

APONTAMENTOS PARA UMA TEORIA DA FORMA em música popular

NOTES FOR A THEORY OF FORM
in popular music

Carlos de Lemos Almada¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
carlosalmada@musica.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0001-5888-2868>

*Submetido em 04/07/2024
Aprovado em 29/08/2024*

Resumo

Este artigo integra uma pesquisa abrangente sobre a estrutura da Música Popular Brasileira (MPB), focando em aspectos da forma. O estudo, que pretende essencialmente estabelecer uma base sólida para uma teoria sobre forma em música popular, é motivado pela escassa literatura específica sobre o assunto e toma como principais referenciais para suas formulações conceitos e pressupostos derivados da assim chamada *Neue Formenlehre*. Iniciando com um grupo de definições básicas (*forma nominal, camadas e níveis estruturas, relações S/C e fatores de segmentação*), o estudo propõe tipologias referentes às ideias de macro e microformas, concentrando-se especialmente neste último aspecto, ao qual se associa a dualidade conceitual *período e sentença* (SCHOENBERG, 1967; CAPLIN, 1998). Como ponto central de discussão, propomos uma perspectiva mais flexível para ambos os conceitos, a partir da observação da prática musical no contexto da MPB. A construção de um modelo analítico voltado para as formulações propostas e sua aplicação em quatro estudos de caso são contemplados nas seções finais do artigo.

Palavras-chave. Forma na Música Popular Brasileira; Período e sentença; Macro e microforma; Segmentação. Similaridade e contraste.

Abstract

This article integrates comprehensive research on the structure of Brazilian Popular Music (or MPB, in Portuguese acronym), focusing on aspects of form. The study, which essentially intends to establish a firm basis for a theory on form in popular music, is motivated by the lack of specific literature on the subject. It takes as main references for its formulations concepts and assumptions derived from the so-called *Neue Formenlehre*. Starting with a group of basic definitions (nominal form, structural layers and levels, S/C relations, and factors for segmentation), the study proposes typologies relating to the ideas of macro and micro forms, focusing especially on this last aspect, to which it is associated the conceptual duality of period and sentence (SCHOENBERG, 1967; CAPLIN, 1998). As a central point for discussion, we propose a more flexible perspective for both concepts, based on the observation of musical practice in the context of MPB. The construction of an analytical model focused on the proposed formulations and its application in four case studies are presented in the last sections of the article.

Keywords. Form in Brazilian Popular Music; Period and sentence; Macro and microform; Segmentation. Similarity and contrast.

1 Carlos Almada é compositor e professor associado da Escola de Música da UFRJ. Pesquisador com participação em dezenas de congressos nacionais e internacionais e com artigos publicados em vários periódicos científicos, tendo seus principais interesses de pesquisa focados em variação musical e estudos sistemáticos em música popular. Autor dos livros *Arranjo* (2001), *A estrutura do choro* (2006), *Harmonia funcional* (2009), *Contraponto em música popular* (2013), *Nas Fronteiras da Tonalidade* (2016), *A harmonia de Jobim* (2022), *A melodia de Jobim* (2023) e *Musical Variation: Toward a Transformational Perspective* (2023). É membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical TeMA, editor-chefe do periódico *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics*, líder do grupo de pesquisa *MusMat* e coordenador (juntamente com Hugo Carvalho) do Projeto MPB (www.projtompb.com.br). É detentor de Bolsa de Produtividade PQ-2 concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para projeto de pesquisa ao qual este artigo é vinculado.

Introdução

O presente estudo se integra a uma pesquisa ampla e abrangente sobre aspectos estruturais em música popular e, mais especificamente, vincula-se ao Projeto MPB,² que tem como objetivo essencial o mapeamento estilístico, direcionado tanto ao que denominamos “A Prática Comum da MPB” (doravante, PCM) – ou seja, um estilo compartilhado –, quanto aos principais compositores que integram tal contexto (portanto, seus estilos particulares). Tais objetivos são abordados através de estudos de *corpora*.³ A primeira fase do projeto considerou 10 compositores,⁴ com cada *corpus* abrangendo 50 obras. Cerca de 50 atributos estruturais específicos (associados aos aspectos de ritmo, contorno melódico, harmonia e relação entre notas e acordes) foram tomados como parâmetros analíticos, que se apresentam como potenciais marcadores estilísticos. O processo analítico adotou um rigoroso protocolo, derivado de formulações teóricas especialmente desenvolvidas no âmbito do projeto, sendo realizado por meio de um complexo de programas computacionais (também originalmente desenvolvidos), implementados na linguagem Python. Outros conjuntos de programas foram criados especificamente para a avaliação estatística dos dados analíticos armazenados.

Este artigo visa adicionar uma nova dimensão estrutural àquelas já consideradas, a saber, a organização formal, em suas diversas manifestações e níveis. Ainda que o foco central esteja na PCM, acreditamos que as formulações deste estudo são suficientemente amplas e representativas para serem generalizadas e estendidas a outros possíveis universos da música popular, considerando gêneros, estilos, compositores e estéticas distintos. Assim, parece-nos viável pensar este estudo como um ponto de partida para a elaboração de uma teoria sobre forma em música popular.

Bases

Inicialmente, é preciso eleger um referencial teórico sobre o qual elaborações conceituais e reflexões sobre o assunto possam ser produzidas e devidamente conectadas.

2 A homepage do projeto pode ser acessada em: <https://projetompb.com.br/>

3 Creio que cumpre aqui trazer alguns comentários sobre o que nós, os membros da equipe do Projeto MPB, entendemos como o recorte de interesse de nossa pesquisa, tendo em vista a grande quantidade de possíveis acepções que existem para o conceito da MPB. Em um longo texto publicado em um dos capítulos de nossa homepage (ver <https://projetompb.com.br/capitulos/nossa-mpb.html>) convenientemente por nós intitulado “A ‘nossa’ MPB”, explicitamos o que entendemos sobre esse importante constructo. Em suma, visando contornar a problemática inerente dessa multiplicidade de sentidos e definições (não apenas musicais, como estéticas, sociológicas, políticas e históricas), estabelecemos o nosso recorte como um formidável amálgama de compositores, obras, procedimentos, gêneros e estilos pessoais dentro de um arco temporal de 40 anos (1953-1993) de modo a contemplar aproximadamente a vida criativa de Tom Jobim, o maior dos nomes da MPB (em *nossa* visão, bem entendido), sem no entanto – é importante enfatizar –, descartar a possibilidade de que compositores emepébísticos atuantes fora desse arco possam existir (como Dorival Caymmi e Lenine, só para citar dois nomes). Nossa intenção em definir esse contexto temporal tem tão somente o propósito de estabelecer um território suficientemente delimitado para alcançar efetivamente os objetivos da pesquisa, a saber, o estudo sistemático e minucioso das características estilísticas, considerando um grande número de aspectos estruturais melódicos, rítmicos e, especialmente, harmônicos.

4 Os compositores são (na ordem em que foram analisados): Tom Jobim, Ivan Lins, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Djavan, João Bosco, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Rita Lee.o

Nesse sentido, os diversos trabalhos e abordagens oriundos da chamada *Neue Formenlehre* (Nova Teoria sobre Forma, numa tradução livre do alemão) parecem constituir a mais adequada base. A *Neue Formenlehre* tornou-se uma das mais fortes e influentes correntes teóricas atualmente em voga, especialmente a partir do final do século XX, através de autores como James Hepokoski, Warren Darcy, Peter Smith, Julian Horton, Janet Smalfeldt e, principalmente, William Caplin, criador da Teoria das Funções Formais, que tem para nós especial significado. Em seu seminal livro *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (publicado em 1998), Caplin, entre diversos tópicos, retoma algumas ideias-chave originalmente propostas por Arnold Schoenberg em seus *Fundamentals of Musical Composition* (publicado, postumamente, em 1967), especialmente a dupla de conceitos *período* (*period*) e *sentença* (*sentence*).⁵ Sua abordagem sistemática resulta em detalhadas tipologias, destacando as novas categorias de formas *híbridas* (*hybrid forms*), ou seja, intermediárias entre os dois tipos básicos, e compostas (*compound forms*), caracterizadas por construções recursivas em níveis hierarquicamente distintos.

Embora consistindo em uma teoria consideravelmente robusta, as funções formais de Caplin tornam-se descritores menos eficazes quando transportadas sem maiores adaptações para contextos externos àquele para o qual foram originalmente projetadas, ou seja, o estilo clássico (como se denota claramente no próprio título de seu celebrado livro). Tal problema já se evidencia (ainda que em menor monta) no emprego desse feramental teórico para o exame de obras barrocas ou românticas (especialmente aquelas compostas a partir de 1850), porém torna-se muito mais intenso se empregado *in natura*, por assim dizer, na música popular, dadas as evidentes diferenças estilísticas, estéticas e estruturais envolvidas.⁶

Guardando as devidas proporções, inadequação semelhante aconteceu em relação ao uso de teorias e terminologias da dita harmonia tradicional para análise de peças em gêneros populares, única (e imperfeita) via disponível no período que antecedeu a década de 1950. Foi nessa época que começaram a surgir os primeiros manuais que consideravam as inúmeras peculiaridades da harmonia popular (quase sempre então associadas à construção jazzística), o que se deu nos ambientes acadêmicos de algumas instituições norte-americanas (notadamente a Berklee College of Music, em Boston, e a Julliard School of Music, em Nova York). Ganhando intensidade no final do século, as publicações sobre harmonia popular se tornaram mais frequentes, mais reflexivas e bem fundamentadas, o que representou o nascimento de novos conceitos (como as escalas de acordes, por exemplo), terminologias, estratégias pedagógicas e abordagens sobre particularidades de gêneros não jazzísticos (rock, blues, choro, samba etc.), o que au-

5 Ambos os conceitos são centrais para o presente estudo, o que será evidenciado oportunamente.

6 Dmitri Tymoczko critica algumas das interpretações analíticas e definições conceituais de Caplin, considerando-as por vezes demasiadamente rígidas ou contraditórias (TYMOCZKO, 2023, pp. 439-42). Suas considerações, embora não enfoquem o mesmo contexto deste artigo, apresentam importantes pontos de contato, em especial, referentes a uma visão mais flexível e abstrata das funções formais.

mentou gradualmente a separação entre os dois campos, a despeito de suas raízes em comum (como duas espécies biológicas que derivam de um mesmo ancestral).

Fenômeno semelhante – porém, bem mais recente – é observado na preocupação acadêmica em trazer para o âmbito dos estudos da forma em música popular parte do corpo conceitual da *Neue Formenlehre*, com as necessárias adaptações, evidentemente. Trabalhos como os de John Covach (2008) e de Walter Everett (2009) são exemplos desse tipo de iniciativa, voltados para uma teoria sobre a forma do rock, em suas múltiplas manifestações e peculiaridades.⁷

Na música brasileira, Carlos Almada (2006), analisando composições de Joaquim Callado e Pixinguinha, evidenciou como grande parte das estruturas formais de seções de choro pode ser associada, como uma variante, à configuração do período schoenberguiano. Esse, por assim dizer, “período-choro” compõe-se caracteristicamente por quatro frases com funções bem definidas: (1) apresentação do enunciado; (2) contraste + conclusão cadencial “fraca”; (3) retomada do enunciado (com redirecionamento melódico-harmônico ao final); (4) ponto climático + conclusão cadencial “forte”. Tais resultados e considerações foram posteriormente retomados e respaldados por Gabriel Moreira e Gabriel Navia (2019), Mario Sève (2018) e Fabian Moss e colaboradores (2020).

Em 2023, em um dos capítulos do livro *A melodia de Jobim*, Almada investigou as estruturas temáticas na obra desse compositor. Retomando as observações feitas sobre o choro, o autor propôs categorias, conceitos e tipologias que formam uma base mais consistente para o presente estudo, que se inicia com um grupo de definições básicas.

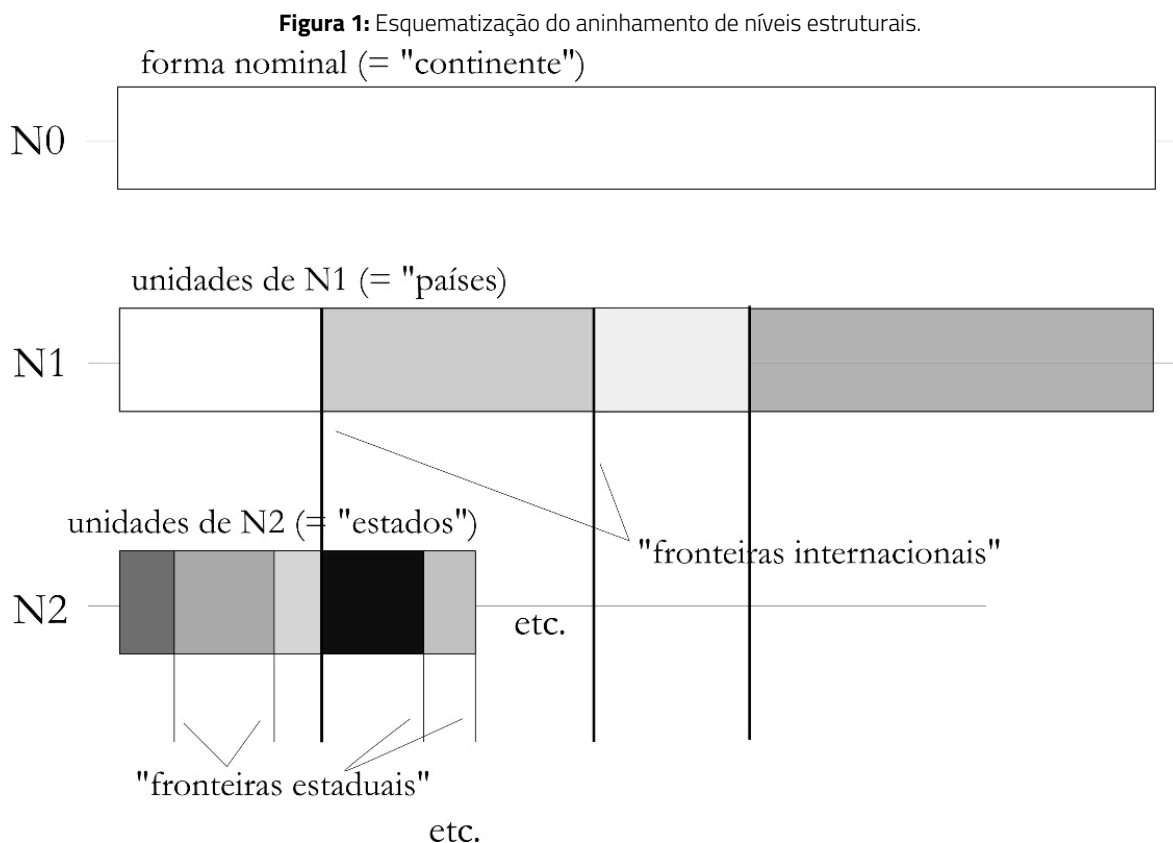
Definições

- **Forma nominal** (ou recorte de interesse): corresponde ao “território” formal essencial de uma peça a ser analisada. Em suma, nesses recortes não são consideradas repetições (voltas do tipo “da Capo”, ritornelos ou retomadas literais não contíguas), bem como introduções, interlúdios e codas acrescidos como recursos de arranjo.⁸ A ideia de forma nominal deve ser vista como uma abstração e se opõe, assim, ao conceito concreto de *forma de realização* (ou do arranjo), que resulta de um particular ordenamento formal de uma dada obra, a partir de um determinado material básico (ou seja, a forma nominal), que não necessariamente será reempregado em outras situações. Neste artigo, apenas as formas nominais serão consideradas, seja para as elaborações teóricas que seguem, seja para as exemplificações.

7 Em sintonia com a corrente que visa estabelecer uma teoria para a linguagem harmônica do gênero, em estudos de autores como David Temperley, Trevor De Clercq, Nicole Biamonte, Brett Clement e Dmitri Tymoczko, entre outros.

8 Evidentemente, há casos em que introduções integram-se organicamente a uma composição, não podendo, portanto, ser omitidas da análise estrutural (é o caso, por exemplo, de *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira).

- Níveis de segmentação:** tomo como pressuposto que formas nominais podem ser decompostas em níveis hierárquicos de organização estrutural (cujo número dependerá tanto da extensão quanto da complexidade interna da peça em análise).⁹ Considero como o mais básico de todos o nível "zero" (N0), que coincide com a própria forma nominal. Sua subdivisão em segmentos é, no caso geral, relativamente evidente, resultando da interação de diversos *fatores de segmentação* (ver mais abaixo). Adotando a conveniente metáfora "forma = território",¹⁰ N0 corresponderia a um "continente", com sua segmentação definindo "fronteiras internacionais". O nível seguinte (N1, dos "países") é, normalmente, subdividido de maneira menos evidente do que em N0, gerando "fronteiras estaduais". O processo será replicado enquanto houver sentido estrutural para isso. Assim, a cada nível, ao menos em tese, as fronteiras formais se tornam mais tênues (definindo "estados", "cidades", "bairros" etc.). Denominamos cada segmento de um dado nível uma *unidade estrutural*.¹¹ A Fig. 1 esquematiza a organização estratificada de níveis e segmentos.



9 As ideias de organizações estruturais em níveis hierárquicos e de suas respectivas segmentações estão presentes em várias abordagens, sejam estudos de cognição musical (considerando associações metafóricas ou associadas a estratégias de memorização, como propõe, por exemplo, Bob Snyder, 2001) ou baseados no entendimento da estrutura musical, como nas análises schenkerianas ou no modelo gerativo de Fred Lerdahl e Jay Jackendoff (1983).

10 Metáforas são extremamente úteis para descrições teóricas em música, como apontam diversos trabalhos. Nesse sentido, ver, por exemplo, ZBIKOWSKI (1997), BROWER (2000), SNYDER (2001) e LARSON (2012).

11 Termo genérico para designar contextos formais de interesse. A depender do nível de observação, as unidades podem ser, portanto, seções, subseções, frases, semifrases, motivos etc.

- **Camadas estruturais:** são organizações que englobam níveis estruturais a partir de suas funções formais mais básicas. Considero a existência de duas camadas, a *macro* e a *microformal*, que podem abranger, cada qual, um número variado de níveis estruturais, a depender da natureza, da extensão e da complexidade da peça em análise. Enquanto a camada macroformal se refere a níveis, por assim dizer, “pré-temáticos”, ou seja, mais elevados estruturalmente, como seções, subseções etc., a camada microformal reúne os níveis referentes ao que podemos denominar *estrutura intratemática*.¹² Como ilustração de uma organização formal em camadas, considere uma sonata de piano, por exemplo, de Beethoven (que, tomada em sua integridade, corresponde a N0), em quatro movimentos (as unidades N1). Ao examinarmos o primeiro deles, suponha que encontremos uma estrutura de forma sonata, com as seções regulamentares de Exposição, Desenvolvimento e Reexposição, definindo assim os três segmentos do N2 para esse movimento (o mesmo pode ser aplicado aos demais casos, por certo). Internamente à primeira dessas unidades, encontraremos provavelmente as subseções do Grupo Temático Principal, Transição, Grupo Temático Secundário e Grupo Temático Conclusivo (unidades N3). Passemos para o próximo nível (N4), analisando o Grupo Principal e encontrando em seu interior o Tema A do movimento I. Como o nível seguinte (N5) envolverá um exame do conteúdo e da forma desse tema, penetraríamos finalmente na camada micro. Ou seja, os cinco níveis superiores a N5 neste exemplo (N0-N4) corresponderiam à camada macroformal. Felizmente, no contexto da música popular não é usual encontrar macrocamadas tão “espessas”: em geral, elas são compostas por apenas um nível de relativamente fácil identificação (ou dois níveis, se considerarmos a integridade da peça, N0). A maior complexidade formal (e dificuldade analítica) nesses casos concentra-se, geralmente, na definição das fronteiras microformais.
- **Relações S/C:** referem-se às noções básicas de *similaridade* (S) e *contraste* (C) que podem ser evidenciadas na comparação entre duas unidades estruturais em um dado nível (sejam estas contíguas ou não). Depreende-se dessa definição geral que tais relações são necessariamente *binárias* e que devem ser sempre compatíveis em relação ao *nível* considerado.¹³ Como discutirei oportunamente, as relações S/C são fortemente dependentes do *contexto* e não podem ser vistas como absolutas, sendo determinadas apenas por *comparação* com outras.¹⁴ O esquema genérico da Fig. 2 busca ilustrar essas propriedades. Considere três unidades segmentando o nível N. Há, portanto, três possíveis relações binárias: 1/2, 2/3 e 1/3. A qualificação dessas relações dependerá de qual unidade será tomada como referência e das comparações entre esta e as demais. Por simplicidade, suponhamos que a maior ou menor similaridade seja representada, nesse exemplo, pelas diferenças de nuances

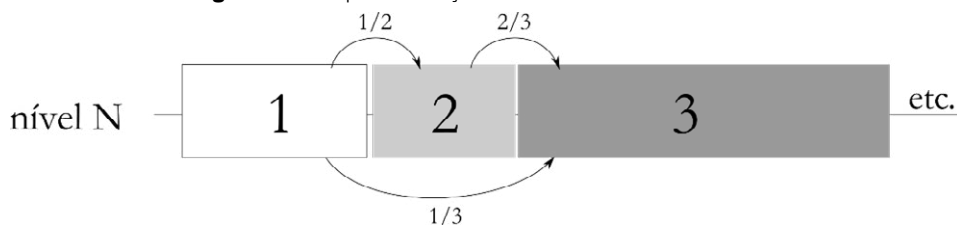
12 Que representa, em suma, o aspecto formal mais distintivo, sofisticado e diversificado do contexto da música popular e que, portanto, torna-se neste estudo o tópico de maior interesse.

13 Isso quer dizer, por exemplo, que uma seção deve ser comparada a outra seção (e não a uma subseção).

14 Para uma discussão básica sobre essas importantes questões, que envolvem o conceito de variação musical, ver ALMADA (2023b, pp. 3-10).

de cinza dos retângulos. Tomando a unidade 1 como referencial e seguindo o fluxo do tempo, a relação $1/2$, *isoladamente*, pode ser vista tanto como de similaridade (S) como de contraste (C), a depender do ponto de vista de observador – ou seja, é impossível uma qualificação precisa sem que haja parâmetros para esse tipo de avaliação. No entanto, ao compararmos $1/2$ com $1/3$, o quadro se define, resultando na sequência de relações <S-C> (ou seja, 2 parece ser mais próxima a 1 e 3, portanto, atua como contraste). Se, por outro lado, tomarmos a unidade 2 como referência, a comparação das duplas $1/2$ e $2/3$ torna-se menos evidente (ou mais ambígua), com talvez uma leve tendência pela sequência <C-S>. Tais sutilezas (e indefinições) são bastante comuns em situações reais de música, especialmente em níveis estruturais mais profundos (abrangendo os motivos de um tema, por exemplo), como veremos.

Figura 2: Exemplo de relações S/C em um nível N.



- **Fatores de segmentação:** basicamente, segregação formal em um determinado contexto é favorecida pelo reconhecimento de uma relação de contraste (ou, mais raramente, de similaridade), que pode se manifestar em diferentes aspectos e gradações de intensidade. Defino *fatores de segmentação* como os aspectos que atuam decisivamente nesse processo. São de várias naturezas e pesos de influência, podendo interagir em reforço mútuo (casos nos quais as segmentações resultantes são evidentes e consensuais sob a perspectiva de diferentes analistas/ouvintes) ou serem conflitantes (casos nos quais surgem a ambiguidade e as diferenças de interpretação). Embora os pesos associados aos fatores possam variar consideravelmente em relação aos contextos envolvidos, podemos estabelecer uma hierarquia básica considerando seus potenciais de impacto em promover segregação formal. Assim, fatores de alto impacto são aplicados (ao menos, potencialmente, vale enfatizar) na definição de fronteiras formais importantes (“internacionais”), especialmente em níveis que compõem a camada macroformal. São eles:¹⁵

1. **Separação temporal** – um relativamente longo hiato entre eventos (como, por exemplo, fermatas ou pausas entre movimentos) gera naturalmente segregação.
2. **Modulação seccional** (harmonia em alto nível): ou seja, mudanças de tonalidades que acontecem em compartimentos formais claramente definidos (como aquelas que separam seções de choro, por exemplo).

15 É necessário acrescentar que, à medida que percorremos a listagem, os fatores não apenas perdem, em tese, poder de segmentação, como se tornam mais incertas suas posições relativas na hierarquia.

- 3. Mudança de lógica construtiva:** embora mais sutilmente do que os fatores anteriores, a percepção de uma mudança clara no tratamento composicional vigente pode, por si só, indicar uma fronteira na camada macro. Um claro exemplo desse caso é o que acontece na canção *O barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli): suas duas seções se diferenciam essencialmente pela substituição da estratégia inicial, baseada em modulações sequenciais (Sol maior→Fá maior→Mi, maior, c. 1-12) por um tratamento tonalmente estável, em Sol maior, formando o refrão da canção (“O barquinho vai, a tardinha cai.”, c. 13-16).
- 4. Estrutura textual:** como veremos, por vezes em uma canção é o texto poético que orienta a segmentação da forma musical, o que pode ou não ser respaldado por outros fatores.
- 5. Relações temáticas:** uma clara diferenciação entre temas constitui um dos fatores mais salientes na percepção de fronteiras macroformais no sentido de contraste.¹⁶ Por outro lado, o mesmo fator pode ser acionado na percepção de retornos temáticos (como recapitulações), o que favorece também a evidenciação de fronteiras formais em nível micro.¹⁷
- 6. Cadências estruturais:** atuam como sinais de pontuação gramaticais, podendo, como estes, apresentar diferentes gradações de peso (atuando como “vírgulas”, “pontos”, “pontos de parágrafos” etc.). Cadências de alto impacto são aquelas, portanto, que finalizam seções. Podemos considerar ainda que existam as cadências estruturais de médio impacto, que agem caracteristicamente em níveis superiores da camada microformal (isso ficará mais evidente na seção “Análises”, que finaliza o artigo). Como outros fatores de médio (ou baixo impacto), presentes na segmentação microformal (em seus vários possíveis níveis), podemos considerar:
- 7. Simetria estrutural:** existe uma pressão natural para que a segmentação básica de uma determinada extensão formal gere duas metades (ou, menos comumente, três terços). Adicionalmente, os segmentos tendem a ter números de compasso que sejam potências de 2 (4, 8, 16, 32 etc.), o que corresponde à ideia geral de “quadratura”.¹⁸ Esse fator tem maior impacto na segmentação de níveis micrométricos do que aqueles que formam a camada macroformal, pois é comum que seções de peças plurisseccionais apresentem extensões assimétricas (por exemplo, com A tendo o dobro de compassos de B).¹⁹

16 Embora geralmente esse tipo de contraste aja integrado a outros (como a modulação seccional), pode, claro, ocorrer também isoladamente na segmentação de seções, como se observa na canção *Até parece*, de Carlos Lyra.

17 Correspondendo ao conceito de *paralelismo*, no sentido proposto por Fred Lerdahl e Jay Jackendoff (1983).

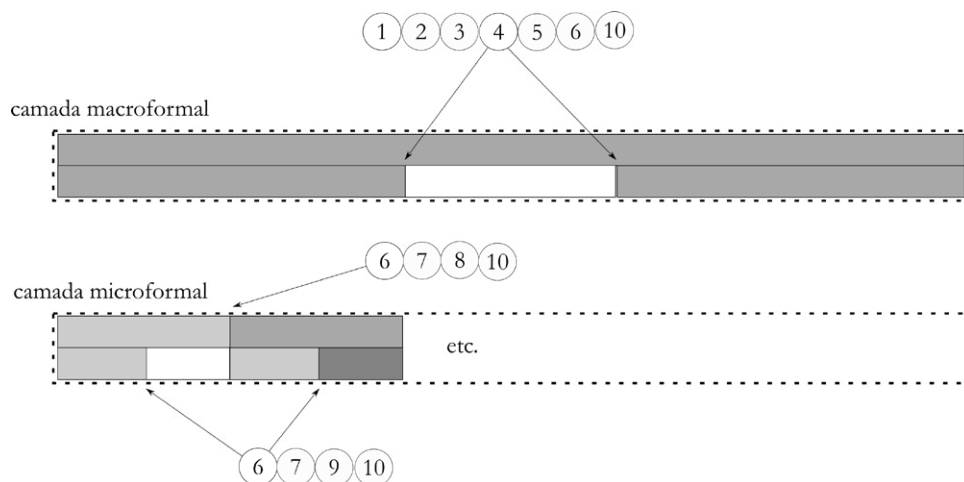
18 Totais de compassos que não se adequam à condição da “potência de 2” geralmente são particionados de maneira que pelo menos um dos segmentos tenha um número de compassos que cumpra a condição. Seja, por exemplo, 30, para o qual se pode considerar três partições: uma delas simétrica (15+15) e as demais assimétricas (16+14 e 14+16). Em geral, a preferência recairá sobre uma das duas últimas alternativas.

19 É relevante acrescentar que, em sua teoria sobre expectativa, Jay Jackendoff (1991, p. 222) enfatiza a preferência de ouvintes por agrupar trechos musicais em organizações simétricas, regra preferencial que é formalizada em(LERDAHL; JACKENDOFF (1983).

- 8. Relações motivicas:** como uma versão mais atenuada e local do fator 5, as comparações entre unidades de níveis microformais ajuda a evidenciar pertencimento ou não a perfis de categorias temáticas padronizadas (que serão mais adiante detalhadas), considerando tanto relações de contraste quanto de similaridade.
- 9. Contraste harmônico:** envolve a funcionalidade harmônica, considerando tanto os níveis das regiões tonais (em modulações internas, ou seja, não seccionais) quanto os das relações funcionais de acordes específicos. O fator tem alto potencial para influenciar na segmentação microformal, especialmente definindo tendências gerais centrífugas, associadas a relações C.
- 10.** Por fim, podemos considerar uma categoria à parte, abrangendo outros fatores de segmentação secundários, como mudanças de registro, métrica, agógica, textura etc.

A Fig. 3 esquematiza a distribuição dos fatores em relação às camadas em suas aplicações mais características.

Figura 3: Esquema genérico de aplicação de fatores de segmentação em camadas macro e microformal.



Tipos macroformais

Via de regra, como já mencionado, a organização e a segmentação dos níveis da camada macro são definidas de maneira consideravelmente direta. Na verdade, a questão essencial para a determinação dessa camada consiste em verificar se uma peça apresenta uma estrutura em duas ou mais seções. Em caso positivo, definimos a peça como *plurissecional*, caso contrário, será considerada como *monossecional* (e, conseqüentemente, sua macroforma será representada apenas por N0).²⁰

²⁰ Quase como uma compensação, estruturas monossecionais têm geralmente suas camadas microformais mais “densas” (ou seja, abrangendo um número maior de níveis) do que as plurissecionais.

Uma estrutura plurisseccional, por sua vez, pode ser basicamente classificada em três tipos:

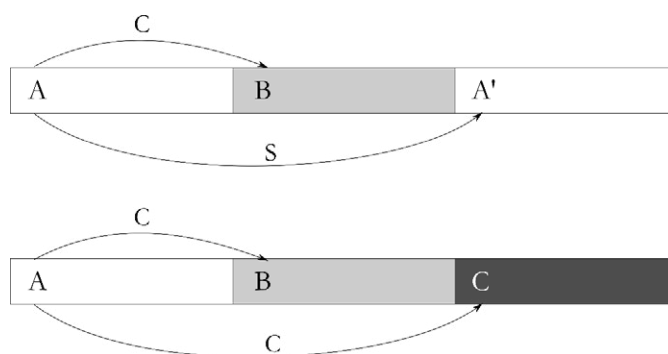
- **Binária:** contendo duas seções, rotuladas como A-B. É, sem dúvida, a macroforma mais comum no contexto da música popular, especialmente em canções, nas quais manifesta-se comumente na configuração típica de “estrofe-refrão” (ou vice-versa). Alguns exemplos: *Não quero mais amar a ninguém* (Paulinho da Viola), *Beatriz* (Edu Lobo e Chico Buarque), *Trilhos urbanos* (Caetano Veloso), *O mundo é um moinho* (Cartola), *Mistérios* (Joyce Moreno e Maurício Maestro), *A noite* (Ivan Lins e Vitor Martins), *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) etc.
- **Ternária:** caracteriza-se pelo retorno (em geral, abreviado e/ou reformulado) da seção principal A após a seção contrastante B.²¹ Esse retorno (ou recapitulação) é tipicamente rotulado como A', mesmo que esta seção não apresente diferenças em relação à principal (A). Exemplos: *Aula de matemática* (Tom Jobim e Marino Pinto), *Futuros amantes* (Chico Buarque), *Travessia* (Milton Nascimento e Fernando Brant), *Monsieur Binot* (Joyce Moreno), *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça) etc.
- **Outros casos:** engloba todas as outras possibilidades (que são bem menos comuns que as macroformas binárias e ternárias). Um ótimo exemplo dessa categoria é a estrutura do choro tradicional, em formato de *rondó simples*, com cinco seções (A-B-A-C-A).

Outra importante clivagem das macroformas polisseccionais diz respeito às relações S/C. Basicamente, podemos classificar as formas como *recorrentes* ou *lineares*, a depender do comportamento das seções em relação à principal (A). O primeiro tipo apresenta ao menos uma relação S (as estruturas ternárias e em *rondó* são casos paradigmáticos), enquanto nas formas lineares apenas relações C existem (como na estrutura binária). A Fig. 4 compara uma macroforma ternária recorrente A-B-A' com uma também ternária (em número de seções), porém linear, A-B-C.²²

21 Uma tarefa que de modo algum trivial é estabelecer claramente se uma dada macroforma é binária ou ternária, quando se leva em consideração o conceito de forma nominal (como é o caso deste estudo). Isto porque torna-se muitas vezes incerto se uma recapitulação da seção principal (que poderia indicar uma estrutura ternária) não seria meramente um recurso do arranjo, ou seja, uma repetição após a apresentação do material essencial (o que apontaria, por negação, para a forma binária). Nesses casos, é preciso verificar se a retomada em questão é uma complementação necessária do trecho anterior, algo que, de fato, nem sempre pode ser determinado precisa e objetivamente, mesmo após várias audições e reflexões a respeito. Ou seja, em algumas situações, as interpretações binária/ternária podem conviver em igualdades de condições.

22 Um exemplo dessa estrutura no repertório da MPB seria a canção *Oceano* (Djavan).

Figura 4: Exemplo esquemático de formas plurisseccionais recorrente (acima) e linear (abaixo).



Estruturas lineares, embora menos comuns que as recorrentes (o que talvez denote a importância construtiva da similaridade nesse nível de organização), não são demasiadamente raras. Em geral, são idiossincráticas, sendo na maior parte das vezes subordinada à estrutura poética. Dois casos ilustram bem esse aspecto: a forma nominal de *Capim* (Djavan) é estruturada em quatro breves seções consideravelmente heterogêneas entre si. As fronteiras entre seções são relativamente tênues, resultando numa impressão quase de colagem. Mais extensa e com separações seccionais melhor definidas é a canção *Vagabundo não é fácil* (Moraes Moreira e Galvão). Suas cinco seções apresentam extensões distintas e conteúdos bem contrastantes entre si e, como em *Capim*, aliás, parece ter sido construída como uma narrativa (linear).²³ Em contrapartida, *Morro Velho* (Milton Nascimento) é também uma canção que é claramente ajustada à narrativa do texto, porém tem uma macroforma recorrente (A-B-C-A'), com a recapitulação do material inicial contemplando melódica e harmonicamente o retorno à fazenda de um dos personagens principais (o filho do fazendeiro, "sinhozinho"), após "anos de estudo na cidade grande". Um perfeito exemplo de como as estruturas musical e textual podem ser integradas.

Em contraste com a simplicidade da organização da macroforma (que, na prática da música popular, é representada geralmente pelos níveis N0 e N1), a estrutura microformal é consideravelmente mais complexa e diversificada. Assim, sua determinação analítica requer preliminarmente que examinemos alguns fundamentos essenciais, a saber, as noções de *período* e *sentença*.

Período e sentença

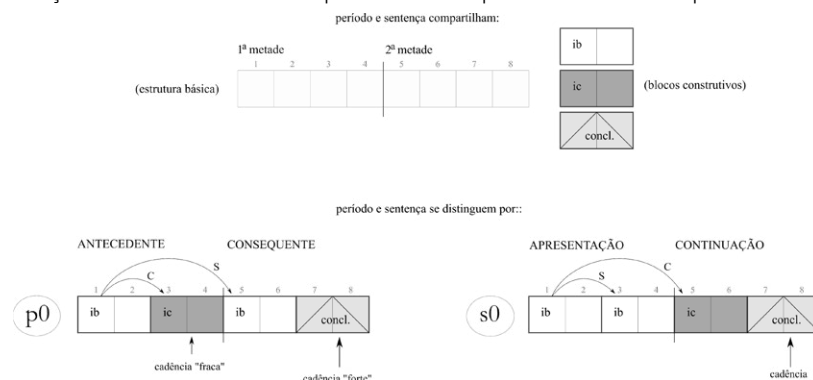
A dualidade período/sentença é uma das mais importantes das muitas contribuições teóricas de Arnold Schoenberg. Os dois conceitos formam o núcleo de seu livro *Fundamentals of Musical Compositon* (SCHOENBERG, 1967), sendo por ele tratados como

²³ Outras possibilidades de configurações lineares podem resultar de características formais de gêneros/subgêneros emulados, como ilustram, por exemplo, *Vai passar*, de Chico Buarque (A-B-C-D) e *O mestre-sala dos mares*, de João Bosco e Aldir Blanc (A-B-C), que modelam estilisticamente sambas-enredo.

“formas-padrão” (o que denota um grau de abstração que nos é plenamente adequado). Assim, período e sentença devem ser entendidos como arquétipos básicos de organizações temáticas, a partir de certos elementos definidores, e não como estruturas, por assim dizer, pré-moldadas com relativa rigidez suportando conteúdos motivicos.²⁴

A Fig. 5 propõe um esquema que busca definir basicamente as características do período e da sentença arquetípicos (ou suas formas-padrão, na concepção de Schoenberg), que passarei a identificar, respectivamente, pelos símbolos $p0$ e $s0$. Na parte superior da figura são apresentados os elementos essenciais que ambos compartilham, a saber, uma estrutura de oito compassos (na definição original), subdividida simetricamente em duas metades e a presença de três blocos construtivos (cada qual tendo dois compassos de extensão): um motivo-enunciado ou *ideia básica* (ib), uma *ideia contrastante* (ic) e um fragmento conclusivo. A parte inferior do esquema explicita as diferenças entre ambas as estruturas, que se apoiam em dois aspectos: (1) a disposição cadencial (duas em $p0$, uma apenas em $s0$) e, principalmente, (2) a maneira como os blocos ib e ic são montados, o que denota, mais genericamente, como atuam as relações S/C em cada caso. Enquanto o período é caracterizado pela sequência <C-S> (seguindo-se a conclusão), essa ordem é invertida na sentença, ou seja, <S-C> (e conclusão). Essa generalização nos será especialmente útil, visando à formalização pretendida neste estudo.

Figura 5: Esquematização das características compartilhadas e aspectos distintivos de período e sentença arquetípicos.



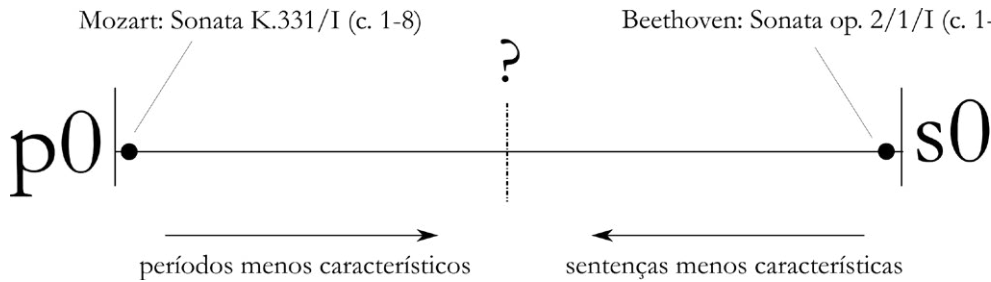
Desse modo, torna-se mais conveniente considerarmos período e sentença não como configurações concretas, mas como *classes* de “comportamentos” formais calçados nos padrões S/C acima descritos. Classes são, por definição, flexíveis de modo a comportar um espectro de variantes que compartilhem propriedades. Em nosso caso, as propriedades retidas em cada uma das duas classes são suas configurações S/C.²⁵

24 A explanação detalhada (com farta exemplificação) sobre as teorias de período e sentença encontra-se em SCHOENBERG (1967, pp. 20-81). Para uma visão complementar sobre ambos os conceitos, ver CAPLIN (1998, pp. 9-70).

25 Dmitri Tymoczko (2023, pp. 437-441) também reconhece a necessidade de tratar os padrões clássicos de período e sentença de maneira mais flexível, de modo a abarcar com a teoria formal situações analíticas mais dúbias em relação a essas categorias. Analogamente às nossas relações S/C, Tymoczko propõe padrões básicos “A” (similar à ideia básica) e “B” (contrastante), o que o permite filtrar o período como uma sequência <ABA'+cadência> e a sentença como <AA'B'+cadência>. A essas, acrescenta mais duas possibilidades: <ABB'+cadência> (apelidada pelo autor como “tail-development form”) e <AA'A'+cadência> (“trifold-sentence”). Como comenta Tymoczko, estas duas últimas alternativas, embora bem menos comuns do que as consagradas “período” e “sentença” (com aspas no texto original), apresentam-se pontualmente no repertório de concerto. Para os presentes propósitos, considero que ambas podem ser também eventualmente encontradas no contexto de nosso estudo (no caso, traduzidas como padrões <C-C> e <S-S>), como será discutido na seção de análises.

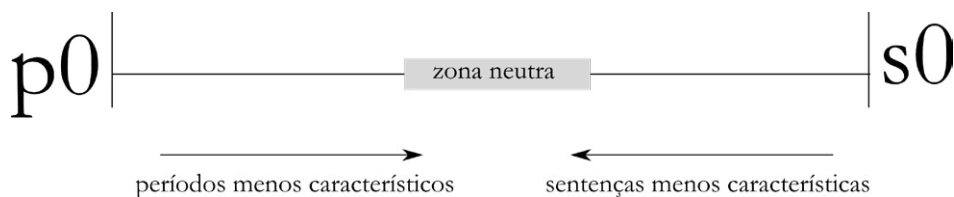
A Fig. 6 propõe um modelo simples para essa reelaboração conceitual, no qual $p0$ e $s0$ (as estruturas arquetípicas de período e sentença) assumem os polos de um *continuum* de possíveis variantes. As classes “período” e “sentença” correspondem, assim, às duas metades da linha.

Figura 6: Concepção de um *continuum* de possíveis configurações temáticas a partir das categorias de período e sentença arquetípicas.



Os dois temas indicados, de Mozart e de Beethoven, são bem próximos dos respectivos arquétipos,²⁶ funcionando como possíveis, por assim dizer, calibradores concretos do modelo. As setas sugerem que alternativas “menos características” (em número virtualmente indefinido) poderiam ser imaginadas e posicionadas ao longo da linha. No entanto, uma questão problemática do modelo (indicada pela interrogação) seria supor que existe, ao menos conceitualmente, uma descontinuidade entre as estruturas. Ou seja, como seria classificada uma forma temática que se encontrasse exatamente sobre a fronteira entre as duas metades, como período ou sentença? Considerando as disposições S/C de ambas, que são mutuamente opostas, como seria possível existir uma variante que pudesse conciliar os dois esquemas? A Fig. 7 aperfeiçoa o modelo e contorna o problema, tornando o trecho próximo ao centro do *continuum* uma espécie de zona neutra, uma “terra de ninguém” que convenientemente englobaria os possíveis casos de difícil definição.²⁷

Figura 7: Versão revisada da Fig. 6, com a adição de uma zona neutra intermediária.



Relações S/C microformais

A partir do que foi acima apresentado, fica evidente como é central para a presente proposta uma avaliação das relações S/C entre unidades microformais (ou seja, unidades

26 Ambos são exemplos básicos citados por Schoenberg. Evidentemente, vários outros poderiam também ocupar posições semelhantes sobre a linha.

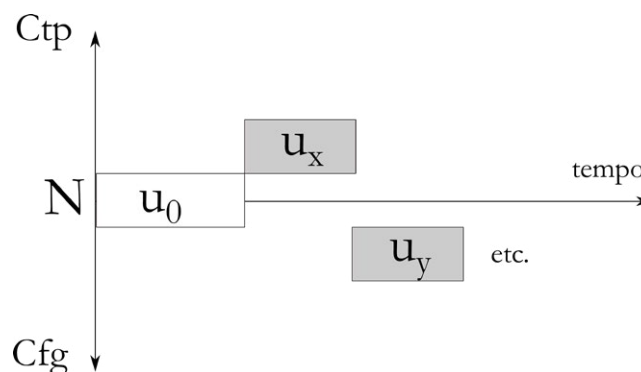
27 Incluindo as categorias de temas híbridos (isto é, entre período e sentença) propostos por Caplin (1998, pp. 59-63).

de interesse que atuem em níveis da camada da microforma). O estabelecimento de padrões de contraste e similaridade no contexto de um determinado nível temático (ou seja, na camada microformal) será um indicativo de pertencimento a uma das duas classes.²⁸

Um primeiro passo nesse sentido seria atenuar a importância relativa dos fechamentos cadenciais (que são mais caracterizantes em contextos da música de concerto), tornando os possíveis perfis de período e sentença mais flexíveis e abrangentes.²⁹ Passemos também, a partir deste ponto, a tratar as relações de similaridade e contraste como conceitos mais abstratos, associando-os a tendências, respectivamente, centrípeta (que respalda o “centro”, ou a ideia referencial) e “centrífuga” (que expressa algum tipo de afastamento desse elemento central). Tais associações nos permitirão considerar as relações S/C de modo mais fluido e não necessariamente vinculadas a aspectos “concretos” motivicos (contorno e ritmo, essencialmente), como o que geralmente orienta a identificação temática em análises tradicionais. A experiência na observação do contexto-alvo deste estudo (a PCM) me leva a pensar que a harmonia – seja no nível das regiões tonais, das qualidades acordais específicas ou das funções que estas representam – tem um papel destacado na avaliação dessas relações.³⁰

Visto isso, podemos idealizar um modelo de análise microformal, como propõe a Fig. 8. Em um determinado nível de observação N a unidade referencial (u_0) é comparada com os demais eventos atuantes no nível, de acordo com tendências centrípetas (Ctp, notadas acima do eixo central) ou centrífugas (Cfg, abaixo do eixo). As hipotéticas unidades u_x e u_y apresentam possíveis ilustrações de relações no espaço bidimensional definido pelos eixos.

Figura 8: Versão básica do modelo de análise microformal.



28 Ou mesmo a nenhuma delas, o que é uma possibilidade lógica, ao menos em conjectura.

29 Outra flexibilização necessária diz respeito aos limites padronizados das unidades construtivas (“ideia básica” etc.), que não apenas deixam de ter os dois compassos de extensão regulamentares, como podem apresentar tamanhos discrepantes (algo comum, aliás, nos temas que formam o contexto deste estudo).

30 De um modo geral, há na construção motivica (leia-se, na junção contornos/ritmos) da música popular uma tendência mais “conservadora” do que se observa em linhas temáticas da música de concerto. Ou seja, uma tendência para que haja uma relativa baixa variação motivica e para que os eventuais contrastes introduzidos sejam bem sutis (pense em *Corcovado*, de Jobim como um exemplo marcante), o que é caracteristicamente compensado por harmonias mais exuberantes e excêntricas do que em contextos temáticos tradicionais (normalmente suportados por infraestruturas harmônicas triádicas e diatônicas).

Passo agora para um exemplo concreto (ainda que bastante simples). Consideremos o já mencionado tema do primeiro movimento da Sonata K. 331 (em Lá maior) de Mozart (Fig. 9a). No nível N0 (b), os oito compassos do tema são tomados inicialmente como uma unidade. A ação combinada dos fatores de segmentação 6 (reconhecimento de cadências estruturais nos fechamentos das duas metades, em padrão “fraco/forte”),³¹ 7 (associado à preferência pela divisão simétrica da quadratura) e 8 (o forte paralelismo motivico entre os inícios de cada metade) produz dois blocos simétricos (c. 1-4 / 5-8). A segmentação sugere, assim, um perfil de período.

Na escuta do nível N1 (Fig. 9c), o trecho dos c. 3-4 assume, retrospectivamente, a função da ideia contrastante (o que é denotado pela seta curva a partir do fator 8). Nova quebra simétrica (fator 7) gera o bloco de desfecho, c. 7-8.

Caso fosse feito um novo nível de segmentação (N2, omitido na análise) revelaria em cada metade do tema uma configuração miniaturizada (ou seja, com quatro compassos de extensão) de sentença (padrão <S-C>).³² Embora acionar N2 neste caso tão simples seja algo desnecessário para o entendimento formal do tema, a possibilidade de fazê-lo, por si só, ilustra o fato de que, eventualmente, estruturas podem se aninhar dentro de outras, como espécies de “bonecas russas”.

Figura 9: Análise microformal do tema da sonata para piano K. 331/I de Mozart: (a) linha melódica, c. 1-8; (b) nível N0; (c) nível N1; (d) nível N2 (mapas estruturais, à direita de cada análise, fornecem uma perspectiva geral de cada nível).

(a)

(b) N0

mapa estrutural

(c) N1

período	
antecedente	consequente

(d) N2

período			
antecedente		consequente	
ib	ic	ib	desf.

31 Que no tema apresentam-se, respectivamente, como uma semicadência (HC, adotando a simbologia original em inglês, proposta por Caplin) e uma cadência autêntica perfeita (PAC).

32 Caplin denomina tais estruturas “mini-sentenças” (*mini-sentences*).

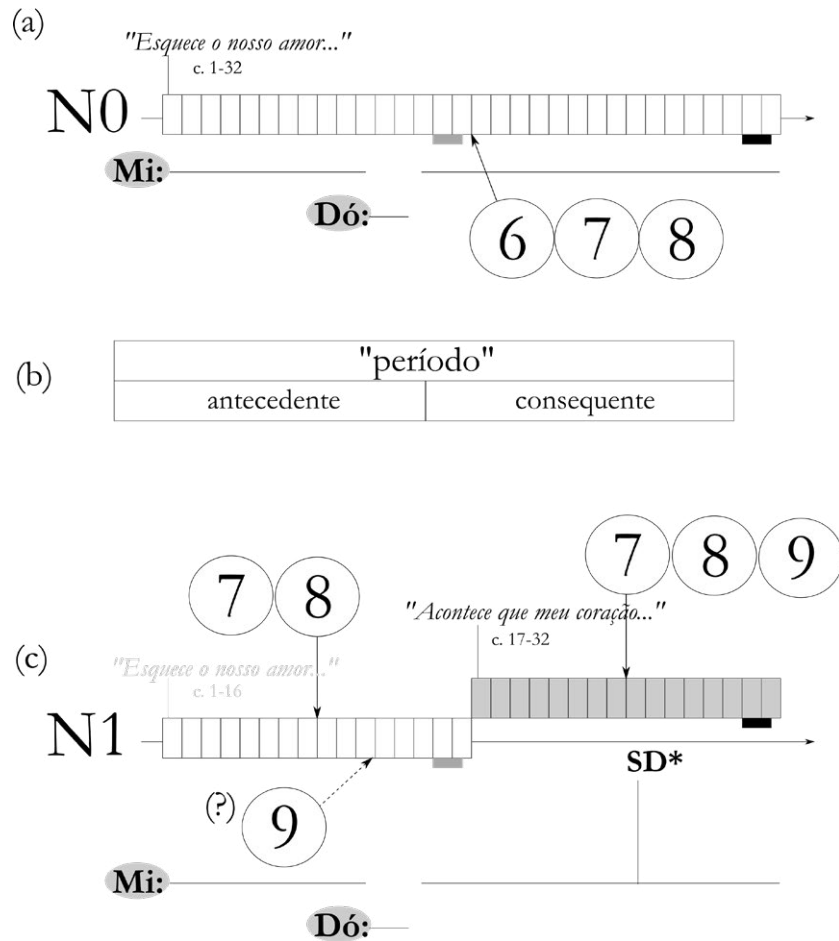
O aninhamento de perfis distintos (ou semelhantes) em organizações microformais bem mais complexas é algo relativamente comum em temas da música popular, como veremos na próxima seção.

Análises

Para os quatro estudos de caso selecionados para a seção final do artigo, torna-se necessário implementar algumas modificações do modelo analítico: primeiramente, omitirei as representações em notação musical, o que se deve não apenas a uma otimização do espaço (propiciando, inclusive que mais exemplos sejam examinados), mas também ao fato de que elas, em certo sentido, não são imprescindíveis para o entendimento das estruturas em questão. De fato, a determinação de relações centrípetas e centrífugas atuantes em um tema é normalmente mais acurada quando feita através da escuta do que, propriamente, pela percepção visual. Não é raro que aparentes semelhanças e contrastes observados na partitura sejam puramente ilusórios (ou envolvam eventos de níveis distintos). O contrário, claro, também pode acontecer, ou seja, a não detecção de relações que não sejam visualmente evidentes. Por outro lado, considerando que os estudos de casos são canções, passarei a identificar os blocos formais a cada nível pelos trechos correspondentes de suas letras, facilitando sua localização. Por fim, considerando a já mencionada importância complementar da dimensão harmônica para a evidenciação das tendências centrípeta/centrífuga no contexto almejado, informações significativas sobre aspectos harmônicos serão também indicadas, quando necessário.

Acontece

A Fig. 10 apresenta a estrutura da forma nominal de *Acontece* (de Cartola), que possui extensão de 32 compassos. Como em *Mozart*, o nível N0 (Fig. 10a) sugere uma organização em período (com extensão quadruplicada em relação à forma-padrão schoenbergiana), a partir da ação conjunta dos fatores 6 (cadências estruturais), 7 (referente à segmentação bipartirte) e 8 (paralelismo motivico), como esquematiza o mapa estrutural (Fig. 10b).

Figura 10: Análise microformal de Acontece (Cartola): (a) nível N0; (b) mapa estrutural da segmentação; (c) nível N1.


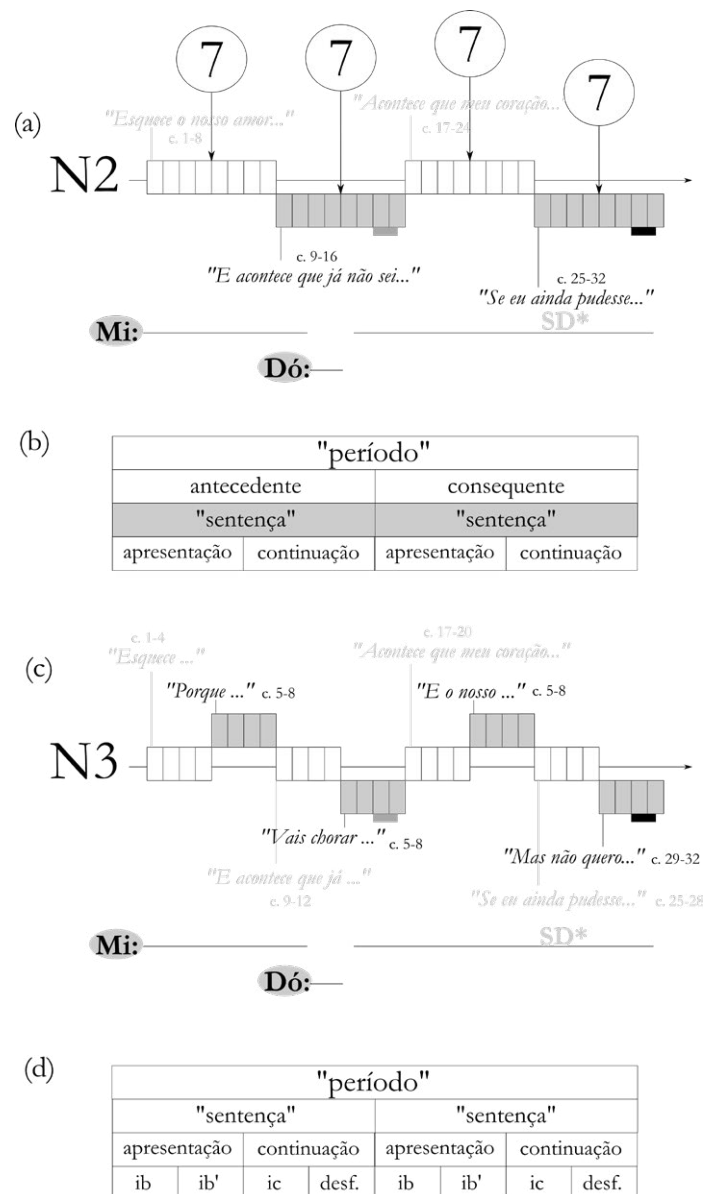
A segmentação do consequente (Fig. 10c) parece óbvia e direta, pois é reforçada pela combinação de três fatores: 7, 8 (contraste motivico) e, principalmente, 9. Este último fator corresponde ao contraste harmônico que se evidencia pela chegada da função subdominante estrutural (simbolizada como SD* na figura) que encabeça uma manifestação da fórmula denominada “descida plagal” (IV | IVm7 | I), antecedendo a cadência conclusiva.³³ Por sua vez, a segmentação do antecedente envolve fatores conflitantes: enquanto a convencional quebra da quadratura (7) e um claro contraste motivico (8) sugerem que a fronteira aconteça na entrada do nono compasso, uma inesperada modulação mediântica cromática, de Mi maior para Dó maior no c. 12 pressiona, através do fator 9 (aqui, evidenciando troca de centros tonais), para que a segmentação ocorra nesse ponto.³⁴ Embora não comuns, conflitos desse tipo podem tornar mais complexa uma análise (e trazer um interesse especial à peça, como é o caso).

33 A “descida plagal” é o nome-fantasia do quinto dos Gestos Funcionais Retóricos descritos por Almada (2024, pp. 14-15). Essa fórmula é bastante recorrente em estruturas harmônicas em música popular (independentemente de origem, gênero, compositor estilo etc.), sendo caracteristicamente empregada na porção final das peças, especialmente em refrãos.

34 Como se observa na figura, a nova tonalidade se mantém por apenas três compassos, “decaindo” de volta, em seguida, para a tônica, a tempo da semicadência que fecha o antecedente. A situação se enquadra no tipo denominado por Almada uma “modulação-relâmpago”, característico da música de Tom Jobim. Para maiores detalhes, ver ALMADA (2022, pp. 161-165).

A Fig. 11 assume a primeira alternativa de segmentação como a mais estável para o nível N2. A estrutura resultante sugere dois perfis de sentença aninhados ao antecedente e ao consequente, devido às relações centrífugas na metade de cada bloco (Fig. 11b).³⁵ A aplicação do fator 7 em cada um dos quatro segmentos confirma, no nível N3, a organização à maneira de sentença (<S-C>) em cada metade.³⁶ Os mapas estruturais evidenciam a relativa complexidade de *Acontece* em comparação ao tema de Mozart, ainda que, em essência, compartilhem da mesma organização geral.

Figura 11: Análise microformal de *Acontece* (Cartola): (a) nível N2; (b) mapa estrutural da segmentação; (c) nível N3; (d) mapa estrutural completo.



35 Por simplicidade, as novas designações (destacadas em cinza) substituem as originais no próximo nível do mapa (Fig. 11d).

36 Observe que neste corte, a modulação para Dó maior alinha-se ao início da metade final ("continuação") da primeira "sentença", o segmento conclusivo.

Madalena

A segmentação inicial de *Madalena* (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza), escrita em Dó maior, não é tão evidente como nos casos anteriores (Fig. 12a). Embora a opção preferencial (divisão simétrica dos 32 compassos em dois blocos de 16) esteja disponível, ela compete com duas alternativas de peso, que contam com a conjunção dos fatores 6 (cadências estruturais) e 9 (modulações, respectivamente para Fá maior – c. 9 – e Mi maior – c. 25).³⁷

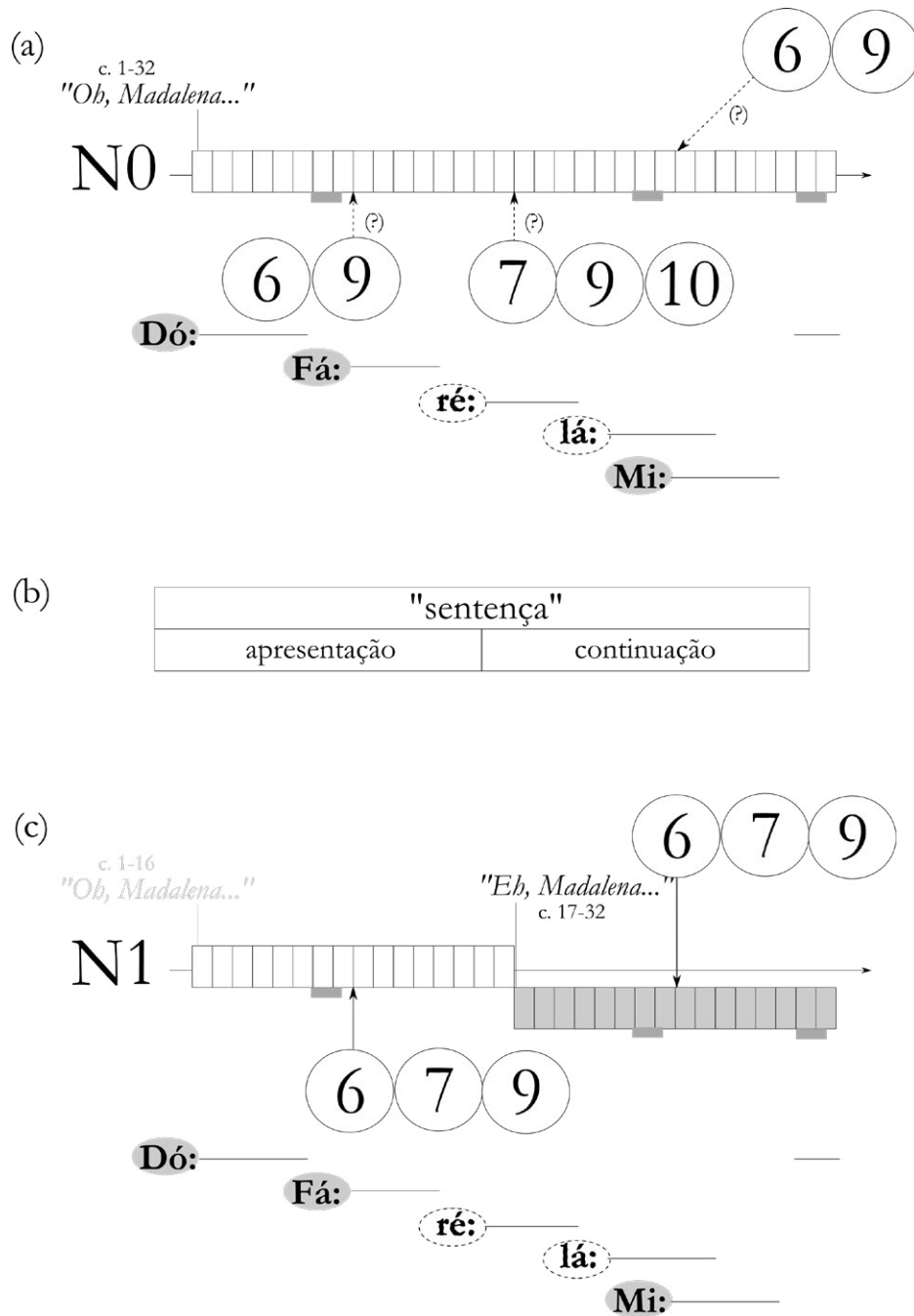
A ambiguidade formal é resolvida na interpretação do nível N1 pela segmentação à metade. Dada a complexidade das circunstâncias, torna-se necessária uma racionalização que explique a interpretação analítica. Ainda que bem menos estável (pela ausência de um claro ponto cadencial)³⁸ do que as duas outras entradas, o trecho dos c. 17-32 acontece também em um ambiente não tônico: um tanto inseguramente, Ré menor parece se estabelecer nesse ponto, seguindo-se um deslocamento sutil para Lá menor (c. 12-15). Mais saliente, na verdade, é o fator 10, que representa a mudança de registro da melodia (Lá₃-Lá₄),³⁹ revelando-se um elemento decisivo para a segmentação. Desse modo, dado o caráter contrastante do bloco, o perfil de sentença se apresenta em N1 (Fig. 12b).

Uma nova segmentação (sem ambiguidades desta vez) deixa evidente que os dois blocos competidores apresentam, por sua vez, estruturas de sentenças aninhadas, cujos segmentos são naturalmente acessados pela conjunção dos fatores 6, 7 e 9 (Fig. 12c).

37 Dó maior retorna gravitacionalmente quase ao final da forma nominal (c. 30), através de fórmula semicadencial para a recapitulação (V/V | V).

38 O segmento se inicia sobre o acorde A7 (V grau da nova tônica).

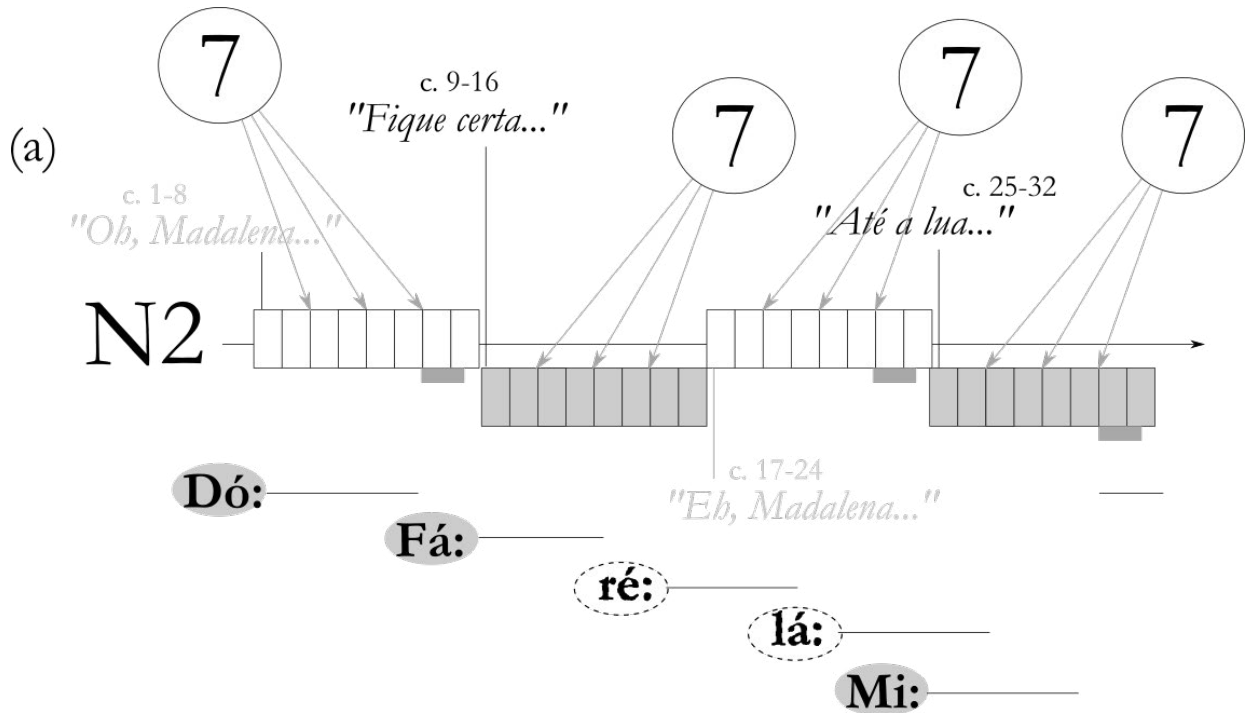
39 Sublinhada no arranjo original (na gravação de Elis Regina) pela entrada de violinos.

Figura 12: Análise microformal de *Madalena* (Ivan Lins e Ronaldo Souza): (a) nível N0; (b) mapa estrutural da segmentação; (c) nível N1.


A estrutura resultante é mostrada na Fig. 13a-b, incluindo a sugestão de segmentação de seus quatro blocos. Sua aplicação produz uma lógica interna similar, porém não bipartite: são constituídos, cada qual, por quatro fragmentos de dois compassos de mesma hierarquia, como imitações livres de seus respectivos motivos iniciais. Como sugere o mapa estrutural correspondente a N3 (Fig. 13c),⁴⁰ tem-se assim uma subdivisão simétrica de oito pares de compassos, numa construção pela justaposição de blocos, e não hierarquizada, como nos demais casos.

40 O gráfico analítico foi omitido por motivo de clareza.

Figura 13: Análise microformal de *Madalena* (Ivan Lins e Ronaldo Souza): (a) nível N2; (b) mapa estrutural resultante; (c) mapa estrutural do nível N3.



(b)

"sentença"			
"sentença"		"sentença"	
ib	ib'	ic	desfecho

(c)

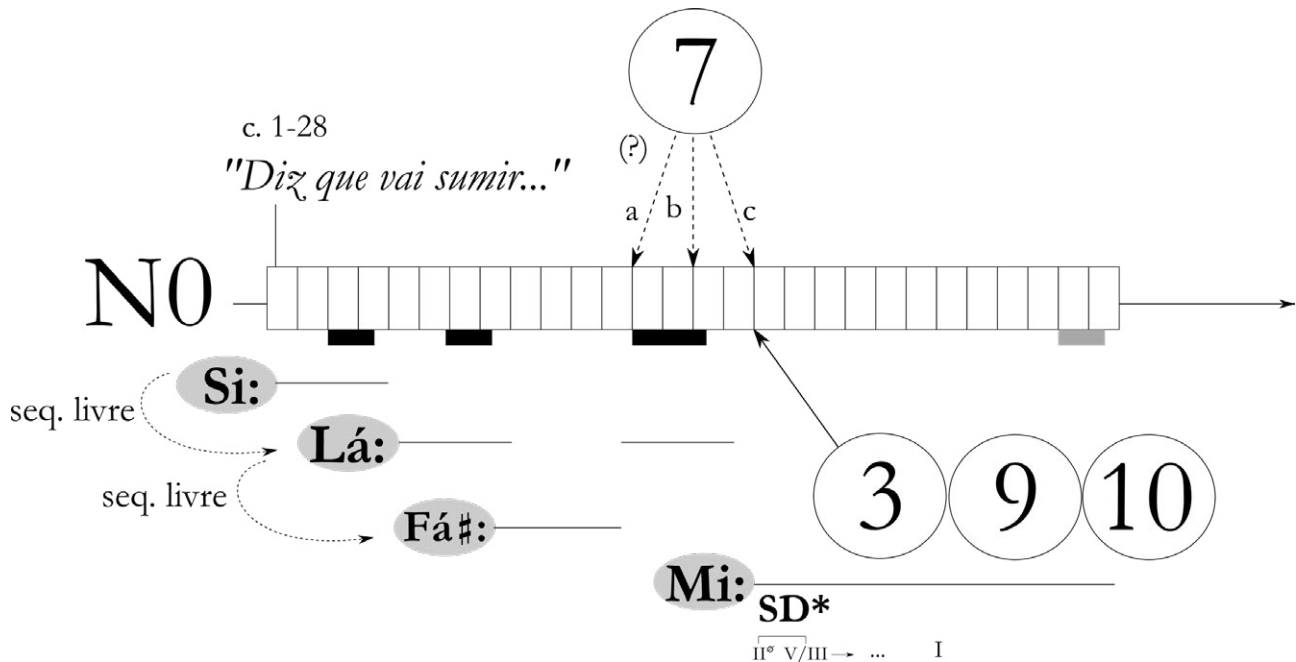
N3

"sentença"															
apresentação							continuação								
ib				ib'			ic			desfecho					
a0	a1	a2	a3	b0	b1	b2	b3	c0	c1	c2	c3	d0	d1	d2	d3

Bons amigos

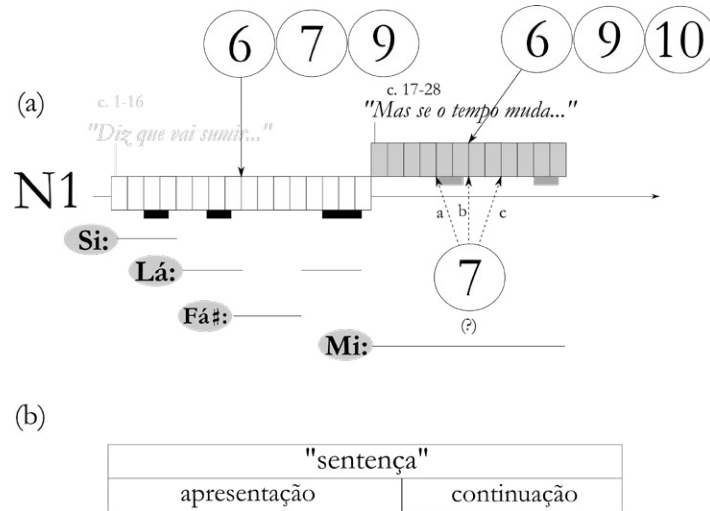
A canção *Bons amigos* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos) é um bom exemplo de integração entre uma estrutura formal e um contexto harmônico tonalmente instável, ambíguo e composto por acordes de grande densidade. A Fig. 14 esquematiza a visão geral da peça, incluindo informações básicas sobre harmonia.

Figura 14: Análise microformal de *Bons amigos* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos) considerando o nível N0.

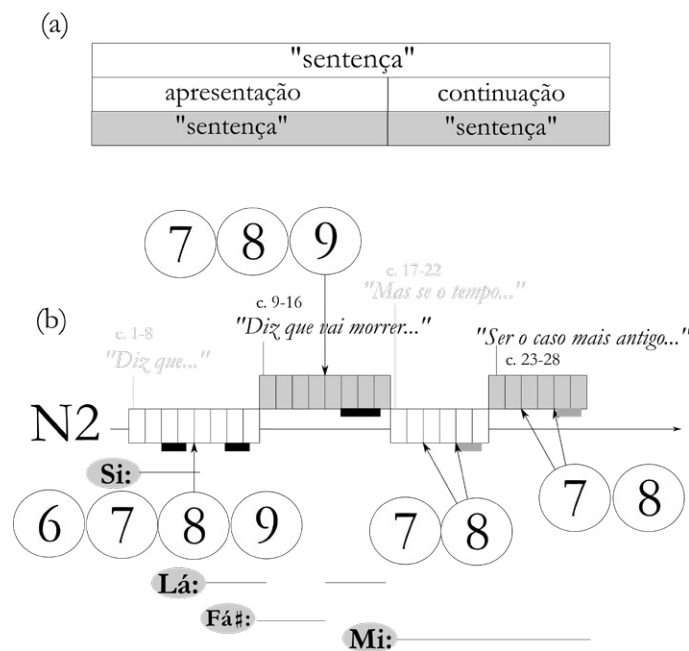


Embora seja centrada em Mi Maior, *Bons amigos* se inicia na região dominante, Si Maior, seguindo-se duas modulações sequenciais “livres”,⁴¹ para Lá Maior e Fá-sustenido Maior. A entrada da região tônica só acontece no c. 17 – de maneira ambígua – através do acorde $A\#m7(\flat 5)$, um substituto cromático (ou “empréstimo”) da subdominante estrutural ($\#IVm7(\flat 5)$). Esse acorde cumpre, simultaneamente, a função de “II relativo” do III grau, desencadeando uma sequência de locuções dominantes secundárias que atinge o I grau no c. 23. Em termos formais, um problema inicial que se apresenta consiste na escolha de ponto de segmentação básica, já que a forma nominal contém 28 compassos, um número que não é potência de 2 (que, como vimos, é uma condição primordial para a quadratura). Assim, o fator 7 poderia ser aplicado em três pontos: (a) na entrada do c. 13 (dividindo a extensão em dois blocos, 12 + 16 compassos), (b) c. 15 (14 + 14), ou (c) c. 17 (16 + 12). Como é reforçada pela ação dos fatores 9 (modulação + SD*), 10 (mudança de registro melódico) e 3 (mudança da lógica construtiva, já que o bloco sequencial se encerra nesse ponto), a opção (c) é selecionada na análise, fazendo surgir um perfil claro de sentença (Fig. 15).

41 Ou seja, apresentando alterações intervalares na linha melódica e rearmonizações.

Figura 15: Análise microformal de *Bons amigos* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos): (a) nível N1; (b) mapa estrutural da segmentação.


O bloco sequencial (c. 1-16) presta-se claramente à segmentação pelo fator 7, já que os fatores 6 (cadência estrutural) e 9 (modulação) interagem em reforço mútuo. Já o segundo segmento (com 12 compassos) traz novamente a questão da escolha do ponto de corte. Desta vez, a opção simétrica (dois blocos de mesma extensão, com seis compassos) torna-se a mais lógica, pela conjunção dos fatores 6, 9 (a entrada de E7M, o acorde tônico) e 10 (o arco melódico dirigindo-se rapidamente para o registro agudo).⁴² A segmentação produzida faz surgir dois novos perfis de sentença (Fig. 16a).

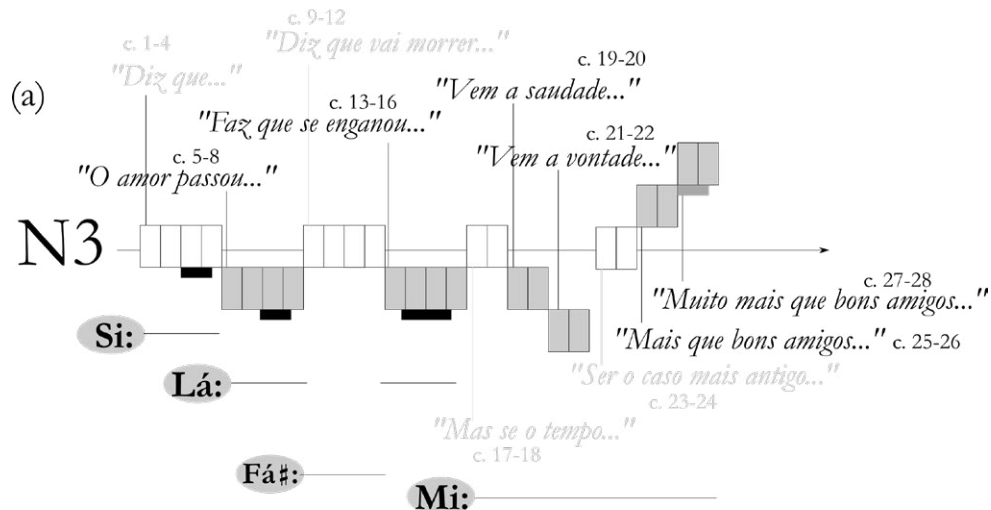
Figura 16: Análise microformal de *Bons amigos* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos): (a) equivalência entre as seções de apresentação e continuação com perfis de sentença; (b) nível N2.


42 Como em *Madalena*, o ponto climático é enfatizado pelo arranjo na gravação referencial da canção.

No entanto, como se observa no posicionamento dos fatores em cada bloco (Fig. 16b), as segmentações internas dos dois grupos principais (c. 1-16 e c. 17-28) são distintas, obedecendo às respectivas lógicas construtivas. Para evidenciar isso, é determinante a ação do fator 8, correspondendo ao paralelismo entre as ideias melódicas sequenciadas.⁴³ Enquanto nos dois primeiros blocos as sequências se desenvolvem a cada quatro compassos, as extensões das sequências são encurtadas para três compassos nos segmentos finais.

O próximo nível (N3, Fig. 17a) revela perfis de período aninhados nas seções internas da "sentença" dos c. 1-16 (Fig. 17b). Por outro lado, a segunda "sentença" traz inusitadas segmentações tripartites, que poderiam ser associadas aos modelos sugeridos por Tymoczko (ver nota de rodapé número 24), como analisado na Fig. 17c.

Figura 17: Análise microformal de *Bons amigos* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos): (a) nível N3 (a) equivalência entre as seções de apresentação e continuação com perfis de período; (b) mapa estrutural completo.



(b)

"sentença"			
"sentença"		"sentença"	
apresentação	continuação	apres.	cont.
"período"	"período"		

(c)

"sentença"							
"sentença"				"sentença"			
"período"		"período"		apres.	cont.		
ant.	cons.	ant.	cons.	ib	ib'	ib''	ic
							ic'

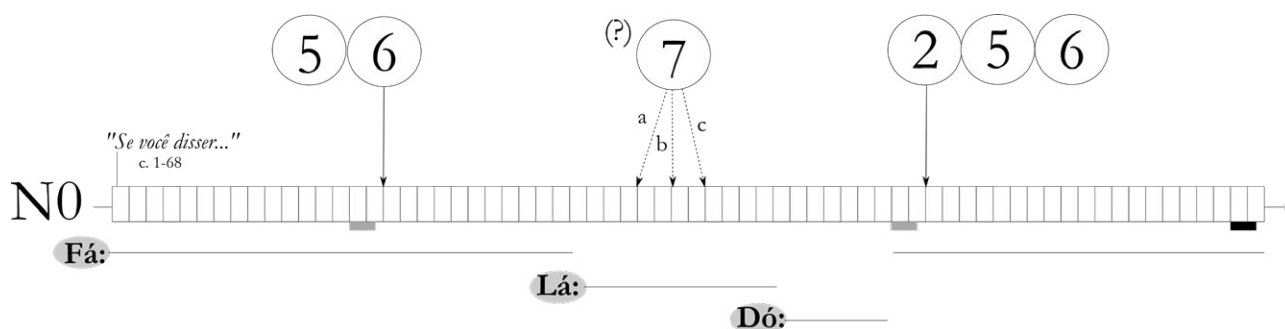
desfecho

43 Os reforços de outros fatores, em cada caso, ajudam a intensificar a segmentação.

Desafinado

O quarto e último estudo de caso – *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça) – é o que apresenta a forma nominal mais complexa, disposta em 68 compassos.⁴⁴ Como em *Bons amigos*, tal extensão que não se conforma à quadratura traz à tona o problema da segmentação básica. A partir do precedente estabelecido, como sugere a Fig. 18, o fator 7 poderia ser aplicado em três pontos: (a) na entrada do c. 33 (divisão 32 + 36 compassos), (b) c. 35 (34 + 34), (c) c. 37 (36 + 32).

Figura 18: Análise microformal de *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça) considerando o nível N0.



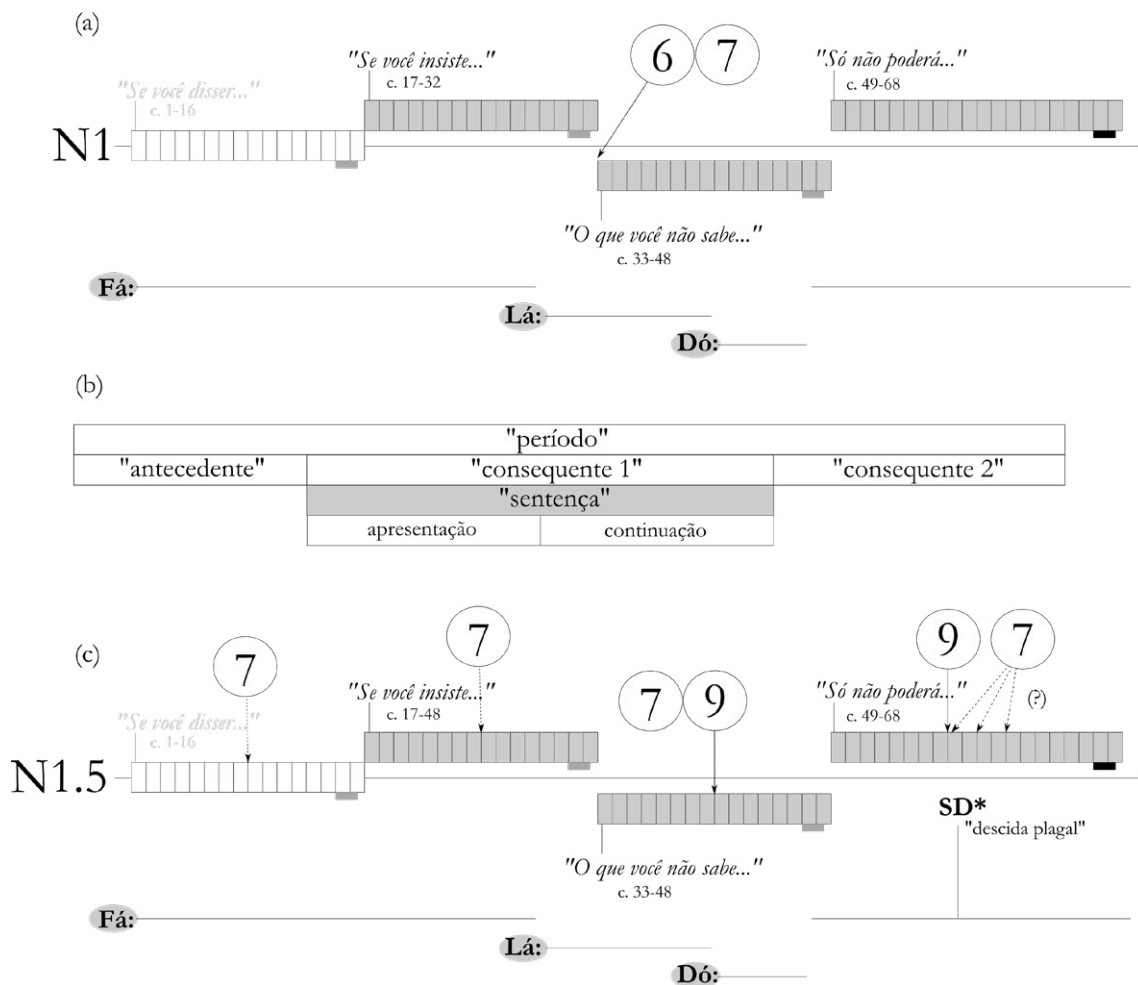
Entretanto, nenhum dos três pontos se mostra como o corte básico mais estável. Na verdade, não apenas uma, mas duas outras fronteiras (nos compassos 17 e 49) apresentam-se como candidatas para segmentação inicial, ambas suportadas pela interação de fortes fatores: 5 (retomada, nas mesmas alturas e ritmo, da ideia temática inicial),⁴⁵ 6 (cadências estruturais) e 2 (modulação seccional, com o retorno da região tônica).⁴⁶ Neste contexto específico, é plenamente justificável adotar a segmentação básica tripartite, como proposto na Fig. 19. Temos assim uma espécie de variante da configuração de período, na qual o “antecedente” é respondido por dois “consequentes”. Nesse sentido, retrospectivamente, o trecho entre os compassos 33 e 48 torna-se contrastante ao trecho anterior e, conseqüentemente, a estrutura do “consequente 1” pode ser associada ao perfil de sentença, como sugere o mapa estrutural (Fig. 19b).

44 Não considerando a introdução, omitida desta análise.

45 Observe-se que aqui, devido ao caráter quase imutável das recapitulações temáticas, optei pelo emprego do fator 5 no lugar de 8 (referente a relações motivicas), como feito nas análises anteriores.

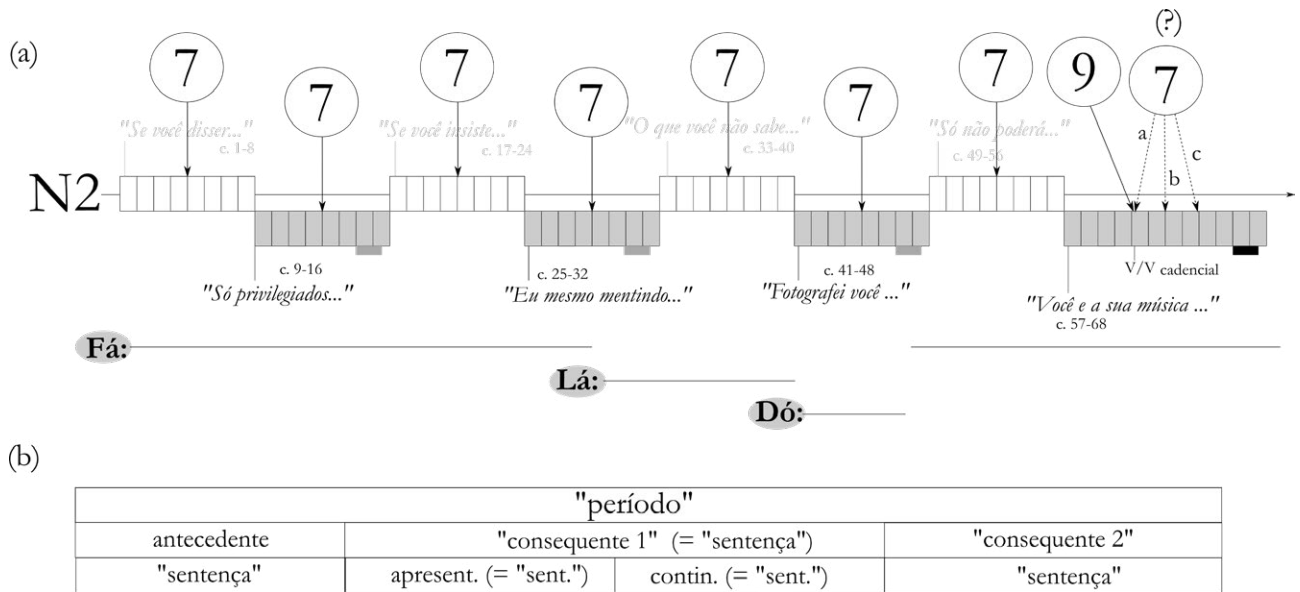
46 Fator este aplicado apenas ao c. 49, já que a retomada do tema no c. 17 (também em Fá maior) não é precedida por modulações.

Figura 19: Análise microformal de *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça): (a) nível N1; (b) equivalência entre o “consequente 1” e o perfil de sentença; (c) subnível N1.5.



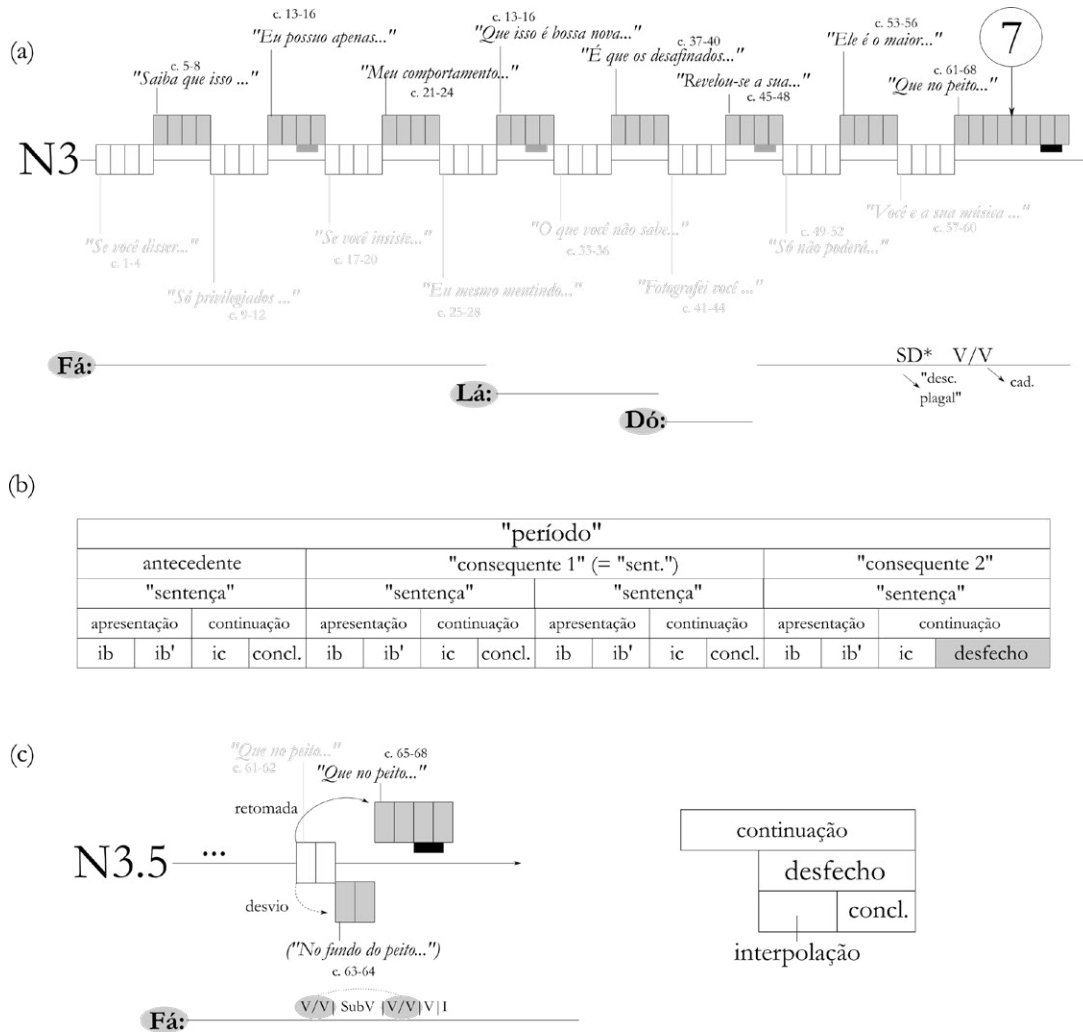
A complexidade dessa situação justifica que acionemos um nível intermediário entre N1 e N2 (rotulado como N1.5), de modo a determinar os próximos pontos de segmentação (Fig. 19c). A localização dos três primeiros pontos de corte é favorecida pela propriedade de simetria, já que os respectivos blocos possuem 16 compassos. O quarto bloco (c. 49-68), no entanto, por conter 20 compassos, suscita o já habitual trio de alternativas para aplicação do fator 7. A opção de fronteira em partição 8+12 torna-se a preferencial por coincidir com a entrada do Subdominante estrutural (c. 57) e subsequente “descida plagal”, evidenciando, assim, um ponto climático prenunciador da cadência conclusiva.

A Fig. 20 mostra como quatro “sentenças” aninhadas surgem dessa segmentação. Dos oito blocos (entre “apresentações” e continuações”), apenas o último (c. 57-68) escapa da quadratura, o que requer novamente uma especulação sobre em qual ponto aplicar o fator 7. A alternativa (a) se mostra a mais estável, pois coincide com a entrada do dominante-da-dominante que idiomáticamente encabeça a cadência final (V/V | II | V | I).

Figura 20: Análise microformal de *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça): (a) nível N2; (b) mapa estrutural da segmentação.


Aplicadas as segmentações, os oito blocos que surgem no nível N3 (Fig. 21a) confirmam os perfis de sentença, como evidencia o mapa estrutural (Fig. 21ab). Podemos considerar este como o nível mais baixo de segmentação para o entendimento estrutural da canção. No entanto, devido ao fato de que a última das "continuações" (c. 61-68) tem o dobro de compassos de suas contrapartes (todas com quatro compassos de extensão), faz-se necessário investigar a razão dessa diferença, o que resulta em nova aplicação do fator 7 na metade do trecho. A Fig. 21c propõe uma solução para o enigma, trazendo em detalhe o trecho (que poderia ser associado ao subnível N3.5). Percebe-se pela interpretação que a primeira tentativa de conclusão é, por assim dizer, abortada, requerendo nova tentativa, que retoma não apenas a linha melódica original, como sua harmonia (V/V) e o próprio texto ("Que no peito do desafinado..."), trazendo por fim o desfecho intencionado ("... também bate um coração."), que funciona na narrativa textual como uma "moral da história".

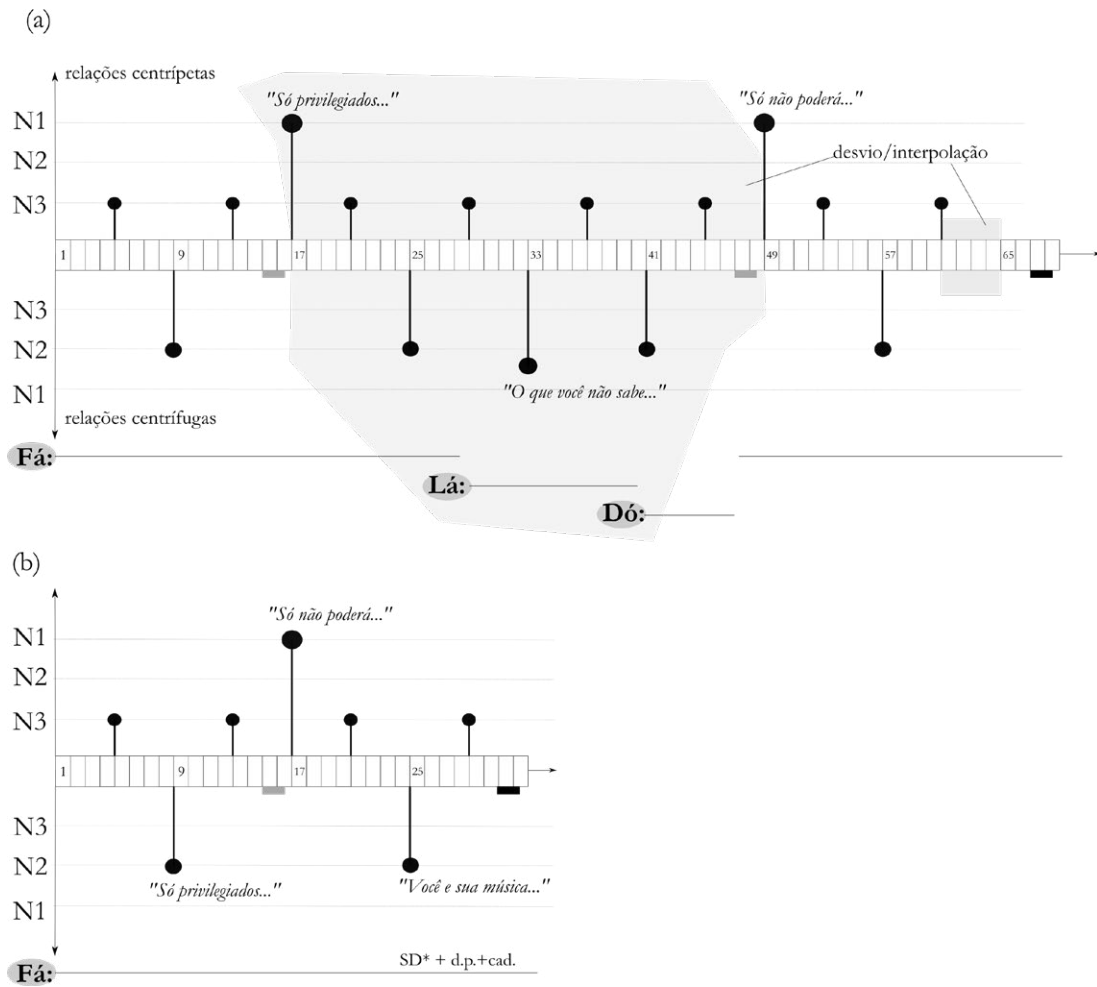
Figura 21: Análise microformal de *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça): (a) nível N3; (b) mapa estrutural da segmentação; (c) detalhe do subnível N3.5 e mapa correspondente.



A notável complexidade estrutural de *Desafinado* demanda a elaboração de um novo tipo de gráfico, complementar àqueles das análises (Fig. 22). Nesse gráfico, as relações centrípetas (similaridade) e centrífugas (contraste) são dispostas em uma perspectiva global, de acordo com suas respectivas hierarquias. Nessa disposição, quanto mais afastados do eixo central são plotados os pontos estruturais, mais intensas são as relações de similaridade (na parte superior) e contraste (parte inferior) em comparação à ideia básica referencial, de acordo com os níveis estruturais em que foram registrados na análise.

A figura permite-nos especular que, analogamente à interpolação que antecede a cadência final (c. 60-64), seria possível considerar todo o trecho que denominei "consequente 1" como uma espécie de desvio, intermediando a proposta temática (ou seja, o "antecedente", c. 1-16) e sua definitiva "resposta" (o "consequente 2", c. 49-68). De fato, se "normalizássemos" a estrutura suprimindo as áreas acinzentadas que denotam ambas as interpolações, obteríamos um período quase convencional com 32 compassos, como propõe a Fig. 22b.

Figura 22: Gráfico estrutural hierarquizado de *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça), considerando: (a) a canção completa; (b) sua versão abreviada, com a omissão das “interplações”.



Olhar a forma sob esse prisma deixa evidente o quão original e criativa é a solução de Jobim e Mendonça para a estrutura da canção, o que justifica a produção dessa variante de período tripartite. O bloco central representa, em suma, uma notável digressão formal-temática-harmônica que pode ser comparada, guardando as devidas proporções, a uma seção de Desenvolvimento intercalando a Exposição e a Reexposição de uma forma sonata. Até mesmo a instabilidade tonal (com as modulações mediânticas) está aqui representada, reforçando a semelhança. Mais notável ainda é a relação entre música e texto nesse trecho, com o eu lírico argumentando diante da pessoa amada em favor da sinceridade de seus sentimentos (a despeito de sua “desafinação”). Nesse sentido, o bloco final, recapitulativo (“Só não poderá falar assim do meu amor”) apresenta-se claramente como uma síntese dessa argumentação.⁴⁷

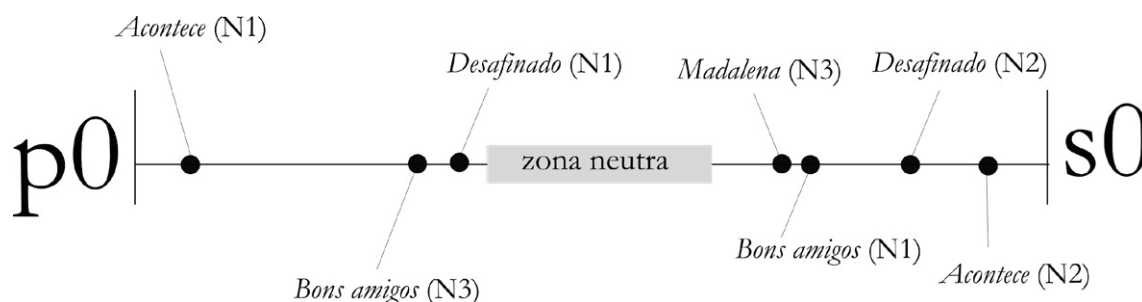
47 Bastante interessante é constatar que uma estratégia formal semelhante está presente em outra parceria de Jobim e Mendonça, *Caminhos cruzados*. Embora em dimensões mais modestas, essa canção também se estrutura (no nível N1) como um período tripartite, tendo o primeiro consequente, assim como em *Desafinado*, um caráter digressivo. A esperada cadência autêntica em sua conclusão é abortada por uma surpreendente modulação de Lá maior (região tônica) para a mediântica Fá-sustenido maior, no momento em que o texto aconselha “Deixe esse novo amor chegar”. Essa passagem (sublinhada pelas esperançosas palavras da letra), no entanto, mostra-se como uma mera ilusão, já que o ambiente tonal decai em seguida para Lá maior (“Mesmo que depois seja imprescindível sonhar”), fechando em uma semicadência nessa tonalidade (o que requer, portanto, nova tentativa de conclusão – a ser efetivada pelo segundo consequente.)

Conclusão

O presente artigo introduz os passos iniciais em direção a uma teoria sobre a forma em uso na Prática Comum da MPB, integrando um corpo conceitual original a reflexões baseadas tanto na observação analítica minuciosa quanto em princípios e formulações da assim chamada *Neue Formenlehre*.

Após a introdução de definições básicas e de uma tipologia das macroformas, o foco do estudo foi dirigido aos aspectos microformais, nos quais se encontra o cerne da pesquisa, bem como a maior fonte de diversidade de circunstâncias formais. Como vimos, a dualidade período/sentença apresenta-se como um aspecto central desta proposta. No entanto, como discuti, sua adoção como elemento referencial para as novas formulações precisa ir além das definições e delimitações originais (por Schoenberg e, posteriormente, Caplin). Com tal propósito, relativizo o poder caracterizador das cadências nessas estruturas, e elejo a harmonia (em seus diversos níveis) como um fator de forte impacto – ao lado das configurações motivicas – para o estabelecimento de similaridade e contraste. Tal linha de raciocínio conduz, conseqüentemente, à associação de tais relações a tendências centrípetas e centrífugas, respectivamente. Nesse sentido, acredito ter sido providencial pensar que períodos e sentenças “reais” podem ocupar um *continuum* de possibilidades delimitado por suas formas-padrão ou arquetípicas. Como reforço a essa ideia, a Fig. 23 sugere possíveis localizações sobre essa linha imaginária de algumas estruturas analisadas na seção final do artigo.

Figura 23: Possíveis localizações no continuum da Fig. 7 de algumas estruturas analisadas.



As análises dos quatro estudos de caso demonstram que, a despeito da diversidade de soluções encontradas (diversidade essa potencializada pelo recurso do aninhamento de estruturas), os perfis de período e sentença se mostram, de fato, como ótimos descritores básicos, de certa maneira, conectando a construção temática da MPB a outros repertórios nos quais ambas as configurações podem ser encontradas (notadamente, em temas do Clasicismo). É claro que isso não significa que compositores como Tom Jobim, Ivan Lins ou Cartola criem suas melodias a partir de modelos haydnianos ou mozartianos, seria totalmente absurdo pensar assim. As conexões evidenciadas são certamente mais profundas e menos literais, sugerindo, na verdade, que o que é compartilhado entre contextos tão díspares é o emprego criativo na construção musical

de padrões alternados de diversidade e coerência (nas mais variadas combinações e gradações), um processo intuitivo (e alimentado também pela cultura) que norteia a mente criativa, independentemente de época, espaço geográfico e estilo. Isso se ajusta à minha maneira especial de ver os dois conceitos: não como fórmulas (mais ou menos rígidas) de acoplagem de ideias motivicas, mas propriamente como classes abrangentes e abstratas de “comportamentos”.

As complexas sobreposições de estruturas que caracterizam o repertório das canções MPB puderam ser evidenciadas de maneira relativamente clara e gradual pela combinação dos recursos do modelo analítico e do mapa estrutural. A essas ferramentas vem se juntar o gráfico final introduzido na análise de *Desafinado*, que permite uma visão global e estratificada das relações SC presentes na estrutura formal.

Como próximos passos da pesquisa, pretendo continuar a expandir o processo analítico visando especialmente encontrar padrões recorrentes e estabelecer classificações. Parece plausível prever que não apenas estratégias similares de organização formal possam ser empregadas em peças superficialmente diferentes (como o que acontece em *Desafinado* e *Caminhos cruzados*, por exemplo), como que existam, enfim, estruturas que não se conformam – em níveis mais básicos – às configurações e período ou sentença, mesmo em suas versões mais flexíveis. É ainda minha intenção sistematizar a coleta desses padrões, o que poderá envolver a criação de programas computacionais específicos e metodologias para descrições vetoriais das estruturas. Nesse sentido, o gráfico da Fig. 22 parece-me um bom ponto de partida.

Embora centrados no recorte determinado da MPB, acredito (com base na experiência e na observação analítica) que o modelo teórico almejado tem grande potencial para ser generalizado (com as devidas adaptações, evidentemente) e estendidos a outros contextos da música popular.

Referências

ALMADA, Carlos. Função, expectativa e contexto na harmonia em música popular. *Musica Theorica*, v. 9, n. 1, 2024, pp. 38-70.

ALMADA, Carlos. *A melodia de Jobim*. Campinas: Editora da Unicamp, 2023a.

ALMADA, Carlos. *Musical Variation: Toward a Transformational Perspective*. Cham: Springer Verlag, 2023b.

ALMADA, Carlos. *A harmonia de Jobim*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

BROWER, Candace. "A Cognitive Theory of Musical Meaning". *Journal of Music Theory*, v. 44, n. 2, 2000, pp. 323-379.

CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COVACH, John. Form in Rock Music: A Primer. In: STEIN, Deborah (ed.) *Engaging Music: Essays in Musical Analysis*, pp. 65–76. New York: Oxford University Press, 2005.

EVERETT, Walter. *The Foundations of Rock: From Blue Suede Shoes to Suite: Judy Blue Eyes*. New York: Oxford University Press, 2009.

JACKENDOFF, Jay. Musical Parsing and Musical Affect. *Music Perception*, v. 9, n. 2, 1991, pp. 199-229.

LARSON, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.

MOREIRA, Gabriel; NAVIA, Gabriel. Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro. *Musica Theorica*, v. 4, n. 2, 2019, pp. 159-181.

MOSS, Fabian; FERNANDES, Willian; ROHRMEIER, Martin. Harmony and form in Brazilian Choro: A Corpus-driven Approach to Musical Style Analysis. *Journal of New Music Research*, v. 49, n. 5, 2020, pp. 416–437.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber, 1967.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de ocorrência*. São Paulo: Vitale, 2021.

SNYDER, Bob. *Memory and Music*. Boston: MIT Press, 2001.

TYMOCZKO, Dmitri. *Tonality: An Owner's Manual*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy. *Journal of Music Theory*, v. 41, n. 2, 1997, pp. 11–43.