aplica à cadência plagal IV-I); e o termo “sucessão”, que é empregado sempre que o sentido de progressão não estiver claramente estabelecido.

No capítulo 2, intitulado “Aspectos da Teoria da Harmonia Funcional e sua história”, é empreendida uma revisão das teorias de Jean-Philippe Rameau, Hugo Riemann e Arnold Schoenberg. Carter justifica a escolha desses três autores por contemplarem o tema das “movimentações harmônicas” como um tópico teórico específico de estudos, com coerência em si mesmo. Dentre as principais contribuições e características da teoria de Rameau (1683–1764), Carter ressalta o fato dela ser prática e, ao mesmo tempo, especulativa, tendo lançado “bases” para um desenvolvimento teórico que continua em percurso, e ser a teoria onde é possível detectar a “gênese” dos três tópicos centrais das teorias dos séculos XVIII e XIX – a teoria do baixo fundamental, a teoria dos graus da escala, e a teoria funcional – o que faz com que suas ideias estejam entrelaçadas às ideias de muitos outros estudiosos.

Rameau elabora o conceito de baixo fundamental, estipulando dois pontos essenciais: que nele existe uma nota que tem a função de fundamental do acorde e que, não necessariamente, está

escrita na parte do baixo; e que deve ser entendido como uma sucessão de fundamentais subjacentes às sucessões harmônicas. Em diversos pontos do trabalho, Carter contrapõe suas interpretações às do teórico francês Nicholas Meeùs. Sobre esse tópico, de acordo com Carter, Meeùs explica que a reivindicação de Rameau é a de que a tonalidade é regida pela liderança da linha do baixo fundamental. Sobre a teoria de Rameau, segundo o relato de Carter, Meeùs ressalta não se tratar de uma teoria sobre inversões de acordes, mas sim sobre progressões de acordes.

Carter relata que da teoria de Rameau derivam um conjunto de princípios que regem a movimentação típica da harmonia tonal. Segundo Carter, Rameau indica em seus escritos que certos movimentos são de alguma forma “melhores” que outros – ou seja, ele não apenas classifica os movimentos, como os qualifica. Nesse sentido, Carter observa que Meeùs adota postura semelhante, quando se refere a certas progressões harmônicas como “bem-formadas” (“*well-formed*”). Carter, por sua vez, fala sobre a importância de reconhecermos que os movimentos harmônicos variam em força e tipo de fluxo (“*flow type*”) e que, por conta dessa variação, podem ser mais ou menos eficientes no alcance de certos objetivos, tais como o fechamento via cadência autêntica. Distinções como melhor/pior, com maior força/com menor força, mais eficiente/menos eficiente, progressivo/retrogressivo, permitido/proibido, etc., refletem, então, um tipo de pensamento que é recorrentemente aplicado ao tema das progressões de acordes, e cuja “origem” se encontra, segundo Carter, no pensamento de Rameau.

Carter enumera os três tipos de movimentos elencados por Rameau: 1) o da cadência perfeita, onde a fundamental do acorde desce uma quinta; 2) o da cadência interrompida ou deceptiva, onde a fundamental sobe uma segunda; 3) e o da cadência irregular, que inclui a cadência plagal e a meia-cadência. Segundo Carter, Rameau não inclui sucessões onde as fundamentais se distanciam por intervalos de terça. Para Rameau, o movimento V-I é o movimento mais desejável, o mais “perfeito” (e, por isso, deve ser emulado, produzindo espécies de “dominantes locais” resolvendo em suas “tônicas”).

Por permutação, são possíveis seis tipos de movimentos de fundamentais: 1) por quarta ascendente; 2) por quarta descendente; 3) por terça descendente; 4) por terça ascendente; 5) por segunda ascendente; 6) por segunda descendente. Os dois primeiros tipos são os mais fortes para Rameau, os demais são considerados fracos, sendo que as progressões por segundas descendentes são tidas como proibidas. Já os movimentos por segunda ascendente recebem uma qualificação específica: além de serem considerados progressões, são colocadas dentro da mesma categoria da paradigmática progressão V-I, com um caráter um pouco mais fraco, no entanto. É a chamada

doutrina do “duplo emprego” (“*double employment*”). Se ii e IV preparam o V com efeito funcional similar, isso significa que seus movimentos são de tipos similares. No movimento IV-V infere-se a função de ii a partir do acorde IV com sexta. Segundo Carter, Meeùs leva ainda mais adiante a questão: explica que a ideia de Rameau é a de que, numa progressão I-IV-V-I, o IV, abordado pelo ponto de vista do acorde seguinte (V), corresponde a um ii sem a fundamental; já numa progressão I-ii-V-I, o ii, abordado pelo ponto de vista do acorde anterior (I), corresponde a um IV com a sexta acrescentada. Assim, com argumentos plausíveis, o duplo emprego acomoda esses acordes dentro do princípio das progressões por quartas ascendentes.

Já Hugo Riemann (1849 - 1919) é o propositor da Teoria das Funções Tonais e estabelece um modelo tripartite de funções: subdominante, dominante e tônica. De acordo com Carter, Riemann entende a função como uma característica anatômica da tonalidade. A ideia da substituição de acordes em termos funcionais é inerente à sua teoria, de modo que acordes “secundários” (ii, iii, vi, vii<sup>o</sup>) podem ser substituídos por acordes “primários” (respectivamente IV, I, I e V), mas não o contrário, denotando uma hierarquia nas substituições. Riemann é apresentado por Carter como um “dualista harmônico”. A fórmula cadencial “tônica-subdominante-dominante-tônica” é vista como contendo duas partes: o domínio de partida da tônica, e o domínio de chegada à tônica. Riemann, assim como Gottfried Weber (1779-1839) e outros teóricos, propõe “Tonnetz” – tabela para a demonstração dos acordes em relações de diferentes níveis com a tônica. A ideia de que essas relações podem ser representadas e detalhadas graficamente é “divisora de águas” para os estudos da harmonia, e é um princípio bastante presente em diversos trabalhos até os dias atuais. Carter não adota o “Tonnetz” de Weber, nem as representações de Riemann ou as tabelas de Schoenberg, mas declara que ter tomado contato com esses sistemas foi uma etapa fundamental para a proposição de seu modelo de representação do espaço tonal.

Schoenberg (1874-1951) é lembrado por Carter como um compositor de música pós-tonal e teórico da música tonal. Em seu *Funções Estruturais da Harmonia*, compilado nos anos 1940 e publicado em 1954, consta diretamente o assunto dos movimentos harmônicos. Segundo Carter, Schoenberg “revive” a teoria das progressões do baixo fundamental de Rameau, propondo três categorias de progressão: 1) forte ou ascendente – por quarta ascendente ou terça descendente – que pode ser usada sem restrições; 2) descendente – por quarta descendente ou por terça ascendente – cujo “melhor uso” é “em combinações de três acordes resultando numa progressão forte”; e 3) superforte – por segunda ascendente ou descendente – que

“frequentemente aparece como deceptiva” e “pode ser considerada muito forte para o uso contínuo”. Meeùs entende que “um estudo sobre o uso das progressões assim categorizadas permite uma descrição geral sobre as ‘frases tonais harmonicamente *bem-formadas*’”. Como dito anteriormente, além da proposição das três categorias de progressão, em sua revisão de Schoenberg, Carter também ressalta a importância da proposição da “Tabela de Regiões” – diagrama esquemático bidimensional que mapeia as harmonias funcionais de uma tonalidade em relação a uma outra tonalidade.

No capítulo 3, o autor detalha os quatro procedimentos de análise que pretende empreender. O primeiro consiste na conhecida notação dos graus com números romanos, mas Carter sinaliza para o detalhe da incorporação das letras ‘P’ (para movimentos progressivos) e ‘R’ (para movimentos retrogressivos), seguidos da gradação de 1 a 3, sendo 1 o nível mais fraco e 3 o mais forte de acordo com a seguinte tabela:

	<b>Progressive motion:</b>	<b>Retrogressive motion:</b>
<b>Strongest:</b>	P3 = up by 4th	R3 = down by 4th
	P2 = down by 3rd	R2 = up by 3rd
<b>Weakest:</b>	P1 = up by 2nd	R1 = down by 2nd

O segundo momento consiste na valoração entre ‘R’ e ‘P’, ou seja, na soma dos P1, P2 e P3 e/ou R1, R2, R3 de cada estrofe, frase ou verso analisado, com o intuito da visualização das ocorrências e predominâncias de cada tipo de progressão. A terceira etapa consiste na representação do fluxo harmônico a partir do sistema gráfico de Meeùs; e a última consiste na representação através do seu próprio sistema gráfico, o *Space-Plot*.

Carter também estabelece sete “Licenças Metodológicas” (“*Methodological Allowances*”):

- 1) Explica que, para melhor acessar o papel de acordes invertidos numa progressão, os mesmos foram interpretados como se estivessem em posição fundamental.
- 2) Estipula que padrões recorrentes são tomados como “modelos”. Essa classificação, segundo ele, visa a auxiliar a organização e perceber certos usos através do tempo.
- 3) Canções no modo menor são tratadas a partir do escopo do modo maior: i, ii°, (b)III, iv, v, (b)VI, (b)VII.
- 4) Sendo assim, para a análise de algumas canções em modo menor, Carter considerou útil tomar como centro harmônico o “vi” e não o “i”.

5) Alternâncias entre acordes são chamadas “oscilações”. Não geram propriamente movimento, no modo de entender de Carter e, por isso, são desconsiderados em certas análises.

6) Quando um modelo é formado por uma sucessão que se repete (ex.  $||: I-X- Y :||$ ), o I deve ser tomado como o acorde final da sucessão.

7) Acordes alterados cromaticamente são tomados pela função dos acordes diatônicos com os quais se relacionam. Ex: Uma dominante secundária tem função dominante.

Definidos os critérios analíticos e procedimentos metodológicos, no capítulo 4 os modelos harmônicos elencados são comentados e alguns são representados graficamente. Os modelos harmônicos também são ilustrados com fragmentos de ocorrências em repertórios – desde Bach, passando por casos do blues, do jazz e do Tin Pan Alley, com a predominância, obviamente, dos casos do *pop-rock*. Amplas listagens de canções são apresentadas para cada modelo harmônico levantado.

A primeira parte do capítulo, dedicada aos casos progressivos, traz modelos como: ‘I-IV-V-I’ (batizada por Carter como “*Simple Journey*”) e algumas variações como ‘I-IV-I-V-I’ e ‘I-IV-V-IV-I’; progressões baseadas no ciclo de quartas; a progressão ‘bVI-bVII-I’ (batizada por Carter como “*50’s Pop*”); progressões que trazem o vi como tônica, que ele chama de “Ciclo Progressivo de Submediante” – ‘vi-IV-V’; “Oscilação Submediante/Subdominante” –  $||: vi IV :||$ ; entre outras.

A segunda parte do capítulo, dedicada aos casos retrogressivos, traz modelos como: ‘I-V-IV-I’ (batizada por Carter como “*Retrogressive Simple Journey*”, ou “RSJ”) e suas variações, como ‘(I)-V-IV-V-I’; cadências plagais como ‘I-bVII-IV’ (conhecida como “*Double Plagal Motion*”), ‘I-bIII-bVII-IV’ (“*Triple Plagal Motion*”), ‘I-bVI-bIII-bVII-IV-I’ (“*Quadruple Plagal Motion*”); “Ciclos Retrogressivos de Submediante” – vi-V-IV e vi-V-IV-V; entre outros.

Na terceira parte do capítulo, Carter comenta casos em que ele identifica o uso interpolado de ambos os tipos de movimento.

No capítulo das conclusões, o autor salienta que estudos sobre a teoria do *pop-rock* vêm se expandindo em quantidade e qualidade, e que estes estudos se beneficiam, em sua maioria, dos estudos feitos no campo da *art music*. Discorre um pouco a respeito dos trabalhos de Allan Moore, Ken Stephenson e Walter Everett. Faz considerações sobre o papel estrutural dos modelos de três acordes no contexto *pop-rock*, uma vez que o “formato de quatro minutos” não permite grandes “esquemas harmônicos”, criando possibilidades em “miniatura”. Conclui que, hierarquicamente, o movimento IV-I está para o *pop-rock* assim como o movimento V-I está para o repertório tradicional. Estabelece o movimento por segunda descendente I-bVII como

“emblema” do *pop-rock* dos anos 1960 e o batiza como “Efeito *My Generation*”, fazendo alusão ao título de uma canção do grupo *The Who*. Finalmente, lança as seguintes perguntas: “Seria o *pop-rock* um tipo diferente da música tonal tradicional com certas aberrações e acentuações que devemos considerar como mentirosas, fora da verdadeira tonalidade? Ou é um estilo musical que altera a definição da própria tonalidade para que ela seja incluída?”.

Sem dúvida, a tese de Carter é uma referência que deve ser considerada pelos que desejam abordar o tema das progressões harmônicas no *pop-rock*. Destacam-se como relevantes contribuições a realização de detalhado mapeamento das sucessões harmônicas recorrentes no *pop-rock*, assim como o extenso levantamento de repertório, que cria condições para que diferentes investigações sejam empreendidas a partir do ponto em que o trabalho foi concluído, o que é relevante para a área. Algumas fragilidades, entretanto, podem ser identificadas. O objetivo declarado nas páginas iniciais – da investigação de como os movimentos harmônicos contribuem para o “efeito artístico global” de uma composição – parece ter sido esquecido ao longo do trabalho. Trata-se de uma pesquisa focada exclusivamente no parâmetro das progressões harmônicas, que prescinde de investigações acerca de como as harmonias se articulam ou dialogam com outros elementos da composição, tais como melodia, ritmo, timbres e dinâmica, e tampouco apresenta reflexões críticas sobre possíveis relações das escolhas harmônicas com as letras das canções, suas temáticas, períodos, contextos históricos, políticos, etc. Não há comentários sobre possíveis conexões entre os movimentos harmônicos e aspectos de “natureza sociológica”, conforme Carter anuncia na delimitação dos objetivos de seu trabalho.

Outro aspecto que requer certa relativização na leitura da tese de Carter, se relaciona com a forma com que são apresentadas as ideias de Rameau. Trata-se de um ponto que pode não comprometer diretamente a investigação de Carter, mas que, no entanto, pode suscitar compreensões equivocadas em leitores que não tenham familiaridade com a história da “Teoria da Harmonia” (o que é significativo em se tratando de um trabalho acadêmico). É preciso lembrar que, no que diz respeito à harmonia, diferentemente da maneira como Carter expõe, não é possível creditar individualmente nem a Rameau e nem a qualquer outro teórico a responsabilidade da “origem” ou “gênese” dos conceitos, uma vez que tal disciplina apresenta um longo trajeto na história do Ocidente. Em outras palavras – e, sem diminuir a importância de Rameau (muito pelo contrário) – é importante salientar que seu pensamento é formulado a partir do diálogo com o trabalho de diversos teóricos que o antecederam. Assim, ao invés de referir-se a Rameau como aquele que teria lançado as “bases” de um “desenvolvimento teórico

que continua em percurso”, seria mais adequado se Carter se reportasse a Rameu como um importante pilar sobre o qual a história da harmonia se apoia.

O capítulo 4 – intitulado “Análise de repertório *pop-rock*” – nos leva a questionamentos de ordem metodológica, afinal, são tantas as possibilidades de “análises” que é muito pouco provável que a análise empreendida pelo autor coincida com a expectativa criada pelo leitor no momento em que ele se depara com esse termo no sumário. O que esperar, então, de um capítulo inteiramente dedicado a “análises”? Comentários de casos? Quantos? Músicas completas? Ou fragmentos? Como esses casos devem ser apresentados? Com partituras? Com áudios? Com referências detalhadas para que o leitor possa pesquisar? Quanto de informação ou que tipo de informações a respeito das músicas comentadas o autor deve fornecer ao leitor? Somente o título e o artista/banda são suficientes? Organização de listagens caracteriza análise? Em que medida? A articulação de todas essas decisões com os objetivos da pesquisa certamente é um dos grandes desafios do pesquisador. Como dito anteriormente, Carter optou pelo enfoque nas progressões harmônicas. Seu recorte é bem específico e não constam partituras no trabalho. Os casos são comentados a partir de esquemas da parte harmônica (por meio da indicação dos graus com números romanos) e, nos raros casos em que a melodia foi mencionada, ela também é sinalizada por números (representando os graus melódicos).

Para comentar um último ponto, recupera-se a afirmação de Carter de que no *pop-rock* a progressão IV-I “assume um papel expandido, hierarquicamente falando, na esfera tonal”. Carter conclui, então, que o *pop-rock* modifica o grau de importância da progressão IV-I, fazendo com que ela adquira um maior *status*, um maior prestígio, ou seja, suba na “hierarquia”, portanto, do sistema tonal. Seu entendimento é de que, por conta do uso de diferentes caminhos harmônicos que passam pelo IV, a área da subdominante se torna melhor “estabelecida” no universo do *pop-rock*. (“*the subdominant becomes an area of the space that is better ‘established’*”). Carter desenvolve sua argumentação e conclui que a área da subdominante está para o *pop-rock* assim como a área da dominante está para a “música tradicional tonal”.

Por mais que o autor deixe evidente que tais conclusões são depreendidas a partir do critério quantitativo, ou seja, do número de ocorrências (e, nesses parâmetros, tais afirmações não configuram equívoco), ainda assim, expor o fenômeno nesses termos (e somente nesses termos) não representa demasiada simplificação ou redução? Ao concluir que o movimento IV-I está para o *pop-rock* assim como o movimento V-I está para o repertório tradicional ocidental não estaria Carter demonstrando uma incompreensão da importância histórica do movimento

V-I e entrando em desacordo, inclusive, com a própria revisão teórica que ele realiza no capítulo 2 do trabalho?

Quais as implicações e impactos de trabalhos dessa natureza para o pensar da música? Carter conduz um modo de investigação francamente questionado pelos autores da chamada nova musicologia. Em *How We Got into Analysis, and How to Get Out*,<sup>113</sup> Kerman critica a análise baseada em metodologias objetivas, “ocupada com suas próprias técnicas”, “fascinada por sua própria lógica”, que busca lidar apenas com “proposições corrigíveis” e se nega a compreender algo da sua ideologia subjacente ou a reservar lugar para considerações sobre o contexto histórico. Essa é precisamente a discussão trazida à tona por Kofi Agawu em *Analyzing Music under the New Musicological Regime*,<sup>114</sup> do impasse da conciliação da análise com abordagens mais críticas, do dilema da proposição de novos trabalhos a partir da utilização das velhas ferramentas analíticas. São discussões que vêm sendo empreendidas na musicologia nas últimas três décadas e que, quando nos deparamos com trabalhos como os de Carter, percebemos que ainda continuam atuais.

---

<sup>113</sup> J. Kerman, *How We Got into Analysis, and How to Get Out* – *Critical Inquiry* VII (1980), 311-31.

<sup>114</sup> K. Agawu, *Analyzing Music under the New Musicological Regime* – *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997), 297-307 – Published by: University of California Press.

Apêndice 3:

“Ouvindo harmonia ou ouvindo rock?”

Uma resenha de *Hearing Harmony: Toward a tonal theory for the rock era*,  
de Christopher Doll  
(University of Michigan Press, 2017)



“Ouvindo harmonia ou ouvindo rock?”

Uma resenha de *Hearing Harmony: Toward a tonal theory for the rock era*,  
de Christopher Doll (University of Michigan Press, 2017)

[Marília do Espírito Santo Carvalho, 1º semestre de 2018]

*Hearing Harmony*, de Christopher Doll, é uma publicação da *University of Michigan Press* realizada em 2017. Compositor e teórico estadunidense dedicado à tonalidade e intertextualidade da música popular e da *art music* do pós-guerra, em sua formação Doll obteve títulos pela *Columbia University* (PhD, 2007), *University of Cincinnati College-Conservatory of Music* (MM, 2000) e *Case Western Reserve University* (BA, 1998). Desde 2007, ensina teoria musical e composição na *Mason Gross School of the Arts* da *Rutgers University*, em Nova Jersey, onde atualmente é Professor Titular Associado. Já proferiu palestras em instituições como *Oxford*, *Eastman*, *Princeton* e *Columbia University*; publicou artigos e resenhas em periódicos como *Music Theory Online*, *Music Theory Spectrum*, *Indiana Theory Review*, *Journal of Music Theory*, *Dutch Journal of Music Theory*, *Journal of Popular Music Studies*; e contribuiu para o *The Grove Dictionary of American Music*, *The Encyclopedia of African American Music* e *Music in American Life*.

Esse percurso acadêmico se vê repercutido na bibliografia do livro, que é extensa, diversa, e privilegia publicações de periódicos científicos, fornecendo um panorama atualizado dos estudos em música popular, especialmente da chamada *rock theory*, representada por autores como Biamonte (2010), Carter (2005), de Clercq (2012), Everett (2004), Moore (2012), Nobile (2015), Osborn (2013) e Tagg (2009). Constam também referências da teoria da harmonia, tais como Riemann (1896; 1917) e Schenker (1906; 1935); musicólogos como De Bellis (2003), Harrison (2002), Kopp (2002), Lerdahl (2001), Meeùs (2003) e Tymoczko (2011); da educação musical (Green, 2002) e da cognição musical (Margulis, 2014; Narmour, 1992; Temperly, 2001). O texto de 320 páginas, conta ainda com introdução, seis capítulos, conclusão, cinco apêndices, notas e índice.

Os capítulos concentram-se em “quatro principais qualidades auditivas da harmonia do rock: função, esquema, transformação e ambiguidade”.<sup>115</sup> Segundo Doll, tais qualidades, ou efeitos harmônicos (*harmonic effects*), resultam da “interação de certos tipos de acordes em

---

<sup>115</sup> The chapters [...] concentrate on four major aural qualities of rock harmony: function, schema, transformation, and ambiguity (DOLL, 2017: 8). Traduções próprias, salvo quando indicado.

certos tipos de contextos melódicos, rítmicos, texturais, tímbricos e extramusicais”.<sup>116</sup> Considera como sua principal tarefa esclarecer a mecânica dos acordes ao operar nesses contextos variados.

Nas linhas iniciais, Doll ressalta seu pioneirismo, afirmando ser essa a primeira tese acadêmica, até onde é de seu conhecimento, “inteiramente dedicada a acordes na esfera popular”.<sup>117</sup> Julga oferecer uma teoria harmônica “original” que, mais do que “mero inventário de progressões de acordes”, constitui-se num “grande conjunto de conceitos rigorosamente definidos e interrelacionados que facilitam, e são facilitados, pela escuta receptiva e autorreflexiva”.<sup>118</sup> Explica que sua teoria repousa sobre a premissa de que “quanto mais informada e atenta é a nossa escuta, mais rica é a nossa experiência”; um sentimento, segundo ele, “comummente expresso sobre música clássica ocidental”, mas “frequentemente ausente em estudos acadêmicos sobre repertórios populares”.<sup>119</sup> Com isso, pretende colocar em perspectiva a ideia recorrente de que em toda música popular são sempre “os mesmos três acordes”<sup>120</sup>, garantindo que, para os ouvintes que se dispõem a ter encontros mais “ricos” e “variados” com a música, “este repertório não decepcionará”.<sup>121</sup>

Sobre a prática harmônica popular, o autor ressalva ser esta tão diversa que qualquer tentativa de verbalizá-la, por mais extensa e detalhada que seja, está destinada a parecer breve. Por isso, realiza um recorte, propondo-se a focar a prática harmônica da música popular estadunidense e britânica da chamada “era do rock”: de aproximadamente 1950 até o presente. Tal período abarca uma ampla gama de diferentes estilos que, na visão do autor, podem individualmente suportar teorias harmônicas próprias, o que não invalida, na sua opinião, os benefícios de uma abordagem em larga escala. Acredita que uma abordagem mais global permite ver semelhanças e dissemelhanças harmônicas entre esses estilos, possibilitando a formulação de

---

<sup>116</sup> These chordal qualities – or harmonic effects – result from the interaction of certain kinds of chords within certain kinds of melodic, rhythmic, textural, timbral, and extramusical contexts (DOLL, 2017: 8).

<sup>117</sup> *Hearing Harmony* is, to my knowledge, the first academic monograph devoted entirely to chords in the popular sphere (DOLL, 2017:1).

<sup>118</sup> It is no mere inventory of progressions [...] or survey of standard chordal theory; rather, it offers an original philosophical-psychological harmonic theory, a large set of rigorously defined and interrelated concepts that facilitate, and are facilitated by, open-minded, self-reflective listening (DOLL, 2017: 1).

<sup>119</sup> The more informed and attentive our listening, the richer our experience, a sentiment often expressed about Western classical music (...) but too frequently absent in academic studies of popular repertoires (DOLL, 2017: 2).

<sup>120</sup> There is an old saying that all popular music is ‘just the same three chords’ (DOLL, 2017: 2).

<sup>121</sup> But for listeners whose sights are set higher, on richer and more varied encounters, this repertory will not disappoint (DOLL, 2017: 2).

uma teoria “substancial”, que seja “generalizada o suficiente para acomodar músicas e artistas que não residem claramente em um ou outro campo”.<sup>122</sup>

Quanto à cronologia aplicada, Doll reconhece a arbitrariedade de sua divisão, argumentando que 1950 é uma data aproximada em torno da qual é possível separar a era do rock da era do jazz. Separação excessivamente simplificada, o autor admite, mas capaz de demarcar, segundo ele, períodos cujas linguagens harmônicas são fundamentalmente diferentes no que diz respeito às sonoridades favorecidas (acordes de sétima da “*jazz-era*” versus tríades e *power chords* da “*rock-era*”). Assim, argumenta que, mesmo servindo primariamente como designação cronológica, a palavra rock também serve para transmitir informações de estilo em um nível muito amplo. Ainda sobre a adoção do termo rock, o autor se antecipa a possíveis questionamentos:

Por que o uso do termo “rock”, especificamente, para se referir a toda uma era? Para alguns leitores céticos, o uso do termo “rock” pode parecer eticamente ou mesmo moralmente suspeito, talvez representando uma espécie de imperialismo musical-teórico que redefine diversas formas culturais de acordo com os gostos pessoais do autor, um branco, heterossexual, do sexo masculino, americano. De fato, o termo “rock” em muitos outros contextos refere-se a um estilo particular de música popular do final do século XX, que inclui artistas como Rolling Stones, Joan Jett e Lenny Kravitz, mas não seus contemporâneos Menudo, Rihanna ou John Denver. Ao colocar todos esses artistas diferentes em uma mesma cesta, este livro sujeita-se a esse tipo de críticas. Como todos os rótulos amplos, “rock” tem vantagens e desvantagens, mas, na minha opinião, é retoricamente conveniente demais para não ser usado (DOLL, 2017: 3-4).<sup>123</sup>

Doll conta que se empenhou para que no trabalho constassem canções de um grande número de artistas culturalmente, etnicamente, geograficamente, temporalmente e sonoramente distintos. Esse cuidado torna-se evidente ao longo da leitura, pois o livro chama a atenção pela grande quantidade de referências sonoras, que passam pelo *punk*, *funk*, *folk*, *soul*, *grunge*, *disco*, *emo*, *country*, entre outros. Para a inclusão dos casos, foram observados principalmente os critérios de relevância para ilustrar os assuntos debatidos e capacidade de proporcionar diversidade ao trabalho.

---

<sup>122</sup> Enable us to formulate a substantial theory that is generalized enough to accommodate songs and artists that do not clearly reside in one camp or another (DOLL, 2017: 2).

<sup>123</sup> Why the use of term “rock” specifically to account for an entire era? To some skeptical readers, the use of “rock” in this manner might seem ethically or even morally suspect, perhaps representing a kind of music-theoretical imperialism that redefines diverse cultural forms in accordance with personal tastes of the author, a white, heterosexual, American male. Indeed, the term “rock” in many other contexts refers to an individual style of late twentieth-century popular music, one that includes artists such as the Rolling Stones, Joan Jett, and Lenny Kravitz, but not their contemporaries Menudo, Rihanna, or John Denver. By putting all these dissimilar artists into one basket, this book does open itself up to these kinds of criticisms. Like all broad labels, “rock” has its advantages and disadvantages, but in my opinion it just is too rhetorically convenient not to use (DOLL, 2017: 3-4).

Sobre a escolha de canções, o fato do livro se concentrar em gravações bem-sucedidas das últimas sete décadas gerou, segundo Doll, um “infeliz efeito colateral”, fazendo com que suas páginas fossem “infestadas” de casos que refletem o “domínio absoluto do repertório por músicos masculinos brancos e negros; a escassez histórica de musicistas femininas na indústria, bem como músicos de outras raças e etnias”.<sup>124</sup> O autor também reconhece seus próprios “preconceitos musicais”, lembrando que um estudioso nunca pode “suprimir completamente suas preferências pessoais”.<sup>125</sup> Sobre a proposta de discutir harmonia de forma tão ampla, Doll esclarece que não está sugerindo com isso que a harmonia seja “igualmente importante” em todos os estilos, pois acredita que em certos contextos ela desempenhe um papel mais central do que em outros; ao mesmo tempo, alerta que “os acordes” não podem ser ignorados em nenhum estilo.<sup>126</sup>

## Os Capítulos

Dos seis capítulos, os dois primeiros abordam, nas palavras do autor, a “venerável” noção de função harmônica.<sup>127</sup> Doll entende que essa noção está primordialmente associada à estabilidade ou instabilidade relativa dos acordes, e destina uma categoria de efeitos auditivos para descrevê-la (*functional effects*).

O capítulo 1, intitulado “Tônica e Pré-Tônica” (*Tonic and Pre-Tonic*), se concentra nesses dois efeitos, que são apresentados como os efeitos funcionais principais. No Apêndice A – que traz as definições de todos os efeitos harmônicos propostos ao longo do livro – o efeito “tônico” (*tonic effect*) é tipificado como o efeito de “ancoragem” de um acorde que “não projeta uma necessidade de resolução mais adiante”.<sup>128</sup> Já os efeitos “pré-tônicos” (*pre-tonic effects*) – dominante, subdominante e mediantes – são explicados a partir de sua capacidade de “prever”, ou

---

<sup>124</sup> This book’s concentration on commercially successful recordings from the past seven decades also has the unfortunate side effect of reflecting the repertory’s absolute dominance by white and black male musicians; the industry’s historical paucity of female musicians, as well as musicians of other races and ethnicities, inevitably infects the following pages (DOLL, 2017: 4).

<sup>125</sup> I must also acknowledge my own musical biases: a scholar can never fully suppress his or her personal preferences (DOLL, 2017: 4).

<sup>126</sup> It should also go without saying that by discussing harmony in this wide assortment of styles I am in no way implying that harmony is equally important in understanding each one. For those styles in which harmony plays less of an interesting role in the overall aesthetic, the concepts developed in this book will be less applicable. This strategy does, then, end up favouring styles for which harmony is central, but this inevitable outcome should not encourage us to ignore chords in any style (DOLL, 2017: 5).

<sup>127</sup> The venerable notion of harmonic function (DOLL, 2017:14).

<sup>128</sup> *Tonic effect*: the anchoring effect of a chord that contains true centric 1 (typically as its chordal root) and that projects no need to resolve further; also called the alpha effect (DOLL, 2017: 275).

preenunciar, uma tônica. Num segundo nível de classificação, quatro subtipos de efeitos pré-tônicos são definidos: *lead dominant*, *rogue dominant*, *upper subdominant* e *lower subdominant*.

Nesse primeiro capítulo, Doll também discute o efeito de centro tonal, argumentando a favor do abandono da noção convencional tonalidade:

IV-I, em vez de V-I, parece ser a principal progressão de confirmação ou estabelecimento de um centro tonal no rock. Em resposta a esses problemas variados com a tonalidade, poderíamos levantar o requisito de uma cadência V-I, adicionar o mixolídio e o dórico à lista de escalas aceitáveis, e distribuir explicações de mistura/empréstimo para todas as outras músicas problemáticas [...]. Poderíamos, mas não precisamos. “Centro” e “tônica” são perfeitamente adequados para descrever os efeitos em questão; “tonalidade” é algo essencialmente alheio à discussão. [...] Ao confiar exclusivamente no centro e na tônica, e ao torná-los fenômenos distintos, configuramos um método fácil para descrever os efeitos harmônicos das canções onde os acordes de funcionamento tônico são escassos (DOLL, 2017: 22).<sup>129</sup>

Doll explica que, apesar de relacionadas, as noções de centro e de tônica são dissociáveis, principalmente porque “outras harmonias” podem participar do processo de definição de centro.<sup>130</sup> Para ilustrar o conceito de centro e reforçar a sua desvinculação da ideia de tônica, é citada a canção *Hyper-Ballad*, de Björk (1995) que, segundo o autor, representa um caso extremo de centro sem tônica (*center-without-tonic*):

Esta canção oferece pistas de um centro em Bb [...] apesar de uma linha de baixo elétrico de difícil trato, que é pungentemente incapaz, ou não deseja, imergir-se sob o C ou elevar-se acima do A, nunca alcançando o Bb prometido: nos versos (“*We live on a mountain*”), o baixo desce de Eb para D para C, e então simplesmente realiza essa mesma descida repetidas vezes; nos refrões (“*I go through a list*”), o baixo é mais ativo, subindo (Eb-F-G), depois voltando (G-F-Eb), e depois indo até quase o Bb (Eb-F-G-A) antes de simplesmente repetir o mesmo esforço. Ao nos negar fortes declarações de um acorde tônico de Bb [...], “*Hyper-Ballad*” evade a previsibilidade de uma balada comum em favor da agitação apaixonada de uma balada *hyper*. Mesmo que acordes de Bb tônico sejam escassos, o centro tonal em Bb de Björk é claro: nossa compreensão da função tônica como um efeito de certas harmonias, e como algo distinto do efeito orientador projetado individualmente por classes de alturas, nos ajuda a manter nossa direção harmônica mesmo quando não há tônicas fortes à vista (DOLL, 2017: 23).<sup>131</sup>

<sup>129</sup> IV-I, rather than V-I, would seem to be the foremost progression in confirming or establishing a tonal center in rock. In response to these assorted problems with key, we could lift the requirement of a V-I cadence, add mixolydian and dorian to the list of acceptable scales, and deploy mixture/borrowing explanations for all further problematic songs [...]. We could, but we needn't. “Center” and “tonic” are perfectly suited to describing the effects in question; “key” is essentially extraneous to the discussion. [...] In relying solely on center and tonic, and making them distinct phenomena, we set up an easy method for describing the harmonic effects of songs that are scarce on tonic-functioning chords (DOLL, 2017: 22).

<sup>130</sup> The establishment of center is wrapped up entirely in the promise – if not quite the actual appearance – of a tonic-functioning chord. It is true that tonic and center are inextricably linked, yet there are other harmonic functions that participate just as actively in creating, and that are just as heavily influenced by, center. Indeed, any “promise” of tonic is necessarily made by *non-tonic* chords; thus these other harmonies can also contribute to determinations of center by predicting resolution to a center-containing chord (DOLL, 2017: 24).

<sup>131</sup> This song offers clues of a center on Bb [...] despite an unaccommodating electric bass line that is poignantly unable, or unwilling, to sink below C or rise above A, never reaching the promised Bb: in the verses (“*We live on a mountain*”), the bass descends from Eb to D to C, but then simply repeats this same descent over and over; in the

O capítulo 2 – “Cadeias, Numerais, e Níveis” (*Chains, Numerals, and Levels*) – dá continuidade à investigação sobre função, teorizando outros “efeitos preditivos” (*predictive effects*), em especial os efeitos pré-tônicos “que abrem a discussão sobre cadeias funcionais”.<sup>132</sup> Cadeias de efeitos pré-tônicos são nomeadas com letras gregas conforme Fig. 1. Um sistema específico de cifragem alfabética é convencionado e resumido no Apêndice B. Um sistema de numerações com algarismos romanos é apresentado e esquematizado no Apêndice C (Fig. 2). Vantagens da notação com romanos são comentadas, e a premissa metodológica da escuta, sempre que possível, é reiterada:

Uma vantagem que os numerais têm sobre as letras é uma relação mais próxima com as funções. [...] I é sempre uma potencial tônica, já que sabemos com certeza que inclui o 1 [...]. Essas são funções potenciais e não funções reais. Como qualidade auditiva, a função não é algo sabível pelo resumo; deve ser avaliada pelo ouvido no contexto da passagem musical em questão (DOLL, 2017:60).<sup>133</sup>

2.2b. Greek-letter functions				
epsilon	→ delta	→ gamma	→ beta	→ alpha
pre-preprepretonic	→ pre-prepretonic	→ pre-pretonic	→ pre-tonic	→ tonic

Fig. 1 – Cadeias de efeitos pré-tônicos nomeadas com letras gregas (DOLL, 2017: 53)

COMMON SCALES WITH DIATONIC NUMERALS							
major diatonic, or ionian:	I	II	↑III	IV	V	↑VI	↑VII
mixolydian:	I	II	↑III	IV	V	↑VI	↓VII
dorian:	I	II	↓III	IV	V	↑VI	↓VII
natural minor, or aeolian:	I	II	↓III	IV	V	↓VI	↓VII
pentatonic minor:	I		↓III	IV	V		↓VII
pentatonic major:							

*not normally the basis for harmonies*

Fig. 2 – Detalhe do “Apêndice C: Graus da Escala Diatônica e Numerais” (DOLL, 2017: 279)

choruses (“*I go through a list*”), the bass is more active, going up (Eb – F – G) then back down (G – F – Eb) then up almost to Bb (Eb – F – G – A) before simply repeating the same struggle. By denying us strong statements of a Bb tonic chord [...], “Hyper-Ballad” evades the predictability of an ordinary ballad in favor of the passionate agitation of a *hyper* one. Even though strong Bb tonics are in short supply, Björk’s Bb tonal center is clear: our understanding of tonic function as an effect of particular harmonies, and as distinct from the orientating effect projected by individual pitch classes, help us to keep our harmonic direction even when there are no strong tonics in sight (DOLL, 2017: 23).

<sup>132</sup> Which open up discussion of functional chains: chord progressions featuring interlocking functions (DOLL, 2017: 15).

<sup>133</sup> One distinct advantage numerals have over letters is their closer relationship with functions. [...] I is always a potential tonic, since we know for sure it includes 1 [...]. These are *potential* functions, not *actual* functions. As an aural quality, function is not knowable in the abstract; it must be assessed by ear in the context of a musical passage (DOLL, 2017:60).

Nos capítulos 3 e 4 são citadas em torno de seiscentas canções, motivo pelo qual o autor sugere uma leitura sem pressa, “em pequenas doses”, acompanhada de consultas a uma “coleção confiável e abrangente de gravações”.<sup>134</sup> Esses dois capítulos exploram os chamados “efeitos esquemáticos”, que ocorrem quando, numa música, identificamos uma progressão de acordes estereotipada, que nos soa familiar. No capítulo 3, intitulado “Esquemas Curtos em Diferentes Posições” (*Short and Slot Schemas*), são elencadas frases recorrentes formadas por dois ou três acordes. No total, são apresentados onze esquemas de dois acordes e vinte esquemas de três acordes, com suas respectivas rotações (Fig. 3). Em seguida, é introduzida a noção de *slot schema*, um esquema definido pelo número de entidades harmônicas distintas que ele contém. Vinte e um *slot schemas* de quatro posições cada são explorados, e vários deles recebem nomes especiais devido à sua proeminência no repertório, tais como *bamba*, *journey*, *zombie*, *king*.

Example 3.2. Common three-chord schemas

name	other rotations	
<II-V-I>	I-II-V	V-I-II
<IV-V-I>	I-IV-V	V-I-IV
<V-IV-I>	I-V-IV	IV-I-V
<IV-↓VII-I>	I-IV-↓VII	↓VII-I-IV
<↓VII-IV-I>	I-↓VII-IV	IV-I-↓VII
<↓VI-↓VII-I>	I-↓VI-↓VII	↓VII-I-↓VI

Fig. 3 – Esquemas comuns com três acordes (DOLL, 2017: 92)

O capítulo 4 – “Esquemas Pentatônicos, Meta-, e Estendidos” (*Pentatonic, Meta-, and Extended Schemas*) – inicia discutindo esquemas de tamanhos variados capazes de produzir efeitos pentatônicos. Em seguida, adentra uma classe especial de “meta-esquemas”.

O capítulo 5 é o mais curto, e é dedicado aos “Efeitos Transformacionais” (*Transformational Effects*), que são efeitos auditivos de mudança que acompanham certos acordes e progressões. Nesse capítulo, são formulados subtipos de efeitos transformacionais, tais como *pumping-up effect*, *reordering effect*, *substitutional effect*, *subtractive effect*, *transpositional effect*, entre outros.

No sexto e último capítulo – “Efeitos Ambíguos” (*Ambiguous Effects*) – a ambiguidade harmônica é diferenciada da polivalência harmônica. A ideia de que “as progressões modais e

<sup>134</sup> The reader is advised to engage these two chapters slowly, in small doses at a time [...], and in consultation with a reliable, comprehensive collection of recordings (DOLL, 2017: 15).

pentatônicas são inerentemente ambíguas” é “minuciosamente examinada e, em última instância, descartada”.<sup>135</sup>

Na breve conclusão (seis páginas), Doll aborda uma última categoria de efeitos harmônicos, os efeitos expressivos (*expressive effects*), que considera os mais importantes. Tais efeitos diferem dos demais por implicarem a ideia de que “a harmonia comunica algo além de si mesma”.<sup>136</sup> Doll afirma que a possibilidade de lidar com o significado “extramusical”, ou seja, de “extrair a música do seu contexto puramente sônico”, e conectá-la a elementos como o título ou as letras das canções, por exemplo, é uma tarefa que costuma ser “saboreada” pelos que escrevem sobre música.<sup>137</sup> O autor conclui salientando a complexidade da experiência de escuta das harmonias do rock, cujas figuras harmônicas características – “curtas e repetitivas” – podem se revelar as mais “desconcertantes”.<sup>138</sup> Doll também declara que para a efetivação de uma teoria tonal para a era do rock grande parte do trabalho ainda precisa ser feito, o que considera ao mesmo tempo “excitante e desanimador”.<sup>139</sup> Destaca a necessidade, por exemplo, de um estudo cuidadoso das melodias e do contraponto.

### Ouvindo harmonia ou ouvindo rock?

Ao longo do livro são abordados diversos assuntos que fazem jus a interlocuções. Na impossibilidade de contemplar a todos, concentremo-nos numa questão adjacente a boa parte dos estudos que envolvem estilos populares: quais referenciais, ou padrões musicais, devem ser adotados na abordagem desse tipo de repertório? Sobre esse tópico, Doll comenta:

A maioria dos leitores deste livro, mesmo aqueles cujos interesses se situam principalmente no rock, terá alguns antecedentes nas tradições de harmonia pré-rock, a saber, a música clássica ocidental e, provavelmente, em menor grau, o jazz. Esse *background* não tem como não causar um grande impacto no desenvolvimento de nossas ideias sobre rock, mesmo quando somos também fluentes em rock como ouvintes, *performers* ou compositores. A

---

<sup>135</sup> The conventional wisdom that modal and pentatonic progressions are inherently ambiguous is thoroughly scrutinized and ultimately dismissed (DOLL, 2017:16).

<sup>136</sup> “Expression” will be limited here to instances wherein the harmony communicates something beyond itself (DOLL, 2017: 263).

<sup>137</sup> Writers about music relish moments when they can link music with its title or lyrics, because this act involves extracting music out of its purely sonic context and connecting it to the medium used by the writer herself: that of words (DOLL, 2017: 262).

<sup>138</sup> Hearing rock harmony can be a complex experience. [...] Indeed, it is the short, repeating harmonic figures so characteristic of rock that can be the most baffling (DOLL, 2017: 268).

<sup>139</sup> We are now well on our way toward a tonal theory for the rock era. Yet most of the necessary work still lies ahead of us. Beyond harmony, rock melody needs careful and extensive study [...]. Rock counterpoint – the interaction of harmony and melody – could also easily receive its own treatise. The magnitude of the work still remaining to be done is at once exhilarating and disheartening (DOLL, 2017: 269-270).

questão é: em que medida queremos endereçar a escuta de alguém que ouve, digamos, Bon Iver, a Beethoven? Se queremos que a prática de acordes do rock “fale por si mesma”, nossa educação clássica nos coloca em uma posição inicial pouco desejável: entre o rock e um lugar de harmonia. Muitos estudiosos [...] tentaram chegar em acordos em relação à harmonia do rock de formas originais evitando quaisquer modelos teóricos que sejam conceitualmente inadequados, especialmente aqueles modelos que tratam essa música simplesmente como uma versão diluída do repertório clássico ocidental. (DOLL, 2017: 7).<sup>140</sup>

Doll prossegue recordando que existe uma grande variação no posicionamento dos autores sobre a relação apropriada entre a teoria tonal clássica e a teoria tonal do rock. Seu ponto de vista é de que as teorias podem se relacionar de múltiplas maneiras em função dos propósitos com os quais são convocadas, e que tais propósitos, por sua vez, precisam ser claramente explicitados, como ele procura fazer:

Neste texto, o objetivo é derivar do rock uma teoria tonal, ao invés de usar a teoria tonal clássica como um ponto de partida para ele. Com certeza, não há uma teoria da harmonia do rock em existência que se abstenha completamente de usar alguns conceitos herdados (incluindo alguns da teoria tonal clássica) como ponto de partida; “harmonia” em si mesma é uma construção herdada, sem mencionar outros termos encontrados neste texto, como “escala”, “tríade”, “afinação”, “nota” e até “música”. A teoria herdada, uma vez aprendida, nunca pode ser inteiramente apagada, então estamos falando puramente sobre questões de gradações aqui. Simplificando, *Hearing Harmony* tenta minimizar a dependência da teoria herdada tanto quanto é possível na prática (DOLL, 2017: 7).<sup>141</sup>

Nas citações anteriores, Doll reconhece que nossos *backgrounds* (vivências e conhecimentos prévios em contextos e tradições musicais diversas) inevitavelmente impactam nosso entendimento sobre rock. Ao mesmo tempo, deseja que a harmonia do rock possa ser compreendida de forma relativamente autônoma; que possa, em certa medida, “falar por si mesma”. O autor menciona ainda a necessidade de adequação entre os repertórios e os modelos

---

<sup>140</sup> Most readers of this book, even those whose interests lie primarily in rock, will have some background in the harmony prerock traditions, to wit, Western classical music and, probably to a lesser degree, jazz. This background cannot help but make a major impact on the development of our ideas about rock, even if we are also fluent in rock as listeners, performers, and songwriters. The question is: To what extent do we want to address someone hearing, say, Bon Iver as relating to Beethoven? If we wish to let the rock chordal practice “speak for itself” then our classical education puts us in an unenviable starting position: between rock and a harmony place. Many scholars [...] have tried to come to terms with rock harmony in original ways that avoid upon it any theoretical models that are conceptually inappropriate, especially those models that would treat the music simply as a watered-down version of the Western classical repertory (DOLL, 2017: 7).

<sup>141</sup> In this text, the goal is to derive a tonal theory out of rock, as opposed to using classical tonal theory as jumping-off point into rock. To be sure, there is no theory of rock harmony in existence that abstains completely from using some inherited concepts (including some from classical tonal theory) as a point of departure; “harmonia” itself is an inherited construct, not to mention other terms found in this text such as “scale”, “triad”, “pitch”, “note”, and even “music”. Inherited theory, once it is learned, can never be erased entirely, so we are talking purely about matters of degree here. Simply put, *Hearing Harmony* attempts to minimize its reliance on inherited theory as much as is practical (DOLL, 2017: 7).

teóricos a eles aplicados, alertando para o equívoco de, por exemplo, tratar o rock como uma versão inferior, ou “diluída”, da *art music* ocidental.

Reconhecendo a relevância de tais pontos – e argumentando com “boa fé”<sup>142</sup> – podemos questionar: uma vez que lidamos com um objeto cultural (“tradições” de harmonia, como o autor mesmo coloca), até que ponto é possível, ou desejável, que a harmonia do rock “fale por si mesma”? Se não podemos abandonar nossos *backgrounds* e evitar que eles impactem a maneira como percebemos essa música seus precursores tampouco o podiam fazer. O rock não foi concebido por indivíduos isentos de referências, preferências ou experiências musicais pregressas. Foi forjado dentro da cultura, num indissociável e constante diálogo com ela. Assim sendo, até onde é válido supor que as rupturas estético-musicais promovidas pelo rock são tamanhas a ponto de justificar a necessidade de formulação de uma nova e específica teoria tonal, uma “teoria tonal para a era do rock”?

Quando Doll comenta o título do livro, explica que este busca refletir uma atitude inclusiva: “*ouvir harmonia* não é simplesmente ouvir acordes, mas ouvir concordância nas vozes artísticas de distintas e até mesmo aparentemente discordantes tradições musicais”.<sup>143</sup> Ressalta que o ouvir ao qual se refere especifica uma atividade que está para além da “mera escuta”<sup>144</sup>:

Nós, como ouvintes, ouvimos acordes – experienciamos sua presença – independente de os conhecermos ou não. Respondemos às suas propriedades acústicas inerentes, à sua justaposição com melodia e ritmo e timbre e letras, às suas relações com acordes que tenhamos ouvido no passado [...]. Públicos leigos podem não chamá-los de “acordes” [...]. A habilidade de entender um idioma não requer conhecimento consciente de sua gramática [...]. Esta “aprendizagem implícita” [...] não é menos aplicável aos ouvintes do rock. Com certeza, as experiências de escuta podem diferir amplamente, mas, em geral, experienciar o rock é, em certo nível, perceber harmonia. No entanto, é igualmente verdade que o tipo de escuta analítica que estou promovendo neste livro “parece reordenar a proeminência dos aspectos da experiência estética” (como Mark DeBellis colocou) e, às vezes, pode parecer “mais como uma perseguição alerta a um trem de pensamentos do que uma apreciação às qualidades de algo” (como Joseph Dubiel observou) (DOLL, 2017: 6).<sup>145</sup>

<sup>142</sup> So long as we argue in good-faith disagreement can only bring us closer to the truth (DOLL, 2017:10).

<sup>143</sup> To *hear harmony* is not simply to listen to chords, but to hear agreement in the artistic voices of distinct, and even seemingly disparate, musical traditions (DOLL, 2017: 2).

<sup>144</sup> The word “hearing” in the book’s title, even when taken in its less grandiose sense, specifies an activity beyond mere listening (DOLL, 2017: 5).

<sup>145</sup> We as listeners hear chords – we experience their presence – whether we know it or not. We respond to their inherent acoustical properties, to their juxtaposition with melody and rhythm and timbre and lyrics, to their relationships with chords we have heard in the past [...]. Lay audiences may not call them “chords” [...]. An ability to understand a language does not require conscious knowledge of its grammar [...]. This “implicit learning” [...] is no less applicable to listeners of rock. To be sure, listening experiences can differ widely, but generally speaking, to experience rock music is, on some level, to perceive harmony. Yet it is equally true that the kind of analytical listening I am promoting in this book “seems to reorder the prominence of aspects of aesthetic experience” (as Mark DeBellis has put it) and can sometimes feel “more like alertly following a train of thought than like appreciating the qualities of something” (as Joseph Dubiel has observed) (DOLL, 2017: 6).

Nesse trecho, Doll lembra que, de maneira análoga ao entendimento de um idioma, o conhecimento harmônico não depende, necessariamente, de um “conhecimento consciente” da gramática da harmonia. Afirma que, “em certo nível”, a fruição do rock abrange a percepção da harmonia, mas suspeita que, diante da diversidade das experiências individuais de escuta, o tipo de “escuta analítica” que propõe em seu livro possa desfavorecer a apreciação das qualidades artísticas do rock. Desse modo, cabe novamente perguntar: qual o sentido da estruturação de uma gramática do rock? Que vantagens a proposição de novos termos, classificações, categorias, cifras e grafias analíticas podem nos trazer, tendo em vista a profusão de sistemas já disponíveis? Em que medida esse “trem de pensamentos”, perseguido por Doll e por outros autores da *rocky theory* estadunidense, nos proporciona um melhor entendimento dessa música? De que formas a adaptação da teoria tonal proposta por Doll pode nos levar a adensar nossa experiência estética frente ao rock? Afinal, ouvimos rock para ouvir suas harmonias, ou ouvimos suas harmonias para ouvir – entender e disfrutar – melhor o rock?

Tende-se aqui a presumir que uma gramaticização acentuada do rock possa nos distanciar ou mesmo gerar compreensões equivocadas sobre essa música, particularmente quando desconectada de uma reflexão acerca do que as harmonias do rock representam em termos de enfrentamento, provocação, insubordinação, etc., aos valores da tradição harmônica do ocidente. Nesse sentido, a proposição de uma teoria tonal do rock pode produzir um indesejável efeito apaziguador: ao prever regras que contemplam suas escolhas harmônicas, tal teoria domestica o rock, dificultando o reconhecimento de seus gestos rebeldes, nos fazendo perder de vista de seu espírito transgressor.

Ao final da leitura, é possível constatar que Doll sustenta até as últimas linhas seu projeto de abordar a percepção sonora sem debater questões relativas à cognição ou à cultura. Sua teoria, supostamente construída a partir de informações apreendidas exclusivamente da escuta, prevê categorias de efeitos harmônicos que não se abalam, por exemplo, diante de variações de centro tonal, timbre ou andamento; suas formulações tampouco reservam lugar para questões referentes à corporalidade dos *performers* do rock.

Por outro lado, é importante reconhecer que Doll pertence a um grupo ainda relativamente reduzido de pesquisadores que acreditam e trabalham para que o rock seja reconhecido pela academia como um objeto de estudos legítimo, como um “esforço que vale à

pena”.<sup>146</sup> Vale notar que, não por acaso – numa estratégia *à la* Rameau –, o autor procura cumprir tal “tarefa” debatendo primeiramente o historicamente prestigiado e já legitimado ambiente das harmonias.

---

<sup>146</sup> A more specific task for this book would seem to be to convince skeptical music lovers that the entire enterprise of talking about rock harmony in a serious way – and indeed the act of hearing *harmony* itself – is a worthwhile endeavor (DOLL, 2017: 269).