

Escrita e invenção:

A dimensão prática na pesquisa em música popular brasileira¹

Sergio Gaia Bahia²

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Resumo: este artigo propõe uma discussão sobre possíveis formas de abordar a música popular brasileira do ponto de vista de seus processos criativos, raramente tidos como centrais nas pesquisas acadêmicas desenvolvidas no Brasil. Partindo dessa questão, propõe-se inicialmente uma discussão sobre o modelo tripartite de NATTIEZ (1989) e as principais abordagens de análise musical por ele geradas. À luz desse modelo, será apresentado um breve painel de como algumas pesquisas brasileiras têm tratado os processos criativos da música popular. Tal perspectiva nos levará, ao final do artigo, a propor um caminho alternativo de análise, aplicando-o sobre obras do compositor brasileiro Moacir Santos. Trata-se de uma abordagem imanente na qual os conceitos teóricos extraídos da análise são aplicados na criação de novas composições, adicionando uma dimensão prática na pesquisa em processos criativos e ampliando o compartilhamento de ideias entre pesquisadores.

Palavras-chave: música popular brasileira; abordagem imanente; composição.

¹ *Writing and invention: the practical dimension in Brazilian popular music research*. Submetido em 09/06/2017. Aprovado em: 23/11/2017.

² Sergio Gaia Bahia é músico, compositor e arranjador, com Graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pernambuco. É autor do livro *Ney Matogrosso: o ator da canção*, pela Editora Multifoco do Rio de Janeiro, fruto de sua pesquisa de Mestrado em Etnomusicologia pela UFPB. É também Doutor em Composição pela Unicamp, com pesquisa realizada sobre o compositor pernambucano Moacir Santos, concluída em 2016. Nela, a análise da obra do artista serviu de base para a composição da *Suíte Ouro Negro - do Sertão à Califórnia*, obra de autoria do pesquisador, estreada mundialmente pela Banda Sinfônica do Conservatório Pernambucano de Música, no Teatro Santa Isabel, no Recife, em agosto de 2016. E-mail: gaia_sergio@yahoo.com.br

Abstract: this article proposes a discussion about possible ways to approach Brazilian popular music from a creative process standpoint, rarely considered central in academic research developed in Brazil. Starting from this question, it is initially proposed a discussion about the tripartite model of NATTIEZ (1989) and the main approaches of musical analysis generated by it. In light of this model, a brief panel will be presented on how some Brazilian researches have dealt with the creative processes of popular music. Such perspective will lead us, at the end of the article, to propose an alternative way of analysis, applying it to the works of the Brazilian composer Moacir Santos. It is an immanent approach in which the theoretical concepts extracted from the analysis are applied in the creation of new compositions, adding a practical dimension to the research in creative processes and broadening the sharing of ideas among researchers.

Key words: Brazilian popular music; immanent approach; composition.

* * *

A música popular brasileira não é, obviamente, um objeto de estudo recente, seja dentro ou fora da academia. Após o gradual surgimento de uma cultura musical urbana no Brasil, entre os séculos XIX e XX, ela passaria a ser continuamente estudada à medida que se tornaria um dos nossos mais significativos fenômenos socioculturais. Alguns estudos pioneiros ou de referência tratariam a música popular brasileira, em parte, como aquela advinda dos contextos rurais de tradição oral (ANDRADE, 1928; ALVARENGA, 1945). Mas com a crescente urbanização do país e a sedimentação dos meios de comunicação, o imaginário nacional passaria gradativamente a relacionar o termo “música popular” à música forjada no ambiente das cidades. A apropriação dessa produção urbana como símbolo nacionalista pelo governo Vargas, via Rádio Nacional, pode ser tida como um marco importante na construção desse sentido. O mesmo se poderia dizer do advento da bossa nova nos anos 1950; da chamada Era dos Festivais na década seguinte e sua exploração da música popular pela TV; ou, ainda, dos anos 1970, com o fulminante crescimento da indústria cultural brasileira (TOSTA DIAS, 2000). É especificamente sobre o estudo dessa música urbana, vista na perspectiva da análise e da criação musicais, que este artigo pretende tratar.

Nesse sentido, o legado do período histórico acima não foi apenas a percepção da música popular como fenômeno urbano, mas principalmente sua leitura enquanto confluência de universos musicais distintos. A simbiose entre elementos folclóricos, gêneros urbanos (choro, samba, jazz etc.) e influências do universo erudito, se tornaria um dos traços definidores de grande parte da música popular brasileira socialmente percebida como “sofisticada” – sem entrar no mérito do que este termo poderia significar.

Mais recentemente, esse tipo de produção vem atraindo o interesse de pesquisadores que desejam abordar o aspecto criativo da música popular, seja buscando compreender gêneros específicos, seja analisando obras de artistas importantes. Interessa-nos, então, discutir aqui como esses estudos têm sido feitos, de modo a sugerir uma forma pela qual os compositores poderiam contribuir. Mais especificamente, interessa apontar como uma abordagem voltada para a aplicação prática de conceitos composicionais pode ser relevante nesse contexto.

BREVE DISCUSSÃO SEMIOLÓGICA

A tarefa de optar por uma abordagem analítica, em uma pesquisa sobre processos criativos, parece ser algo que passa, necessariamente, pela escolha do “ângulo” pelo qual se quer enxergar a música estudada. As contribuições da semiologia, nesse sentido, surgem como algo que compositores e estudiosos por vezes lançam mão, proveitosamente, para definir seus caminhos. Desse ponto de vista, o modelo tripartite discutido por NATTIEZ (1989) mostra-se bastante útil, desde que passível de adaptações ao universo específico da música popular. Nattiez discute, justamente, os três níveis pertinentes à obra musical referentes a: 1) seus processos de concepção (processo poiético); 2) o *objeto sonoro*, sua forma, suas estruturas e relações internas “mais ou menos regulares” (NATTIEZ, 1989: 16), ou seja, a obra musical em si mesma; e 3) os modos de recepção pelos quais os ouvintes interpretam a obra e lhe conferem sentido (processo estésico). O *objeto sonoro* é tratado nesse esquema semiológico como o *nível neutro*, termo originário em Molino e que Nattiez considera “controvertido porque a palavra ‘neutro’ leva a entender que o analista desse nível seria ‘neutro’ em relação a seu objeto. Para evitar polêmicas inúteis, chamei-o por vezes de ‘nível material’ ou de ‘nível imanente’.” (NATTIEZ, 1989: 16). Porém, além da discutível (ou inexistente) neutralidade do analista, há um segundo ponto do próprio Nattiez que também põe em cheque a definição do *nível neutro*, pois segundo ele: “este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas.” (NATTIEZ, 1989: 16).

É possível, de certa forma, problematizar tal definição, já que na prática não existe obra musical de fato “neutra”, pois os processos de concepção (poiéticos) são, justamente, os que lhe dão a gênese, enquanto os processos de recepção (estésicos) são aquilo que, em última instância, lhe conferem sentido. Indo um pouco mais longe, pode-se mesmo dizer que, mais do que a recepção – termo que remonta a um processo linear – são os processos de “compartilhamento” que geram sentido sobre uma peça musical. Por este viés, algumas conclusões da Etnomusicologia tornam-se úteis, ao lembrarmos o postulado de BLACKING (1974) de que a música não pode ser transmitida ou ter significado sem a associação entre as pessoas. Tal processo de “comunicação” e compartilhamento social, intrínseco ao

universo da música, é algo importante de se ter em mente – o suficiente para que Nattiez tenha tido o cuidado de fazer esta ressalva:

(...) *a semiologia não é a ciência da comunicação*. Ela é o estudo da especificidade do funcionamento das formas simbólicas, isto é, a análise da organização material de seus signos (a análise do nível neutro) e dos fenômenos de remissão provocados por esses signos: essas remissões se repartem entre o polo poético e o polo estético. [grifo do autor] (NATTIEZ, 1989: 16)

Conclui-se, obviamente, que a definição da obra musical como *nível neutro* é algo feito conscientemente de forma artificial – pois só artificialmente ela poderia separar-se de seu contexto, dos processos de concepção que lhe originam, e dos modos de compartilhamento social que lhe dão fundamento. Desse modo, uma definição interessante das etapas do modelo tripartite parece surgir das colocações abaixo:

- a) nível poético (do grego: poietikós, que produz, que cria; poíesis, ação de fazer algo) – este nível é concernente ao processo de composição, em que são considerados todos os aspectos que colaboram para o entendimento do ato de criação, tais como sociologia e história da música, biografia do compositor, aspectos antropológicos, etc.;
- b) nível neutro – é a própria obra musical (**neutro porque não existe por si mesmo, mas somente na medida em que há quem a realiza – compõe e/ou toca – e quem a percebe**), são considerados todos os aspectos que colaboram para o entendimento da obra (independentemente de como foi concebida ou de como é percebida), tais como análise morfológica, análise harmônica, etc.;
- c) nível estético (do grego: aisthetikós, sensível; aísthesis, ato de perceber) – este é o processo de recepção da obra musical por parte dos ouvintes, em que são considerados os aspectos que fazem parte da recepção da obra, tais como psicologia da audição, acústica musical, estética musical, etc. [negrito meu] (MATOS *apud* VICENTE, 2008: 31)

Note que a definição de nível neutro acima parece, de certo modo, contrária às palavras de Nattiez, visto afirmar, justamente, que a obra musical *não existe por si só*. É, portanto, tendo em mente esta ressalva que o analista deve se debruçar sobre determinado objeto sonoro, cujo isolamento artificial torna-se, não obstante, necessário para que se realize, tanto quanto possível, uma análise objetiva de sua forma, estrutura e relações internas. Estamos falando, naturalmente, do tipo de abordagem que Nattiez classificou de *análise imanente*. Foram seis as abordagens analíticas por ele inferidas a partir do modelo tripartite:

- a) *Análise Imanente* – esta é uma família de análise que, trabalhando com uma metodologia explícita ou implícita, aborda somente as configurações imanentes da obra, sem tomar parte na pertinência poética ou estética das estruturas assim discernidas. Em outras palavras, são as análises que somente consideram o texto musical e não os processos e condições de criação, execução ou recepção. Nattiez exemplifica esta família com a análise rítmica de Boulez da *Sagração da Primavera* (1966), a análise da música atonal com base na Teoria dos Conjuntos de Allen Forte, ou as análises com base na informática.
- b) *Análise Poética Indutiva* – nesta família analítica procede a partir da observação da peça (o

traço, ou nível neutro) chegando a conclusões sobre o processo compositivo. Esta é, segundo Nattiez, uma das situações mais frequentemente encontradas na análise musical. O analista observa diversos procedimentos recorrentes em uma obra, ou conjunto de obras, e chega à conclusão: “é difícil de crer que o compositor não tenha pensado sobre isto”. Esta família é exemplificada com a análise motivico-temática de Schoenberg e Réti.

c) Análise Poética Externa – neste caso, a situação é o reverso da anterior, o musicólogo toma documentos deixados pelo compositor – cartas, projetos, esboços – como ponto de partida e analisa a obra com base nestas informações. O caso mais destacado deste tipo de análise é a obra de Paul Mies (1929) em que são descobertas características estilísticas da obra de Beethoven com base nos seus esboços.

d) Análise Estésica Indutiva – pratica-se uma análise estésica indutiva quando se procura prever como a obra será percebida pelo ouvinte com base nas estruturas musicais observadas pela análise no nível neutro (partitura). Esta projeção da audição pode ser tanto por meio da ampliação da própria experiência pessoal do analista (hipostasiada em consciência universal), quanto tendo em conta as leis perceptivas gerais desenvolvidas por pesquisas no campo da psicologia. Para Nattiez, este é o caso mais comum na análise musical, em primeiro lugar porque diversas análises desejam se colocar como sendo relevantes do ponto de vista da audição e, em segundo lugar, porque muitos analistas colocam a si mesmos como uma espécie de consciência coletiva de ouvintes, chegando à dedução “é isto o que se ouviu”, porque é desta maneira que eles próprios ouvem.

e) Análise Estésica Externa – esta família procede de pesquisas experimentais em que grupos de ouvintes são incentivados a dar respostas sobre aquilo que estão ouvindo. Desta forma, a análise fundamenta-se não sobre as obras, mas sobre as respostas de sujeitos que as percebem em situações experimentais. Assim, o processo analítico principia com as informações coletadas dos ouvintes dirigindo-se, posteriormente, à compreensão de como a obra (ou conjunto de obras) é percebida. Esta família é amplamente estudada nas pesquisas em psicologia da música, tendo ganhado considerável impulso nos últimos anos com as pesquisas cognitivas.

f) Análise Holista – esta é a situação analítica mais complexa, na qual a análise imanente (do nível neutro) é tomada como sendo igualmente relevante, tanto para o entendimento dos processos poéticos, quanto para os processos estésicos. Em outras palavras, o analista considera que as observações realizadas no campo da análise imanente correspondem tanto aos processos de composição e execução, quanto aos processos de recepção da obra (em todas as peculiaridades possíveis). A análise schenkeriana seria o exemplo mais conhecido desta família analítica, pois Schenker acreditava que o seu procedimento analítico iria revelar, por um lado, os passos da composição e, por outro lado, as estruturas que deveriam ser explicitadas pelo intérprete, pois, assim, seriam percebidas pelo ouvinte. (MATTOS *apud* VICENTE, 2008: 33).

É interessante observar alguns exemplos de como repertórios da música popular têm sido estudados no ambiente da academia brasileira, à luz das abordagens acima.

CAMINHOS CRUZADOS: CONTRIBUIÇÕES RECENTES DA PESQUISA

Os estudos acadêmicos sobre os processos criativos da música popular brasileira são, obviamente, tão diversificados quanto mais plurais são os perfis dos estudiosos, departamentos, localidades e períodos em que foram produzidos – sem contar o pluralismo do próprio objeto “música popular”, portador de inúmeros caminhos investigativos. Em meio a essa heterogeneidade de vozes, é inevitável buscar algum recorte no momento de revisar as contribuições recentes da pesquisa. Optamos, nesse sentido, por focar aqui dois tipos específicos de estudo, caracterizados por dois objetivos gerais: 1) ampliar a compreensão sobre determinadas obras, repertórios e compositores, lançando novas luzes sobre seus

processos criativos, de modo à ressignificá-los esteticamente e culturalmente; e 2) explorar a estética musical de tais repertórios tendo como meta uma melhor execução prática dos mesmos.

Ainda que tais abordagens sejam demasiado abrangentes e que deixem de fora boa parte do que tem sido feito, elas certamente incluem uma porção significativa dos esforços acadêmicos recentes sobre música popular. Conforme já dito, nomes da música brasileira comumente relacionados à noção de “sofisticação” ou “refinamento” surgem mais frequentemente como alvos de estudo. Assim ocorre, por exemplo, com ROSADO (2008) sobre os procedimentos composicionais presentes na *Sinfonia da Alvorada* de Tom Jobim, numa abordagem baseada inteiramente no modelo tripartite de Nattiez. Cada um dos movimentos da obra é analisado pelo autor segundo o olhar pertinente ao nível neutro, estésico e poiético, nesta ordem. Entretanto, não apenas a partitura, mas também textos escritos pelo compositor e seu parceiro Vinícius de Moraes são fontes recorrentes na análise, que leva em conta o “ideário poético” construído a partir da relação da obra com a cidade de Brasília. Tal relação, aliás, é classificada já no resumo do trabalho como o “programa narrativo condutor da peça.” Ou seja, aspectos referentes a uma *análise poiética externa* também podem ser identificados na pesquisa, mas talvez o resultado final por ela alcançado possa ser entendido mais precisamente como uma abordagem *holista*, na qual a análise do nível neutro gera conclusões tanto sobre o processo criativo, quanto sobre o processo de recepção. Tom Jobim também foi objeto de artigo de ALMADA (2010) no qual se aplicam conceitos da Análise Schenkeriana à canção *Chovendo na roseira*. O autor tem feito seguidos esforços no sentido de aplicar a peças e gêneros de música popular sistemas de análise comumente usados no repertório erudito. Assim também o fez mais recentemente ao buscar aplicar ao choro a teoria de LERDAHL & JACKENDOFF (1983), em artigo intitulado *O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal* (ALMADA, 2012).

Sistemas de análise desenvolvidos especificamente para a música popular também têm sido utilizados em alguns trabalhos voltados, sobretudo, para o universo da canção. Assim ocorre, por exemplo, na análise de TROTTA (1982) sobre o compositor Paulinho da Viola. Nela, a interpretação linear desenvolvida por TATTT (1996) sobre possíveis sentidos a partir da relação entre texto e música é combinada à análise de TAGG (2000) e sua comparação entre “unidades mínimas de expressão” (*musemas*) presentes em peças musicais similares. Embora esse tipo de trabalho remeta, mesmo indiretamente, à interpretação de sentido conferida pelo ouvinte, é preciso dizer que pouca atenção se tem dado a análises fundamentalmente estésicas no contexto da música brasileira. Em pesquisa mais ou menos recente (BAHIA, 2009) procuramos ouvir, por meio de entrevistas, como os espectadores percebiam a *performance* e a música transmitida pelo artista Ney Matogrosso, não apenas via contato direto do palco, mas também por meio de seu personagem midiático – dimensão inseparável no trabalho de um artista *pop* num contexto industrial urbano. No entanto, aquele era um trabalho sobre um “*compositor*” de

cenas e de *performances*, e não propriamente de canções – a não ser que consideremos que “a obra só está completamente produzida no momento em que é tocada”, de modo que “a *poética* se prolonga até o final da execução” (NATTIEZ *apud* PEREIRA, 2005: 71). Seria bom ver crescer no Brasil a produção de trabalhos dedicados a detectar formas de escuta e construção de sentidos por parte de públicos diversos, lidando porém com materiais transmitidos pelos próprios criadores das obras.

O estudo de repertórios da música popular também tem servido, conforme dito, a outro objetivo geral importante: o processo de compreensão de determinada obra (ou conjunto de obras) visando sua execução prática. Também aqui obras situadas no cerne da união entre os universos popular e erudito têm sido privilegiadas. ALBRECHT (2006) explicita esse viés em *Um estudo analítico das sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando a sua performance*. A partir da análise com aplicação da Teoria dos Conjuntos, a autora produziu ao longo da pesquisa gravações periódicas com suas próprias execuções, demonstrando a evolução na *performance* das peças a partir da compreensão advinda das análises. Caminho semelhante foi trilhado por LOPES (2002) ao analisar os *16 Poesilúdios* de Almeida Prado, numa visão que trata a análise enquanto processo baseado em “princípios de fragmentação/desconstrução e novas sínteses/reconstrução” (KARTE *apud* LOPES, 2002: 19). A síntese produzida, nesse caso, também se deu em parte mediante a *performance* musical, igualmente registrada em gravações pela autora.

Já o trabalho de FORTES FILHO (2008), embora não disponha de gravações próprias, parece também orientar-se pelo objetivo final da *performance*. Intitulada *Mistura de tradições musicais: semiose e representação mental na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime*, a pesquisa mescla dados biográficos, históricos e sociológicos com a análise semiológica das obras do compositor. O autor se preocupa, inclusive, em apreender os “gestos” pianísticos de Francis Hime, através de uma análise comparativa com gestos de pianistas tais como Chopin, Brahms e Debussy. Uma pesquisa de viés semelhante que não se orienta para o piano vem de BARK (2007), com *Radamés Gnattali: “Suíte para quinteto de sopros” – estudo analítico e interpretativo*. À análise realizada sobre a obra se unem sugestões de interpretação e também uma gravação do grupo *Quinteto de sopros de Curitiba*, integrado pelo pesquisador.

Sobretudo estes últimos trabalhos têm em comum uma preocupação que aparece resumida numa citação de Goethe presente na pesquisa de BARK (2007): “saber não basta, temos que aplicar o conhecimento; desejar não basta, temos que fazer.” A aplicação prática, concreta e imediata do conteúdo extraído de uma pesquisa científica, parece ser um objetivo cada vez mais frequente em trabalhos que lidam com processos criativos. Temos acompanhado, inclusive, em seguidas bancas de avaliação, sobretudo de TCC’s, como novos pesquisadores têm se pautado frequentemente por este objetivo em suas primeiras experiências de pesquisa. Tal preocupação tem a ver, justamente, com a dimensão prática de que trataremos agora.

A DIMENSÃO PRÁTICA

Falando especificamente sob a perspectiva da composição, e ainda remetendo ao modelo de Nattiez, pode-se dizer que é comum que criadores se interessem principalmente pelas duas primeiras etapas desse modelo: a obra musical (nível neutro) é, naturalmente, o objeto que primeiro desperta interesse; ao passo que perguntas sobre “como o compositor pôde fazer aquilo”, relativas ao processo poético, surgem, não raro, quase em seguida. Nada a estranhar que este tipo de pergunta seja motivadora da própria escolha pessoal de quem decide trabalhar com criação; afinal, é normal que comecemos por imitar alguém cuja música nos atrai, movidos geralmente pelo desejo de saber fazer música daquela forma, de entender como foi composta, de dominar suas técnicas e – ponto fundamental – não só no nível da compreensão, mas, sobretudo, da prática. É este desejo, conforme já dito, que muitas vezes tem fornecido o primeiro impulso a jovens compositores em suas pesquisas de estreia. Tem sido igualmente frequente que, ao iniciarem um trabalho de análise musical, esses músicos questionem se certos procedimentos foram ou não “planejados” pelo compositor da obra. É aqui que uma citação de TYMOCZKO (2011) apresenta uma sugestão central de abordagem:

(...) estou primordialmente interessado no ponto de vista idealizado do compositor: meu objetivo é descrever estruturas conceituais que possam ser usadas para *criar* obras musicais, mais que aquelas referentes à sua percepção. Eu enfatizo o adjetivo “idealizado,” já que minha intenção não é empreender uma investigação histórica sobre como os compositores *de fato* conceberam sua música, mas sim descrever conceitos que sejam proveitosos aos compositores contemporâneos – em outras palavras, responder à pergunta “que conceitos poderiam ser úteis se eu quisesse compor uma música como esta?” Teoria musical, entendida dessa forma, ajuda compositores a extrair ideias uns dos outros dentro de uma abordagem sofisticada, nos permitindo a apropriação de procedimentos e técnicas genéricas mais do que acordes e melodias específicas. [tradução minha] (TYMOCZKO, 2011: 22).

O que Tymoczko sugere, portanto, é uma espécie de compartilhamento de técnicas e conceitos que se dá através da união entre a análise e o fazer musical. Tal proposta não apenas põe a pesquisa em processos criativos dentro de um viés coletivo, como diferencia claramente a ideia de *análise* daquela de *interpretação*. As interpretações de cada um sobre o que foi ou não planejado na obra de um artista perdem relevância, pois se parte do pressuposto de que as relações internas de uma peça existem independente de surgirem de maneira racional ou intuitiva. O que diferencia este olhar da abordagem imanente de Nattiez é, justamente, seu claro objetivo prático, ou seja: o de propor que técnicas e conceitos revelados na análise sejam usados na criação de obras inéditas, gerando uma *extração* mútua de ideias entre compositores e levando suas pesquisas além da compreensão teórica.

Ao menos nos estudos brasileiros em processos criativos, a aplicação prática enquanto cerne da pesquisa ganhou proposição clara com o Prof. Dr. Liduíno Pitombeira, à época na Universidade Federal

de Campinas Grande, e alguns de seus orientandos. O processo por eles desenvolvido iniciou-se com a proposta de um pensamento sistêmico de composição a partir da ideia de intertextualidade aplicada à música (LIMA, 2011). De fato, tais esforços chegaram a uma proposta minuciosa de planejamento composicional que, partindo de obras já existentes, empregaram sobre seus materiais procedimentos detalhados de transformação e recriação. MORAES (2012, 2013), nesta mesma direção, buscou uma abordagem que pudesse captar arquétipos composicionais de uma dada obra e generalizá-los de acordo com a Teoria Geral dos Sistemas, definindo assim o processo intitulado como Modelagem Sistêmica.

Mas como comparar esses esforços com as palavras de Tymoczko anteriormente citadas? Pode-se dizer, de certo modo, que enquanto a abordagem dos brasileiros propõe formas sistematizadas de composição a partir de materiais prévios, Tymoczko busca apresentar conceitos compositivos mais genéricos, deixando o compositor um pouco mais livre sobre a forma de utilizá-los para fins criativos. A questão sobre qual das abordagens poderia ser usada é, obviamente, um caso de escolha pessoal, cujos resultados científicos e artísticos seriam certamente distintos. Optamos pela abordagem mais genérica de Tymoczko em pesquisa recente (BAHIA, 2016), por julgá-la mais acessível no sentido do “compartilhamento” de conceitos proposto pelo autor. Na referida pesquisa, buscamos para a música popular brasileira uma abordagem da qual ela raramente é objeto: uma análise *imane*nte, ou seja, com foco central no objeto sonoro, dando aos aspectos extramusicais um papel secundário. Dito de outro modo é a análise da obra (da partitura) que determina quais aspectos relativos ao seu contexto de produção devem ser abordados, e não o contrário. Por “contexto de produção” poderíamos incluir aspectos tais como: contexto histórico e sociocultural em que a peça foi criada; momento biográfico do compositor; consulta a rascunhos e anotações; possíveis influências estéticas da obra; pertinência (ou não) a movimentos estético-ideológicos; aspectos políticos, econômicos e geográficos possivelmente influentes; processos tecnológicos relativos à gravação, mixagem etc. A necessidade de tratar tais aspectos como tópicos periféricos na análise – apenas quando estes forem úteis para a compreensão de traços já observados na partitura – concorre para não descaracterizar a natureza fundamentalmente imane

“COISAS” DA ANÁLISE MUSICAL: ABORDANDO MOACIR SANTOS

Entre os artistas da música brasileira caracterizados pela já referida simbiose entre música folclórica, urbana e música “de concerto”, encontra-se o instrumentista e compositor pernambucano Moacir Santos, objeto de nossa pesquisa acima citada. A trajetória de vida de Moacir – um menino órfão aos três anos que fugiu com uma banda pelo Sertão pernambucano, tornou-se multi-instrumentista, compositor de choros, arranjador da Rádio Nacional do Rio, “patrono” da bossa nova, erudito e

estudioso de composição, trilhista cinematográfico e, por fim, artista residente e reconhecido na Califórnia – é muito singular para que um pesquisador não se sinta tentado a usá-la como ponto de partida. No entanto, a pesquisa supracitada optou por outro caminho. Genericamente, os dados históricos se limitaram a um papel contextual no trabalho, possuindo três serventias principais: fornecer os dados básicos sobre cada peça quanto a seu “contexto de produção” (ver parágrafo anterior) antes de cada análise musical; confirmar ou reforçar, quando necessário, fatores estéticos observados na partitura; e, por fim (com menor frequência), ajudar a revelar dados dignos de atenção quando os sistemas de análise escolhidos – Teoria dos Conjuntos e Teoria Neo-Riemanniana – não conseguiam fazê-lo.

Um exemplo desse último caso surgiu na análise de *Coisa no. 3*, peça integrante do *Coisas* (1965), disco de estreia de Moacir como artista solo. Uma das características do artista ao construir seus blocos harmônicos é produzir diversas variações de *spread voicings* cuja orquestração privilegia as dobras no baixo e nas notas da melodia (cheguei a classificar tais práticas como *Voicings* MS 1 e MS 2, segundo cada tipo de variação aplicada). Entretanto, ao tentar analisar uma das seções ‘B’ de *Coisa no. 3*, nos deparamos com *voicings* que não se organizavam dessa forma, acompanhando, ademais, uma melodia sem dobras. Foi um dado histórico de Moacir, nesse ponto, o que ajudou a revelar algo além da superfície: os estudos de composição que o artista havia empreendido junto ao seu professor César Guerra-Peixe nos anos que antecederam o lançamento de *Coisas*. O manual *Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical* (1988) demonstra alguns procedimentos e exercícios que Guerra-Peixe costumava utilizar com seus alunos a partir do conceito de Harmonia Acústica, extraído de Hindemith. O material expõe o conceito da seguinte forma: “a aplicação harmônica – a duas e mais vozes – da tensão proporcional dos intervalos: isto é, do emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias” (GUERRA-PEIXE, 1988: 30). Ao considerar tal processo como válido para qualquer tipo de música, Guerra-Peixe dialoga com autores tais como BERRY (1976), que segundo BERNSTEIN (2015):

(...) desenvolve o conceito, vivenciado por todos, mesmo que intuitivamente, de que quaisquer parâmetros musicais possuem três tendências, progressão, recessão e estatismo, e que um aumento de intensidade (progressão) acarreta a tendência ou expectativa de declínio (recessão) até um estágio ideal de repouso (estatismo), a partir do qual a atividade recomeça. (BERNSTEIN, 2015: 129)

Daí conclui-se que existem “dissonâncias’ e ‘resoluções’ dentro de todos os parâmetros musicais” (BERRY *apud* BERNSTEIN, 2015: 130), sejam eles o aumento de atividade rítmica, ou o acréscimo de “novas alturas” e conseqüente elevação no “atrito harmônico” (*Ibidem*). Os exercícios de Guerra-Peixe apontam, justamente, para o controle gradual do nível de dissonância harmônica e sua posterior diminuição (entendida como “resolução”). ERNEST DIAS (2010) acrescenta a seguinte explicação sobre como os exercícios eram organizados:

(...) os acordes são hierarquizados qualitativa e quantitativamente pelo maior ou menor grau de atrito sonoro que as dissonâncias e consonâncias provocam, a depender do acúmulo de sons em sua estrutura – da tríade ao acorde de 12 sons – e de seu posicionamento em relação ao som mais grave. Quanto mais dissonâncias agudas embutidas no acorde, mais tenso ele será considerado. (ERNEST DIAS, 2010: 103)

Partindo dessa lógica, Guerra-Peixe classificou os intervalos harmônicos em seu manual da seguinte forma:

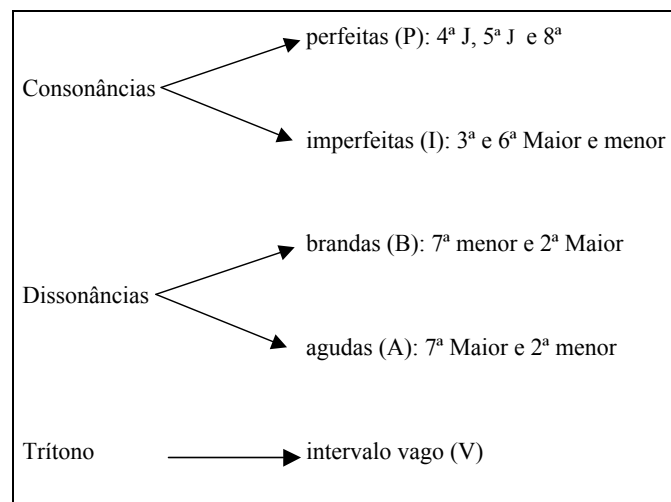


Fig. 1 – Classificação intervalar segundo Guerra-Peixe.

A partir desta classificação, propõe-se como exercício a criação de seqüências de acordes partindo do mais consonante (indicado pelo número 1) até o mais dissonante (indicado pelo maior número e considerado o *clímax* harmônico); ao chegar neste último, faz-se o caminho de volta até o acorde número 1 que, porém, é às vezes evitado “para que não se perca o sentido estético do exercício” (GUERRA-PEIXE, 1988: 31). Ao analisar como esse tipo de treinamento pode ter influenciado Moacir Santos, parte-se primeiramente de um pressuposto: de que determinados procedimentos compositivos previamente treinados por um artista possam se automatizar em sua mente, de maneira a tornarem-se instintivos; dessa forma, mesmo que uma composição não reproduza à risca exercícios teóricos, ela ainda assim nos permite vislumbrar a presença desse treinamento. Levando em conta os blocos formados por todos os elementos melódicos e harmônicos da referida seção B de *Coisa no. 3*, temos a redução a seguir. As letras abaixo de cada acorde referem-se aos intervalos (consonantes e dissonantes) contidos em cada um deles, segundo a terminologia de Guerra-Peixe. Os intervalos são calculados entre a nota mais grave do acorde e a próxima nota acima dela; depois entre a nota mais grave e a segunda nota acima dela, e assim por diante:

antecedente

consequente

inicio contracanto trompa

Fig. 2 – Redução de uma das partes B de *Coisas no. 3*, incluindo níveis de dissonância.

A redução divide-se entre as frases antecedente e conseqüente do trecho. Tal como nos exercícios de Guerra-Peixe, a frase antecedente tem início com o acorde mais consonante de todos e, após alguma variação, atinge o *climax* harmônico com o acorde de nível 7. A este se segue uma resolução brusca em direção ao nível 2, seguindo a recomendação de, ocasionalmente, evitar o nível 1 ao final da progressão. O nível de dissonância chega ao ápice na frase conseqüente alternando 7 – 6 – 8, sucedendo-se nova resolução brusca em direção ao acorde 1 (note que os acordes 1 e 3 divergem apenas pela quantidade de consonâncias imperfeitas, ambos não possuindo nenhuma dissonância, podendo assim ser tomados como parte da mesma resolução “1”). Em seguida, após nova variação de 5 para 7, ocorre uma resolução gradual que quase repete à risca os exercícios de Guerra-Peixe: 7 – 5 – 4 – 2. O nível 2 não possui nenhuma dissonância, diferenciando-se do 1 e do 3, igualmente, pela quantidade de consonâncias imperfeitas. Note que ele também é o acorde com maior número de trítomos (intervalos “vagos” segundo os critérios de Guerra-Peixe). Assim, temos nesta seção B: duas resoluções bruscas (a primeira no final da frase antecedente, e a segunda na primeira metade da frase conseqüente). E uma última resolução gradual que finaliza o trecho:

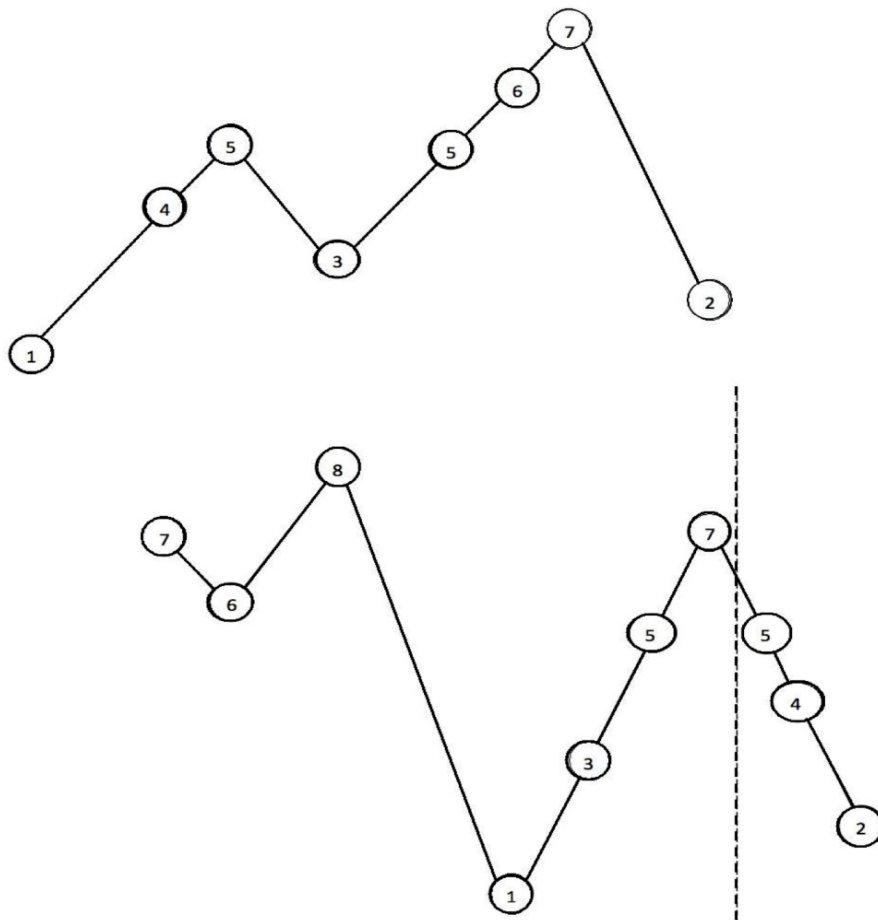


Fig. 3 – Espelhamento envolvendo níveis de dissonância.

A figura acima representa os aumentos e diminuições nos níveis de dissonância, revelando a lógica na manipulação operada por Moacir Santos. Tomando como ponto de partida o primeiro acorde a incluir notas da melodia (segundo acorde do trecho), temos na figura uma espécie de espelho: a sequência contendo a resolução brusca da frase antecedente reflete-se claramente em sua versão condensada na frase conseqüente; a última resolução, gradual e conclusiva, dá-se após a linha pontilhada. Esse tipo de lógica na manipulação das dissonâncias surge como uma das formas possíveis de explicar como se organizam as progressões de Moacir, as quais dialogam frequentemente com o conceito de *harmonia mista* de PERSICETTI (2012). Neste, temos primeiramente a definição dos *acordes de notas acrescentadas*: construções em terças ou em quartas às quais se acrescentam notas que formam intervalos de segundas, maiores ou menores, com qualquer nota do acorde. Porém tais notas acrescentadas não pedem resolução: elas são elementos constitutivos da própria coloração de acordes que possuem “forças direcionais evidentes e, como modificações colorísticas, alteram a textura, mas não a função da estrutura básica” (PERSICETTI, 2012: 93). Diferenciando-se dessa definição, há os acordes de *construção mista*, também compostos por intervalos distintos (terças, quartas, segundas), mas com uma diferença:

O aspecto importante de tal acorde situa-se mais na lógica de sua construção interna que na força motivadora de sua tensão intervalar. (...) Ocasionalmente, é difícil decidir se certos acordes são mistos ou com notas acrescentadas. **Só se pode efetuar uma análise satisfatória examinando-se o contexto harmônico.** Se o acorde em questão demonstra fortes tendências a progredir em uma esfera tonal, é porque se trata de um acorde de notas acrescentadas contendo notas que modificam a estrutura básica dos poderes funcionais tonais; caso contrário, o acorde é misto. Os acordes mistos não se subordinam prontamente às regras tonais do movimento das fundamentais ou da tonalidade. As fundamentais dos acordes mistos têm pouca ou nenhuma relevância, e tais acordes são comumente tratados como simples massas sonoras. [grifos meus] (PERSICETTI, 2012: 139-43).

A natureza de muitas das progressões de Moacir Santos reside justamente na classificação ambígua, às vezes de difícil definição, entre acordes com notas acrescentadas e acordes de construção mista, pois é frequente que a tendência direcional de certas progressões se revele tão importante quanto a construção interna de cada acorde e sua sonoridade individual do momento. O treinamento teórico de um músico relacionado ao universo popular, revelado em dados históricos serve, neste exemplo, para sugerir soluções quando a própria partitura não o faz claramente. Na maioria das vezes, contudo, ao menos no que toca a Moacir, esse tipo de dado histórico apenas sublinha o que o material musical já demonstra por si. É o caso da típica manipulação do artista a partir de motivos rítmico-melódicos simples, processo que frequentemente define peças inteiras. Embora a elaboração de um motivo principal como *germe* de uma obra (SCHOENBERG, 1996) seja algo corriqueiro no repertório ocidental, é mais uma vez importante apontar esse tipo de procedimento na obra de um artista como Moacir, visto se tratar de um dos traços definidores da natureza econômica de sua música.

Em *Coisa no. 2*, outra peça do disco *Coisas*, o resultado dessa manipulação aparece com clareza. Trata-se de um exemplo exitoso da união entre “homogeneidade na essência interna” com “variação na aparência externa” (RÉTI, 1978: 13). Articulado este processo, o motivo principal da peça surge na seção A e marca presença em todo o material melódico restante:

Seção A

The musical score for 'Coisa no. 2' is divided into several sections, each with specific annotations:

- Antecedente:** Shows the initial melodic material, including the *Motivo principal* (Main Motif) and *Inciso 1* (Inciso 1). It is followed by *MP transposto* (Main Motif transposed) and *consequente* (consequent).
- Intro:** Features *MP* (Main Motif), *Inciso 2 invertido* (Inverted Inciso 2), and a *repete mesma seqüência transposta 2x* (repeats same transposed sequence 2x) section. It concludes with *MP retrógrado invertido* (Inverted retrograde Main Motif).
- Seção B:** A complex section with multiple instances of *MP retrógrado invertido*, *MP invertido* (Inverted Main Motif), *Sequência com Inciso 2* (Sequence with Inciso 2), *Inciso 2 invertido* (Inverted Inciso 2), *MP*, and *Inciso 2 reduzido* (Reduced Inciso 2).
- Seção B':** Contains *Inciso 1*, *Inciso 2 invertido*, *MP retrógrado invertido*, and *Sequência com Inciso 2*.
- Solo Flauta:** A flute solo section featuring *Inciso 1 transposto para diferentes alturas (variação das quartinas)* (Inciso 1 transposed to different heights (variation of quartets)) and *MP retrógrado invertido*.

Inciso 1 transposto para diferentes alturas (variação rítmica)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Solo Vibrafone' and contains a melodic line with various rhythmic patterns. The bottom staff is labeled 'Seção B'' and contains a more complex melodic line. Above the bottom staff, several annotations identify specific motifs: 'MP' (Motivo Principal), 'Inciso 2 invertido', 'MP retrógrado', 'Sequência com Inciso 2', and 'MP retrógrado invertido'. Dashed lines connect these annotations to the corresponding notes in the score.

Fig. 4 – Material melódico de *Coisa no. 2* e presença do motivo principal.

O postulado de Reti fica ainda mais evidente quando anulamos os valores rítmicos de cada nota e passamos a olhar apenas o conteúdo e o contorno melódico presentes. Separando ambas as dimensões em cada seção de *Coisa no. 2*, tem-se a figura abaixo:

Intro (aqui se reproduz apenas o antecedente - mesmo contorno se repete no consequente)

The image displays four sections of musical notation, each with a melodic line and a bass line. The first section is labeled 'Intro' and includes the text '(aqui se reproduz apenas o antecedente - mesmo contorno se repete no consequente)'. The second section is 'Seção A - Tema melódico principal'. The third section is 'Seção B'. The fourth section is 'Seção B''. The notation uses various note values and rests to create different melodic contours.

The image shows a musical score for three instruments: Solo Flauta, Solo Vibrafone, and Seção B''. Each instrument part consists of two staves (treble and bass clef). The Solo Flauta part features a melodic line with six groups of sixteenth notes, each group marked with a '4' underneath. The Solo Vibrafone part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Seção B'' part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Fig. 5 – Conteúdo e contorno melódico no material de *Coisa no. 2*.

A partir desse ponto, é possível comparar os vários contornos de modo a visualizar a unidade conseguida por Moacir Santos. Para facilitar a comparação, seguem os contornos abaixo, transpostos para a mesma região da seção A, quando necessário:

The image shows four musical staves, each representing a different section of the piece: Intro, Seção A, Seção B, and Seção B'. Each staff is in bass clef and one flat key signature. The Intro section has three melodic contours highlighted with boxes and an oval. The Seção A section has three melodic contours highlighted with boxes and an oval. The Seção B section has three melodic contours highlighted with boxes and an oval. The Seção B' section has three melodic contours highlighted with boxes and an oval. The contours are transposed to the same pitch region for comparison.

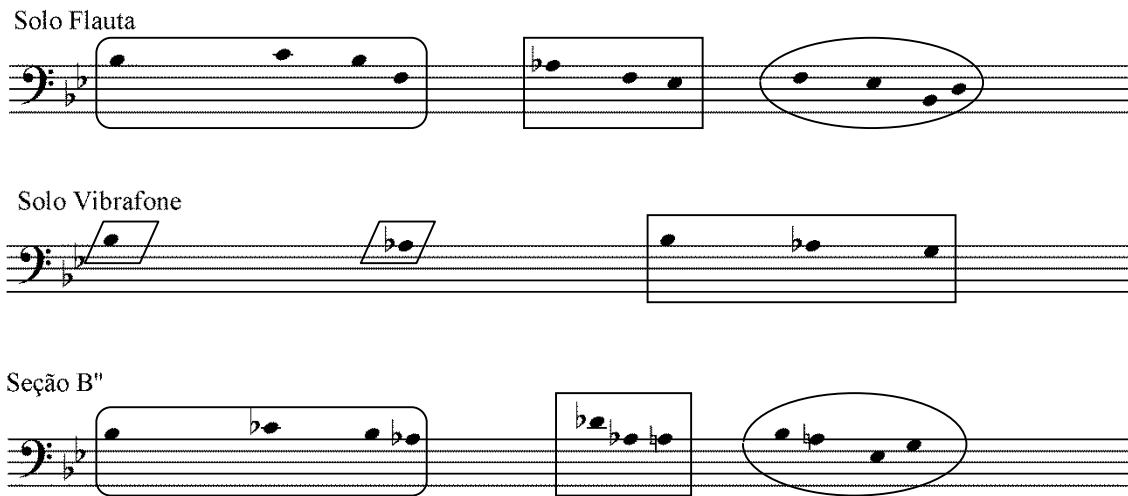


Fig. 6 – Comparação entre os contornos melódicos de *Coisa no. 2*.

Trechos de contornos melódicos iguais aparecem dentro de figuras geométricas semelhantes. A relação intervalar chega a ser idêntica, ou quase isto, entre o início da Intro e das seções A, B, Solo Flauta e B''. É clara a presença do contorno da seção A ao longo das demais sessões da peça, sendo que o Solo de Vibrafone e o início da seção B' apenas omitem intervalos em relação a ela (veja as notas comuns nos paralelogramos).

Este tipo de processo, demonstrado sem dificuldades pelo material musical, é apenas reforçado por dois dados biográficos: o conhecido apreço de Moacir Santos pelo repertório romântico, incluindo seus estudos de vários compositores da época (ERNEST DIAS, 2010); e as já comentadas aulas com Guerra-Peixe, que recomendava a construção de melodias por “relação de segundas (linha escalar camuflada)” (*Ibidem*: 101). Ambos os fatos parecem se combinar ao atentarmos para aspectos como a variação motívica exposta acima e o caráter descendente de melodias, cujos pontos de apoio privilegiam os intervalos de segundas:

Coisa no. 2:

The musical score for "Coisa no. 2" consists of two staves. The top staff, labeled "Intro", is in treble clef, 3/4 time, and features a sequence of eighth and quarter notes with some circled notes. The bottom staff, labeled "Seção A", is in bass clef and contains a more complex rhythmic pattern with eighth notes and accents. Dashed lines connect the two staves, indicating their alignment.

Bluishmen:

The musical score for "Bluishmen" is a multi-staff arrangement. The top staff, labeled "Melodia", is in bass clef and features a melodic line with circled notes and fingerings (3, 4, 3, 4, 3). Above this staff are chord markings: F7, Eb7, and Db7. The second staff, labeled "Piano (camada aguda)", is in treble clef and shows a piano accompaniment with chords. The third staff, labeled "Voicings: Sopros + Órgão + Piano", is in treble clef and shows voicings for horns, organ, and piano with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 5, 7). The bottom staff, labeled "Cbx", is in bass clef and shows a bass line with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 7). Dashed lines connect the top staff to the chord markings and the bottom staff.

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of three staves: a bass staff for the voice, a treble staff for the piano right hand, and a grand staff for the piano left hand. The score is divided into two systems, each with two measures. The first system is labeled 'F7' and 'Dbmaj7(6,9)', and the second system is labeled 'Dbmaj7(6,9)'. The piano part features a descending melodic line in the right hand and a parallel motion in the left hand, with some notes marked with a circled 'm'. The voice part has a descending melodic line in the first measure of each system, followed by a rest in the second measure.

Fig. 7 – Aspecto melódico descendente em *Coisa no. 2* e *Bluishmen*.

O segundo trecho do exemplo acima, referente a uma parte B de *Bluishmen* (peça do disco *The Maestro*, 1972) traz, junto com a melodia descendente, uma condução paralela das vozes e algumas simetrias que também se tornaram marcas registradas de Moacir. Medindo os intervalos pela quantidade de semitons, tem-se aqui uma melodia que se resume ao palíndromo intervalar 3-4-4-4-3 (excetuando-se notas auxiliares); a camada aguda do piano move-se sempre por oitavas paralelas e o restante da harmonia é conduzida paralelamente por *voicings* simétricos *por notas*, tal como os classifica a Teoria dos Conjuntos – na simetria por notas, os intervalos de um acorde são lidos da mesma forma, seja de cima para baixo ou vice-versa, formando um palíndromo vertical (STRAUS, 2013). Tal qualidade é quebrada apenas nos dois últimos acordes, seguindo outro procedimento comum em Moacir: o de interromper seus padrões no último momento de suas seções. Os paralelismos e simetrias em Moacir Santos são usados, sobretudo, em três ocasiões específicas: em conclusões de frases melódicas ou de seções; em compassos de transição; ou como forma de dar coerência a trechos que destoam harmonicamente do conteúdo musical anterior – é o caso do exemplo acima, cuja predominância do modo de Ré bemol Lídio caracterizava as seções precedentes.

Estes e muitos outros procedimentos criativos, como se vê, são facilmente passíveis de uma análise imanente – tal como o é porção significativa da música popular brasileira contemporânea a Moacir Santos. Em nossa já citada pesquisa, produziu-se uma espécie de “Mapa Conclusivo” ao final de cada obra analisada do artista, de modo a expor, numa tabela clara, todos os procedimentos assinalados. Foram estes mapas que nortearam a criação da *Suíte Ouro Negro – do Sertão à Califórnia*, peça com três movimentos de minha autoria que empregou os procedimentos de Moacir. Desta maneira, procurou-se

unir naquela ocasião duas metas centrais neste tipo de pesquisa: 1) disponibilizar processos criativos de artistas importantes da música popular brasileira, de modo que outros artistas possam acessá-los, utilizá-los ou recriá-los, facilitando o *compartilhamento de conceitos e técnicas genéricas* do qual nos fala Tymoczko; e 2) fornecer uma aplicação prática imediata do material estudado por meio de uma obra autoral do pesquisador, explicitando claramente como se deu sua maneira de utilizá-lo. Tal abordagem, obviamente, não exclui nenhuma outra, mas ela pode ser um modo instigante pelo qual a dimensão prática da análise musical concretiza-se prontamente, gerando possibilidades de criação e abertura de novos caminhos.

CONCLUSÕES E SUGESTÕES FINAIS

É preciso dizer, contudo, que a tarefa de analisar Moacir Santos é facilitada pela existência de *songbooks* oficiais contendo partituras completas ou reduções para piano de suas obras. A possibilidade de aprofundar o tipo de pesquisa exposta acima passa, muitas vezes, pela necessidade de transcrever novos materiais a partir de discos originais (caso seus conteúdos não se encontrem editados em partitura). Este tipo de prática que, comumente, poderia associar-se à Musicologia Histórica ou à Etnomusicologia, é algo importantíssimo de ser realizado sobre a música popular brasileira. Para o tipo de pesquisa aqui proposta, é claramente insuficiente a existência dos tradicionais *songbooks* de música popular que com frequência disponibilizam apenas letra, melodia e cifras de canções. Arranjos em grade completa de nomes importantes como Radamés Gnattali, Edu Lobo, Hermeto Pascoal e muitos outros, encontram-se frequentemente indisponíveis. O objetivo de uma análise imanente sobre a música popular brasileira poderia, assim, provocar um inestimável esforço de transcrição por parte de pesquisadores interessados.

É mister pontuar, porém, que muitos de nossos artistas de referência não costumam ser os próprios arranjadores de suas composições, sendo comum delegarem esta tarefa a terceiros, numa das típicas formas de criação coletiva da música popular. Parece-me claro que tal aspecto merece atenção mesmo numa pesquisa de análise imanente, seja por mera ressalva, ou por necessidade de adaptação metodológica. No caso, por exemplo, da parceria entre arranjadores e compositores de canções, como esse aspecto seria tratado, caso se desejasse estudar os arranjos de Wagner Tiso para o Clube da Esquina? Ou o trabalho de Jaques Morelenbaum junto a Caetano Veloso? Ou os arranjos de Rogério Duprat para os Mutantes? Parece razoável supor, nestes casos, que o importante não seria tanto delimitar a autoria de um ou outro parceiro musical, mas sim tratar a criação conjunta simplesmente pelo que ela é: uma criação conjunta. Nesse sentido, mesmo ideias individuais do arranjador poderiam ser tratadas como fruto de parceira, tendo em vista originarem-se juntamente – e em consequência – do material forjado pelo cancionista. Surgem, desse ponto de vista, algumas perguntas: quais elementos da canção (melodia, harmonia, letra) parecem ter sido aproveitados pelo arranjador nas técnicas que escolheu utilizar, ou em

seus recursos expressivos? Como essas escolhas podem ser apontadas na partitura? Há aspectos diretamente relacionados a efeitos de estúdio, de modo a evidenciar uma parceria tripla entre cancionista, arranjador e engenheiro de som? Tais perguntas, além de outras que delas possam surgir, são uma espécie de tentativa de produzir percepções adequadas ao tipo de universo da música popular. Muitas dessas questões são comumente discutidas em trabalhos que, contudo, não realizam uma análise imanente de partituras. Trazê-las para este tipo de abordagem seria, certamente, um caminho eficaz, sobretudo se combinado à produção autoral de pesquisadores e seus compartilhamentos de propostas criativas.

AGRADECIMENTOS

Gostaria aqui de agradecer, especialmente, a professores e colaboradores, no Brasil e nos Estados Unidos, que auxiliaram na formatação e realização de minha pesquisa direcionada ao compositor Moacir Santos: Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva (Unicamp), Prof. Dr. Rafael dos Santos (Unicamp), Prof. Dr. José Roberto Zan (Unicamp), Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira (Usp) e Prof. Dr. James Paul Sain (University of Florida).

REFERÊNCIAS

- ALBRECHT, Cíntia Costa Macedo. *Um estudo analítico das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando a sua performance*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2006.
- ALMADA, Carlos de Lemos. Chovendo na roseira de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 99-106, Jul./Dez., 2010.
- ALMADA, Carlos de Lemos. O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 61-78, Jan./Jun., 2012.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo, 1945.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S/A, 1972.
- BAHIA, Sergio Gaia. *Ney Matogrosso: o ator da canção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Multifoco Editora, 2010.
- BAHIA, Sergio Gaia. *Processos composicionais de Moacir Santos: subsídios para uma criação autoral*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2016.
- BARK, Jamil Mamedio. *Radamés Gnattali – “Suíte para Quinteto de Sopros” – estudo analítico e interpretativo*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2007.
- BERNSTEIN, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- ERNEST DIAS, Andrea. *Mais 'coisas' sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, UFBA, Salvador, 2010.

- FORTES FILHO, Raimundo Mentor de Melo. *Mistura de tradições musicais: semiose e representação mental na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, UFBA, Salvador, 2008.
- GUERRA-PEIXE, César. *Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.
- LIMA, Flávio Fernandes de. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPB, João Pessoa, 2011.
- LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.
- LOPES, Adriana da Cunha Moreira. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2002.
- MORAES, Pedro Miguel de. *Composição de obra original a partir da modelagem sistêmica do Ponteio Nº 13 de Camargo Guarnieri*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. XXI, 2011, Uberlândia: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. II, 1989, Porto Alegre: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.
- PEREIRA, André Protásio. *Arranjo coral: definições e poiésis*. In: CONGRESO ANPPOM, n. XV, 2005, Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.
- PERSICETTI, Vincent. *Harmonia do século XX: aspectos criativos e prática*. São Paulo: Via Lettera, 2012.
- RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, Publishers, 1978.
- ROSADO, Clairton. *Brasília – Sinfonia da Alvorada: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução à teoria pós-tonal*. 3 ed. Salvador – São Paulo: Editora UNESP – EDUFBA, 2013.
- TAGG, Philip. *Analysing Popular Music: theory, method and practice*. *Popular Music*, Cambridge University Press, Vol. 2, pp. 37-67, 1982.
- TATTI, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- TOSTA DIAS, Marcia. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- TROTTA, Felipe C. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2001.
- TYMOCZKO, Dmitri. *A geometry of music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- VICENTE, Alexandre Luís. *Análise da composição e arranjo de uma Coisa: “Naná”, de Moacir Santos*. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música). Centro de Artes, UDESC, Florianópolis, 2008.