



Foto: Unsplash. Reprodução

Música: um saber em ato

Por Paulo Costa Lima

Lugar de fala:
compor, analisar,
conhecer

Meu lugar de fala é o comporⁱ. E assim, a partir dessa perspectiva, pretendo refletir sobre a multifacetada coexistência de música e ciência. Uma visão crítica.

De forma objetiva esse tema incide sobre o cerne da

minha atividade cotidiana ao longo de décadas: a relação entre composição e análise (teoria). O pensar de forma sistemática sobre música.

Trata-se de uma relação bifronte, pois a atividade analítica é tanto uma parte significativa do próprio compor, como uma atividade interpretativa em si mesma.

Dizemos “não” a uma tradicional concepção que

imagina a análise como adjunta pragmática do compor (uma espécie de bengala). É bem mais, constitui o objeto.

Como atividade interpretativa põe em movimento a musicologia histórica, o ensino de teoria e análise, o embasamento de dissertações e teses, a elaboração de notas de programas de concerto, e mesmo os meus posts no Instagramⁱⁱ...

Em 1885, Guido Adler publicou um trabalho referencial: uma tabela abrangente dos saberes musicais, *System der Musikwissenschaft* (Sistema de uma Ciência da Música).ⁱⁱⁱ Ou seja, Musicologia. Um marco.

Com isso, conseguiu instituir, na era recente, uma ciência autônoma da música, não subordinada à filologia clássica ou à estética filosófica pura. E espaço nas universidades.

Dividiu sua tabela em dois grandes ramos: o histórico e o sistemático, uma solução engenhosa, evitando que a teoria e mesmo a psicologia fossem apenas auxiliares da história. Antecipou a interdisciplinaridade.

No primeiro ramo: A história da música, dos estilos, das escolas, as biografias, a paleografia, a crítica das fontes. Ou seja: como a música se transformou no tempo?

No segundo: a teoria, a estética, a psicologia, a fisiologia, a acústica e a pedagogia. Ou seja: Quais as leis e estruturas da música?

E, para além dessas duas categorias fundamentais, cria uma espécie de campo transversal, a Musicologia Comparada, que vai revolucionar o século

seguinte: a investigação comparativa das formas e modos de pensamento musical dos povos. A etnomusicologia^{iv}.

Adler e o ponto cego da musicologia

Ora, nossa revisita a Adler não é sem segundas intenções. Queremos apontar algo bastante surpreendente: não há referência alguma à criação musical, que assim desaparece como problema epistemológico. Não seria um dos saberes musicais?

Essa lacuna não é acidental: ela é constitutiva do projeto positivista e historicista do final do Século XIX. Adler precisava garantir a cientificidade por exclusão, pois esse excluído seria o objeto de estudo. O compor sendo visto como algo “subjetivo demais”.

Ao assumir o compor como lugar de fala, sinalizo a necessidade de uma perspectiva crítica com relação a essa arrumação das coisas, o que inclui a crítica ao modelo de Adler e todos os seus herdeiros, que deixam de reconhecer a criação como um saber.

Não esquecer: a teoria da música tem história milenar. Aristoxeno de Tarento escreveu um tratado sobre Ritmo há mais de dois milênios e o que disse reverbera ainda hoje^v.

Ele entendeu que altura, intensidade e timbre são fenômenos e ritmo é relacional. Ora, isso é algo que a neurociência recupera hoje a partir do estudo da relação entre o córtex e o cerebelo.

Portanto, não faz sentido acreditar que a capacidade

de investigar a música tenha surgido apenas a partir da ciência moderna, e apenas no Ocidente.

Esse efeito de crítica também surge da própria experiência música. Impossível negar a coerência e sistematicidade presentes na música medieval de um Guillaume de Machaut, cerca de 1300, com sua Missa de Notre Dame. Ou nos ritmos do candomblé da Bahia.

A coerência sonora, a captura de um sentido de espaço nas estruturas, a catedral sonora, digamos assim – a grande metáfora da episteme medieval. Há um pesquisador atuando, alguns séculos antes de surgir o conceito de pesquisa tal como o entendemos hoje.

Olhando por esse ângulo, parece difícil negar uma grande contribuição da música, e das artes, para a maturidade cognitiva que vai dar suporte à ruptura epistemológica de um Galileu ou Descartes. A questão se inverte. Mas ninguém criou uma “cienciologia” para investigar as ciências a partir das artes.

Horizontes analíticos: uma ciência plural da música

Voltando ao percurso iniciado por Adler, vemos que foi aberto um campo que, ao longo do Século XX e XXI, precisou se reorganizar tanto para aprofundar suas propostas iniciais como para enfrentar suas omissões. Vejamos uma breve síntese dos horizontes temáticos (ou janelas) assim desenvolvidos:

“A música passa a ser compreendida não apenas como organização sonora, mas como campo de projeções subjetivas e construções de sentido.”

"Ao compor, não se organizam apenas sons, mas se instituem universos sonoros dotados de regras, expectativas e coerências próprias."

i) **Estrutura ampliada:** o núcleo mais diretamente herdeiro do ramo sistemático reúne abordagens empenhadas em modelar a organização interna da música. A **teoria tradicional**(análise harmônica, contraponto^{vi} e forma, ensinados hoje nos cursos de graduação em música, além da tradicional musicologia)^{vii}; a **análise schenkeriana**, que articula através da ferramenta da redução eventos da contiguidade (vizinhanças de superfície) com eventos de longa duração (estrutura, *Ursatz*)^{viii}; os **estudos motivicos**(aí incluída a Grundgestalt schoenberguiana), que trabalham com a permanência de ideias germinais que nunca se repetem, mas nunca se perdem, e levam à noção de *developing variation*^{ix}; a **teoria pós-tonal**, quando a coerência sobrevive sem centro através da lógica matemática dos conjuntos – de forma mais recente gerando a **teoria dos contornos**^{xi}; a **análise neo-riemanniana**,^{xii} que envolve lógicas triádicas para além tanto da tonalidade tradicional como da concepção serial do espaço.

Esse vasto horizonte já foi denominado de paradigma estrutural-organicista, em sua valorização pela busca de princípios que expliquem coerência, continuidade e transformação musical. Ao longo do século XX, esse impulso formalista se expande para novos parâmetros: **análise da textura**^{xiii} (e da orquestração^{xiv}), **análise do timbre** (e espectro)^{xv} e, mais recentemente, **modelos computacionais**^{xvi}. Ainda que cada uma dessas abordagens refine de modo notável a descrição estrutural do fenômeno musical, o compor permanece majoritariamente como pressuposto tácito, não como problema epistemológico explícito.

ii) **Tempo, gesto, energia e experiência:** Um segundo conjunto de abordagens desloca o foco da estrutura entendida como organização espacial para a música como experiência temporal em ação. **Teorias do ritmo**^{xvii} **e da temporalidade**^{xviii}, desde meados do século XX, passam a compreender o tempo musical não como simples sucessão de eventos, mas como campo de expectativas, tensões, acen-tuações e direcionalidades. Nesse horizonte, categorias como hipermetria, agrupamento, acento e proporção tornam-se centrais para a compreensão da forma como processo vivido. A esse eixo somam-se **perspectivas energéticas**^{xix} **e gestuais**,^{xx} que enfatizam a música como manifestação de forças, movimentos e

resistências, articulando som e corporeidade^{xxi}. A análise deixa então de tratar apenas de relações abstratas entre alturas ou durações e passa a considerar o gesto musical como forma de pensamento incorporado. **As abordagens fenomenológicas**, por sua vez, oferecem o fundamento experiencial dessas investigações, ao privilegiar a escuta, a percepção do tempo, o sentimento de fluxo e a presença do corpo na constituição do sentido musical^{xxii}. Nesse conjunto, a forma já não é concebida como arranjo estático, mas como experiência temporal vivida, continuamente atualizada na escuta e na performance. Ainda assim, mesmo quando a música é compreendida como ação, movimento ou energia, a análise tende frequentemente a operar de modo retrospectivo, descrevendo processos já realizados.

iii) **Sentido, interpretação e subjetividade:** outras janelas deslocam o foco da estrutura para o sentido. A **análise semiológica**^{xxiii}, **narrativa**^{xxiv}, **significação e diálogos com a literatura**, os estudos da **interpretação**^{xxv} (o intérprete como analista), os diálogos com a **psicanálise**^{xxvi} e com a **filosofia**^{xxvii} tratam a música como prática simbólica, produtora de significados e afetos^{xxviii}. Aqui, a análise assume caráter hermenêutico, articulando som, escuta e interpretação. A música passa a ser compreendida não apenas como organização sonora, mas como campo de projeções subjetivas

e construções de sentido. Ainda assim, a criação musical tende a figurar como objeto interpretado, e não como lugar onde o próprio pensamento analítico se constitui.

iv) **Contextos, culturas e mediações:** Um quarto conjunto reinscreve a música em seus contextos históricos, sociais, culturais e midiáticos. A **sociologia da música**^{xxxix}, os **enfoques comparativos**^{xxx}, os estudos sobre tradições populares, bem como as perspectivas críticas associadas à chamada **new musicology**^{xxxi} questionam cânones, universalismos e hierarquias. A **análise demúsica para cinema e audiovisual**^{xxxii} amplia ainda mais esse quadro, ao evidenciar a interação entre som, imagem e narrativa. Essas abordagens tornam claro que nenhuma ciência da música é neutra ou descontextualizada. No entanto, mesmo ao situar a música no mundo, o compor raramente é tratado como forma de produção de conhecimento em si.

v) **Mente, reflexividade e o compor:** Um outro conjunto de abordagens concentra-se na reflexão sobre a mente musical e sobre os próprios fundamentos da atividade analítica e composicional. Enraizadas em perspectivas fenomenológicas – que investigam o tempo vivido, a percepção, a expectativa e a experiência musical – essas abordagens desdobram-se, ao longo da segunda metade do século XX, em modelos cognitivos que procuram formalizar os modos pelos

quais ouvintes, intérpretes e compositores organizam e antecipam o som. A **cognição musical**^{xxxiii}, longe de constituir um campo “recente”, articula-se a esse legado, dialogando tanto com a psicologia quanto com a teoria musical. De forma mais recente, consolida-se a área da **neuromusicologia**, voltada para estudos em profundidade da estrutura e funcionamento do cérebro e sistema nervoso^{xxxiv}. Nesse horizonte, a mente não é pensada apenas como receptora de estruturas, mas como instância ativa de construção, categorização e reflexão. O processo de diversificação de enfoques em teoria da música vai estimular o surgimento de **abordagens híbridas**^{xxxv}, reunindo várias perspectivas distintas^{xxxvi}, e, também, faz crescer o esforço de categorização do próprio ato analítico^{xxxvii}, ou seja, **abordagens**

“Ao inventar um mundo, instaura-se também um ponto de observação a partir do qual outros mundos musicais passam a ser interpretados, mostrando que o compor, já é, desde o início, um gesto interpretativo.”

meta-analíticas^{xxxviii}. Ao longo das últimas décadas vai se consolidando o que denominamos de **teorias do compor**, contrapondo-se à tradição de descrição externa e buscando reconhecimento como prática reflexiva na qual pensar, decidir e criar se implicam mutuamente. Essa inflexão desloca o foco da análise como explicação posterior para a análise como dimensão constitutiva do fazer musical.

Breve Visão da Germinação de Enfoques Teóricos no Brasil

Ora, todo esse processo de diversificação de abordagens em teoria da música teve grande impacto no Brasil, cujo sistema de pós-graduação em música consolidou-se justamente a partir dos anos 90 – período de intensa expansão dessas perspectivas. Apresentamos abaixo um mapeamento de marcos pioneiros e pesquisas referenciais conduzidas no Brasil que reverberam os horizontes elencados. Vale observar que se trata de uma cartografia seletiva, que prioriza referências históricas para evidenciar o tempo de germinação e a solidez dessas ideias entre nós. Diante da vasta produção contemporânea, elencamos exemplos que permitem ao leitor visualizar a força e a autonomia da ciência da música em solo brasileiro.

I. Estrutura Ampliada

1. Musicologia
 - LAGO, Manoel. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*, 2010.
2. Análise e Forma
 - SCLiar, Esther. *Elementos de análise musical*, 1985.
3. Análise Schenkeriana
 - GERLING, Cristina. *A contribuição de H. Schenker para a interpretação musical*, 1989.
4. Estudos Motívicos
 - LIMA, Paulo Costa. *Análise de transformações temáticas na op. 11 n. 1 de Arnold Schoenberg*, 1993.
 - DUDEQUE, Norton. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg*, 2005.
5. Teoria Pós-Tonal
 - OLIVEIRA, Jamary. "Reflets dans l'eau" – Images I para piano de Claude Debussy, Revista ART n. 001, 1981.
6. Teoria dos Contornos
 - SAMPAIO, Marcos da Silva. *Em torno da romã: aplicações de operações com contornos na composição*, 2008.
7. Análise Neo-Riemanniana
 - ALMADA, Carlos. *Uma proposta teórica visando à aplicação de princípios neorriemmanianos em música popular*, 2017.
8. Análise da Textura
 - ALVES, Danilo A. C. *Textura musical e escuta: uma proposta de unidade de análise*, 2010.
9. Análise do Timbre
 - ANTUNES, Jorge. *A correspondência entre os sons e as cores: bases teóricas para uma "música cromofônica"*. 1982.

- FERRAZ, Silvio. *O timbre como elemento estrutural*, 2004.

10. Modelos Computacionais
OLIVEIRA, Jamary. "Série: um programa auxiliar para análise de música dodecafônica", Revista ART n. 002, 1981.

II. Tempo, Gesto, Energia e Experiência

11. Teoria do Ritmo e Temporalidade
 - FREITAS, Sérgio. "Que som é esse?": uma análise das relações entre música popular e teoria musical
12. Perspectivas Energéticas
 - ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. (direcionalidade e harmonia) 2009.
13. Perspectivas Gestuais
 - GOMES, L. S. *Gesto e performance musical: por uma abordagem fenomenológica*, 2018.
14. Abordagem Fenomenológica
 - FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a escuta fenomenológica de repetições na música do século XX*, 1998

III. Sentido, Interpretação e Subjetividade

15. Semiologia, Narrativa, Significação e Literatura
 - TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, 1996.
 - WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, 1989.
16. Estudos da Interpretação
 - MARTINS, José Eduardo. *Encontros sob música*, 1990.
17. Diálogos com a Psicanálise
 - LIMA, Paulo Costa. *Música e psicanálise: uma possível interface*, Atravez n. 8/9, 1995.

18. Música e Filosofia
 - TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*, 2002.

IV. Contextos, Culturas e Mediações

19. Sociologia da Música
 - NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*, 2001.
 - VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, 1995.
20. Estudos Comparativos
 - LUCAS, Maria Elizabeth. *Música e patrimônio cultural: diversidade e fluxos transnacionais*, 2005.
21. Análise de Música Brasileira
 - ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, 1928.
 - ULHÔA, Martha. *Música popular no Brasil: caminhos para a análise*, 2000.
 - NOGUEIRA, Ilza. *Análise musical: uma atividade interpretativa*, 1997.
 - PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Villa-Lobos e a retórica musical: um estudo das tópicas*, 2011
22. New Musicology (Perspectivas Críticas)
 - DUDEQUE, Norton. M. *Teoria e análise: a Nova Musicologia em questão*, 2001
23. Análise de Música para Cinema e Audiovisual
 - CARRASCO Ney. *Syngkhronos: a formação da poética musical do cinema*, 2003

V. Mente, Reflexividade e o Compor

24. Cognição Musical
 - ILARI, Beatriz. *Música, cognição e educação*, 2002.
 - NOGUEIRA, Marcos. *A semântica do entendimento musical*, 2009.

25. Neuromusicologia
 - MUSZKAT, Mauro. *Música e neurociência*, 2008
26. Abordagens Meta-analíticas
 - LIMA, Paulo Costa. *Superfície e estrutura na música octatônica de Ernst Widmer*, 2000.
 - DUDEQUE, Norton. *Teoria e análise musical: retrospectiva e perspectivas*, 2014.
 - NOGUEIRA, Ilza. *teoria e análise musical em perspectiva didática*, 2017.
27. Abordagens Híbridas
 - GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise Particional: uma mediação entre composição musical e análise de texturas*. 2009.
28. Teorias do Compor (Composicionalidade)
 - WIDMER, Ernst. *Entroncamentos sonoros: ensaio a uma didática da música contemporânea*, 1972.
 - LIMA, Paulo Costa. *Teoria e Prática do Compor* (Série Vol. 1 a 6), 2012-2025.

O panorama acima delimitado, longe de se esgotar em uma listagem bibliográfica, revela a pujança de um processo de germinação teórica que conferiu à teoria brasileira uma fisionomia própria. Essa cartografia demonstra que a diversificação de horizontes não ocorreu por simples mimesis acadêmica, mas por uma necessidade intrínseca de dar conta da complexidade dos nossos fenômenos sonoros – da sofisticação estrutural de um Villa-Lobos à poética microssistêmica da canção popular. É importante notar que este mapeamento é apenas a superfície de um oceano de caminhos que ainda demandam sistematização,

como as emergentes investigações sobre saberes tradicionais e decolonização, as novas fronteiras da ecologia acústica e as transformações da escuta em ambientes de hipermediação digital. O que emerge dessa rede de saberes é a imagem de uma ciência da música que, ao reconhecer suas múltiplas janelas, assume-se como uma prática reflexiva – um verdadeiro saber em ato que não apenas descreve a música, mas participa ativamente da sua invenção e renovação contínua no cenário contemporâneo.

Composicionalidade e fabulação teórica-constitutiva

Destacamos a última janela elencada, a teoria do compor, à qual nos dedicamos nas últimas décadas, como uma rebeldia especial com relação à tendência histórica de separação entre prática e teoria – a prática compositiva assumindo o lugar de objeto das teorias.

Para enfrentar esse ponto cego historicamente produzido pela musicologia – a exclusão da criação como forma de saber – desenvolvi a noção de **composicionalidade** entendendo o compor não como aplicação de conceitos prévios, mas como um processo no qual pensar e fazer música se implicam mutuamente. Compor é, nesse sentido, um **tornar-se composição**: um campo em permanente atualização, no qual decisões sonoras produzem simultaneamente objetos musicais e modos de pensá-los.

A composicionalidade assim, não propõe um método

único, mas um modo de compreender o compor como produção de música e de conhecimento, muitas vezes funcionando como uma ferramenta para a gestão de discursos e métodos os mais diversos^{xxxix}.

Opera por meio de instâncias que não são técnicas no sentido estrito, mas epistemológicas: a primeira é a **invenção de mundos**: ao compor, não se organizam apenas sons, mas se instituem universos sonoros dotados de regras, expectativas e coerências próprias.

A segunda é a **crítica**: ao inventar um mundo, instaura-se também um ponto de observação a partir do qual outros mundos musicais passam a ser interpretados, mostrando que o compor, já é, desde o início, um gesto interpretativo.

A terceira é a **reciprocidade** ou plasmação de identidades: a obra não expressa um sujeito previamente dado: ao contrário, no ato de escrever, algo também se inscreve no compositor, de modo que a obra participa da invenção de seu criador.

Essas instâncias “soft” se articulam a outras duas mais “hard”, mais básicas: a **inseparabilidade de teoria e prática**, que já mencionamos, e o **campo de escolhas**, onde critérios são definidos, alternativas avaliadas e decisões efetivamente tomadas. É a partir desse espaço que a análise opera como algo que denominei de **fabulação teórica-constitutiva**, e não como bengala externa, mas como parte ativa do gesto criador^{xl}.

Trata-se de fabulação porque envolve imaginação:

no compor, a análise opera como construção de caminhos possíveis, por exemplo, quando a escolha de determinados intervalos ou gestos sonoros passa a organizar todo um mundo musical. É teórica porque cada escolha significativa – uma nota, um intervalo, um timbre – carrega consigo contextos: sistemas de afinação, escalas, convenções históricas. E é constitutiva porque, seguindo a perspectiva de Cornelius Castoriadis, a arte não descobre o novo: ela o institui. Decidir, aqui, é criar.

Quando a análise se dirige a obras já constituídas, com o intuito de compreendê-las, ela assume outra feição: uma fabulação teórico-interpretativa. Já não constitui a obra, mas propõe percursos de sentido, ou seja, a reconstitui. Em ambos os casos, a análise não é exterior à música: ela participa de sua produção ou de sua reinvenção interpretativa.

Momentos de Análise

Os conceitos desenhados acima reverberam em diversos momentos do fazer analítico:

Imagine uma obra sendo construída a partir de elementos trazidos da cultura dos caboclos, com sua natureza híbrida afro-brasileira. O Caboclo Sete Flechas é uma entidade espiritual do contexto afro-brasileiro. Sua marca distintiva é uma cantiga que marca sua aparição nas celebrações espirituais^{xli}. Há de se perguntar pelo conhecimento musical assim produzido. Ora, o Caboclo Sete Flechas demonstra conhecimento de teoria da

música, na medida em que sua cantiga traz em si o próprio ato de atirar uma flecha, tanto em termos de impulso rítmico como em termos de disposição espacial. No início da melodia temos um evento que representa o lançamento da flecha, e logo após flutuamos junto com a melodia numa espécie de platô que bem poderia ser o voo da flecha. No final do arco melódico, a sensação de chegada, portanto, missão cumprida, a flecha atingiu seu objetivo. (Figura 1)

Mais curioso ainda é que a melodia pode ser discutida em termos de um ciclo decrescente de intervalos: quarta justa (5), terça maior (4), terça menor (3), segunda maior (2). No processo de planejamento (ou seja, fabulação teórico-constitutiva) da obra *"7 Flechas: Um batuque Concertante"* (2015), trabalhei com a ideia de expansão desse motivo da flecha,

agora ampliado de (5,4,3,2) para (10,9,8,7,6,5,4,3,2). Essa "flechona" motivica, que decresce de uma 7ª menor até uma 2ª maior, dá origem a um mundo sonoro que respeita e reverbera a flecha original, mas expande drasticamente seu âmbito, gerando outros mundos sonoros, outras hibridações. Sendo assim, é a lógica interna do material oriundo do contexto cultural que vai estabelecer uma distância constitutiva – a qual nomeei de **distância resignificadora**. Ao construir um novo material de referência a partir dessa lógica interna o meu compor passou a investir na direção de estratégias de distanciamento, no sentido brechtiano do termo.

Em *"Asa Branca"*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a canção pode ser ouvida como uma narrativa estrutural construída pela oposição entre grau conjunto e salto melódico. Os trechos em grau

Ex. 1 - Sete Flechas

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Sete Flechas'.
 System A shows a melody in 4/4 time. The first line has notes with lyrics 'E - le_a ti - rou' and 'E - le_a - ti - rou nin - guém viu'. The second line starts with a '5' and continues with 'só se-te fle-chas que sa - be A-on-de_a fle-cha ca-íu E - le_a - ti-rou'.
 System B is an intervallic analysis of the first line of System A, showing intervals of +5, +4, +3, and +2.
 System C is an intervallic analysis of the second line of System A, showing intervals of +10, +9, +8, +7, +6, +5, +4, +3, and +2. The first note is marked '8va'.

Foto: Reprodução

Figura 1. Sete Flechas

conjunto estabelecem um chão estável, associado à permanência e à vida ordinária no sertão; os saltos, por sua vez, introduzem ruptura e deslocamento, figurando o voo da ave que foge da seca. Não se trata de ilustrar o texto por meios musicais, mas de reconhecer uma sistematização imaginada que opera no próprio gesto composicional, dentro de um horizonte modal. Essa organização não apenas sustenta a coerência da canção, como constitui a experiência musical como um todo. A análise, aqui, não vem depois: ela já estava em ação no compor, como fabulação teórico-constitutiva que articula sons, sentidos e decisões. (Figura 2)

O exemplo mapeia os gestos constituídos por alternância de graus conjuntos e saltos, ilustrando a dinâmica descrita acima. As letras 'A' e 'B' apresentam o gesto com

a preparação de grau conjunto, o salto, e a finalização em grau conjunto. Na letra 'C' percebemos como esses gestos são encadeados gerando um processo. Na letra 'D' uma espécie de apoteose dos saltos, finalizando a canção. Portanto, no conflito estabelecido entre permanência e ruptura/deslocamento, vence a segunda alternativa, aquela que abre a possibilidade de sobrevivência e retorno: "eu voltarei..."

Em "Só Louco", de Dorival Caymmi, a coerência da canção deriva da insistência de uma célula melódica recorrente – sol, dó, ré – associada ao desespero e à obsessão amorosa enunciada no texto ("só louco amou como eu amei"). Essa célula pode ser entendida como motivo, e, em nível mais abstrato, como o conjunto (027), cuja sonoridade impregna o campo melódico e harmônico da obra. Não se trata

de aplicar retrospectivamente a *set theory* a Caymmi, mas de reconhecer uma organização sonora intuitiva que já operava no gesto composicional. A canção soa, do início ao fim, como variação de uma mesma sonoridade afetiva: a loucura do amor. A análise, aqui, torna explícita uma fabulação teórico-constitutiva que estabelece o mundo sonoro da obra^{xlii}. (Figura 3)

Em Brahms, a análise revela com clareza como a coesão pode operar sob o disfarce da diversidade. Na Sinfonia n. 3, temas aparentemente distintos – entre movimentos e dentro de um mesmo movimento – mostram-se, sob exame mais atento, intimamente aparentados. Diferenças de caráter, ritmo e superfície mascaram uma identidade estrutural profunda, construída a partir de transformações sutis de um mesmo núcleo intervalar. Essa proximidade escondida sustenta a unidade da obra sem recorrer à repetição literal, produzindo uma coerência intensa justamente pela via da variação disfarçada. A análise não impõe essa unidade de fora; ela a faz emergir, reconhecendo um pensamento composicional que opera na gestão das diferenças. Um diálogo intenso entre 'invenção de mundos' e 'criticidade'. Aqui, mais uma vez, a música se constitui como sons e análises em ação. O exemplo ilustra como o tema do segundo movimento é diretamente derivado do tema inicial da Sinfonia. (Figura 4)

Em Arnold Schönberg, a análise torna visível a herança transformada do pensamento brahmsiano. No *Drei Klavierstücke* Op. 11 n.

Ex. 2 - Asa Branca



Foto: Reprodução

Figura 2. Asa Branca

Ex. 3 - Só Louco

Só lou - co a - mou co - mo eu a - mei Só lou - co
(027) (025) (027) (027)

Quais o bem que eu quis Oh in - sen - sa - to co - ra - ção
(027) (025) (027)

etc...

Por que me fi - zes - tes so - frer é pre - ci - so a - mar Só lou - co
(027) (025) (027) (027) (027)

Foto: Reprodução

Figura 3. Só Louco

Ex. 4 - Brahms

① ② ③

① ② ③

Andante

①

Foto: Reprodução

Figura 4. Brahms

1 é possível identificar uma Grundgestalt rítmica que acompanha, orienta e articula as transformações motivicas e pré-seriais das alturas. Antes de qualquer sistematização serial, há já uma lógica de variações que se transformam, operando no tempo, conferindo coesão a um discurso que, na superfície, parece instável e até fragmentado. O interesse de Schönberg pelas análises da música de Brahms não é casual; delas emergem conceitos como Grundgestalt e *developing variation*, que serão decisivos para a invenção de sistemas no século XX, e para a plasmação de uma identidade do compositor como revolucionário inventor de sistemas. Portanto, um caso exemplar de reciprocidade: ao criar métodos de serialização o compositor é também inventado por eles, transformando-se em identidade paradigma para o campo do compor no século XX e mais. No exemplo, um pequeno trecho inicial da peça, com apresentação da Grundgestalt rítmica, e a seguir o mapa das derivações rítmicas que atravessam todo o tecido da obra. (Figura 5)

Ao revisitar o projeto fundador de Guido Adler, não se trata de negar sua importância histórica, mas de tornar visível um ponto cego que atravessou grande parte da musicologia: a exclusão da criação como forma de saber. O percurso traçado aqui – da história longa da teoria musical às múltiplas janelas analíticas, passando pela noção de composicionalidade, pela noção de fabulação teórico-constitutiva, e pelos momentos de análise – sugere uma inflexão necessária. A

Ex. 5 (A) Trecho inicial da obra, c. 1-4



(B) Tabela de Derivações Rítmicas

mm.
1-2

Figura 2.

53-54

25-26

49-50

12

38-39

48-49

28

34-35

14-15

19-20

4-5

Foto: Reprodução

Figura 5. A) Trecho inicial da obra e B) Tabela de derivações rítmicas

música não se constitui apenas como objeto de descrição posterior, mas como campo no qual decisões sonoras e operações analíticas se entrelaçam desde o início. Compor é já interpretar, sistematizar, criticar, analisar é participar da constituição ou da reinvenção da obra. Nesse sentido, a ciência da música não pode ser pensada como sistema único e fechado, mas como prática múltipla, situada e plural, na qual diferentes fabulações teórico-constitutivas produzem mundos sonoros e modos de conhecê-los. A música, assim, não é feita apenas de sons, nem de teorias e análises, mas da coexistência ativa entre tudo isso^{xliii} – um saber em ato.

Paulo Costa Lima é professor titular de Composição da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador Produtividade pelo CNPq desde 2003. Ocupante da cadeira 21 da centenária Academia Brasileira de Música (2014), da Academia de Letras da Bahia (2009). Membro-Fundador da Academia de Ciências da Bahia (2011).

NOTAS

- i. Esta posição já havia sido formulada pelo autor em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Música, "Canta discurso, canta! E não te acomodes aos trilhos do pensamento linear discursivo" (LIMA, 2016), no qual se propõe uma crítica ao pensamento linear-discursivo na reflexão musical.
- ii. O autor mantém no perfil @ paulo.costalima um conjunto de vídeo-análises dedicadas a mais de cem canções da música brasileira.
- iii. A proposta de Guido Adler foi decisiva para a institucionalização da musicologia moderna e para os desdobramentos teóricos que marcaram o século XX (ADLER, 1885).
- iv. Para uma visão abrangente da formação e dos impasses históricos da etnomusicologia, ver NETTL (2005).
- v. A concepção de ritmo em Aristoxeno, entendida como relação e não como fenômeno isolado, articula música, dança e poesia, antecipando debates que permanecem atuais (ARISTOXENUS, 1990).
- vi. Referência clássica da pedagogia contrapontística e da tradição especulativa pré-moderna (FUX, 1965). Obra historiográfica fundamental para a consolidação da musicologia no século XX (GROUT; PALISCA, 2001).
- vii. Formulação central da análise estrutural da música tonal (SCHENKER, 1979).
- viii. A tradição da análise motivica, especialmente a partir da Grundgestalt, teve impacto decisivo sobre minha formação como analista e compositor (SCHOENBERG, 1995).
- ix. Obra seminal da teoria dos conjuntos aplicada à música pós-tonal (FORTE, 1973).
- x. Texto fundador da contour theory, com ampla repercussão analítica (FRIEDMANN, 1985), ressignificando o papel da superfície na construção de sentido musical.
- xi. Referência central da análise neo-riemanniana e da noção de parcimônia (COHN, 1997).
- xii. Tratamento sistemático das funções estruturais da textura musical (BERRY, 1987).
- xiii. Referência canônica para o estudo analítico da orquestração (ADLER, 2002).
- xiv. Base analítica e acústica para o estudo do timbre musical (BEAUCHAMP, 2007).
- xv. Modelagem computacional aplicada à análise de estilo musical (COPE, 1991).
- xvi. Formulação pioneira das relações entre expectativa, forma e temporalidade, evento inaugural para a teoria do ritmo no século XX (MEYER, 1960).
- xvii. Obra fundamental sobre temporalidade musical e escuta, introduz a importante noção de tipos de temporalidade (KRAMER, 1988).
- xviii. Abordagem energética da música como campo de forças, provoca desenvolvimentos até os dias de hoje (KURTH, 1931).
- xix. Referência central para a análise do gesto musical e da corporeidade (HATTEN, 2004).
- xx. Coletânea fundamental sobre música e gesto (GRITTEN; KING, 2006).
- xxi. Discussão filosófica ampla sobre música, educação e valor, com um capítulo bastante rico sobre o surgimento da abordagem fenomenológica em teoria da música (BOWMAN, 1998).
- xxii. Marco da semiologia musical de tradição francófona, com repercussão mundial (NATTIEZ, 1990).
- xxiii. Formulação sistemática da narratividade musical, com resultados promissores no campo da análise, tratando de uma estrutura de tragédia em Schubert (ALMÉN, 2008).
- xxiv. Discussão sobre análise, escuta e interpretação musical. Formalização de métodos para a análise na interpretação (NARMOUR, 1999).
- xxv. Contribuição psicanalítica relevante para a reflexão sobre música e subjetividade (DIDIER-WEILL, 1997).
- xxvi. Referência central da filosofia da obra musical e do conceito de "obra" (GOEHR, 1992).
- xxvii. Aplicação da semiótica à música clássica ocidental (AGAWU, 1991).
- xxviii. Fundação crítica da sociologia da música (ADORNO, 1976).
- xxix. Referência clássica da análise comparativa e do método cantométrico (LOMAX, 1968).
- xxx. Marco da new musicology e da crítica feminista em música, uma inimiga de ideologias cristalizadas no campo da teoria musical (McCLARY, 1991).
- xxxi. Referência canônica da análise da música para cinema (BURT, 1994).
- xxxii. Abordagem cognitiva baseada em metáforas e esquemas mentais (BROWER, 2000).
- xxxiii. Síntese de referência da neurociência cognitiva da música (PERETZ; ZATORRE, 2003).
- xxxiv. Formulação da análise eclética como estratégia interpretativa (FERRARA, 1991).
- xxxv. Obra fundadora da teoria generativa da música tonal, e assim da virada da teoria da música na direção da cognição; mas, faz isso, entrelaçando abordagens da teoria do ritmo, da análise schenkeriana e da lingüística, portanto híbrida (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983).
- xxxvi. Introdução clara e influente à análise musical (COOK, 1987).
- xxxvii. Discussão enciclopédica sobre métodos de análise musical (BENT; POPLÉ, 2001).
- xxxviii. A noção de composicionalidade foi proposta em 2011 e desenvolvida como ferramenta teórica para pensar a inseparabilidade entre criação e reflexão musical (LIMA, 2024).
- xxxix. Desenvolvimento da fabulação teórico-constitutiva aplicada a Brahms, Schönberg e Widmer (LIMA, 2021).
- xl. Estudo de referência sobre práticas musicais afro-brasileiras nos candomblés baianos (CHADA, 2006).
- xli. Reflexões sobre música popular e seus campos adjacentes (LIMA, 2010).
- xl. Abordagem contemporânea da segmentação e da organização associativa na análise musical (HANNINEN, 2012).

REFERÊNCIAS

- [1] ADORNO, Theodor W. Introduction to the sociology of music. New York: Seabury Press, 1976.
- [2] AGAWU, Kofi. Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- [3] ALMADA, Carlos. Energia e direcionalidade musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 15, p. 5-15, 2007.
- [4] ALMADA, Carlos. Harmonia cromática e transformação: uma introdução à teoria neo-riemanniana. Curitiba: Appris, 2009.
- [5] ALMÉN, Byron. A theory of musical narrative. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- [6] ALVES, Danilo A. C. Textura musical e escuta: uma proposta de unidade de análise. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 121-135, 2010.
- [7] ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Chiarato & Cia, 1928.
- [8] ANTUNES, Jorge. Teoria Cromofônica. Brasília: UnB, 1994.
- [9] ARISTOXENUS. The elements of rhythm. Tradução de Lionel Pearson. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- [10] BEAUCHAMP, James W. Analysis, synthesis, and perception of musical sounds. New York: Springer, 2007.
- [11] BENT, Ian; POPLÉ, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: W. W. Norton, 2001.
- [12] BERRY, Wallace. Structural functions in music. New York: Dover Publications, 1987.
- [13] BOWMAN, Wayne D. Philosophical perspectives on music. New York: Oxford University Press, 1998.
- [14] BROWER, Candace. Metaphors for music: cognitive models in music theory. New York: Oxford University Press, 2000.
- [15] BURT, George. The art of film music. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- [16] CARRASCO, Ney. Sinfonia de Celuloide: a música de cinema no Brasil. Campinas: Unicamp, 2003.
- [17] CHADA, Sonia. A música dos caboclos nos candomblés baianos. Salvador: EDUFBA, 2006.
- [18] COHN, Richard. Neo-Riemannian operations, parsimonious trichords, and their "Tonnetz" representations. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 41, n. 1, p. 1-66, 1997.
- [19] COOK, Nicholas. A guide to musical analysis. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- [20] COPE, David. Computers and musical style. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- [21] DIDIER-WEILL, Alain. Os três tempos da lei. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- [22] DUDEQUE, Norton. Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg. Aldershot: Ashgate, 2005.
- [23] DUDEQUE, Norton. Teoria e análise: a nova musicologia em questão. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 3, p. 5-13, 2001.
- [24] DUDEQUE, Norton. Teoria e análise musical: retrospectiva e perspectivas. *Revista de Música Acadêmica*, v. 1, n. 1, 2014.
- [25] FERRAZ, Silvio. Escuta e fenomenologia. *Revista de Música*, São Paulo, v. 9, 1998.
- [26] FERRAZ, Silvio. Livro das sonoridades: notas sobre a organização dos sons. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- [27] FERRAZ, Silvio. Timbre como estrutura. *Opus*, Porto Alegre, v. 9, n. 9, p. 119-132, 2003.
- [28] FERRARA, Anthony. Philosophy and the analysis of music: bridges to musical sound, form, and reference. New York: Greenwood Press, 1991.
- [29] FORTE, Allen. The structure of atonal music. New Haven: Yale University Press, 1973.
- [30] FREITAS, Sérgio Paulo R. de. O ritmo como categoria analítica: uma abordagem sistêmica da rítmica e de seus processos de organização na música. 2003. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- [31] FRIEDMANN, Michael L. A methodology for the discussion of contour: its application to Schoenberg's music. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 29, n. 2, p. 223-248, 1985.
- [32] FUX, Johann Joseph. Gradus ad Parnassum. Tradução de Alfred Mann. New York: W. W. Norton, 1965.
- [33] GENTIL-NUNES, Pauxy. Análise Particional: uma proposta de modelagem da textura musical. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- [34] GERLING, Cristina. A contribuição de H. Schenker para a interpretação musical. *Opus*, Porto Alegre, n. 1, p. 14-31, 1989.
- [35] GOEHR, Lydia. The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- [36] GOMES, William. Gesto musical e corporeidade. Curitiba: Appris, 2018.
- [37] GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (ed.). Music and gesture. Aldershot: Ashgate, 2006.
- [38] GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. A history of Western music. 6. ed. New York: W. W. Norton, 2001.
- [39] HANNINEN, Dora A. A theory of musical analysis: on segmentation and associative organization. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- [40] HATTEN, Robert S. Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- [41] ILARI, Beatriz. Música, cognição e educação. *Opus*, Porto Alegre, v. 8, n. 8, p. 69-80, 2002.
- [42] KRAMER, Jonathan D. The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies. New York: Schirmer Books, 1988.
- [43] KURTH, Ernst. Musikpsychologie. Bern: A. Francke, 1931.
- [44] LAGO, Manoel. O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical em intercâmbio. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- [45] LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. A generative theory of tonal music. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

- [46] LIMA, Paulo Costa. Análise de transformações temáticas na op. 11 n. 1 de Arnold Schoenberg. *Revista Música*, v. 4 n. 2, p. 157-173, 1993.
- [47] LIMA, Paulo Costa. Composition and analysis: constitutive-theoretical fabulation in the music of Brahms, Schoenberg and Ernst Widmer. In: GENTIL-NUNES, P.; COELHO DE SOUZA, R.; NAVIA, G. (org.). *Teoria musical no Brasil: diálogos intercontinentais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021. p. 45-62.
- [48] LIMA, Paulo Costa. Música e psicanálise: uma possível interface. *Atravez*, São Paulo, n. 8/9, p. 115-124, 1995.
- [49] LIMA, Paulo Costa. *Música popular e adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- [50] LIMA, Paulo Costa. *Música popular no Brasil e outras adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- [51] LIMA, Paulo Costa. Superfície e estrutura na música octatônica de Ernst Widmer. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- [52] LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor (série)*. Salvador: EDUFBA, 2012-2025. 6 v.
- [53] LOMAX, Alan. *Folk song style and culture*. Washington, DC: AAAS, 1968.
- [54] LUCAS, Maria Elizabeth. *Estudos de fluxos e refluxos: música, política e mediação cultural*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- [55] MARTINS, José Eduardo. *A arte da interpretação musical*. São Paulo: Edusp, 1987.
- [56] McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- [57] MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- [58] MUSZKAT, Mauro. *Música e neurociência*. São Paulo: Memnon, 2008.
- [59] NARMOUR, Eugene. *Analysis and interpretation*. In: COOK, Nicholas (ed.). *The Cambridge companion to musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 120-140.
- [60] NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- [61] NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- [62] NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-three discussions*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- [63] NOGUEIRA, Ilza. *Análise musical: uma atividade interpretativa*. Opus, Porto Alegre, v. 4, n. 4, p. 55-68, 1997.
- [64] NOGUEIRA, Ilza. *O Ensino da Análise Musical no Brasil*. In: *Anais do IV Encontro de Teoria e Análise Musical (ETAM)*. São Paulo: USP, 2017.
- [65] NOGUEIRA, Marcos Vinício. *A cognição musical: uma revisão de conceitos e questões*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 8, p. 5-21, 2003.
- [66] OLIVEIRA, Jamary. "Reflets dans l'eau" – Images I para piano de Claude Debussy. *Revista ART*, Salvador, n. 1, p. 33-48, 1981.
- [67] OLIVEIRA, Jamary. "Série: um programa auxiliar para análise de música dodecafônica". *Revista ART*, Salvador, n. 2, p. 45-56, 1981.
- [68] PERETZ, Isabelle; ZATORRE, Robert J. *The cognitive neuroscience of music*. In: PERETZ, I.; ZATORRE, R. J. (ed.). *The cognitive neuroscience of music*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 1-44.
- [69] PIEDADE, Acácio T. C. *O pensamento de Villa-Lobos e o estilo da tópica*. *Musica Theorica*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 1-18, 2011.
- [70] SAMPAIO, Marcos da Silva. *Em torno da romã: aplicações de operações com contornos na composição*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- [71] SCHENKER, Heinrich. *Free composition (Der freie Satz)*. Tradução e edição de Ernst Oster. New York: Longman, 1979.
- [72] SCHÖNBERG, Arnold. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*. New York: Columbia University Press, 1995.
- [73] SCLIAR, Esther. *Elementos de análise musical*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- [74] TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- [75] TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.
- [76] ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Música popular no Brasil: caminhos para a análise*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 1, p. 14-25, 2000.
- [77] VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- [78] WIDMER, Ernst. *Entroncamentos sonoros: ensaio a uma didática da música contemporânea*. Salvador: Edição do Autor, 1972.
- [79] WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.