

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva

Análise da Trilha Musical da Minissérie
A Casa das Sete Mulheres

Belo Horizonte
Agosto de 2014

Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva

Análise da Trilha Musical da Minissérie
A Casa das Sete Mulheres

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Música (Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos).

Orientador: Prof. Dr. Antônio Gilberto Machado de Carvalho

Belo Horizonte
Agosto de 2014

S479a

Silva, Jefferson Tiago de Souza Mendes da

Análise da trilha musical da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* /
Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva. –2014.

123fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. Antônio Gilberto Machado de Carvalho

1. Análise musical. 2. Linguagem musical. 3. Música e cinema.
4. Viana, Marcus - Partituras. I. Título. II. Carvalho, Antonio Gilberto
Machado de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Música.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno JEFFERSON TIAGO DE SOUZA MENDES DA SILVA, em 04 de agosto de 2014, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Antônio Gilberto Machado de Carvalho
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Modesto Flávio Chagas Fonseca
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

À Deus primeiramente.

A todos os meus familiares que de alguma forma incentivaram com a minha pesquisa, em especial aos meus pais, José e Maria.

Aos meus professores do Mestrado em Música, em especial ao meu orientador Gilberto, que contribuíram a mais um passo no meu amadurecimento como pesquisador.

À Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) pela concessão da Bolsa, no primeiro ano.

Aos amigos, colegas de São Brás, UFSJ, UFRR e da UFMG, em especial a Deni Perotti pela parceria ao longo desses anos.

Aos professores João, Rogério, Modesto e Ângelo pelas contribuições e participações nas Bancas de Qualificação e Defesa.

À Geralda e o Alan, secretaria do PPGMUS, pelo auxílio e pela presteza.

E, por fim, a todos aqueles que por um lapso de memória não mencionei, mas que de alguma forma colaboraram, um abraço a todos...

RESUMO

O compositor Marcus Viana assina a trilha sonora da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* (2003), onde, ao todo são sessenta e seis canções presentes nesta teledramaturgia. Deste montante de canções, cinquenta e oito são de sua autoria ou coautoria. Como em qualquer outra trilha sonora suas composições - presentes na vinheta de abertura, nos temas das personagens principais, nas paisagens sonoras e nas músicas ambientes - têm como principal função a de encantar e transportar os espectadores para as cenas.

Das sete personagens principais, identifica-se que somente cinco apresentavam canções temas, sendo três de autoria ou parceria com o compositor Marcus Viana e as outras duas de Flávio Venturini e Jorge Vercílio.

Essa pesquisa apoiou-se na abordagem da Análise Musical Paradigmática de Jean-Jacques Nattiez (1990) e buscou estudar a linguagem musical das cinco canções temas das personagens da minissérie.

As análises mostraram que, em algumas passagens, os compositores (Marcus Viana, Flávio Venturini e Jorge Vercílio) utilizam o mesmo desenho melódico, rítmico e a mesma coloração tonal, sem grandes contrastes.

Palavras-chave: Análise Musical Paradigmática, *A Casa das Sete Mulheres*, Trilha Musical, Linguagem Musical Estruturalista, Marcus Viana.

ABSTRACT

The composer Marcus Viana is responsible for the soundtrack of the miniseries *A Casa das Sete Mulheres* (2003), sixty-six songs present in this TV drama. This amount of songs, fifty-eight are of his authorship or co-authorship. As in any other soundtrack - present in the opening vignette, the themes of the main characters in the soundscapes and the ambient music - have as their main function is to enchant and transport viewers to the scenes.

Of the seven main characters, it is identified that only five songs had themes, three of authorship or partnership with composer Marcus Viana and the other two of Flávio Venturini and Jorge Vercílio.

This research was based on the approach of Musical Paradigmatic Analysis of Jean-Jacques Nattiez (1990) and sought to study the musical language of the five themes of the songs main of the miniseries.

The analyzes showed that, in some passages, composers (Marcus Viana, Flávio Venturini and Jorge Vercílio) use the same melodic line, rhythmic and tonal coloring it without great contrasts.

Keywords: Musical Paradigmatic Analysis, *A Casa das Sete Mulheres*, Track Musical, Musical Language Structuralist, Marcus Viana.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cinematógrafo	15
Figura 2 - Irmãos Warner e o Vitaphone	18

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Hábito de Assistir Televisão.	25
Gráfico 2 - Programação mais assistida na televisão no Brasil.	26
Gráfico 3 - Canal preferido da TV Aberta no Brasil.	26
Gráfico 4 - Comparação de Pontos Recorrentes.....	100

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Categorias da teledramaturgia da Rede Globo	27
Tabela 2: Comparativo de Minisséries da Rede Globo por década.....	28
Tabela 3 - Pontos semelhantes / recorrentes.....	101
Tabela 4 - Comparativo das canções analisadas.....	103

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Introdução Vidas, Amores e Guerras.....	42
Exemplo 2 - Parte A [01-03]	42
Exemplo 3 - Comparação dos [03-18].....	43
Exemplo 4 - Parte B	44
Exemplo 5 - Primeira Estrofe [25-56]	45
Exemplo 6 - Comparação das alterações rítmicas da 1ª Estrofe [25-28] e [41-44].....	46
Exemplo 7 - Comparação da 1ª Estrofe [29-32] e [45-48]	46
Exemplo 8 - Comparação da 1ª Estrofe [33-36] e [49-52].....	47
Exemplo 9 - Comparação da 1ª Estrofe [37-40] e [53-56].....	47
Exemplo 10 - Segunda estrofe [57-76].....	48
Exemplo 11 - Semelhanças dos [57-69].....	49
Exemplo 12 - Parte B [70-76]	49
Exemplo 13 - Instrumental [77-89]	50
Exemplo 14 - Comparação dos [03-06] e [77-80].....	50
Exemplo 15 - Comparação dos [11-14] e [81-84].....	51
Exemplo 16 - Comparação dos [16-18] e [86-88].....	51
Exemplo 17 - Introdução Uma Voz no Vento.....	52
Exemplo 18 - Parte A [01-04]	53
Exemplo 19 - Comparação dos compassos 2 e 4.....	53
Exemplo 20 - Alterações rítmicas e harmônicas da seção b1.....	54
Exemplo 21 - Modulação do tema melódico e alteração rítmica da seção b2.....	55
Exemplo 22 - Primeira estrofe [13-44].....	55
Exemplo 23 - Comparação entre Parte A (PE) e seção b1 da parte B (Int).....	56
Exemplo 24 - Comparação da Parte B [17-20] e [33-36].....	56
Exemplo 25 - Comparação de trechos das Partes A, B e C.....	57
Exemplo 26 - Variações rítmicas dos compassos da parte D (PE).....	58
Exemplo 27 - Segunda estrofe [44-62] (SE)	59
Exemplo 28 - Variações (SE)	59
Exemplo 29 - Seções da parte A.....	60
Exemplo 30 - Finalização da parte A	60
Exemplo 31 - Variação dos acordes	60
Exemplo 32 - Instrumental	61
Exemplo 33 - Coda [81-89]	62
Exemplo 34 - Comparação entre [17-20], [81-85] e [86-89]	63
Exemplo 35 - Introdução Prenda Minha	63
Exemplo 36 - Primeira estrofe [03-15] / Segunda estrofe [16-28] / Terceira estrofe [29-41].....	66
Exemplo 37 - Divisão da Primeira estrofe.....	66
Exemplo 38 - Quadro de movimentação da linha melódica.....	66
Exemplo 39 - Comparação do final das seções	67
Exemplo 40 - Quarta estrofe [42-55].....	67
Exemplo 41 - Trecho da quarta estrofe [42-44]	68
Exemplo 42 - Comparação entre os [45-52].....	68

Exemplo 43 - Comparações das finalizações das frases.....	69
Exemplo 44 - Introdução Fênix	70
Exemplo 45 - Comparação dos compassos [01-02]	71
Exemplo 46 - Comparação dos compassos [01-02].....	71
Exemplo 47 - Parte B	72
Exemplo 48 - Primeira voz.....	73
Exemplo 49 - Comparações de semelhanças na primeira seção.	74
Exemplo 50 - Diferença entre os [07-10] e [12-15]	74
Exemplo 51 - Parte B [16-22]	75
Exemplo 52 - Desenho melódico repetido durante a Primeira voz	75
Exemplo 53 - Repetição dos [19-20].....	76
Exemplo 54 - Primeira e segunda casa [21-22].....	76
Exemplo 55 - Primeiro solo instrumental.....	76
Exemplo 56 - Voz II [26-45]	78
Exemplo 57 - Comparação dos [27-28].....	79
Exemplo 58 - Comparações de semelhanças [30-39].....	80
Exemplo 59 - Preparação para volta da tonalidade de G [39-40].....	81
Exemplo 60 - Parte C	82
Exemplo 61 - Comparações entre [41-44].....	82
Exemplo 62 - Solo II	83
Exemplo 63 - Parte A	84
Exemplo 64 - Variações entre Voz II e Solo II	84
Exemplo 65 - Desenho melódico Voz II e sua variação Solo II.....	84
Exemplo 66 - Parte B	85
Exemplo 67 - Semelhanças entre Parte C da Voz II [41-44] e Parte B [51-58].....	86
Exemplo 68 - Introdução Piel de Lava	87
Exemplo 69 - Voz I	88
Exemplo 70 - Parte A	89
Exemplo 71 - Parte B	90
Exemplo 72 - Similaridades entre os [20-23].....	91
Exemplo 73 - Solo I.....	91
Exemplo 74 - Voz II.....	92
Exemplo 75 - Comparações entre os [37-40]	93
Exemplo 76 - Comparações de células rítmicas semelhantes no trecho [42-45]	93
Exemplo 77 - Parte B	93
Exemplo 78 - Comparações entre estruturas semelhantes de [17-20] [46-49].....	94
Exemplo 79 - Solo II	95
Exemplo 80 - Variação rítmica dos [29-33] e [50-54]	95
Exemplo 81 - Variação rítmica dos [34-40] e [55-61]	96
Exemplo 82 - Variações rítmicas dos [41-45] e [62-66]	97
Exemplo 83 - Voz III.....	97
Exemplo 84 - Variação rítmica dos trechos similares [46-49] e [67-70]	98
Exemplo 85 - Parte B	98

SUMÁRIO

Apresentação	11
Capítulo I - TRAJETÓRIA DA TRILHA MUSICAL	13
1. Introdução	14
2. Vertentes da Relação Som e Imagem	15
2.1 Som e Imagem no Cinema Internacional	17
2.2 Som e Imagem no Cinema Nacional.....	20
2.3 Som e Imagem na Televisão Brasileira.....	24
3. Profissionais das Trilhas Sonoras para Cinema e a Televisão.....	33
Capítulo II - ANÁLISE DE UMA TRILHA MUSICAL	37
1. Metodologia da Pesquisa	37
2. Análise Estrutural	41
2.1. Vidas, Amores e Guerras	41
2.2. Uma Voz no Vento.....	52
2.3. Prenda Minha	63
2.4. Fênix.....	69
2.5. Piel de Lava.....	87
Capítulo III - RESULTADOS FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104
Ilustrações	107
APÊNDICES	108
1. Partitura Vidas, Amores e Guerras	109
2. Partitura Uma Voz no Vento	112
3. Partitura Prenda Minha	114
4. Partitura Fênix.....	116
5. Partitura Piel de Lava.....	119

APRESENTAÇÃO

Durante minha pesquisa para a conclusão do curso de graduação em música na Universidade Federal de São João del-Rei (2011), constatee que o compositor Marcus Viana em trabalho com Jayme Monjardim (diretor) para a minissérie A Casa das Sete Mulheres (2003), utilizou-se do processo de criação e gravação da trilha musical antecedente ao início das gravações da minissérie.

O diretor da minissérie nutriu o compositor com várias informações de como seria a produção. Quando iniciaram as gravações da minissérie a trilha musical já estava toda pronta, estando à disposição dos atores para ensaiarem e gravarem os sons dos seus respectivos temas.

Lá chegou, impressionante, garboso, exato, Thiago Lacerda, carregando dois olhos de oceano nos quais podia-se ver o amor de Giuseppe Garibaldi por Manuela, que sentia o mesmo, que alimentava esperanças fundamentadas pelo marinheiro. Guiadas de perto por Jayme, a voz suave pedindo a imitação certa, Thiago e Camila [Morgado] eram o retrato de um amor que qualquer um gostaria de sentir. Puro e arrebatado. Difícil era resistir à emoção, alimentada pelos acordes da trilha sonora épica de Marcus Viana que espalhavam pelo jardim (MONJARDIM).

Pode-se observar, no trecho retirado do diário de produção de Jayme Monjardim, como a trilha composta era utilizada como um dos recursos para as gravações da minissérie.

O objetivo inicial deste projeto de mestrado foi dar continuidade à minha pesquisa sobre a trilha musical brasileira, propondo analisar o processo criativo da trilha musical do compositor Marcus Viana para cinema televisão. No decorrer do mestrado o escopo da pesquisa delimitou-se a trilha musical da minissérie A Casa das Sete Mulheres.

Este trabalho dividiu-se em três partes principais. A primeira constitui-se em descrever de forma sucinta a trajetória da trilha musical no cinema e na televisão, nas referências de SALLES (2002), CARRASCO (1993), BERCHMANS (2006), MÁXIMO (2003) e descrição da página do Ministério das Relações Internacionais. A

segunda nas descrições e nas análises das canções da trilha, através dos elementos estruturalistas “Paradigmáticos” de Jean-Jacques Nattiez. E a última, em uma discussão dos dados encontrados.

O Capítulo II (Análise de uma trilha musical) aborda as cinco canções de forma descritiva e suas análises de forma separada, com todos os dados da descrição na proposta de focar a busca de esquadrihar a estrutura da escrita dos compositores. Ele dividido em duas partes, a primeira onde são contextualizadas as análises e o segundo com cinco tópicos, um para cada canção.

O Capítulo III (Resultados Finais) aponta com as discussões das análises desenvolvidas de cada canção e os seus pontos recorrentes, com variados exemplos onde é possível perceber a recorrência dialética da linguagem utilizada pelos compositores analisados.

Após a análise documental da minissérie e da estrutura de suas canções constatou-se que a hipótese original de elementos musicais repetitivos é recorrente nas escritas de Marcus Viana e seus parceiros. Concluiu-se que as canções são utilizadas na minissérie somente como elemento de reforço da presença das personagens em cena.

CAPÍTULO I - TRAJETÓRIA DA TRILHA MUSICAL

Antes de iniciar um diálogo sobre os temas de composição de trilha musical para televisão é preciso esclarecer e conhecer os passos que levaram compositores e profissionais a cunharem estas canções e os processos de criações musicais para cinema e televisão.

Foi desenvolvida uma trajetória histórica do surgimento do cinema em 1895 até o século XXI, comungando com a descrição da teledramaturgia¹ brasileira. Faz-se mister enfatizar que não é, de forma alguma, a intenção descrever toda a trajetória da trilha musical ocidental², pois tal expedição demandaria inúmeras pesquisas de pós-graduação; e isso nem é o objetivo desta, cujo foco é analisar a trilha musical da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* (2003).

Para os leitores que desejam uma descrição cronológica da história do cinema internacional e nacional sugerimos a leitura das dissertações de SALLES (2002) e CARRASCO (1993), além dos livros de MÁXIMO (2003), BERCHMANS (2006) e RIGHINI (2004).

Como será demonstrado neste capítulo “A história e a concretização do som como ferramenta indispensável para o cinema não foi um processo fácil” (ALVES, 2004, p. 24). O conteúdo do primeiro capítulo a ser descrito terá a função e o objetivo de discutir, demonstrar o processo, e a evolução da linguagem do som no cinema e na televisão. Todo o processo de construção da trilha musical, as técnicas e estéticas relatadas, contribuíram para a elevação intensa da indústria cinematográfica e televisiva, como um grande meio de comunicação.

1 Teledramaturgia é um gênero televisivo que explora enredos com foco em histórias de amor e conflitos familiares e sociais.

² Na breve descrição sobre as vertentes e o esboço do cinema internacional, serão tratados apenas filmes europeus e norte-americanos.

1. Introdução

As composições que possuem como função retratar a sonoridade presente no ambiente e conduzir o clímax são importantes para o desenvolvimento do cinema e da teledramaturgia, perfazendo outro mecanismo de fomento para o discurso a ser retratado na projeção.

O neurocientista e produtor musical americano Daniel Levitin em seu livro *A Música no seu Cérebro* (2011) aponta que a Trilha Musical é umas das importantes ferramentas da dramaturgia para se criar esta ponte de empatia.

A capacidade da música de evocar emoções manifesta-se em executivos de publicidade, cineastas, comandantes militares e mães. Os publicitários usam a música para fazer com que um refrigerante, uma cerveja, um tênis ou um carro pareçam mais interessantes que os produtos concorrentes. Os cineastas a utilizam para dizer como devemos nos sentir diante de cenas que de outra maneira talvez ficassem ambíguas, ou então para intensificar nossos sentimentos num momento particularmente dramático. Imaginemos, por exemplo, uma típica cena de perseguição em um filme de ação ou uma mulher solitária subindo uma escada numa velha e sombria mansão: a música está sendo usada para manipular nossas emoções, e tendemos a aceitar, ou mesmo saborear, sua capacidade de nos fazer vivenciar esses diferentes sentimentos (LEVITIN, 2011, p. 16).

Os compositores que desenvolvem esta linha musical trabalham com a empatia do ouvinte, buscando signos representativos que possam gerar no espectador a capacidade de reconhecimento de sensações, dos próprios sentimentos e aqueles dos outros, assim como a capacidade de lidar com os mesmos.

2. Vertentes da Relação Som e Imagem

Filipi Salles (2002, cap. 2)³, afirma que a sétima arte nunca foi muda como normalmente se assevera.

O som sempre esteve presente à imagem representada na tela, “só não havia um método eficiente de sincroniza-lo com a imagem” (SALLES, 2002). Um exemplo é a do cinema na sua estreia⁴, com a imagem do trem chegando à estação de Paris. O ineditismo do ato induziu à plateia presente na exibição os anseios de ádvena e de temor.

As afirmações de que havia música em filmes anterior ao ano de 1926, são dos livros de João Máximo (2003) e Tony Berchmans (2006), dois estudiosos e pesquisadores da história do som e imagem. Asseverações com os quais estes autores concordam, visto que, na clássica apresentação em Paris do trem chegando à estação dos irmãos franceses, o som estava presente em cena, só não era ainda possível captá-lo e reproduzi-lo com o equipamento utilizado na época, o cinematógrafo⁵ (figura 1).

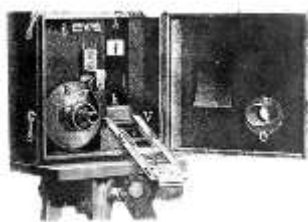


Figura 1 - Cinematógrafo

Com a invenção do cinematógrafo em 1895 pelos irmãos Lumière “o cinema revelou-se peça fundamental do imaginário coletivo do século XX”

³ O pesquisador Filipi Salles disponibilizou em seu site mnemocine.art.br sua dissertação de mestrado em comunicação em semiótica. Porém ela encontra-se fragmentada, motivo pelo qual sua referência nesta pesquisa não se depara conforme as normas acadêmicas.

⁴ A primeira exibição de uma produção cinematográfica foi dos irmãos Lumière, a clássica chegada do trem em Paris, em 1895.

⁵ O cinematógrafo foi um equipamento aperfeiçoado pelos irmãos ao cinetoscópio de Thomas Edison.

(ITAMARATY). Criando uma forte ligação entre os homens, ele “passou a ser uma forma de entretenimento bastante popular e seu sucesso espalhou-se pelo mundo de maneira espantosa” (BERCHMANS, 2006, p. 102).

Michel Chion considerado o teórico mais importante dentro da análise do conjunto audiovisual moderno aponta que “o uso da música assegura a continuidade da dimensão subjetiva e psicológica. A presença de marca, seja do personagem ou do ambiente, é uma possibilidade que o som pode trazer à imagem” (MARCOLINO, 2012, p. 25).

Em meu livro *Le Son au cinema* eu desenvolvi a ideia de que existem duas formas de música no cinema para criar uma emoção específica em relação com a situação retratada na tela. Por um lado, a música pode expressar diretamente sua participação no sentimento da cena, tomando o ritmo na cena, tom e fraseado, obviamente, tais músicas participam de códigos culturais para coisas como tristeza, alegria, e movimento. Neste caso, podemos falar de empatia música, da palavra empatia, a capacidade de sentir os sentimentos de outros (CHION, 1994, p.8).

O diretor e compositor David Griffith “convenceu-se de que a narrativa poderia ser muito valorizada pela música” (MAXIMO, 2003a, p. 12), posteriormente ao lançamento do seu longa-metragem *Birth of a Nation*⁶ (1915). Ele foi o pioneiro no uso de técnicas visuais e sonoras como meio de valorizar o filme.

Carrasco (1993, p. 15), na sua dissertação, comenta que no início do cinema a música era executada por um pianista (ou pequeno conjunto) durante a projeção, cujo encargo era a de fortificar o potencial dramático da imagem, ressaltando o clima das cenas. Salles (2002, cap. 2), relata que o repertório básico dos músicos que acompanhavam as imagens no cinema eram peças conhecidas. “Havia um roteiro para a trilha sonora, um repertório específico que o músico deveria seguir” durante as sessões.

“É preciso esclarecer o que são os termos trilha sonora e trilha musical. Utilizaremos o termo trilha musical para tratar da música composta ou utilizada na produção cinematográfica ou televisiva” (SILVA, 2012, p. 1560).

A Trilha Sonora é tecnicamente "todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos" (BERCHMANS, 2006, p.

⁶ *Birth of a Nation* - O Nascimento de uma Nação.

19). Eduardo Mendes (professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP)⁷ ressalta também que:

Acrescento na definição de Berchmans que a trilha sonora inclui a paisagem sonora do ambiente onde se passa a cena a ser retratada, asseveração aderida por Jacques Morelembaum [violoncelista/compositor brasileiro – coautor da trilha da produção Central do Brasil (1998)], Ricardo Ottoboni (músico/compositor da Rede Globo) (SILVA, 2012, p.1560).

A trilha sonora é ainda o som de um programa de televisão, de jogos eletrônicos, entre outros meios de entretenimentos. Pode incluir a música original, criada em virtude do filme, ou outras peças musicais, canções e excertos de obras musicais anteriores ao filme.

Pode-se dizer, portanto, que o advento do som ao filme foi crucial para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica, como atestam mesmo as experiências práticas descritas pelo próprio Sergei Eisenstein nos livros *O Sentido do Filme* [1942] e *A Forma do Filme* [1990] (Salles, 2002).

2.1 Som e Imagem no Cinema Internacional

A história do cinema com som, portanto, é anterior à música presente na produção *Don Juan* (1926), ou do filme *The Jazz Singer*⁸ (1927), ambos da Produtora *Warner Bros* - estas produções são consideradas as primeiras com música e diálogo, essa junção ocorreu com a criação do *Vitaphone* (figura 2).

⁷ Comunicações orais realizadas no 24^a Inverno Cultural de São João del-Rei (julho de 2011) e II Seminário Internacional Cultural da Música na cidade do Rio de Janeiro (junho de 2011) respectivamente.

⁸ *The Jazz Singer* - O Cantor de Jazz.

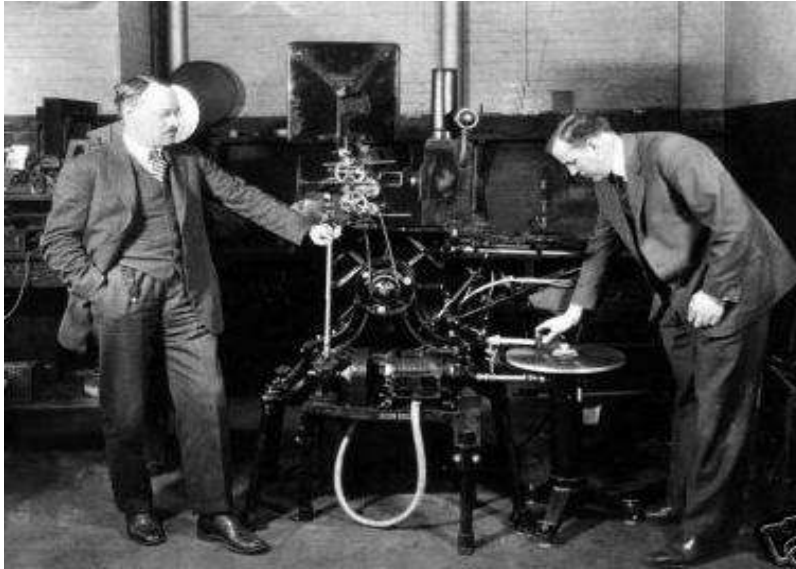


Figura 2 - Irmãos Warner e o Vitaphone

O *Vitaphone* foi uma invenção dos irmãos Warner, da *Bell Telephone* e da *Western Electric*. O aparelho basicamente funcionava da seguinte forma: “o som era gravado em disco de quarenta centímetros de diâmetro e sincronizado com o filme através de dois motores conectados, o da vitrola com o projetor” (MÁXIMO, 2003^a, p. 16).

Salles (2002, cap. 2)⁹ explica que o astro Charlie Chaplin:

Foi um dos primeiros diretores nos Estados Unidos a sentir a necessidade de uma adequação mais precisa da música à imagem projetada, não querendo depender do senso estético dos pianistas em cada projeção. Para tanto, compôs ele mesmo partituras para acompanhar seus filmes.

Enquanto Chaplin trabalhava de maneira muito prática e intuitiva, sem conhecimentos profundos de composição e estética musical, na União Soviética, Sergei Eisenstein desenvolvia um trabalho similar, porém baseado em complexas teorias de montagem dramática, em que a música deveria responder de maneira equivalente.

Eisenstein pensava a montagem de uma maneira “orgânica”, como uma entidade viva, cujas relações entre as partes deveriam formar um todo... Regido por uma intenção dramática comum. Seus escritos, para ilustrar tais ideias, se utilizam de metáforas comparando o cinema com a poesia e a música, cujas tensões harmônicas e o jogo de palavras lhes são semelhantes.

⁹ Citações longas com mais de três parágrafos serão utilizados como normatização o alinhamento centralizado para maior facilidade na leitura.

Aos poucos, os diretores e roteiristas perceberam que poderiam utilizar a trilha musical como ferramenta para auxiliar o roteiro e a fotografia dos filmes. O compositor Edvard Grieg no filme *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*¹⁰ (1931) utiliza o recurso criado por Wagner, *leitmotiv*, como contraponto à imagem, criando um valor metafórico na relação imagem e som.

O filme de Fritz Lang é considerado o embrião do gênero *noir* e o estilo de composição de Edvard Grieg será amplamente utilizado pelos compositores como meio de reforço da presença da personagem em cena.

A música em M tem um papel dramático. Há um leitmotiv musical que evoca a presença no personagem-título: o assassino costuma a assobiar a icônica canção *In the Hall of the Mountain King*, composta por Edvard Grieg para a peça dinamarquesa Peer Gynt, o que ajuda a identificá-lo, além disso, a regular repetição da canção conota certo comportamento obsessivo. (RIBEIRO)

Um caso curioso e contrário de assegurar a relação do som e a imagem foi a do compositor Villa-Lobos, músico tido como a genialidade brasileira do início do século XX, que chegou a compor músicas para dois filmes, porém, não se preocupou em desenvolver uma trilha que se ajustasse com o roteiro. Foi assim no seu primeiro trabalho.

[No filme] *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, Villa-Lobos criou uma partitura que pretendia representar musicalmente a visão dos navegantes, a impressão que a nova terra causara nos primeiros brancos a lhe pisarem o solo, a festa dos índios na selva, a primeira missa. Só que a partitura não funciona sobre o filme. (MÁXIMO, 2003, p. 123).

Em outra ocasião Villa-Lobos em Hollywood chegou ao estúdio com as partituras na mão para o filme *The commands strike at dawn*¹¹ (1942), e perguntaram a ele: “Maestro, o que acontece se a música não sincronizar com o filme?” E sua resposta foi: “Ora, é claro que vão ter que ajustar o filme a música” (MÁXIMO, 2003b, p. 124). Um retrocesso aos avanços das necessidades de se criar uma trilha elaborada que seja harmoniosa com o roteiro do filme.

¹⁰ *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* - M - O Vampiro de Dusseldorf.

¹¹ *The commands strike at dawn* - Os Comandos Atacam de Madrugada.

Nos anos 1960 popularizou-se a utilização das canções ouvidas preferencialmente nas rádios como trilha musical. A utilização de canções nos filmes era muitas vezes de cunho puramente comercial. “Muitos produtores colocavam canções nos filmes esperando que estas viessem a ser *hits* populares... e assim, como detinham os direitos... sua receita poderia aumentar e prolongar-se” (BERCHMANS, 2006, p. 123).

Salles (2002):

Os anos 1970 e 1980 praticamente exploraram toda a vertente *pop* da música, até como clima subjacente, devolvendo, no final de 1980, em filmes como *ET - The Extra-Terrestrial*¹² (1982) e *Amadeus* (1984), a partitura orquestral à narrativa do filme, concomitante à música pop e à canção-tema do filme. Assim, ambas coexistem em muitas produções, mas cuja necessidade estética varia de filme para filme.

2.2 Som e Imagem no Cinema Nacional

A sétima arte inicia-se no Brasil com o imigrante italiano Affonso Segretto. No ano de 1898, Segretto de regresso de uma viagem à Itália registrou as primeiras imagens do Brasil em movimento: tomadas das fortalezas e de navios de guerra na baía do Rio, feitas a bordo do navio francês Brésil. (ITAMARATY).

Conforme página do Itamaraty nos anos de 1930 o cinema nacional concorre com a distribuição de filmes estrangeiros.

Dessa época, destacam-se o mineiro Humberto Mauro, autor de *Ganga Bruta* (1933), filme que mostra uma crescente sofisticação da linguagem cinematográfica - e as “chanchadas” (comédias musicais com populares cantores do rádio e atrizes do teatro de revista) do estúdio Cinédia. Filmes como *Alô, Alô Brasil* (1935), e *Alô, Alô Carnaval* (1936), caem no gosto popular e revelam mitos do cinema brasileiro, como a cantora Carmen Miranda (símbolo da brejeirice brasileira que, curiosamente, nasceu em Portugal) (ITAMARATY).

Nas salas de exposições do hemisfério norte grupos de música acompanhavam a projeção do “cinema mudo”. Um exemplo de músico brasileiro que

¹² *ET - The Extra-Terrestrial* - ET O Extra Terreste.

realizou o mesmo trabalho no Brasil é do compositor Heitor Villa-Lobos que chegou a tocar violoncelo no Cine Odeon¹³. Os músicos brasileiros aproveitavam os intervalos dos filmes para tocarem música popular brasileira, não se preocupando com o gênero do filme, mas sim como uma forma de entretenimento.

A criação do estúdio Vera Cruz, no final da década de 40, representa o desejo de diretores que, influenciados pelo requinte das produções estrangeiras, procuravam realizar um tipo de cinema mais sofisticado. Um exemplo de sucesso do estúdio é o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que ganhou o prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes¹⁴ (ITAMARATY).

João Máximo (2003) cita Radamés Gnattali como um ilustre músico brasileiro, proferindo elevados adjetivos. Gnattali compôs as trilhas musicais de *Ganga Bruta* (1936), *Argila* (1940) e *Brumas da Vida* (1952).

Compositores de formação erudita como o já citado Villa-Lobos e outros grandes nomes fizeram parte das trilhas musicais como Radamés Gnattali, Guerra-Peixe, Enrico Simonetti, Gabriel Migliori, Lyrio Panicalli e Leo Peracchi. Máximo (2003b, p. 137) cita a importância do violonista e compositor Luís Bonfá, *Orphée noir*¹⁵ (1959) para o alavanque da Bossa Nova no exterior.

Foi uma fase muito fértil da música de cinema no Brasil, pois os compositores podiam emprestar todo o seu talento e o domínio da orquestração sinfônica para acompanhar e descrever imagens, na maioria das vezes, seguindo a ótica romântica do cinema da *Golden Age*. (BERCHMANS, 2006, p. 117).

Glauber Rocha é nome de destaque da década de 1960 no cinema nacional, com a participação de “grupos de jovens cineastas [que] começaram a realizar uma série de filmes imbuídos de forte temática social” (ITAMARATY). Ele foi diretor de filmes

¹³ O cinema é localizado na Cinelândia no Rio Janeiro e através de um Projeto da Petrobrás só exhibe filmes nacionais.

¹⁴ O Festival de Cannes, foi criado em 1946, é um dos mais prestigiados e famosos festivais de cinema do mundo, sendo sediado na cidade de Cannes, França.

¹⁵ *Orphée Noir* - Orfeu Negro.

como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968).

É aceitável discursar que a trilha musical tem a função de retratar as personagens principais, o local físico e a época onde se passa a estória pode ser uma ferramenta da leitura da história musical e uma vitrine das vertentes dos acontecimentos do país.

Heloísa Starling durante palestra na disciplina de História do Pensamento Musical do Brasil¹⁶ disse que é possível pensar a canção brasileira como forma e possibilidade de interpretação do Brasil, já que a canção é uma fonte documental, pois ela narra a história do Brasil.

Rocha torna-se uma figura conhecida no meio cultural brasileiro, redigindo manifestos e artigos na imprensa, rejeitando o cinema popular das chanchadas e defendendo uma arte revolucionária que promovesse verdadeira transformação social e política.

Inspirados por Nelson Pereira dos Santos [que, dirigira *Rio 40 Graus* (1955) sob a influência do movimento neorrealista¹⁷, e que realizaria as clássicas *Vidas Secas* (1964)] e pela *Nouvelle Vague*¹⁸ francesa, diretores como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra participam dos mais prestigiados festivais de cinema do mundo, ganhando notoriedade e admiração. (ITAMARATY).

No período destacam-se os cancionistas (Jorge Bem, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Chico Buarque, Roberto Menescal) nas obras *Rio 40 Graus*, *Rio Zona Norte* (1957), *Cinco Favelas* (1962), *Um diamante e Cinco Balas* (1962), *Meu nome é Tonho* (1969), *Os Deuses e os Mortos* (1970), entre outros.

A presença das canções e dos cancionistas foi uma jogada de marketing em todo o mundo, como nos filmes com Elvis Presley nos Estados Unidos. Os produtores perceberam que com a comunicação se globalizando utilizar uma música ou um rosto

¹⁶ A disciplina História do Pensamento Musical do Brasil é ofertada pelo Dr. Flávio Barbeitas, no Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. A palestra da Dr^a. Heloísa Starling foi realizada na própria Escola de Música, no dia 13 de novembro de 2012.

¹⁷ O neorrealismo foi uma corrente artística de meados do século XX, com um carácter ideológico marcadamente de esquerda / marxista, que teve ramificações em várias formas de arte (literatura, pintura, música), porém atingiu o seu expoente máximo no Cinema.

¹⁸ *Nouvelle Vague* (nova onda) foi um movimento artístico do cinema francês que se insere no movimento contestatário próprio da década de 1960. Os primeiros filmes conotados com esta expressão eram caracterizados pela juventude dos seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas para o cinema mais comercial.

conhecido ajudaria a vender mais bilhetes e sucessivamente os artistas e gravadoras lucrariam com tal performance.

É mesmo intensa, quase indispensável, a presença de canções em trilhas sonoras brasileiras. Mas talvez seja um pouco forçado falar na “contribuição dos cancionistas”... Canções raramente contribuem com a funcionalidade, raramente têm a eficácia da música de fundo, sendo necessário acentuar que nunca ou quase nunca os cancionistas fazem mais do que canções... Assim, deve-se usar com cautela o termo contribuição quando se falar nas experiências cinematográficas. (MÁXIMO, 2003b, p. 135).

O cinema nacional a partir da década de 1970 viveu momentos de expansão e crise com o fim da empresa estatal Embrafilme, numa chegada massiva de filmes estrangeiros com abertura de mercado no governo Collor.

A fim de organizar o mercado cinematográfico e angariar simpatia para o regime, o governo Geisel criou, em 1974, a estatal Embrafilme, que teria papel preponderante no cinema brasileiro até sua extinção em 1990. Dessa época datam alguns dos maiores sucessos de público e crítica da produção nacional, como *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto e *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco, levando milhões de brasileiros ao cinema com comédias leves ou filmes de temática política. O fim do regime militar e da censura, em 1985, aumentou a liberdade de expressão e indicou novos caminhos para o cinema brasileiro.

Essa perspectiva, no entanto, foi interrompida com o fim da Embrafilme, em 1990. O governo Collor seguiu políticas neoliberais de extinção de empresas estatais e abriu o mercado de forma descontrolada aos filmes estrangeiros, norte-americanos em quase sua totalidade. A produção nacional, que dependia da Embrafilme, entra em colapso, e pouquíssimos longas-metragens nacionais são realizados e exibidos nos anos seguintes.

Após o cataclisma do início dos anos 1990, o sistema se reergueu gradualmente. A criação de novos mecanismos de financiamento da produção por meio de renúncia fiscal (Leis de Incentivo), juntamente com o surgimento de novas instâncias governamentais de apoio ao cinema, auxilia a reorganizar a produção e proporciona instrumentos para que realizadores possam competir, mesmo de modo desigual, com as grandes produções norte-americanas (ITAMARATY).

O apoio financeiro do governo brasileiro através de leis de incentivo à cultura proporciona o renascimento do cinema brasileiro com reconhecimento da qualidade da produção cinematográfica com filmes sendo indicados ao Oscar e ganhando prêmios internacionais, pode citar *O Quatrilho* (1995), *O Que é Isso, Companheiro* (1997) e *Central do Brasil* (1998), com destaque para a indicação de Fernanda Montenegro como melhor atriz ao Oscar.

O renascimento do cinema brasileiro, após o desastre do governo Collor, parece estar fazendo muito bem à valorização da música original para cinema. Várias iniciativas bem-sucedidas tiveram destaque em suas criações musicais a partir de então. (BERCHMANS, 2006, p. 148).

Da nova safra de compositores pode-se citar Jacques Morelembaun que compôs para os filmes *O Quatrilho* e *Central do Brasil*, este último em parceria com Antônio Pinto. “Numa bem-sucedida parceria, os dois compositores conseguiram compor um trabalho que é a prova irrefutável da qualidade de criativa e artística da música original de cinema no Brasil”. (BERCHMANS, 2006, p. 149). Pinto ainda trabalhou em *Abril Despedaçado* (2000), *Cidade de Deus* (2002) e *Nina* (2004).

Em 2003, Pinto ganhou o prêmio *World Soundtrack Award* de “descoberta do ano” por seu trabalho e na sequência [SIC] veio o convite para compor trechos do filme *Collateral*¹⁹ (2004), além da trilha da produção mexicana-equatoriana *Crônicas* (2004) e do *score* para o interessante filme estrelado por Nicolas Cage, *Lord of War*²⁰ (2005). (BERCHMANS, 2006, p.149).

Pode-se ainda citar vários outros compositores como Hermelino Neder, Marco Antônio Guimarães, Caito Marcondes, Teco Cardoso, André Abujamra, Wagner Tiso, David Tygel, Marcus Viana e Leo Henkim.

2.3 Som e Imagem na Televisão Brasileira

A televisão brasileira é considerada um dos maiores meios de comunicação e difusão de cultura no país. Segundo pesquisa realizada pelo Meta Instituto de Pesquisa de Opinião²¹, cerca de 94% da população brasileira tem o hábito de assistir televisão.

¹⁹ *Collateral* - Colateral.

²⁰ *Lord of the War* - O Senhor das Armas.

²¹ Pesquisa realizada a pedido da Secretária de Comunicação Social da Presidência da República Federal, no ano de 2010.

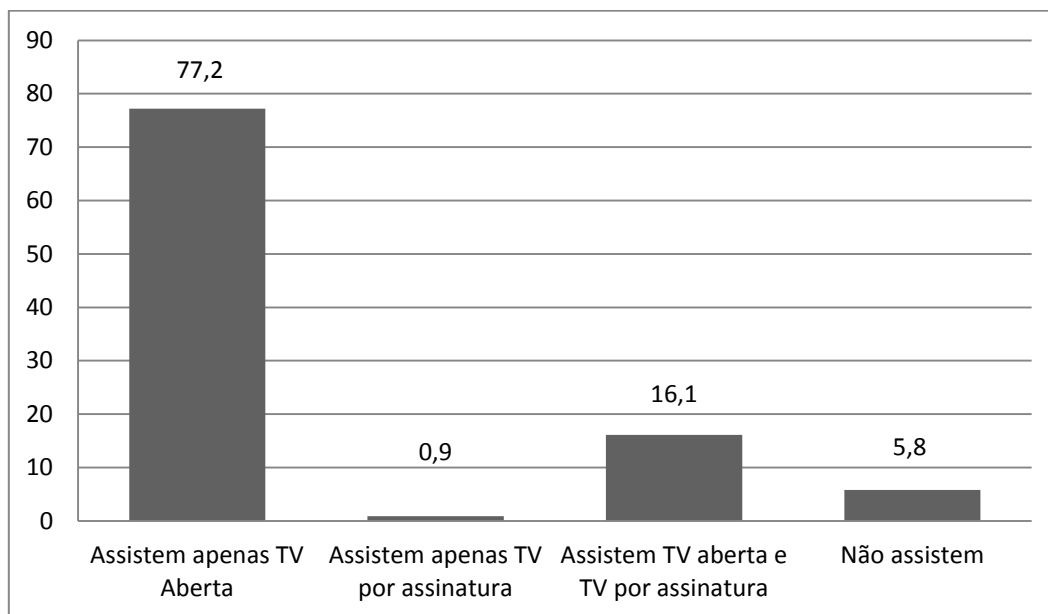


Gráfico 1 - Hábito de Assistir Televisão
Fonte: META Pesquisa e Opinião, 2010, p. 11.

Um dos produtos audiovisuais mais importantes no Brasil são as teledramaturgias, que a exploração de enredos fictícios em programas televisivos, conforme Gráfico 2.

Dos 94,2% do público entrevistado 33,3% assistem a teledramaturgias. Este estilo de programa atrai grande parcela da população nacional e é considerada uma vitrine do pensamento da sociedade, da história, da política, das artes, dos movimentos artísticos e da vanguarda de futuras ocorrências.

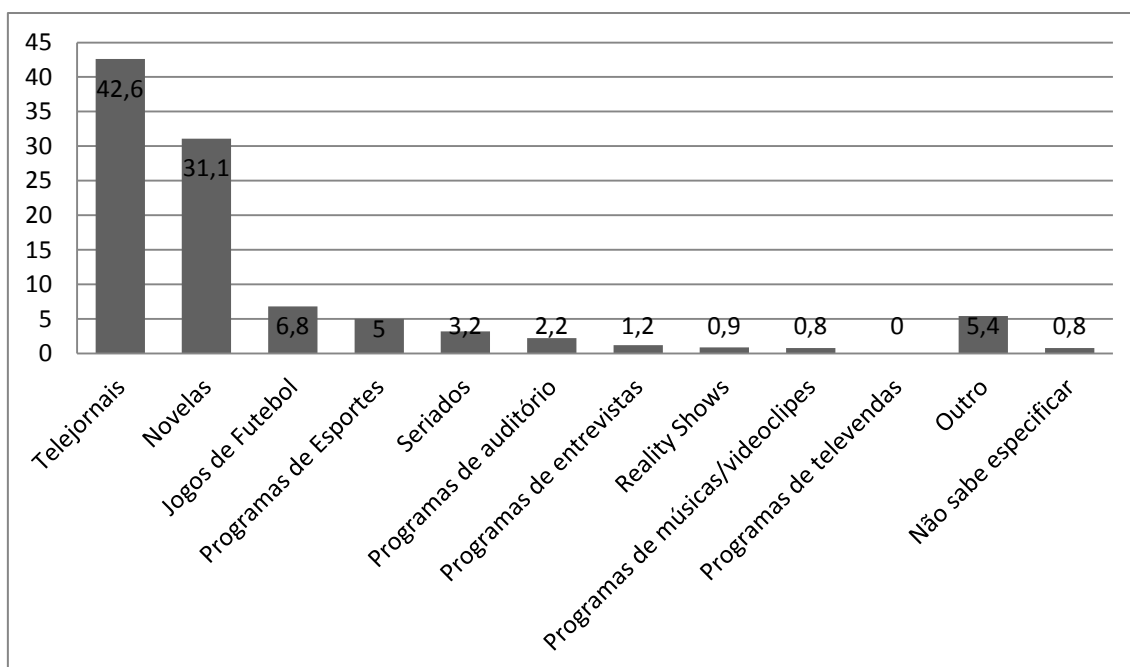


Gráfico 2 - Programação mais assistida na televisão no Brasil
 Fonte: META Pesquisa e Opinião, 2010, p. 15.

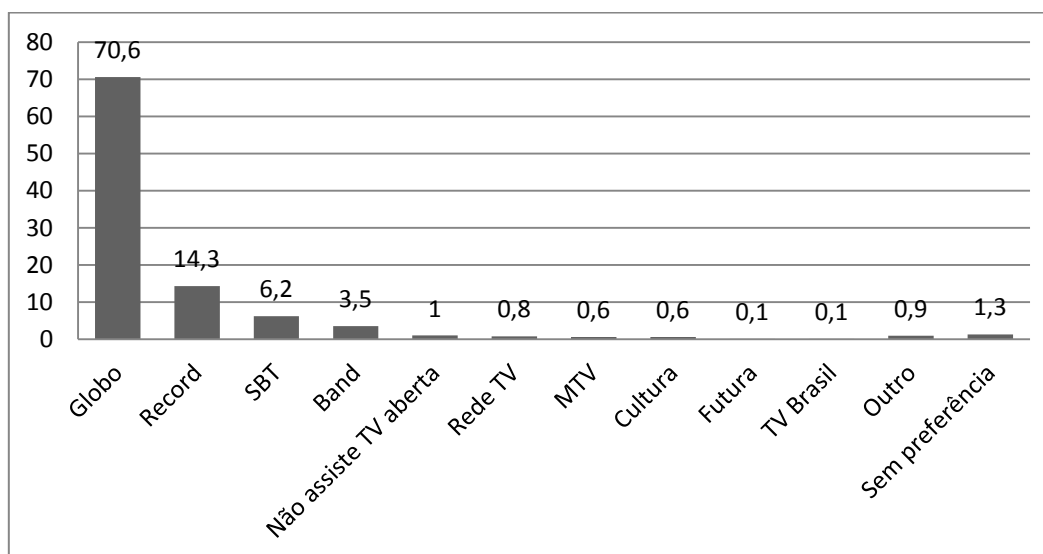


Gráfico 3 - Canal preferido da TV Aberta no Brasil
 Fonte: META Pesquisa e Opinião, 2010, p. 13.

Da base de estimativa percentual do público pesquisado que assistem televisão no Brasil foi apontado que 70,6% têm como preferência a Rede Globo e em segundo lugar a Rede Record.

A maior emissora de televisão brasileira é a Rede Globo, criada em 1965, pelo jornalista Roberto Marinho, na cidade do Rio de Janeiro. A emissora carioca se

especializou no gênero da teledramaturgia, sendo referência internacional. Sua produção pode ser dividida em três categorias:

Gênero	Descrição	Público Alvo
Telenovelas ou novelas	Produto mais importante da televisão nacional, as produções são divididas conforme o público alvo e horário a que se destina. As novelas podem ser rotuladas em gêneros de ação, comédia, drama, época e romance. Este gênero é o mais longo das produções com aproximadamente 6 a 8 meses de exibição diária (com exceção dos domingos).	14h - Reprises; 18h - público alvo são as mulheres, com estórias ²² de época, romance e fácil entendimento pelo público; 19h - público alvo são os jovens com estórias de comédia; 21h - público alvo são jovens e adultos, estórias do cotidiano, com ênfase no drama e romance. 22h - público alvo adulto, estórias envolvendo romance, violência e drama.
Minisséries	Folhetim televisivo semelhante à novela, com um número de capítulos pré-estipulado, numa média de até 60. Sua exibição ocorre de terças a sextas.	As minisséries são apresentadas em sua maioria após as 22 horas, podendo apresentar ao público uma temática mais adulta com ênfase em drama, romance e violência.
Outros	Seriados - Produção de longa duração, exibidas normalmente uma vez por semana.	O público alvo varia conforme o horário de exibição da produção. Suas estórias são semelhantes as das novelas
	Micro série - Semelhante à minissérie esta produção tem a até 7 capítulos.	

Tabela 1: Categorias da teledramaturgia da Rede Globo

A Rede Globo foi à pioneira no Brasil ao lançar o gênero de minissérie, sua primeira produção foi *Lampião e Maria Bonita* (1982), até março de 2013 a emissora já exibiu 55 produções do gênero. Na última década o número de minisséries vem de diminuindo e aumentando o número de micros séries, porém os seus enredos não se alteram.

²² No Brasil estória tem uma conotação de narrativa criada, inventada, sugerida, uma obra de ficção.

Década	Quantidade de Minisséries	Enredos das Minisséries
1982 a 1989	17	Drama, época, romance, ação e policial
1990 a 1999	22	Drama, época, romance, ação e policial
2000 a 2009	15	Drama, época, romance, comédia e lúdica
2010 a 2013	1	Comédia, romance e política

Tabela 2: Comparativo de Minisséries da Rede Globo por década

As minisséries são produções consideradas mais apuradas, com o enredo fechado, o que facilita na composição dos personagens, já que o ator pode fazer seu trabalho direcionando por um caminho que já conhece. As minisséries raramente sofrem alterações em suas trilhas musicais.

O compositor Marcus Viana afirmou em entrevista²³ que as minisséries globais são como grandes filmes, devido à qualidade das produções e que não estão sujeitas a mudanças de roteiro em detrimento dos índices de audiência.

A música é utilizada como condutora psicológica do telespectador: para isso é fundamental pesquisar como se desenvolve a própria linguagem da telenovela, baseada em estereótipo, pois, como meio de rápida assimilação, não encontra tempo para rebuscamentos, visto que o principal objetivo da televisão é vender. A telenovela não foge à regra, bem como sua trilha sonora (RIGHINI, 2004, p. 148).

O emprego de estereótipos é um dos recursos para a televisão chegar ao público de forma clara e simples, mesmo que eles signifiquem um empobrecimento estético e a ampliação da decodificação facilitada da comunicação musical. Tornando a música para televisão um meio em síntese de massificação da mídia (RIGHINI, 2004, p. 150).

A utilização de atores consagrados, atores populares, gêneros musicais, músicas populares, histórias de fácil identificação, entre outras ferramentas criam um elo entre as produções brasileiras e o espectador.

²³ Entrevista gravada no dia 09 de novembro de 2011, no Estúdio Sons e Sonhos, Bairro Serra, na cidade de Belo Horizonte.

Daniel Filho em seu livro *o Circo Eletrônico* cita que as novelas são mais abertas para a música. Comenta que logo que o *script* da novela é aprovado os diretores e produtores começam a garimpar as futuras canções.

A televisão brasileira, por atrair um grande número de espectadores, moldou-se durante a formação do gênero da teledramaturgia de tal forma que é possível identificar o gênero do produto através do horário e do drama apresentado, ganhando características para o público ter empatia pelo que está assistindo. Esta empatia é gerada através da capacidade de reconhecer os próprios sentimentos e os dos outros, assim como a capacidade de lidar com eles.

2.3.1. Marcus Viana na Televisão e A Pluralidade da Música Brasileira

A música é "uma mercadoria cultural de características muito peculiares, não somente pela proximidade que tem com os indivíduos, mas, sobretudo, por sua ampla capacidade de se difundir" (TOLEDO in GUERRINI JR, 2010, p. 25). A música brasileira é uma mistura, uma adaptação do folclore, das heranças étnicas, da hegemonia e da modernização dos estilos europeus, das transformações de mercado, do trânsito de informações globais e das relações de trocas culturais de "mão dupla".

A trilha musical pode ser "inserida numa ampla trama de relações culturais e torna-se ponto de articulações variadas a partir do qual podem se abrir novas perspectivas teóricas envolvendo as questões acerca da identidade nacional" (BARBEITAS, 2007, p. 127).

O artigo do Barbeitas discursa sobre a cultura e a nação, uma crítica a literários e teóricos de diversos movimentos que apresentam a música como artifício de metáfora ou como objeto de análise do processo de identidade brasileira. Uma das perspectivas que a canção abre é aquela de que é um forte documento da representação da mestiçagem brasileira muitas das vezes retratada na teledramaturgia e nas trilhas que as compõem.

Marcus Viana (1953) é um compositor mineiro, multi-instrumentista e dono do estúdio Sonhos & Sons. Autor de trilhas conhecidas pelos brasileiros como as minisséries *Chiquinha Gonzaga* (1999) e *A Casa das Sete Mulheres* (2003), novelas como *O Pantanal* (1990), *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (1990), *Xica da Silva* (1996), *Terra Nostra* (1999), *O Clone* (2001-2002) e *América* (2005).

Assim como a história é vista do ponto da percepção do dominante, a música brasileira incorporou maiores raízes da etnia branca, “sujeitos” dominantes durante a formação da nação brasileira. A música de etnia branca ao entrar em contato com as de outras etnias acabou se misturando, conforme o seu contexto cultural e social.

O sujeito nunca está construído, está sempre se construindo e desconstruindo através da linguagem com o mundo e do mundo com ele, em um movimento circular. Muitos músicos informalmente afirmam que na maioria das canções de Marcus Viana tem um grande uso de instrumentação europeia. Não estão errados, mas este não é uma dificuldade somente do compositor, grande parte dos músicos com formação acadêmica deixam as universidades com uma formação musical em sua maioria europeia.

Dos vários trabalhos assinados por Marcus Viana como responsável pela trilha sonora, algumas estórias são de temáticas passadas outras com temáticas atuais, dentre elas:

- *Chiquinha Gonzaga* (1999): Minissérie que retrata a vida da maestrina e compositora Francisca Gonzaga que scandalizou a sociedade carioca de sua época com seus ideais libertários e com a popularização do samba como música genuinamente brasileira. Há forte presença de gêneros musicais populares da sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX, como polcas, modinhas, valsas e marchinhas.

- *A Casa das Sete Mulheres* (2003): Minissérie que retrata a história da família do Coronel Bento Gonçalves, com foco especial para a estância da família onde residiam as sete mulheres, tendo como pano de fundo o Brasil Império e a Revolução Farroupilha (1835 a 1845). Podem-se encontrar na trilha sonora temas do folclórico Rio-grandense e modinhas.

- *O Pantanal* (1990): Novela ambientada no pantanal mato-grossense mostrava belíssimas imagens do bioma e da fauna; as canções retratavam a vida do pantaneiro e exaltava as belezas da região, que na época (1990) era pouco conhecida dos brasileiros.

- *O Clone* (2001-2002): *O Clone* tem sua história passada no Rio de Janeiro e em Fez (Marrocos). Muitas das cenas da capital fluminense demonstram o gosto do carioca pelo samba, o pagode e a dança de gafieira.

Das quatro obras relatadas acima, as trilhas musicais do compositor Marcus Viana tiveram suas raízes em pelo menos duas etnias (branca e negra) que dão origem ao que conhecemos hoje como povo brasileiro. As raízes musicais do índio, do negro e do branco, assim como em outras manifestações, deixaram heranças que marcam a cultura brasileira.

Como um movimento circular Viana incorporou em suas músicas aspectos regionais e folclóricos da região que retratava, um exemplo clássico é a sua suíte sinfônica para a novela *Pantanal*, onde a grande concentração de tambores, desenhos e temas musicais para retratar a fauna e flora da região, a sua busca e exaltação pela identidade cultural nacional marcaram época na teledramaturgia.

Pantanal, um marco da televisão brasileira, foi uma ferramenta de abertura para a o restante do Brasil da região mato-grossense, onde está um povo com influências dos países vizinhos, Paraguai e Bolívia e características culturais do Uruguai e da Argentina. Uma trilha que tem em sua mistura a associação dos ritmos regionais e dos fortes traços da herança indígena, do cerrado e do Pantanal. As danças guarêneas, as polcas e chamamés são vigorosas manifestações culturais que projetaram um cenário totalmente único da novela.

As modinhas e polcas da época do Brasil império, que é marcada pela influência da ópera e das danças de salão da Europa, são representadas no conto de Pestana de Machado de Assis, na passagem do gênero da polca como um padrão de ritmo mais apto à polifonia rítmica africana, que se ouvia nas senzalas e ruas (FACIOLI, 1982).

A polca é um gênero musical claramente representado na minissérie *Chiquinha Gonzaga*, que viria a ser tornar uma influência e tradição dos grupos que a executavam, dando origem a uma linguagem musical brasileira, chamada choros. “As origens do choro encontram-se na mesma árvore genealógica do samba: ambos descendem, por assim dizer, do maxixe e da polca” (ALMADA, 2012, p. 243).

Nos diversos trabalhos de Marcus Viana para televisão é possível encontrar narrativas que tentam de alguma forma descrever a mestiçagem brasileira. O compositor utiliza diversos recursos musicais, como ritmo, melodia e polifonia para criar uma fusão da combinação de diferentes e múltiplas identidades nacionais, criando uma empatia com o ouvinte.

Atribuímos variados defeitos à televisão brasileira, como a carência de programas educacionais, massificação de costumes, o sensacionalismo e a exploração de temas adultos, porém é uma ferramenta de comunicação nacional. Mesmo com as adaptações literárias a televisão é hoje a maior fonte de informação para a maioria dos brasileiros sendo transversalmente por ela que muitos acabam conhecendo um pouco da história do Brasil, temas de outras regiões pouco conhecidas, músicas típicas, entre outros pontos. Por este argumento não devemos desqualificar o papel de importância da televisão brasileira junto à comunicação de fatos e costumes que formaram o que conhecemos como brasileiro.

A música brasileira está em constante evolução, buscando seu espaço como meio de voz para representar um processo de legitimação cultural. Nos últimos sessenta e dois anos a televisão contribuiu para o desenvolvimento musical brasileiro com programas musicais, festivais de canções, telejornalismos e a trilha sonora das teledramaturgias.

A composição musical brasileira evoluiu esquadrihando sua identidade cultural através de movimentos nacionalistas e vanguardistas, com seus manifestos, sendo a democratização de um povo de muitas “caras”, gostos, trejeitos culturais e étnicos. Em alguns momentos fez uma leitura crítica de suas próprias ações e de seus governantes, sendo quase impossível de prendê-la e denominá-la em um único rótulo de identidade cultural.

3. Profissionais das Trilhas Sonoras para Cinema e a Televisão

A essência do universo profissional da produção sonora audiovisual é a mesma para cinema, televisão, jogos eletrônicos, etc. O que diferencia são os objetivos do produto, o público almejado, os profissionais envolvidos e os recursos da equipe que irão produzir o material. A única diferença é de que nos *games* a interação é imediata, ativa, nos filmes mais passiva.

Em geral, produções televisivas não requerem muito recursos na produção de trilha, além do que os aparelhos de televisão reproduzem o som de forma muito limitada em relação às grandes salas de cinemas.

Os equipamentos não fazem a diferença do produto, são importantes, mas a experiência dos profissionais envolvidos e o ótimo planejamento acústico são os maiores diferenciais e refletem em todas as etapas do processo produtivo, inclusive na parte financeira.

Segundo Eduardo Mendes²⁴, profissional da área de *sound design*²⁵, o diretor e equipe de produção necessitam de um planejamento adequado para facilitar o trabalho do *sound designer*, o planejamento correto da gravação dos sons ambientes antes da filmagem da cena externa e a sua percepção dos ruídos é um dos pontos presentes na idealização. A captação correta pode reduzir custos de refilmagem de cenas.

Antes do processo de criação da trilha para um produto, o diretor, roteirista e o compositor realizam uma reunião para definir o *spotting*²⁶ e as escolhas das faixas de *cue*²⁷. O objetivo da reunião é para definir os momentos em que haverá música, efeitos especiais, trechos de passagens entre cenas, mas principalmente a instrumentação a ser utilizada e a importância musical da trilha sonora a ser criada.

²⁴ Comunicações orais no II Seminário Internacional Cultura da Música, evento organizado pelo Programa de Pós-graduação da UFF, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos dias 02 e 03 de junho de 2011.

²⁵ *Sound designer* - vide página 34.

²⁶ *Spotting* - Termo em inglês para decupagem, explicado na página 43???

²⁷ *Cue* - Cada faixa musical na produção cinematográfica, por menor que seja.

Alves (2009), aponta que o universo sonoro cinematográfico é composto pelo:

1. **Sound Designer** - Supervisor de som, editor de diálogos, editor de ambientes, editor de efeitos, editor de ruídos de sala e o artista de *foley*.
2. **Equipe de som direto** - Técnico de som direto, microfonista e o assistente de som.
3. **Diretor de dublagem** - Responsável pela substituição do som captado de forma direta ou indireta a cena.
4. **Produtor da trilha musical** - Músico ou compositor responsável pela escolha das músicas em conjunto com o diretor.
5. **Responsável pela mixagem** - Técnico responsável pela junção dos canais de áudio gravados.

[Nos] sons dos filmes que assistimos, [muitas pessoas] pelo incrível que [pareça]... ainda [possuem] a ideia de que tudo estava ali e fora captado durante a filmagem, em sua maior parte é colocado, criado e desenvolvido ao longo da pós-produção de som, unificando toda a experiência coesa e poderosa de um produto audiovisual (ALVES, 2009, p. 51).

“A criação da trilha sonora [trilha musical] da telenovela é relativa, pois observamos uma colagem, uma coletânea de canções preexistentes; eventualmente há canções inéditas que se encaixam no perfil dos personagens e a utilização da trilha incidental” (RIGHINI, 2004, p. 97). A trilha incidental consiste basicamente de temas que fazem a atmosfera ambiental, necessárias ao roteiro, e tem a função de enaltecer ou valorizar algum momento, incluindo fundamentalmente músicas originais e variações dos temas (canções principais).

Nas trilhas musicais nacionais existe ainda a presença de canções da música popular que são apresentadas aos produtores pelas gravadoras com o intuito de aumento de vendas e tornarem sucesso as músicas tocadas nas produções televisivas.

O processo de criação da trilha sonora televisiva é composto pelos seguintes profissionais: diretor musical, produtor musical, diretor da telenovela, autor da telenovela, sonoplasta, compositor, produtor musical. Autores e diretores como Ana Moretzohn, Benedito Ruy Barbosa, Sílvio de Abreu e Jayme Monjardim dão sempre possíveis sugestões e se envolvem nas composições de suas obras televisivas.

Segundo Righini (2004), o processo de criação da trilha sonora na televisão é dividido entre:

1. **Diretor musical** - Tem a função de pesquisar, escalar, adequar e determinar as canções e temas principais. Estas canções se transformarão em CD. Após o trabalho do produtor musical ele vincula a trilha sonora da telenovela.
2. **Compositor** - Tem a função de criar a trilha incidental ou adaptar os temas das canções principais, de escolher trechos livres e *source music*²⁸.
3. **Sonoplastia** - É o responsável por toda parte do áudio de um programa na televisão. Tem autonomia para mixar, colocar as músicas onde quiser, cuida dos ruídos, trucagem²⁹, resolve os problemas e defeitos. É o último na etapa de produção da trilha sonora sendo fundamental para qualquer produto.
4. **Produtor Musical** - É o responsável pela negociação e intercâmbio entre a produção da novela e as gravadoras.

Berchmans (2006, cap. 9), aponta que normalmente divide-se o som de um filme em três partes diferentes: música, *sound design* e diálogos. A música pode ser formada por *scores*³⁰ ou composições existentes. O *sound designer* mescla a criação, manipulação e organização sonora dos elementos de áudio presentes no filme, compreendem-se neste setor os efeitos sonoros, *source music* e paisagem sonora (sons ambientes). E por fim o diálogo, que nada mais é que a fala dos personagens, o que tradicionalmente é escrito pelo roteirista, este elemento de áudio difere-se para televisão e cinema, o som captado no diálogo pode conter cenas da paisagem sonora e *source music*.

O som dos diálogos pode ser gravado a partir de duas fontes: por meio da captação de som direto e por meio de dublagem. O som direto é o som gravado durante a filmagem das cenas, como acontece, por exemplo, na televisão. No cinema, uma equipe especial de captação de som direto com microfones e equipamento específico é responsável pela gravação do som que acontece nas cenas filmadas (BERCHMANS, 2006, p. 163).

²⁸ *Source music* - Música Original.

²⁹ Trucagem - Todo e qualquer efeito realizado.

³⁰ *Scores* - Música composta exclusivamente para os filmes ou teledramaturgia, músicas originais.

O som presente no cinema e na televisão tem aspectos conceituais e psicológicos básicos para o ser humano, estes conceitos são muito bem enumerados nas ideologias do educador Schafer.

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam [ou selecionam] todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções (SCHAFER apud RIGHINI, 2004, p. 174).

Podemos enumerar, segundo Schafer, que na composição é preciso ter os seguintes elementos: Ruído; Silêncio; Som; Timbre; Amplitude; Melodia; Textura e Ritmo. Estes aspectos conceituais são elementos essenciais para o compositor representar os desejos e as necessidades do som, conforme os anseios do diretor (RIGHINI, 2004, p. 173-183).

CAPÍTULO II - ANÁLISE DE UMA TRILHA MUSICAL

Neste capítulo encontra-se a metodologia utilizada na pesquisa e análise individual de cada uma das cinco canções selecionadas: Piel de Lava; Fênix; Uma Voz no Vento; Vidas Amores e Guerras; Prenda Minha.

1. Metodologia da Pesquisa

Neste item aborda-se a metodologia, as ferramentas e os elementos usados para realização das análises da trilha musical da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* (2003).

A minissérie foi exibida entre janeiro a abril de 2003, de terça a sexta-feira, no horário das 23 horas, contando com 53 capítulos. Foi reapresentada pela entre setembro e outubro de 2012 e reprisada pelo Canal Viva (Canal por assinatura da Rede Globo) entre junho a setembro de 2013.

Conforme descrição do Memorial Globo:

Em meados da década de 1830, a situação política se agita no Brasil. Com a abdicação de dom Pedro I, os regentes que assumem o governo não conseguem pacificar a nação e rebeliões explodem em algumas províncias. No Sul, em 1835, eclode a Revolução Farroupilha, de caráter republicano, conhecida também como Guerra dos Farrapos.

A trama desenvolve-se a partir da ótica das mulheres da família do líder dos farrapos, Bento Gonçalves (Werner Schünemann), tendo como pano de fundo as batalhas contra as tropas do Império. Durante dez anos, tempo que durou o conflito, Ana Joaquina (Bete Mendes), Maria (Nívea Maria), Manuela (Camila Morgado), Rosário (Mariana Ximenes), Mariana (Samara Felippo), Caetana (Eliane Giardini) e Perpétua (Daniela Escobar) refugiam-se em uma estância para esperar a volta dos homens da família. As anotações de Manuela em seu diário conduzem a narrativa, mostrando o convívio dessas mulheres, de idades e temperamentos diferentes, e compondo um histórico da época, por meio de relatos de amores, amizades, frustrações e esperança.

Ana Joaquina e Maria são irmãs de Bento Gonçalves. A primeira, dona da estância, é uma pessoa conciliadora e bondosa. Ela em nada se parece com Maria, uma mulher amarga e fria que, às vezes, chega à crueldade. Casada com Anselmo (Zé Carlos Machado), Maria tem três filhas: Manuela, uma jovem doce e sensível; a frágil e sonhadora Rosário; e Mariana, irreverente e sempre bem-humorada.

Caetana, determinada e de temperamento forte, é esposa de Bento Gonçalves e mãe da reservada Perpétua. Além das sete personagens femininas centrais, há Antônia (Jandira Martini), irmã mais velha de Bento Gonçalves, que vive em uma estância próxima à de Ana.

Logo no início da trama, Manuela se encanta pelo italiano Giuseppe Garibaldi (Thiago Lacerda) que se hospeda na estância de Ana. E, apesar da oposição dos pais da jovem, que desejam vê-la casada com Joaquim (Rodrigo Faro), filho de Bento Gonçalves, os dois se envolvem. Garibaldi, apaixonado, promete se casar com Manuela.

O destino, porém, muda o rumo do casal. Durante uma batalha, Anselmo é atingido ao tentar proteger Bento Gonçalves. E, antes de morrer, pede ao cunhado que case sua filha com Joaquim. Ao saber que sua amada já está prometida a outro homem, Garibaldi parte para a guerra, deixando para trás uma sofrida Manuela.

Na guerra, Garibaldi se envolve com Anita (Giovanna Antonelli), uma mulher casada que, após conhecer e se apaixonar pelo italiano, abandona o marido para juntar-se aos revolucionários. Forte e corajosa, Anita desperta o interesse de Garibaldi, que, aos poucos, se esquece de Manuela.

O vilão da trama é o traiçoeiro Bento Manoel Ribeiro (Luis Melo). Guerreiro habilidoso e exímio estrategista, ele se torna um dos grandes nomes da revolução. Muda de lado de acordo com suas conveniências, sendo fiel apenas ao amor que sente pela mulher de Bento Gonçalves, Caetana, que o rejeita.

A história dá uma reviravolta quando Manuela vai atrás de Garibaldi em Laguna, em meio à guerra. Decidida a ficar perto de seu grande amor, ela passa a ajudar os soldados feridos em combate. Sua presença perturba Garibaldi e desperta o ciúme de Anita, incitando a disputa das duas mulheres pelo italiano. Anita engravida, e é Manuela quem faz o parto da criança. No final, para proteger sua família, Garibaldi vai para o Uruguai com a mulher e o filho.

Depois de inúmeras batalhas e tentativas de acordo, a paz finalmente é assinada e Bento Gonçalves e sua família voltam para casa. Manuela aceita se casar com Joaquim, mas ele desiste ao perceber que a prima ainda ama Garibaldi. A personagem termina a história sozinha.

A pesquisa tem o estudo de caso na linguagem composicional de Marcus Viana para *A Casa das Sete Mulheres*. Para tal âmbito, prioriza-se na pesquisa a condução da melodia principal das canções temas das personagens principais da minissérie.

Identificou-se através da análise da minissérie que das sete personagens que dão nome a teledramaturgia somente cinco apresentavam canções temas. Portanto o objeto de estudo foi delimitado nestas cinco canções.

Personagem	Atriz	Música
Dona Caetana - Esposa de Bento Gonçalves é uma mulher amada, corajosa e inteligente. Mãe de Perpétua	Eliane Giardini	Piel de Lava - Marcus Viana e Maysa Monjardim

Dona Maria Gonçalves - Irmã de Bento Gonçalves, dona da estância onde passa a residir à família. É uma mulher rude e amargurada, pois no passado sofreu por um romance que não foi concretizado. Mãe de Rosário, Manuela e Mariana.	Nívea Maria	Sem música tema
Dona Ana Joaquina - Irmã de Bento Gonçalves, dona da Estância da Barra, é uma mulher bondosa, prática e sabia.	Bete Mendes	Sem música tema
Perpétua - Filha de Bento Gonçalves, A jovem é a mais racional das mulheres da casa. Muito reservada, tem dificuldade de dizer o que sente, vive um drama amoroso por se envolver com um homem casado (Inácio).	Daniela Escobar	Fênix - Jorge Vercílio
Rosário - Sensível e muito romântica, se apaixona à primeira vista por Estevão. Após a morte de Estevão enlouquece acreditando que o amado ainda está vivo.	Mariana Ximenes	Uma Voz no Vento - Marcus Viana
Manuela - Responsável pela quem condução da estória por meio de anotações em seu diário. Jovem doce e sensível. Se apaixonada por Giuseppe Garibaldi	Camila Morgado	Vidas, amores e Guerras - Marcus Viana
Mariana - Filha mais nova de D. Maria é uma mulher bem humorada, se apaixona pelo peão da Estância João.	Samara Felippo	Prenda Minha - Flávio Venturini

Tabela 3: Personagens principais da minissérie e músicas temas

Das cinco canções a serem analisadas três são do compositor Marcus Viana e as outras duas dos compositores Jorge Vercílio e Flávio Venturini. Para análise das canções descritas foi necessário a edição das partituras uma vez que o responsável pela Trilha Sonora, Marcus Viana, tinha somente a partitura de Sete Vidas, Sete Amores.

A análise musical é uma abordagem analítica que tem como foco a decomposição dos elementos que constituem o objeto a ser investigado. “Esse

fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte” (CORRÊA, 2006, p. 33).

“No decorrer da segunda metade do século XX, a análise musical voltou-se para os modelos linguísticos de inspiração estruturalista para tentar renovar e tornar mais explícitos os métodos tradicionais” (NATTIEZ, 2004, p. 5).

Dos variados modelos linguísticos pode-se citar as vertentes europeias de Ferdinand Saussure (considerado o pai da Semiologia³¹), de Roman Jakobson (o Estruturalismo) e de Jean-Jacques Nattiez (a Análise Paradigmática Musical).

A Análise Paradigmática de Nattiez herdou a forma de pensar clássica e estruturalista e como modelo linguístico fundamenta-se na decomposição dos paradigmas (grupo a qual pertence vários elementos) e do sintagma (na relação sequencial, da separação dos tempos em algum momento).

Uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma das contribuições do projeto de semiologia musical é de provocar uma tomada de consciência em relação às diferentes dimensões que, no seio de uma obra, possam ser objeto de uma análise (...). Cabe a cada um decidir sobre suas prioridades, tendo em mente que, afinal de contas, um certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade. Porém, estou convencido da necessidade, para a análise musical, de distinguir entre estruturas, estratégias poiéticas e estratégias estéticas, desde que se pretenda dar conta da complexidade do funcionamento da música. (NATTIEZ *in* SPOLADORE, 2008, p. 5)

Tem como modelo três níveis para o estudo de maior clareza do objeto a ser analisado:

1. **Nível Poiético** - Dividido em duas categorias, o nível pode corresponder às deduções e hipóteses ou basear-se em documentos externos ao objeto analisado, como manuscritos do autor. Este nível é utilizado para esclarecer e apontar questões pertinentes à estrutura desenvolvida pelo compositor.
2. **Nível Neutro/Imanente** - Propõe a análise do nível imanente apenas, abordagem que não tem por objetivo relacionar as características do vestígio material com os processos de produção, ou com a forma como ele é percebido.

³¹ Vertente europeia da ciência geral dos signos, que tem como objetivo estudar os símbolos buscando relacionar certa sintaxe a uma semântica.

3. **Nível Estésico** - A partir da análise no nível neutro, são abordadas teorias a respeito da percepção do objeto, que pode ser desenvolvida através de informações dos ouvintes.

Conforme Nattiez (SPOLADORE, 2004, p. 4) estes três níveis podem se correlacionar entre todos, gerando a comunicação musical, ou comungar entre dois, gerando variações indutivas e externas.

Recomenda-se para um maior aprofundamento a respeito da Análise Paradigmática o artigo *Semiologia Musical e Pedagogia da Análise de Jean-Jacques Nattiez* traduzido por Duprat (1990), *Modelos linguísticos e Análise das Estruturas Musicais* traduzido por Reis (2004) e de Spoladore *A Aplicação de um Modelo Semiológico de Análise em uma Análise de Savanas, de Almeida Prado* (2008).

2. Análise Estrutural

2.1. Vidas, Amores e Guerras

Compositor: Marcus Viana / Interprete: Marcus Viana

Descrição da canção: A canção *VIDAS, AMORES E GUERRAS* pode ser dividida em quatro partes: introdução [01-24]³², primeira estrofe [25-56], segunda estrofe [57-75] e instrumental [76-89]. Sua tonalidade é Sol Maior e sua métrica é quaternária. Andamento semínima 92.

2.1.1. Introdução

A introdução é constituída de vinte e quatro compassos, que pode ser dividida em duas partes assimétricas: Parte A (em vermelho) [01-17] e Parte B (em azul) [18-24].

³² Para todas as análises utilizaremos como representação para a relação entre um número de compasso ao outro, a numeração dentro de colchetes.

The musical score consists of five staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The measures are numbered 1 through 24. Chord changes are indicated above the notes. A red horizontal line is drawn under measures 1-10, and a blue horizontal line is drawn under measures 11-24.

Measures 1-5: Gm, (Gm), Cm, F

Measures 6-10: Gm, Bb, Cm, F, Gm

Measures 11-15: Cm7, F7, Bm5-, Bb7

Measures 16-20: Eb7M, Dm7, Cm7, Dm7, Em7, Em

Measures 21-24: Em

Exemplo 1 - Introdução Vidas, Amores e Guerras

2.1.1.1. Parte A

A Parte A está na tonalidade de Gm, sendo que os dois primeiros compassos não serão repetidos em nenhum outro momento na canção, exemplo 2.

The musical score consists of one staff of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The measures are numbered 1 through 3. Chord changes are indicated above the notes. A red horizontal line is drawn under measures 1-3.

Measures 1-3: Gm, (Gm)

Exemplo 2 - Parte A [01-03]³³

³³ Todos os exemplos utilizados nas análises serão com clave de sol.

A ideia melódica da introdução assemelha-se ritmicamente e melodicamente com a primeira estrofe. Seus padrões rítmicos são semelhantes quando comparados entre si e seus compassos seguem a quadradura tradicional, exemplo 3.

The image displays a musical score for Example 3, comparing measures [03-18]. The score is organized into four systems, each with a measure range on the left:

- [03-06]:** Measures 3, 4, 5, and 6. Chord symbols are (Gm), Cm, F, and Gm.
- [07-10]:** Measures 7, 8, 9, and 10. Chord symbols are Bb, Cm, F, and Gm.
- [11-14]:** Measures 11, 12, 13, and 14. Chord symbols are Cm7, F7, and Bm5-.
- [15-18]:** Measures 15, 16, 17, and 18. Chord symbols are Bb7, Eb7M, Dm7, Cm7, Dm7, and Em7.

Green boxes highlight specific melodic motifs in measures 3-6, 11-14, and 15-18. Red horizontal lines separate the systems. A blue line is present under measure 18.

Exemplo 3 - Comparação dos [03-18]

A movimentação dos [11-14] e [15-18] apresentam duas semelhanças: o motivo de semínima pontuada com colcheia e o motivo descendente terça e segunda menor.

A linha melódica dos [11-14] é substituída de semínimas com intervalos melódicos de quinta justa ascendente (*sol3 para ré4*), semínima pontuada com colcheia em terça menor (*ré4 para fá4*), semínima pontuada com colcheia em segunda maior descendente (*fá4 para mib4*), mínima (*mib4*), pausa de semínima, semínima para semínima pontuada em terça menor descendente (*fá4 para ré4*), para semínima pontuada para colcheia em segunda maior (*ré4 para dó4*), finalizando em uma semibreve (*ré4*). Os acordes são respectivamente Gm Cm7 F7 Bm5-.

A linha melódica dos [15-18] quiálteras de semínimas ascendentes em grau conjunto (*sol3 para sib3*), para semínima pontuada em salto de terça maior (*sib3 para*

ré3), para colcheia em salto descendente de quinta justa (*ré4 para sol3*), para semínima pontuada em quarta justa ascendente (*sol3 para dó4*), para colcheia em quinta justa descendente (*dó4 para fá3*), para semínima pontuada em quarta justa ascendente (*fá3 para sib3*), para colcheia em quarta descendente (*sib3 para fá3*), para quiálteras de semínimas em quinta justa (*fá3 para dó4*), terça menor (*dó4 para lá3*), segunda maior (*lá3 para sol3*). Os acordes são respectivamente Bb7 Eb7M Dm7 Cm7 Dm7 Em7.

O compasso 18 é uma elisão das duas partes, mas consideramos como pertencente à Parte B, pois está em Em.

2.1.1.2 Parte B

A Parte B tem sete compassos [18-24], com somente dois acordes Em7 e Em.

Deste trecho até o compasso 76 a canção modula para Em, que é a relativa de G. Esta alteração poderia estar efetivada pela preparação da entrada da voz nas próximas duas partes. A obra estava em Gm, modulando para Em, temos uma relação harmônica de medianos, com uma dissonância entre o Sib (Gm) e Si bequadro (Em) que não está presente nas sextas paralelas.

The image shows a musical score for seven measures, numbered 18 to 24. The key signature has one sharp (F#).
 Measure 18: Treble clef, whole note chord Em7.
 Measure 19: Treble clef, eighth-note melody: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, F#4. Chord Em.
 Measure 20: Treble clef, whole note chord Em.
 Measure 21: Treble clef, whole note chord Em.
 Measure 22: Treble clef, eighth-note melody: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, F#4. Chord Em.
 Measure 23: Treble clef, whole note chord Em.
 Measure 24: Treble clef, whole note chord Em.

Exemplo 4 - Parte B

2.1.2. Primeira estrofe [25-56]

25 (Em) (VOZ)

26 Am 27 D 28 Em 29 G 30 Am

31 D 32 Em 33 34 Am7 35 D7

36 Abm5- 37 G7 38 C7M Bm7 Am7 Bm7 Em7

41 (Em) 42 Am 43 D 44 Em 45 G

46 Am 47 D 48 Em 49 Am7 50

51 D7 52 Abm5- 53 G7 54 C7M Bm7 Am7 Bm7

56 Em7

Exemplo 5 - Primeira Estrofe [25-56]

A primeira estrofe é repetida com pequenas alterações rítmicas quando comparadas entre suas aparições, tendo em vista esta repetição ela pode ser dividida em duas partes: Parte A (em vermelho) [25-40] e Parte B (em azul) [41-56]. Sua tonalidade está em Em, como descrito anteriormente e sua ideia melódica está uma terça descendente (Em) dos [3-17] da introdução. Sua quadratura simétrica permite comparar as partes de 4 em 4 compassos.

[03-06]

[25-28]

[41-44]

Exemplo 6 - Comparação das alterações rítmicas da 1ª Estrofe [25-28] e [41-44]

No exemplo 6, a movimentação e a comparação de pontos recorrentes dos [03-06], [24-28] e [41-44] - que são de uma terça abaixo quando comparadas a introdução [03-06].

[29-32]

[45-48]

Exemplo 7 - Comparação da 1ª Estrofe [29-32] e [45-48]

No exemplo 7, a movimentação e a comparação de pontos recorrentes dos [29-32] e [45-48]. Seus acordes são respectivamente G Am D Em.

No exemplo 8, a movimentação e a comparação de pontos recorrentes dos [33-36] e [49-52] apresentam duas semelhança: os saltos e o motivo de semínima pontuada com colcheia e mínimas ligadas. Seus acordes são respectivamente Em Am7 D7 Abm5-.

[33-36]

[49-52]

Exemplo 8 - Comparação da 1ª Estrofe [33-36] e [49-52]

[37-40]

[53-56]

Exemplo 9 - Comparação da 1ª Estrofe [37-40] e [53-56]

No exemplo 9, os trechos de [37-40] e [53-56] apresentam a semelhança de movimentação rítmica. Seus acordes são respectivamente G7 C7M Bm7 Am7 Bm7 Em7.

A única diferenciação são os dois últimos tempos dos [37 e 53] - compasso 37, quiálteras de semínima com a primeira em pausa em grau conjunto ascendente até semínima pontuada (*sol3 para si3*) e compasso 53, colcheias em grau conjunto ascendente até semínima pontuada (*sol3 para si3*).

2.1.3. Segunda estrofe [57-76]

57 58 Am 59 Bm 60 C

61 62 Am 63 Bm 64 C 65 D

66 67 Bm 68 C 69 D 70 Am

71 Bm 72 C 73 D 74 E 75 Em

76 Am D

Exemplo 10 - Segunda estrofe [57-76]

A segunda estrofe contém vinte compassos, que podem ser divididos em duas partes assimétricas, são elas: parte A [57-69] (em vermelho); parte B [70-76] (em azul).

2.1.3.1 Parte A [57-69]

A parte A contém trechos semelhantes no ritmo e na movimentação melódica, como se pode observar no exemplo 11. Os acordes são de Am Bm C D.

[57-61]

[61-65]

[65-69]

Exemplo 11 - Semelhanças dos [57-69]

2.1.3.2 Parte B [70-76]

A Parte B contém seis compassos e seus acordes são de Am Bm C D E Em Am D.

Exemplo 12 - Parte B [70-76]

Sua linha melódica se inicia com semibreve para semibreve ligada à colcheia em segunda maior ascendente (*dó4 para ré4*), colcheias em terça menor descendente (*ré4 para si3*), segunda menor ascendente (*si3 para dó4*), colcheias para semínima e colcheia em grau conjunto descendente (*dó4 para sol3*), colcheias em salto de terça maior ascendente (*sol3 para si3*), colcheia para mínima em segunda maior descendente (*si3 para lá3*), pausa de colcheia, colcheias para semínima em segunda menor (*sol3 para fá#3*), semínima para colcheias em segunda maior (*fá#3 para mi3*), colcheia para colcheia ligada a semicolcheia em salto de quinta justa ascendente (*mi3 para si3*), sequencia de semicolcheias para mínimas em grau conjunto ascendente e

descente (*si3 para dó4, dó4 para lá3, lá3 para si3*), mínima para mínima ligada a semínima grau conjunto ascendente (*si3 para ré4*).

2.1.4. Instrumental [77-89]

A parte instrumental contém treze compassos, retorna à tonalidade de Gm, apresenta trechos e motivos já empregados anteriormente.

77 (Gm) 78 Cm 79 F 80 Gm

81 Bb 82 Cm 83 F 84 Bm5- 85 Bb7

86 Eb7M Dm7 87 Cm7 Dm7 88 Gm 89 (Gm)

Exemplo 13 - Instrumental [77-89]

No exemplo 14, observamos algumas diferenças como as encontradas nos [79 e 80], o trecho da parte instrumental é formada por pausa de semínima, semínima para semínima pontuada em segunda maior ascendente (*dó3 para ré3*), semínima pontuada para colcheia em salto de quinta justa (*ré3 para lá3*), colcheia para semibreve em segunda maior descendente (*lá3 para si3*). Os acordes são de Gm Cm F Gm.

3 4 5 6

(Gm) Cm F Gm

[03-06]

77 (Gm) 78 Cm 79 F 80 Gm

[77-80]

Exemplo 14 - Comparação dos [03-06] e [77-80]

No trecho final [81-89] motivos como saltos e desenhos de semínimas para colcheias recorrentes na peça são reutilizadas pelo compositor.

Os [81-84] têm sua movimentação melódica com uma pausa de semínima, seguida de semínimas em saltos ascendentes de quinta justa (*sol3 para ré4*) e terça menor (*ré4 para fá4*), semínima pontuada para colcheia em segunda maior descendente (*fá4 para mib4*), colcheia para mínima em terça maior ascendente (*mib4 para sol4*), pausa de semínima, semínima para semínima pontuada em terça menor descendente (*fá4 para ré4*), semínima pontuada para colcheia em segunda maior (*ré4 para dó4*), finalizando em uma semibreve (*ré4*), exemplo 15. Os acordes são de Bb Cm F Bm5-

The image shows two staves of music. The top staff, labeled [11-14], contains measures 11, 12, 13, and 14. The bottom staff, labeled [81-84], contains measures 81, 82, 83, and 84. A green box highlights the melodic lines in both staves, showing a clear structural similarity. Chord symbols are placed above the notes: Cm7 above measure 12, F7 above measure 13, Bm5- above measure 14, Bb above measure 81, Cm above measure 82, F above measure 83, and Bm5- above measure 84.

Exemplo 15 - Comparação dos [11-14] e [81-84]

The image shows two staves of music. The top staff, labeled [16-18], contains measures 16, 17, and 18. The bottom staff, labeled [86-88], contains measures 86, 87, and 88. A green box highlights the melodic lines in both staves, showing a clear structural similarity. Chord symbols are placed above the notes: Eb7M above measure 16, Dm7 above measure 17, Cm7 above measure 18, Eb7M above measure 86, Dm7 above measure 87, Cm7 above measure 88, and Gm above measure 88.

Exemplo 16 - Comparação dos [16-18] e [86-88]

Seguida de sequência de colcheias em graus conjuntos descendentes e ascendentes (*lá3 para sol3, sol3 para lá3, lá3 para sol3, sol3 para fá3*), colcheia para mínima segunda maior (*fá3 para sol3*), semibreve de com a tônica e mediante (*sol3 e si3*). Os acordes são de Bb7 Eb7M Dm7 Cm7 Dm7 Gm.

2.2. Uma Voz no Vento

Compositor: Marcus Viana / Interprete: Adriana Mezzadrini

Descrição da canção: A canção *UMA VOZ NO VENTO* pode ser dividida em cinco partes: introdução [01-12], primeira estrofe [13-44], segunda estrofe [44-62], instrumental [62-80] e coda [81-89]. Seu campo tonal esta em Sol menor e sua métrica é composição quaternária. Ao final da parte instrumental temos a indicação de um *D.S al Coda*, é repetida a primeira estrofe da canção, concluindo com um salto ao final da primeira estrofe para a *coda*. Andamento semínima 100.

2.2.1 Introdução (Int)

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Uma Voz no Vento'. It consists of three staves of music in G minor, 4/4 time. The first staff contains measures 01 to 05, with chords Gm, Eb7M, and Eb7M. The second staff contains measures 06 to 10, with chords F, Gm7, Eb7M, and F. The third staff contains measures 11 and 12, with chord Gm. The score is color-coded: measures 01-04 are red, 05-08 are orange, 09-12 are purple, and 11-12 are blue.

Exemplo 17 - Introdução Uma Voz no Vento

A introdução é constituída de doze compassos, que podem ser divididos em duas partes assimétricas: Parte A (em vermelho) [01-04] e Parte B (em azul) [05-12]. A parte B pode ser dividida em duas seções simétricas, seção b1 (em alaranjado) [05-08] e seção b2 (em roxo) [09-12].

2.2.1.1 Parte A

A Parte A esta na tonalidade de Gm, os seus dois primeiros compassos são repetidos, exemplo 2.

Exemplo 18 - Parte A [01-04]

O primeiro e terceiro compasso tem a movimentação de colcheias com saltos ascendentes de terças menor (*sol3 para sib3*), terça maior (*sib3 para ré4*) e terça menor (*ré4 para fá4*), sendo esta última nota uma colcheia ligada a uma mínima.

Exemplo 19 - Comparação dos compassos 2 e 4

O segundo e quarto compasso tem a movimentação de colcheias com saltos semelhantes aos analisados anteriormente, porém seu último salto é uma quinta justa (*ré4 para lá4*). O segundo compasso se contrapõe ao quarto quanto ao terceiro tempo, fazendo um movimento de colcheia, semínima e colcheia, com salto descendente de terça maior e sexta maior, exemplo 19.

2.2.1.2 Parte B

A parte B é uma apresentação em uníssono dos oito primeiros compassos do tema melódico principal que será cantado [13-20]. Como descrito anteriormente a Parte B da introdução pode ser dividida em duas seções simétricas, b1 e b2.

2.2.1.2.1 Seção b1 [05-08]

A seção b1 tem os acordes de Eb7M, F Gm7. O tema melódico [05-06] é repetido [07-08] com duas pequenas alterações rítmicas e dos acordes Eb7M F para Gm7, exemplo 20.

A movimentação melódica dos compassos 5 e 7 são de saltos descendentes de colcheias em segunda maior (*sol4 para fá4*), terça menor (*fá4 para ré4*), um salto ascendente de terça menor (*ré4 para fá4*) de colcheia para mínima, finalizando em um salto descendente para a nota anterior. No quarto tempo encontramos a alteração mencionada (no final do compasso 5 e no compasso 6), a movimentação é de duas colcheias, sendo a última colcheia ligada a mínima do primeiro tempo, finalizando este compasso na nota *dó4* a quinta do acorde de F. O último tempo do compasso 7 é uma semínima ligada a uma semibreve (*ré4*), quinta do acorde de Gm7.

Exemplo 20 - Alterações rítmicas e harmônicas da seção b1

2.2.1.2.2. Seção b2 [09-12]

A seção b2 tem os seus acordes em Eb7M, F Gm. Semelhante ao campo da seção b1. O tema melódico [09-10] é repetido [11-12] com coloração tonal (mudança de tonalidade), no compasso 11 e uma alteração rítmica no compasso 12, exemplo 21.

Aqui a articulação não coincide com o compasso: as duas semínimas de quiáltera que terminam a compasso 10 são anacruses da segunda parte.

09 Eb7M 10 F
11 Gm 12

Exemplo 21 - Modulação do tema melódico e alteração rítmica da seção b2

2.2.2. Primeira estrofe [13-44]

13 Eb7M 14 F 15 Gm
16 17 Eb7M 18 F 19 Gm 20
21 Eb7M 22 F 23 Gm 24 25 Eb7M
26 F 27 Gm 28 29 Eb7M 30 F
31 Gm 32 33 Eb7M 34 F 35 Gm
36 37 Eb7M 38 F 39 Gm7 40
41 Eb7M 42 F 43 Gm 44 (Φ) (Gm)

Exemplo 22 - Primeira estrofe [13-44]

A primeira estrofe contém quatro partes similares e são elas: parte A [13-16] e [29-32] (em vermelho); parte B [17-20] e [33-36] (em azul); parte C [21-24] e [37-40]

(em roxo); parte D [25-28] e [41-44] (em alaranjado). Todas elas apresentam uma quadratura simétrica (de quatro em quatro compassos), seus acordes são sempre de Eb7m no primeiro compasso, F no segundo compasso e Gm no terceiro e quarto compasso.

2.2.2.1 Parte A [13-16] e [29-32] da Primeira Estrofe (PE)

A parte A está agrupada entre os [13-16] e [29-32], sendo idênticas. Mostramos abaixo que, como discorrido anteriormente, a parte A (PE) é semelhante a seção b1 da parte B (Int).

The image shows two staves of musical notation in G minor. The top staff, labeled 'Parte A (PE)', contains measures 13, 14, 15, and 16. The bottom staff, labeled 'Seção b1 da parte B (Int)', contains measures 05, 06, 07, and 08. Chord symbols Eb7M, F, and Gm are placed above measures 13, 14, 15, and 05, 06, 07 respectively. Green boxes highlight the melodic lines in measures 14 and 06, showing their similarity. A red line underlines the first two measures of the top staff, and a blue line underlines the first two measures of the bottom staff.

Exemplo 23 - Comparação entre Parte A (PE) e seção b1 da parte B (Int)

2.2.2.2 Parte B [17-20] e [33-36] (PE)

A parte B pode ser agrupada entre os [17-20] e [29-32], pois como se pode observar no exemplo 24 são semelhantes.

The image shows two staves of musical notation in G minor. The top staff contains measures 17, 18, 19, and 20. The bottom staff contains measures 33, 34, 35, and 36. Chord symbols Eb7M, F, and Gm are placed above measures 17, 18, 19, and 33, 34, 35 respectively. Green boxes highlight the melodic lines in measures 19 and 35, showing their similarity. A blue line underlines the first two measures of the top staff, and a blue line underlines the first two measures of the bottom staff.

Exemplo 24 - Comparação da Parte B [17-20] e [33-36]

Suas movimentações têm a mesma função que seção b2 da parte B (Int). Observa-se nos itens marcados de verde que no compasso 18 a colcheia *sib3* é uma bordadura para a nota *dó4* (quinta do acorde) e que a semínima *Sib3* do compasso 34 tem a mesma função, o objetivo desde dois tempos é de prolongamento para as quiálteras que seguem no compasso 31.

Nos compassos 19 e 20 a nota principal é quinta do acorde, *ré4*, porém o compositor utilizou do desenho marcado acima para ornamentar o trecho instrumental, este desenho não se repetirá em nenhum outro trecho da obra, sua movimentação é de semicolcheias ascendentes em segunda maior (*sol4 para lá4*) e segunda menor (*lá4 para sib4*), esta última nota uma semínima, perfazendo uma movimentação descendente de segunda menor com um salto de quinta justa para a quinta do acorde. Os compassos 31 e 32 apresentam a quinta do acorde com principal nota, porém nos dois primeiros tempos do compasso 31 encontramos a quiáltera realizando uma ornamentação para chegar a nota *ré4*.

2.2.2.3 Parte C [21-24] e [37-40]

A parte C [21-24] e [37-40] é uma combinação dos [13-14] e da movimentação do compasso 20 aumentada, exemplo 25.

The image displays three musical fragments in treble clef with a key signature of one flat (Bb).
 - The first fragment, labeled [13-14], shows measures 13 and 14. Measure 13 contains a circled treble clef and a circled Eb7M chord. The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 14 contains an F chord and a half note G4.
 - The second fragment, labeled [21-24], shows measures 21, 22, 23, and 24. Measure 21 contains an Eb7M chord and the same eighth-note melody as measure 13. Measure 22 contains an F chord and a half note G4. Measure 23 contains a Gm chord and the eighth-note melody: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 24 contains a half note G4.
 - The third fragment, labeled [20], shows measure 20 with a half note G4.

Exemplo 25 - Comparação de trechos das Partes A, B e C

Os dois últimos compassos dos trechos da parte C apresentam movimentação melódica descendente em semínima pontuada, seguida de colcheia (*sib4 para lá4*), segundas maiores (*lá4 para sol4 e sol4 para fá4*) e terça menor (*fá4 para ré4*), o compositor utiliza no último compasso rítmico fragmentado.

2.2.2.4 Parte D[25-28] e [41-44]

A parte D [25-28] e [41-44] apresenta a mesma linha melódica, com variações rítmicas nos terceiros tempos dos compassos 25, 29, 41 e 42, exemplo 26.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled [25-28] and contains measures 25, 26, 27, and 28. Measure 25 has a chord Eb7M, measure 26 has F, measure 27 has Gm, and measure 28 is empty. The bottom staff is labeled [41-44] and contains measures 41, 42, 43, and 44. Measure 41 has a chord Eb7M, measure 42 has F, measure 43 has Gm, and measure 44 has a circled 'phi' symbol and the chord (Gm). Blue arrows point to the third beat of measures 25, 41, and 42, indicating rhythmic variations. The notes in both staves are: 25: G4, F4, E4, D4; 26: D4, C4, B3, A3; 27: A3, G3, F3, E3; 28: E3, D3, C3, B2; 41: G4, F4, E4, D4; 42: D4, C4, B3, A3; 43: A3, G3, F3, E3; 44: E3, D3, C3, B2.

Exemplo 26 - Variações rítmicas dos compassos da parte D (PE)

A ornamentação rítmica difere quanto às colcheias e quiálteras de semínima, porém sua movimentação melódica descendente é a mesma, segunda maior (*fá4 para mib4*), segunda menor (*mib4 para ré4*), segunda maior (*ré4 para dó4*), segunda maior (*dó4 para sib3*), segunda menor (*sib3 para lá3*) e terminando em segunda maior (*lá3 para sol3*), tônica do acorde de Gm.

2.2.3. Segunda estrofe [44-62] (SE)

Exemplo 27 - Segunda estrofe [44-62] (SE)

A segunda estrofe contém dezenove compassos, que podem ser divididos em duas partes similares, com variação no final da segunda parte e são elas: parte A [44-52] (em vermelho); parte B [52-62]. Seus acordes são em sua maioria em Cm7 Dm7 Eb7M F. As partes são similares entre si, com variação na finalização onde são acrescentados dois compassos com a tônica (Gm), exemplo 28.

Exemplo 28 - Variações (SE)

2.2.3.1 Parte A [44-52]

A Parte A pode ser dividida em duas seções: seção 1a [44-50] e seção 2ª [50-52]. A seção 1a contém sete compassos com antecipação no [44] e o retardo no [50], apresenta uma peculiaridade simétrica: [44-46], [46-48], [48-50]. Seus acordes predominantes são Cm7 Dm7 F, exemplo 29.

[44-46]

[48-50]

Exemplo 29 - Seções da parte A

A segunda seção [50-52] é finalização da parte A (SE), exemplo 30.

Exemplo 30 - Finalização da parte A

A movimentação melódica dos [44-50] é formada de grau conjunto ascendente de semínimas em quiálteras (*fá4 para sol4, sol4 para lá4, lá4 para si4*) para mínima pontuada (*si4*), movimentação descendente de semínima (*lá4*) para mínima (*sol4*), os acordes são Gm Cm7/Eb7m F, ora os acordes do mesmo motivo melódico apresentam coloração tonal de Cm 7 para Eb7M, exemplo 31.

[45]

[47]

Exemplo 31 - Variação dos acordes

No exemplo 30 a movimentação de colcheia ligada a semínima (*fá4*), com salto de terça menor descendente para semínima (*ré4*), grau conjunto semínima pontuada (*dó4*) para colcheia ligada a semínima (*sib3*), salto ascendente de terça maior para colcheia (*ré4*), segunda maior descendente de colcheia ligada a mínima (*dó4*).

2.2.3.2 Parte B [52-62]

A única variação da movimentação melódica da parte B com a parte A são [60-62], conforme exemplo 28. No compasso 60 os dois últimos tempos iniciam um movimento de semínimas em quiálteras (*dó4 para lá3*) até chegar à semibreve ligada à mínima (*sol3*), finalizando o acorde de Gm.

2.2.4. Instrumental [62-80]

A parte instrumental contém o terceiro motivo melódico diferente da música, com movimentação de graus conjuntos em sua maioria, ela é realizada como modo de transição da segunda estrofe para a primeira.

62 63 Dm 64 65 Bb

66 67 Am 68 69 Ab 70

71 Gm 72 73 Bb 74 75 Am

76 77 Ab 78 79 Gm 80 (Gm)

Exemplo 32 - Instrumental

Sua movimentação inicia em desenho ascendente de colcheia para mínima (*ré4 para mi4*), semibreve (*fá4*) para mínima ligada a colcheia (*mi4*), salto de terça maior semínima e colcheia (*dó4*), semibreve ligada a mínima (*ré4*), semínimas (*ré4 para mi4*), salto de terça maior em semibreve ligada a mínima pontuada (*dó4*), semínima (*ré4*) com salto descendente de terça maior para duas semibreves ligadas (*sib3*), um pedal da terça do acorde de Gm.

A segunda parte da movimentação acontece na região de uma oitava acima com semibreve ligada a mínima pontuada (*ré4*), semibreve (*mi4*), salto de terça maior descendente para uma semibreve ligada a mínima pontuada (*dó4*), semínima ascendente (*ré4*), terça maior descendente em mínima pontuada (*sib3*), bordadura ascendente com uma colcheia (*dó4*) e mínima ligada a semibreve (*sib3*).

2.2.5. Coda [81-89]

A *coda* pode ser dividida em duas partes similares: [81-85] e [86-89]. As partes são similares a trechos de linha melódica da Primeira Estrofe, sua movimentação rítmica varia quando comparados aos trechos anteriores, exemplo 34. Os acordes são de Eb7m, F e Gm.

Exemplo 33 - Coda [81-89]

A canção *Uma voz no tempo* apresenta três linhas melódicas diferentes, com uma gama de desenhos recorrentes pelas suas partes, que eventualmente acabam por se repetir. Seus acordes predominantes são de quarta (Eb7M), sétima (F) e a tônica (Gm).

[17-20]

[81-85]

[86-89]

Exemplo 34 - Comparação entre [17-20], [81-85] e [86-89]

2.3. Prenda Minha

Compositor: Flávio Venturini / Interpretre: Flávio Venturini

Descrição da canção: A canção *PRENDA MINHA* pode ser dividida em três partes: introdução [01-02]; primeira estrofe [03-15], segunda estrofe [16-28] e terceira estrofe [29-41]; quarta estrofe [42-55]. Seu campo tonal esta em Dó Maior sua métrica é quaternária. Ao final da quarta estrofe temos um *ritornelo* a segunda estrofe. Andamento semínima 85.

1.3.1. Introdução (Intr)

INTRODUÇÃO

C7M

C

Exemplo 35 - Introdução Prenda Minha

A introdução é constituída de dois compassos, com a nota de finalização de retardo (*sol2*) no compasso 3. Ritmicamente este trecho é formado por colcheias, semínima e semínima pontuada. O acorde dos dois compassos é de C7M C.

2.3.2. Primeira estrofe [03-15] / Segunda estrofe [16-28] / Terceira estrofe [29-41]

Podemos observar no exemplo 36 que a segunda parte da canção é constituída de três estrofes: primeira estrofe [03-15] (em vermelho); segunda estrofe [16-28] (em azul); terceira estrofe [29-41] (em roxo). Seu agrupamento nesta parte resulta da recorrência da linha melódica das três estrofes utilizadas pelo compositor, uma seção com voz e outra instrumental, exemplo 37. Cada estrofe é formada por treze compassos.

C (VOZ) C4



A musical staff in treble clef with a red underline. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Above the staff, there is a circled label 'VOZ' above the first measure and 'C4' above the last measure.

C4/7M C C7 F



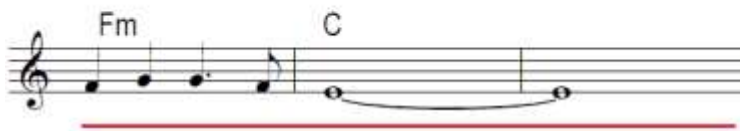
A musical staff in treble clef with a red underline. It contains four measures of music. Above the staff are the chord labels: C4/7M, C, C7, and F.

Fm C (SOLO) C7 F



A musical staff in treble clef with a red underline. It contains four measures of music. Above the staff are the chord labels: Fm, C, C7, and F. A circled label 'SOLO' is placed above the second measure.

Fm C



A musical staff in treble clef with a red underline. It contains two measures of music. Above the staff are the chord labels: Fm and C.

(VOZ)



A musical staff in treble clef with a blue underline. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Above the staff is a circled label 'VOZ'.

C4 C4/7M C C7



A musical staff in treble clef with a blue underline. It contains four measures of music. Above the staff are the chord labels: C4, C4/7M, C, and C7.

F Fm C (SOLO) C7



A musical staff in treble clef with a blue underline. It contains four measures of music. Above the staff are the chord labels: F, Fm, C, and C7. A circled label 'SOLO' is placed above the third measure.

F Fm C (C)



A musical staff in treble clef with a blue underline. It contains four measures of music. Above the staff are the chord labels: F, Fm, C, and (C).

VOZ C4 C4/7M C

C7 F Fm C SOLO

C7 F Fm C

F#m5-

Detailed description: The image shows four staves of musical notation. The first staff is marked 'VOZ' and contains chords C4, C4/7M, and C. The second staff contains chords C7, F, Fm, and C, with a 'SOLO' marking at the end. The third staff contains chords C7, F, Fm, and C, with a triplet of eighth notes at the end. The fourth staff shows a triplet of eighth notes for the F#m5- chord.

Exemplo 36 - Primeira estrofe [03-15] / Segunda estrofe [16-28] / Terceira estrofe [29-41]

C C4 C7M C

[03-06] Com voz

C7 F Fm C

[07-10] Com voz

C7 F C7 C

[11-15] Instrumental

Detailed description: The image shows three staves of musical notation. The first staff is marked 'C C4 C7M C' and is labeled '[03-06] Com voz'. The second staff is marked 'C7 F Fm C' and is labeled '[07-10] Com voz'. The third staff is marked 'C7 F C7 C' and is labeled '[11-15] Instrumental'.

Exemplo 37 - Divisão da Primeira estrofe

No exemplo 38, observa-se um quadro de movimentação da linha melódica, da segunda parte.

C C4 C7M C C7 F Fm C C7 F Fm C

Detailed description: The image shows a single staff of musical notation with a sequence of chords: C, C4, C7M, C, C7, F, Fm, C, C7, F, Fm, C. Blue arrows below the staff indicate the melodic movement between notes.

Exemplo 38 - Quadro de movimentação da linha melódica

Os acordes são de C, C4, C7M, C, C7, F, Fm, C, C7, F, Fm, C. Com exceção do último acorde da terceira estrofe que é um F#m5-, exemplo 39.

Exemplo 39 - Comparação do final das seções

Ritmicamente este trecho é formado por pausas de semínimas, colcheias, semicolcheias, semínimas, mínimas pontuadas, semínimas pontuadas, semibreves e quiálteras de semínima.

2.3.3. Quarta estrofe [42-55]

Exemplo 40 - Quarta estrofe [42-55]

Esta última parte é formada por quatorze compassos. Constituída por partes com voz e instrumental, os seus três primeiros compassos [42-44] não apresenta similaridade com nenhum outro trecho da canção, exemplo 41.

Exemplo 41 - Trecho da quarta estrofe [42-44]

A movimentação da linha melódica é de grau conjunto descendente (*ré4 para dó4*), salto de terça menor (*dó4 para lá3*), o movimento ascendente agora espelhado até o *ré4*, grau conjunto (*dó4, ré4 e mi4*), movimento descendente até a tônica do acorde. Os acordes são de F, G4/7, G7 e C. Ritmicamente encontramos colcheias pontuadas, semicolcheias, quiálteras de colcheia, semínima, e mínima pontuada.

O restante da parte pode ser dividida em dois trechos que são similares, exemplo 42.

Exemplo 42 - Comparação entre os [45-52]

Podemos observar nas marcações onde encontramos as diferenças entre os trechos apontados.

A linha melódica do primeiro trecho [45-48] é de quiálteras com movimento ascendente de grau conjunto (*ré3 para mi3, mi3 para fá3*), salto de quinta justa (*fá3 para dó4*), segunda menor descendente (*dó4 para si3*), terça maior (*si3 para sol3*), terça menor (*sol3 para mi3*), retorno ao *sol3*, segunda maior (*sol3 para lá3*), terça maior (*lá3 para fá3*), terça menor (*fá3 para ré3*), terminando na dominante do acorde (*sol3*).

A linha melódica do segundo trecho [49-55] é de quiálteras com movimento ascendente de salto de terça menor (*ré3 para fá3*), salto de quinta justa (*fá3 para dó3*), segunda menor descendente (*dó4 para si3*), terça maior (*si3 para sol3*), terça menor (*sol3 para mi3*), retorno ao *sol3*, segunda maior (*sol3 para fá3*), terça menor (*fá3 para ré3*), quarta justa (*ré3 para lá2*) terça menor (*lá2 para dó3*), terminando na tônica do acorde (*dó3*) na primeira casa [51-53], exemplo 43.

[47-48]

[51-52]

[54-55]

Exemplo 43 - Comparações das finalizações das frases

Na segunda casa [54-55] a movimentação é grau conjunto descendente (*lá2 para mi3*), terminando na mediantes do acorde (*mi3*).

2.4. Fênix

Compositor: Jorge Vercílio e Flávio Venturini / Interpretador: Jorge Vercílio

Descrição da canção: A canção FENIX pode ser dividida em cinco partes assimétricas: Introdução [01-06], Voz I [07-22], Solo I [23-26], Voz II [26-45], Solo II [45-60]. Sua métrica é um composto binário (12/8). Sua tonalidade é Sol Maior, com coloração tonal para Gm durante alguns trechos. Andamento semínima 52.

2.4.1. Introdução

The image shows a musical score for 'Introdução Fênix' in G major, 12/8 time. The score is divided into two parts: Part A (measures 1-3, highlighted in red) and Part B (measures 4-6, highlighted in blue). Part A features a melodic line with chords G, C, G, A, C. Part B features a melodic line with chords G, A, C, D4, D, C4, C.

Exemplo 44 - Introdução Fênix

A introdução é constituída de oito compassos, que podem ser dividido em duas partes simétricas: Parte A (em vermelho) [01-03] e Parte B (em azul) [04-06].

2.4.1.1. Parte A [01-03]

A parte A é fundada em saltos que a primeira vista lembra arpejos. Iniciam com pausa de colcheia seguida de colcheias e semínimas pontuadas. A ideia melódica da introdução apresenta pontos parecidos ritmicamente e melodicamente. Os acordes são G C G A C.

A movimentação [01] é realizada por saltos ascendentes de quinta justa em duas colcheias (*sol4 para ré5*), quarta justa de colcheia para semínima pontuada (*ré5 para sol5*). Pausa de colcheia, salto ascendentes de quarta justa em duas colcheias (*sol4 para dó5*), quinta justa de colcheia para semínima pontuada (*dó5 para sol5*).

A movimentação do primeiro tempo [02] diferencia-se do primeiro compasso pelo salto de terça maior das duas primeiras colcheias, contraponto ao salto de quinta justa do [01], exemplo 45. Pausa de colcheia, salto ascendente de terça maior em duas colcheias (*sol4 para si4*), sexta menor de colcheia para semínima pontuada (*si4 para sol5*). Pausa de colcheia, desenho de cinco colcheias em saltos ascendentes e descendentes respectivamente, quarta justa (*mi4 para lá4*), quarta justa (*lá4 para mi4*), oitava justa (*mi4 para mi5*), quinta justa (*mi5 para lá4*).

[01]

[02]

Exemplo 45 - Comparação dos compassos [01-02]

A movimentação [3] é de um desenho descendente e ascendente, em forma invertida, seu desenho é o mesmo que foi apresentado no segundo tempo [01], exemplo 46. Pausa de colcheia, salto descendente de quinta justa em duas colcheias (*sol4 para dó*), quarta justa de colcheia para semínima pontuada (*dó4 para sol3*). O segundo tempo em forma invertida com movimentação ascendente.

[01]

[03]

Exemplo 46 - Comparação dos compassos [01-02]

2.4.1.2. Parte B [04-06]

A parte B com uma maior movimentação inicia assim como os compassos anteriores com pausa de colcheia, os acordes são G A C D4 D C4 C, exemplo 47.



Exemplo 47 - Parte B

A movimentação do [04] é de salto descendente de terça maior em duas colcheias (*si3 para sol3*), segunda maior ascendente de colcheia para duas semínimas pontuadas (*sol3 para lá3*), sétima maior de semínima pontuada para semínima (*lá3 para si4*), segunda maior descendente de semínima para duas semicolcheias (*si4 para lá4*, *lá4 para sol4*).

A movimentação do [5] é de semínima para colcheia ligada à semínima pontuada (*sol4*), saltos descendentes de quinta justa (*sol4 para dó4*), quarta justa (*dó4 para sol3*), salto ascendente de oitava justa (*sol3 para sol4*).

A movimentação do [6] é de semínimas pontuadas em grau conjunto descendente (*sol4 para fá#4*, *fá#4 para fá4*, *fá4 para mi4*). Esta movimentação irá se repetir no [11].

2.4.2. Voz I [07-22]

A primeira voz é formada de dezesseis compassos que podem ser divididos em duas partes: Parte A (em vermelho) [07-15] e Parte B (em azul) [16-22].

The musical score consists of six staves of music. The first three staves are in the key of G major (one sharp). The first staff has chords G, D, Em7, G, C, and Em. The second staff has chords D4, D4, D, C4, C, G, and D. The third staff has chords Em, G, C, Em, D4, and D. The last three staves are in the key of B-flat major (two flats). The fourth staff has chords Eb7M, Bb, Cm7, Eb, Am5-7, and D7. The fifth staff has chords Gm7, Bb, Eb7M, Bb, and a first ending with Am5-7 and D7. The sixth staff has a second ending with Am5-7 and D7.

Exemplo 48 - Primeira voz

2.4.2.1. Parte A [07-15]

A Parte A está em G, com uma mudança na métrica no [10] para 6/8. Ele pode ser dividido em duas seções, a primeira [07-10] e a segunda [12-15], a segunda seção repete a movimentação melódica da primeira com algumas alterações rítmicas.

Entre os [07-08] da primeira seção, inicia-se com mínima pontuada ligada a colcheia, com colcheias para semínima em grau conjunto (*sol3 para lá3, lá3 para si3*), salto de terça menor ascendente (*si3 para ré4*), salto descendente de quinta justa em duas colcheias ligadas para semínima ligada a semínima pontuada (*ré4 para sol3*).

Entre os [08-10], pausa de colcheia, colcheias para semínima em grau conjunto (*sol3 para lá3, lá3 para si3*), salto de terça menor ascendente em semínima para colcheia (*si3 para ré4*), salto descendente de quinta justa em colcheia para mínima pontuada ligada a semínima pontuada (*ré4 para sol3*), grau conjunto ascendente em colcheias (*sol3 para lá3, lá3 para si3*), salto de quarta justa em colcheia para semínima (*si3 para mi4*), segunda maior em semínima para colcheia seguida de semínima pontuada (*mi4 para ré4*).

A movimentação dos compassos descritos apresentam pontos semelhantes na sua construção, exemplo 49. Os acordes são de G D Em7 G C Em D4.

[07-08]

[08-09]

Exemplo 49 - Comparações de semelhanças na primeira seção.

A movimentação dos [12-15] são semelhantes melodicamente, diferindo-se quando ao ritmo em alguns trechos, exemplo 50. Os acordes são G D Em G C Em D4 D.

[07-10]

[12-15]

Exemplo 50 - Diferença entre os [07-10] e [12-15]

2.4.2.2. Parte B [16-22]

Exemplo 51 - Parte B [16-22]

A Parte B está em Gm, construído com a repetição do desenho já apresentado no [07], sua movimentação é bastante semelhante à Parte A, exemplo 52. No [21] temos uma repetição, como primeira casa.

Exemplo 52 - Desenho melódico repetido durante a Primeira voz

A movimentação do [18] é mínima pontuada para semínima pontuada em segunda menor descendente (*sol3 para fá#3*), mínima pontuada para sequências de colcheias em grau conjunto ascendente (*fá#3 para sol3, sol3 para lá3*). Os acordes são Am5-7 D7.

Os [19-20] se repetem, sua movimentação é de semínima para colcheia seguida de mínimas pontuadas ligadas em segunda menor descendente (*mib4 para ré4*), salto de quinta justa em colcheia (*ré4 para sol3*), grau conjunto ascendente com colcheias (*sol3 para lá3, lá3 para si3*), exemplo 53. Os acordes são Gm7 Bb Eb7m Bb.

Exemplo 53 - Repetição dos [19-20]

Os [21-22] são respetivamente a primeira e segunda casa deste trecho. Os acordes são Am5-7 D7, exemplo 54.

Exemplo 54 - Primeira e segunda casa [21-22]

2.4.3. Solo I [23-26]

Este trecho é realizado por um saxofone e não será repetido em nenhuma outra parte da canção. Seus acordes são Gm Eb7M Cm7 F4 F7 Bb7M Am5-7 D7.

Exemplo 55 - Primeiro solo instrumental

A movimentação do [23] é de colcheia seguida de semínima em segunda maior descendente para semicolcheia (*dó5 para sib4*), salto de terça menor em duas semicolcheias (*sib4 para sol4*), salto de quarta justa ascendente em semicolcheia para semínima (*sol4 para dó5*), segunda maior descendente para semicolcheia (*dó5 para sib4*), salto de terça menor em duas semicolcheias (*sib4 para sol4*), salto de quinta justa ascendente de semicolcheia para semínima (*sol4 para ré5*), segunda maior descendente em semínima para colcheia (*ré5 para dó5*).

A movimentação do [24] é de semicolcheias descendentes em segunda maior (*dó5 para sib4*), semicolcheia para semínima em terça menor (*sib4 para sol4*), pausa de colcheia, sequência de semicolcheia em grau conjunto ascendente (*sol4 para lá4, lá4 para sib4, sib4 para dó5*), semínima para colcheia em segunda maior descendente (*dó5 para sib4*), salto de terça menor em colcheia para semínima (*sib4 para sol4*), segunda menor em semínima para colcheia (*sol4 para fá4*).

A movimentação do [25] inicia-se com salto descendente de quinta aumentada de colcheia para colcheia do compasso anterior (*fá4 para sib3*), salto de quarta justa em duas colcheias (*sib3 para fá3*), movimento ascendente de grau conjunto em sequência de colcheias, semicolcheias e colcheias (*fá3 para fá4*), salto descendente de terça menor em colcheia ligada à semicolcheia para semicolcheia (*fá4 para ré4*), segunda maior ascendente em semicolcheias (*ré4 para dó4*), salto de quinta justa em semicolcheias (*dó4 para fá3*).

A movimentação do [26] é de segunda maior ascendente de colcheia para semínima ligada à colcheia (*sol3 para lá3*), segunda maior descendente para colcheia (*lá3 para sol3*), salto de quinta justa ascendente em colcheias (*sol3 para ré4*), segunda maior descendente em colcheia para semínima ligada a colcheia (*ré4 para dó4*), segunda maior em colcheias (*dó4 para sib4, sib4 para lá*).

2.4.3. Voz II [26-45]

The musical score for Voz II [26-45] consists of seven staves of music in G major. The first staff begins with a red underline and contains the following chords: Bb7M, Am5-7, D7, Gm7, and Gm Bb. The second staff has a red underline for the first four measures and a blue underline for the last two. Its chords are Eb7M, Bb, Am5-7, D7, Gm, and Bb. The third staff has a blue underline and contains Eb7M, Bb, Cm7, F4, F7, and Bb. The fourth staff has a blue underline and contains Eb7M, Bb, Cm7, F7, and Bb. The fifth staff has a blue underline and contains Eb7M, Bb, Cm, F4, F7, and Bb. The sixth staff has a blue underline for the first four measures and a purple underline for the last three. Its chords are Am5-7, D7, G7M, Bm, Em7, and G. The seventh staff has a purple underline and contains C7M, Em, and a first ending (1. Am, D7) followed by a second ending (2. Am, D).

Exemplo 56 - Voz II [26-45]

A segunda voz apresenta a segunda parte da letra da canção, com retorno da tonalidade de G a partir do compasso 41. O início da melodia é no quarto tempo do compasso 26. Assim como a Primeira voz, apresenta um *retornelo* de primeira e

segunda casa [44-45]. Pode ser dividida em três partes: Parte A (em vermelho) [26-30], Parte B (em azul) [30-40], Parte C (em roxo) [41-45].

2.4.4.1. Parte A [26-30]

A parte A é uma pequena frase de quatro tempos com início no quarto tempo do compasso 26, esta frase termina com a nota *ré*, dominante do acorde de G. Seus acordes são D7 Gm7 Gm Bb Eb7M Bb Am5-7 D7 Gm.

A movimentação melódica do [27] é semelhante a do [28] com alteração rítmica do último tempo do compasso, exemplo 57. Inicia-se com segunda maior descendente em colcheias e semicolcheia (*dó4 para sib3*), semicolcheias em segunda menor (*sib3 para lá3*), semicolcheia para semínima em segunda menor ascendente (*lá3 para sib3*), semínima e semicolcheia para semicolcheia em segunda menor descendente (*sib3 para lá3*), salto de terça maior ascendente de semicolcheia para semínima pontuada ligada a semínima (*lá3 para dó4*), semínima para semicolcheias em grau conjunto descendente (*dó4 para sib3, sib3 para lá3*).

The image shows two musical staves comparing melodic phrases. The first staff, labeled [27], has a red horizontal line underneath it. It features two measures of music. The first measure is marked with a Gm7 chord and contains a descending eighth-note pair (D4, C4) followed by a dotted quarter note (B3). The second measure is marked with Gm Bb and contains an eighth-note pair (B3, A3) followed by a dotted quarter note (G3). The second staff, labeled [28], also has a red horizontal line underneath it. It features two measures of music. The first measure is marked with Eb7M and contains a descending eighth-note pair (D4, C4) followed by a dotted quarter note (B3). The second measure is marked with Bb and contains an eighth-note pair (B3, A3) followed by a dotted quarter note (G3).

Exemplo 57 - Comparação dos [27-28]

O final da frase [29-30] inicia-se com segunda maior descendente de semínima para colcheia (*dó4 para sib3*), sequência de colcheias descendentes em grau conjunto (*sib3 para lá3, lá3 para sol3, sol3 para fá#3*), segunda aumentada em colcheias (*fá#3 para mib3*), colcheia para semicolcheia em segunda menor (*mib3 para ré3*), semicolcheia em segunda maior (*ré3 para dó3*), semicolcheia para colcheia em segunda maior (*dó3 para sib2*), terminando em salto ascendente de terça menor em colcheia para semínima ligada a semínima pontuada (*sib2 para ré3*).

2.4.4.2. Parte B [30-40]

A Parte B é constituída de frases semelhantes, com pequenas alterações rítmicas e mudanças de oitava, exemplo 58. Seus acordes básicos são Bb Eb7M Bb Cm7 F4 F7 Bb.

[30-33]

[33-36]

[36-39]

Exemplo 58 - Comparações de semelhanças [30-39]

A movimentação do trecho [30-33] inicia-se com segunda maior ascendente duas colcheias (*sol3 para lá3*), colcheia para semínima (*lá3 para sib3*), semínima para colcheia (*sib3 para dó4*), grau conjunto descendente em colcheias (*dó4 para sib3*, *sib3 para lá3*, *lá3 para sol3*).

No [31] a frase retorna com pausa de colcheia, segunda maior ascendente e descendente em sequência de colcheias (*sib4 para dó5*, *dó5 para sib4*), salto de décima descendente em colcheias (*sib4 para sol3*), grau conjunto ascendente de colcheias para semínima e colcheia (*sol3 para lá3*, *lá3 para sib3*, *sib3 para dó4*), grau conjunto descende de de colcheias para colcheia ligada a semínima pontuada (*dó4 para sib3*, *sib3 para lá3*, *lá3 para sol3*).

No [32] a frase retorna com pausa de colcheia, grau conjunto ascendente em colcheias seguida de semínima e colcheia (*fá3 para sol3*, *sol3 para lá3*, *lá3 para sib3*),

movimento descendente de grau conjunto em colcheia e semínimas pontuadas (*sib3 para lá3, lá3 para sol3*).

No [34] encontramos a primeira alteração desta frase no segundo e terceiro tempo, exemplo 15. O segundo tempo inicia-se com salto de quinta justa ascendente em colcheias (*sol3 para ré4*), segunda maior descendente em colcheias (*ré4 para dó4*), salto ascendente de quarta justa em colcheias (*dó4 para fá4*), sétima menor descendente em colcheias (*fá4 para sol3*).

Em [36] temos a segunda alteração da frase no primeiro e segundo tempo, houve a mudança das duas semínimas pontuadas para semínima e colcheia ligada a semínima pontuada.

No trecho [36-39] a frase é apresentada uma oitava acima quando comparada com o trecho [30-33]. O segundo tempo do [37] difere-se quanto à semínima pontuada (*sol4*) e a pausa de colcheia no terceiro tempo. Já no primeiro tempo do [39] temos uma sequência de colcheias em grau conjunto descendente para colcheia ligada a semínima pontuada (*sib4 para lá4, lá4 para sol4*), exemplo 15.

Nos [39-40] é uma preparação para volta da tonalidade de G em uma sequência de grau conjunto ascendente (*sol4 para dó5*) e uma movimentação melódica descendente (*sib4 para lá4, sol4 para mib4, mib4 para ré4, ré4 para dó4, dó4 para si3*), exemplo 59.

The image shows a musical staff with two systems. The first system is in Bb major and contains the chords Bb, Am5-7, and D7. The second system is in G major and contains the chords G7M, Bm, Em7, and G. The notes are written in a melodic line, with some notes beamed together. A green box highlights the first system, and a purple line is drawn under the second system.

Exemplo 59 - Preparação para volta da tonalidade de G [39-40]

2.4.4.3. Parte C [41-45]

The image shows a musical staff with two systems. The first system is in Bb major and contains the chords Am5-7 and D7. The second system is in G major and contains the chords G7M, Bm, Em7, and G. The notes are written in a melodic line, with some notes beamed together. A blue line is drawn under the first system, and a purple line is drawn under the second system.

Exemplo 60 - Parte C

Os cinco compassos que constituem a Parte C apresentam o mesmo desenho melódico, exemplo 61. Esta Parte apresenta um *ritornelo*, como no trecho Primeira Voz. Seus acordes são G7M Bm Em7 G C7M Em Am D7.

Exemplo 61 - Comparações entre [41-44]

O [41] inicia-se com a movimentação de semínima pontuada ligada a semínima em salto de terça menor descendente (*ré4 para si3*), salto espelhado ascendente (*si3 para ré4*), salto de semicolcheia para colcheia em quinta justa (*ré4 para lá4*), sequência de colcheias para semicolcheias com retorno a colcheias em grau conjunto descendente (*lá4 para sol4, sol4 para fá#4, fá#4 para mi4*).

O terceiro e quarto tempo do [43] difere-se na sequência de colcheias com pausas, sua movimentação melódica no quarto tempo é de colcheia em segunda menor descendente (*dó4 para si3*) para retorno da frase no [41].

2.4.5. Solo II [45-60]

Exemplo 62 - Solo II

O trecho Solo II inicia-se em Gm e a partir [51] retorna para G. Este trecho pode ser dividido em duas partes: Parte A (em vermelho) [45-50] e Parte B (em azul) [51-60].

2.4.5.1. Parte A [45-50]

A parte A é marcado pelo retorno da melodia no saxofone, ela é uma variação de trechos da Voz II, exemplo 64.

Am D Gm Bb Eb7M Bb
Cm F4 F#m5- Bb7M Am5-7 D7

Exemplo 63 - Parte A

[30-33] Gm Bb Eb7M Bb Cm7 F4 F7
[45-48] Am D Gm Bb Eb7M Bb Cm F4 F#m5-

Exemplo 64 - Variações entre Voz II e Solo II

O [49] apresenta o desenho melódico que ira se repetir em diversos compassos da Parte B, este desenho é uma variação do desenho apresentado nos compassos [41-43]. Inicia-se com semínima pontuada ligada a colcheia com movimento descendente para colcheias semicolcheias e colcheia, em grau conjunto (*lá4 para sol4*, *sol4 para fá4*), salto de terça menor de colcheia para semínima (*fá4 para ré4*), exemplo 65.

[43] C7M Em
[49] Cm F4 F#m5- Bb7M

Exemplo 65 - Desenho melódico Voz II e sua variação Solo II

O fraseado do [50] inicia no último tempo de [49] com salto de quarta justa ascendente em colcheia para semicolcheia (*sol3 para dó4*), grau conjunto em semicolcheias para colcheia (*dó4 para ré4*, *ré4 para mi4*), sequência de colcheias em salto de quarta justa descendente (*mi4 para si3*), terça maior ascendente (*si3 para ré4*), segunda menor descendente (*ré4 para dó4*), colcheia para uma sequência de semicolcheias em grau conjunto (*dó4 para sib3*, *sib3 para lá3*), salto ascendente de quarta justa (*lá3 para ré4*), semicolcheia para colcheia em segunda maior (*ré4 para dó4*), sequência de colcheias em terça menor descendente (*dó4 para lá3*), grau conjunto (*lá3 para sol3*, *sol3 para fá#3*, *fá#3 para mi3*, *mi3 para ré3*). Os acordes são de Bb7M Am5-7 D7.

2.4.5.2. Parte B [51-60]

A Parte B é constituída de 10 compassos, retorna a tonalidade G. Este trecho é igual a Parte C da Voz II, com alteração nos dois primeiros tempos do [51] e nos [59-60], exemplo 67.

The musical score for Exemplo 66 - Parte B consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a G chord and a Bm chord. The second staff contains chords Em7, G, C7M, Em, Am, and D7. The third staff contains chords G7M, Bm, Em7, G, C7M, and Em. The fourth staff contains chords Am, D7, G7M, and (G7M). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords held for longer durations.

Exemplo 66 - Parte B

O [51] difere-se na segunda menor descendente em colcheias (*dó3 para si2*), salto de terça menor ascendente em colcheia para semicolcheia (*si2 para ré3*), salto

de quarta justa de semicolcheias e semínima (*ré3 para sol3*). O restante é igual como pode-se observar no exemplo 67.

O [59-60] são os dois últimos compassos da canção e iniciam-se com (*ré4*) em semínimas pontuadas ligada, seguidas das notas (*fá3, sib3 e ré4*).

[41-42]

[51-52]

[55-56]

[43-44]

[53-54]

[57-58]

Exemplo 67 - Semelhanças entre Parte C da Voz II [41-44] e Parte B [51-58]

2.5. Piel de Lava

Compositor: Marcus Viana / Interpretre: Paula Santoro

Descrição da canção: A canção PIEL DE LAVA pode ser dividida em seis partes assimétricas: Introdução [01-08], Voz I [09-25], Solo I [26-29], Voz II [29-49], Solo II [50-66] e Voz III [67-81]. Sua métrica é quaternária. Sua tonalidade é Sol menor, com coloração tonal para Sol Maior durante alguns trechos. Andamento semínima 93.

2.5.1. Introdução

Exemplo 68 - Introdução Piel de Lava

A introdução é constituída de oito compassos, com os seguintes acordes Gm Eb7M Cm D.

Os [01-04] iniciam-se com a movimentação melódica com anacruse de semicolcheia em segunda menor descendente para uma semibreve ligada à mínima e semínima pontuada com dois pontos (*sib3 para lá3*), anacruse de semicolcheia em segunda maior para uma breve ligada à mínima (*lá3 para sol3*), seguida de uma semínima pontuada com dois pontos para semicolcheia em segunda maior ascendente (*sol3 para lá3*), semicolcheia para mínima pontuada em segunda maior descendente (*lá3 para sol3*).

Os [05-06] são de mínima pontuada seguida de colcheias em salto de sexta menor ascendente (*sol3 para mib4*), grau conjunto descendente (*mib4 para ré4, ré4 para dó4*), segunda maior ascendente (*dó4 para ré4*), salto de quinta justa descendente (*ré4 para sol4*), salto de quarta justa ascendente (*sol3 para dó4*), segunda maior

descendente (*dó4 para sib3*), salto de terça menor em colcheia para semínima (*sib3 para sol3*).

Os [07-08] têm um intervalo de terça maior ascendente em mínimas (*mib3 para sol3*), segunda menor descendente em mínima para mínima ligada a semínima pontuada (*sol3 para fá#3*), salto de sexta menor ascendente de semínima pontuada para colcheia (*fá#3 para ré4*).

2.5.2. Voz I [09-25]

9 Gm

10 D 11 Bb 12 Eb7M 13 Am5-7 D7 14 Eb7M

15 Am5-7 16 D7 17 Gm 18 D 19 Bb

20 Eb7M 21 Am5-7 D7 22 Eb7M 23 Ab 24 Am5-7

25 D7

Exemplo 69 - Voz I

A Voz I é constituída de dezessete compassos, que podem ser divididos em duas partes assimétricas: Parte A (em vermelho) [09-15] e Parte B (em azul) [16-25].

2.5.2.1 Parte A [09-15]

Exemplo 70 - Parte A

A Parte A inicia-se com colcheia (*ré4*), anacruse do [09], seguida de mínima, a movimentação é de segunda menor ascendente de mínima para colcheia pontuada (*ré4 para mib4*), segunda menor descendente de colcheia pontuada para duas semicolcheias ligadas (*mib4 para ré4*), segunda menor ascendente em semicolcheias (*ré4 para mib4*), segunda menor descendente de semicolcheia para colcheia (*mib4 para ré4*). O acorde é de Gm.

Os [10-11] iniciam-se com mínima para colcheia pontuada em segunda menor descendente (*mib4 para ré4*), salto de terça menor ascendente de colcheia pontuada para semicolcheia ligada a tercina de colcheias (*ré4 para fá4*), segunda menor descendente (*ré4 para mi4*), segunda menor em colcheia para semínima pontuada ligada a mínima (*mib4 para ré4*). Os acordes são de D Bb.

Os [12-13] seguem com sequência de colcheias em grau conjunto ascendente (*sol3 para lá3, lá3 para si3*), salto de terça maior para colcheias ligadas (*sib3 para dó4*), segunda maior descendente de colcheia para semínima pontuada ligada a tercina de semínimas (*ré4 para dó4*), segunda maior ascendente e descendente (*dó4 para ré4, ré4 para dó4*), salto de terça menor ascendente de tercina de semínima para semínima pontuada (*dó4 para mib4*), segunda menor descendente de semínima pontuada para colcheia (*mib4 para ré4*). Os acordes são de Eb7M Am5-7 D7.

Os [14-15] finalizam este trecho com semínima para semínima ligada à semínima pontuada seguida de colcheia em segunda maior descendente (*dó4 para sib3*),

sequência de colcheias para colcheia ligada à semínima pontuada seguida de colcheia em segunda menor descendente (*sib3 para lá3*). Exemplo 70.

2.5.2.2. Parte B [16-25]

A Parte B inicia-se com salto de quarta justa ascendente em anacruse de colcheia para colcheia pontuada (*lá3 para ré4*), segundas menores descendentes em colcheia pontuada para duas semicolcheias ligadas (*ré4 para dó#4*), em semicolcheia para semicolcheia (*dó#4 para dó4*), segunda maior em semicolcheia para colcheia (*dó4 para si3*), segundas menores em colcheia para semínima (*si3 para sib3*), em semínimas (*sib3 para lá3*). O acorde é de D7.

Exemplo 71 - Parte B

O [17] começa com pausa de semínima pontuada seguida de colcheia e tercina em segunda menor ascendente e descende (*ré4 para mib4, mib4 para ré4*). Os [18-19] seguem com segunda menor descendente em semínima para semínima ligada a tercina de semínima (*mib4 para ré4*), salto de terça menor ascendente (*ré4 para fá4*), segunda menor descende (*fá4 para mi4*), semínima pontuada para colcheia ligada à semínima pontuada seguida de colcheia em segunda menor descendente (*mib4 para ré4*). Os acordes são de Gm D Bb.

Os [20-23] são similares entre si com uma mesma movimentação rítmica, já sua movimentação melódica é de mínima para mínima ligada a tercina de semínima em segunda maior descendente (*ré4 para dó4*), sequência de segundas ascendentes e descendentes respectivamente (*dó4 para ré4*). No [21-23] salto de terça maior descendente de tercina de semínima para mínima ligada à semínima (*ré4 para sib3*), sequência de segundas maiores ascendentes e descendentes (*sib3 para dó4*). Os acordes são de Am5-7 D7 Eb7M Ab, exemplo 72.

Exemplo 72 - Similaridades entre os [20-23]

Os dois últimos compassos deste trecho são uma semibreve ligada a mínima para sequência de duas semínimas em segundas menores ascendente e descendente (*lá3 para sib3*, *sib3 para lá3*). Os acordes são de Am5-7 D7.

2.5.3. Solo I [26-29]

Exemplo 73 - Solo I

O Solo I esta em G e têm quatro compassos. Inicia-se com salto de sétima maior ascendente de semínimas (*sol3 para fá34*), segunda maior descendente de semínima para mínima ligada a semínima (*fá#4 para mi4*), salto de sexta menor ascendente em sequências de semínimas (*mi4 para dó5*), grau conjunto descendente

(*dó5 para si4, si4 para lá4*). Os [28-29] continua em grau conjunto descendente em mínima para semínimas (*fá#4 para mi4, mi4 para ré4*), finalizando em segunda maior ascendente (*ré4 para mi4*). Os acordes são de G C G7M C.

2.5.4. Voz II [29-49]

29 C D7

30 G

31 F#m5-7 B7

32 Em7

33 G4/7 G7

34 C7M

35 Bm5-7 E7

36 Am

37 D4 D

38 G7M

39 C7M

40 F#m5-7

41 B7

42 Em

43 A7

44 D4

45 D

46 Bm5-7 E7

47 Am

48

49 D

Exemplo 74 - Voz II

A Voz II é constituída de vinte e um compassos que podem ser divididos em duas partes assimétricas: Parte A (em vermelho) [29-45] e Parte B (em azul) [46-49].

2.5.4.1. Parte A [29-45]

A Parte A é maior seção do trecho Voz II e inicia-se com mínima para semicolcheias em salto de nona maior descendente (*mi4 para ré3*), semicolcheia para colcheia ligada a semicolcheia em salto de quarta justa ascendente (*ré3 para sol3*), semicolcheia para colcheia pontuada em segunda maior (*sol3 para lá3*). Os acordes são de C D7.

[37-38]

[39-40]

Exemplo 75 - Comparações entre os [37-40]

O [41] continua a movimentação com colcheia pontuada para semicolcheia ligada a colcheia em segunda maior descendente (*si3 para lá3*), semicolcheias em segunda menor descendente (*lá3 para sol#3*), semicolcheia para colcheia em segunda maior ascendente (*lá3 para si3*), salto de terça menor ascendente de colcheia para semínima pontuada (*lá3 para dó4*), segunda menor descendente de semínima pontuada para colcheia (*dó4 para si3*).

Os [42-45] concluem a frase deste trecho com semínima pontuada para duas colcheias em movimento descendente e ascendente de segunda menor (*sol3 para fá#3, fá#3 para sol3*), salto de terça maior ascendente de colcheia para mínima pontuada (*sol3 para si3*), semínima pontuada para colcheias em grau conjunto descendente (*si3 para lá3, lá3 para sol3*), seguida de semibreves em segunda maior ascendente (*sol3 para lá3*). Os acordes são de Em A7 D4 D, exemplo 76.

Exemplo 76 - Comparações de células rítmicas semelhantes no trecho [42-45]

2.5.4.2. Parte B [46-49]

Exemplo 77 - Parte B

A Parte B é a menor seção do trecho VOZ II composta por quatro, apresenta um *retornelo* ao [09]. Apresenta estrutura semelhante com os [17-20], exemplo 78.

Este seção inicia-se com pause de semínima pontuada e movimento de colcheia para tercina de semínima em segunda maior ascendente e descendente (*ré4 para mi4, mi4 para ré4*). Semínima para semínima ligada à semínima pontuada em segunda menor descendente (*dó4 para si3*), salto de quinta justa de semínima pontuada para colcheia (*si3 para mi3*). Salto de sexta menor ascendente de colcheia para mínima pontuada (*mi3 para dó4*), seguida de duas colcheias em segunda maior ascendente (*dó4 para ré4, ré4 para dó4*). Segundas menores descendente de colcheia para mínima (*dó4 para si3*), de mínima para semínima pontuada (*si3 para lá3*), finalizando em salto de quarta justa de semínima pontuada para colcheia (*lá3 para ré4*).

[17-20]

[46-49]

Exemplo 78 - Comparações entre estruturas semelhantes de [17-20] [46-49]

2.5.5. Solo II [50-66]

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

Exemplo 79 - Solo II

O Solo II é constituído de dezessete compassos, tendo como característica principal suas notas acima do registro do *sol4*. Sua condução melódica é uma variação da Parte A da Voz II.

Os [50-54] iniciam-se com semínimas em segunda maior descendente (*si3 para lá3*), salto de quartas justas ascendentes de semínima para tercina de semínimas (*lá3 para ré4, ré4 para sol4*), segunda maior (*sol4 para lá4*). Mínima ligada a tercina de semínimas em movimento ascendente e descende de segundas menores (*si4 para dó5, dó5 para si4*). Mínima para tercina de semínimas em movimento descendente e ascendente de segundas maiores (*si4 para lá4, lá4 para si4*). Salto de terça maior descendente de semínima em tercina para semibreve ligada à mínima (*si4 para sol4*), saltos de quarta justa e segunda maior ascendente em tercinas de semínimas (*sol4 para dó5 e dó5 para ré5*). Estes compassos são uma variação rítmica dos [29-33], exemplo 80. Os acordes são de D G F#m5-7 B7 Em Dm7.

Exemplo 80 - Variação rítmica dos [29-33] e [50-54]

Os [55-61] são uma variação rítmica da movimentação melódica dos [34-40], exemplo 81. O trecho inicia-se com mínima ligada à tercina de semínimas em segundas menores ascendente e descendente (*mi5 para fá5, fá5 para mi5*). Mínima para tercina de semínimas em segundas maiores descendente e ascendente (*mi5 para ré5, ré5 para mi5*), salto de terça maior descendente de tercina de semínima para semibreve (*mi5 para dó5*).

[34-36]

[55-57]

[37-40]

[58-61]

Exemplo 81 - Variação rítmica dos [34-40] e [55-61]

Sua melodia instrumental continua com mínima ligada para tercina de semínimas em segundas maiores descendentes e ascendente (*mi5 para ré5, ré5 para dó5, dó5 para ré5*). Tercina para semínima e semínima ligada à colcheia em grau conjunto descendente (*ré5 para dó5, dó5 para si4*), segundas maiores ascendente e descendente em sequência de colcheias (*si4 para dó5, dó5 para si4*). Finalizando em mínima para tercina de semínimas em grau conjunto descendente (*ré5 para dó5, dó5 para si4*), segunda menor ascendente (*si4 para dó5*), salto de terça menor descendente de tercina de semínima para semibreve (*dó5 para lá4*). Os acordes são de C7M Bm5-7 E7 Am D4 D G C7M F#m5-7.

Os últimos [62-66] do trecho desta seção assim como restante é uma variação dos [41-45], exemplo 82. Sua movimentação é de colcheia pontuada para semicolcheias ligada em segunda maior descendente (*si4 para lá4*), segunda menor descendente (*lá4 para sol#*), semicolcheia para colcheia em segunda maior ascendente (*lá4 para si4*), salto de terça menor ascendente de colcheia para semínima pontuada (*lá4 para dó5*), segunda menor descendente de semínima pontuada para colcheia (*dó5 para si4*).

Continuando em mínima ligada a tercina de semínima em segundas menores descendente e ascendente (*sol4 para fá#4, fá#4 para sol4*). Salto de tercina de semínima para mínima em terça maior ascendente (*sol4 para si4*). Mínima ligada a tercina de semínima em grau conjunto descendente para semibreve (*si4 para lá4, lá4 para sol4*). De semibreve para semibreve em segunda maior ascendente (*sol4 para lá4*). Os acordes são de B7 Em7 A7 D4 D.

[41-45]

[62-66]

Exemplo 82 - Variações rítmicas dos [41-45] e [62-66]

2.5.6. Voz III [67-81]

67 68 69 70 71

72 73 74 75 76

77 78 79 80 81 82

Exemplo 83 - Voz III

A Voz III é constituída de dezesseis compassos, que podem ser divididos em duas partes assimétricas: Parte A (em vermelho) [67-70] e Parte B (em azul) [71-82].

2.5.6.1. Parte A [67-70]

A Parte A é similar ao trecho dos [46-49], com única variação rítmica no compasso [69]. Ele inicia com mínima ligada à tercina de semínima em segundas menores ascendente e descendente (*dó4 para ré4, ré4 para dó4*), exemplo 84.

46 47 48 49

Bm5-7 E7 Am D

[46-49]

67 68 69 70

Bm5- E7 Am D

[67-70]

Exemplo 84 - Variação rítmica dos trechos similares [46-49] e [67-70]

2.5.6.1.2. Parte B [71-82]

71 72 73 74 75 76 Gm7M

Gm Eb7M Am5-7 D7 Gm (Gm)

[71-76]

77 78 79 80 81 82 (Gm)

Eb7M Am5-7 D7 Gm (Gm)

[77-82]

Exemplo 85 - Parte B

O último trecho da canção retorna a tonalidade de Gm e inicia-se com uma sequência de mínimas ligadas para colcheia em salto de terça menor ascendente (*ré4 para fá4*), grau conjunto descendente de colcheia para sequência de mínimas ligadas à semínima pontuada (*fá4 para mib4, mib4 para ré*), salto de sexta menor ascendente

semínima para colcheia (*ré4 para si4*). Segunda menor descendente e ascendente de colcheia para semibreves (*si4 para lá4, lá4 para si4*). Os acordes são de Gm Gm7M Eb7M.

Os [79-82] finalizam a canção com pausa de semínima pontuada, uma sequência de três colcheias e semínima em salto de quarta justa maior ascendente para mínima pontuada (*ré4 para sol4*), movimento de segunda menor descendente e ascendente de mínima para semínima e semibreve (*sol4 para fá#4, fá#4 para sol4*), concluindo nas semibreves (*sol4 e si3*). Os acordes são de Am5-7 D7 Gm.

CAPÍTULO III - RESULTADOS FINAIS

Neste capítulo apresentam-se os resultados finais da pesquisa, que tem objetivo localizar pontos recorrentes no desenvolvimento da linguagem estrutural / composicional de Marcus Viana na minissérie, como elementos de reforço da presença das personagens em cena e não somente para transmitir signos representativos das emoções conforme a hipótese inicial.

Após a utilização de elementos da Análise Paradigmática, com foco estrutural das canções constatou-se que:

1. As composições de Marcus Viana têm 34 pontos recorrentes nas suas canções, uma média de 11,3 por canção. Ficando em segundo na utilização de elementos recorrentes, quando comparados com os outros compositores.

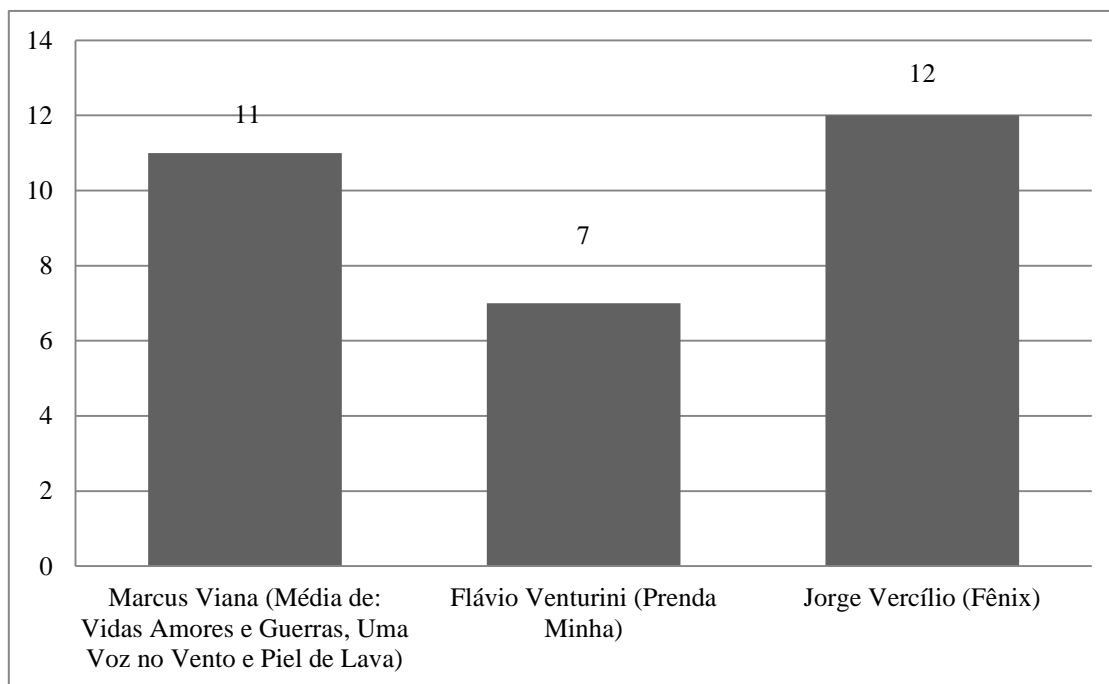


Gráfico 4 - Comparação de Pontos Recorrentes

Canção	Pontos semelhantes / recorrentes na estrutura
Vidas, Amores e Guerras	1. Introdução: 2 (03-06/07-10; 11-14/15-18) 2. Primeira Estrofe: 8 (03-06 /25-28 /41-44; 29-32/45- 48; 33-36/49-52; 37-40/ 53-56) 3. Segunda Estrofe: 3 (57-61/61-65/65-69) 4. Instrumental: 3 (03-06/77-80; 11-14/81-84; 16-18/86-88)
	16 pontos ao todo na canção
Uma Voz no Vento	1. Introdução: 2 (01-02/03-04; 05-06/07-08; 09-10/11-12) 2. Primeira Estrofe: 3 (13-16/05-08; 17-20/33-36; 21-24/20; 25-28/41-44) 3. Segunda Estrofe: 1 (44-46/46-48/48-50) 4. Instrumental: 0 5. Coda: 2 (17-20/81-85/86-89)
	08 pontos ao todo na canção
Prenda Minha	1. Introdução: 2 (01-02) 2. Primeira, Segunda e Terceira Estrofes: 3 (03-15/16-28/29-41) 3. Quarta Estrofe: 2 (45-48/49-52)
	07 pontos ao todo na canção
Fênix	1. Introdução: 2 (01-03; 01/05) 2. Voz I: 4 (07-08/08/09; 07-10/12-15; 07-08/16-17; 21-22) 3. Solo I: 0 4. Voz II: 3 (30-33/33-36/36-39; 41-42/43-44) 5. Solo II: 3 (30-33/45-48; 43/49)
	12 pontos ao todo na canção
Piel de Lava	1. Introdução: 0 2. Voz I: 2 (09-15/16-25) 3. Solo I: 0 4. Voz II: 2 (37-38/39-40; 17-20/46-49) 5. Solo II: 3 (29-33/50-54; 34-36/55-57; 37-40/58-61; 41-45/62-66) 6. Voz III: 1 (46-49/67-70)
	10 pontos ao todo na canção

Tabela 3 - Pontos semelhantes / recorrentes

2. Quatro estão na tonalidade de Gm, com variações dentro da canção conforme a variação do tratamento timbrístico (melodia feita pela voz e melodia feita por algum instrumento). Uma está em C.
3. Todas utilizam a orquestração³⁴: introdução instrumental, melodia escrita para voz, melodia feita por instrumento. Com variação da forma quando a mais de uma estrofe. As canções com maior variação de forma são as músicas Prenda Minha e Fênix.
4. Métrica quaternária em quatro canções. Métrica binária composta na canção Fênix.

Canção	Andamento	Tom	Orquestração	Considerações
Vidas, Amores e Guerras	Semínima 92	Gm	Instrumental	Recorrência de motivos melódicos e desenhos rítmicos utilizados na canção. Variação de tom conforme o trecho.
		Em	Voz	
		Gm	Instrumental	
Uma Voz no Vento	Semínima 100	Gm	Instrumental	Recorrência de motivos melódicos e desenhos rítmicos utilizados na canção.
			Voz	
			Instrumental	
			Voz	
Prenda Minha	Semínima 85	C	Instrumental	Recorrência de motivos melódicos e desenhos rítmicos utilizados na canção.
			Voz	
			Instrumental	
			Voz	
			Instrumental	
			Voz	
			Instrumental	
Voz				
Fênix	Semínima 52	G	Instrumental	Variações de motivos melódicos e desenhos rítmicos utilizados na canção.
			Voz	
		Gm	Voz	Grande concentração de motivos recorrentes na parte instrumental final.
			Instrumental	
			Voz	
		G	Voz	Variação de tom conforme o trecho.
		Gm	Instrumental	
G				

³⁴ Utilizamos o termo orquestração para demonstrar a maneira como foram escritas as canções analisadas.

Piel de Lava	Semínima 93	Gm	Instrumental	Recorrência de motivos melódicos e desenhos rítmicos utilizados na canção. Grande concentração de motivos recorrentes nas partes finais instrumental e voz. Variação de tom conforme o trecho.
			Voz	
		G	Instrumental	
			Voz	
			Instrumental	
		G	Voz	
Gm				

Tabela 4 - Comparativo das canções analisadas

Pode-se afirmar que as canções analisadas do compositor Marcus Viana, Flávio Venturini e Jorge Vercílio são recorrentes, com grande concentração de temas, motivos melódicos, orquestração e variação timbrística similares, conforme se especulava no início da pesquisa.

Com o intuito de contribuir, em certa medida, para um debate sobre a trilha musical de Marcus Viana, assim como contribuir para a construção de um material científico, coloca-se aqui este trabalho que poderá estimular novos exercícios de análises e até de aprofundamentos que incluam a música na composição da linguagem audiovisual da televisão e do cinema, como ferramenta na transmissão de sensações e emoções das personagens direcionados ao público de espectadores.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. 3ª ed. Campinas: Unicamp, 2000.

_____. *Harmonia Funcional*. Campinas: Unicamp, 2009.

ALVES, Bernardo Márquez. O Universo Profissional das Etapas da Produção Sonora Cinematográfica. Bauru, 2009. 86 p. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Radialismo) – Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2009.

ANTONIETTI, Andre Checchia; FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci; CARRASCO, Claudiney Rodrigues “A função da música na abertura das Telenovelas da Rede Globo de Televisão (1972-2012). In: *Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa, 2012, p. 150-157.

BARBEITAS, Flávio. “Música, cultura e nação.” *Artefilosofia*. Ouro Preto, nº. 2, 2007, p. 127-148.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical: música e articulação fílmica*. São Paulo, 1993. 131 p. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Programa de Pós-Graduação em Comunicações, Universidade de São Paulo. 1993.

CHION, Michel. *Audio-Vision, Sound on Screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O Sentido da Análise Musical. In: *Revista Opus*. V. 12, 2006, p. 33-53.

COLI, Jorge; Carlos Augusto Calil; MIRANDA, D. S.; LACERDA, M. B.; TONI, F. C. O nacional e o outro. In: *Marcos Branda Lacerda. (Org.). Mário de Andrade - Missão de pesquisas folclóricas*. 1ed. São Paulo: Sesc / Secretaria Municipal de Cultura / São Paulo, 2006, v. 1, p. 127-139.

DUPRAT, Régis. Semiologia Musical e Pedagogia da Análise - Jean-Jacques Nattiez. In: *Opus*. Porto Alegre, v. 2, nº 2, jun de 1990.

FRANÇA, Júnia Lessa; Outras. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-científicas*. 8ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

FACIOLI, Valentim. “Várias histórias para um homem célebre: biografia intelectual”. In: BOSI, A. et al. Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1982. p. 9-59.

GUERRINI JR, Irineu; VICENTE, Eduardo. *Na trilha do disco: Relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora E-Papers, 2010.

IAZZETTA, Fernando. Além da Vanguarda Musical. In: *J. Guinsburg; Ana Mae Barbosa. (Org.). O Pós-Modernismo*. 1ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, v. 1, p. 227-246.

ITAMARATY, Ministério das Relações Exteriores. In: Cultural. (<http://www.dc.mre.gov.br/>)

LEVITIN, Daniel J. *A música no seu cérebro: A ciência de uma obsessão humana*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARCOLINO, Marcio Cardoso. O Compositor Stanley Kubrick análise do som no filme de olhos bem fechados de Stanley Kubrick através da Teoria Sonora de Michel Chion. Belo Horizonte, 2012. 81 p. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Belas Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MÁXIMO, João. *A música do cinema: os 100 primeiros anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. v. a.

_____. *A música do cinema: os 100 primeiros anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. v. b.

META. Pesquisa e Opinião. Disponível em <http://www.secom.gov.br/pesquisas/2010-12-habitos-ii/2010-12-habitos-de-informacao-e-formacao-de-opiniao-da-populacao-brasileira-ii.pdf>. Acesso em 15/06/2013.

MONJARDIM, Jayme. In: *Casa das Sete Mulheres*. Extraído de: <http://www.jaymemonjardim.com.br/casa_sete_mulheres> Acesso em 14/11/2011.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos Linguísticos e Análises das Estruturas musicais. Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, v. 9, Jan-Jun / 2004, 5-46, 2004.

_____. *A Theory of Semiology. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 3-37

NILSON, Xavier. *Teledramaturgia*. Disponível em <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>>. Acesso em 18/03/2012.

NUNES, Valentina. *A Revolução Farroupilha através da minissérie “A Casa das Sete Mulheres”*: Roteiro adaptado da minissérie da televisão. São Paulo: Editora Globo S.A, 2003.

MEMORIAL GLOBO. *A Casa das Sete Mulheres*. <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-casa-das-sete-mulheres/trama-principal.htm>>. Acesso em 06/08/2014.

RIBEIRO, Kelly. *Análises, Resenhas e afins...* Disponível em <<http://mehtare.blogspot.com.br>>. Acesso em 10/06/2013.

RIGHINI, Rafael Roso. *A Trilha Sonora da Telenovela Brasileira*. São Paulo: Paulinas, 2004. 331 p.

SALLES, Filipe. *Imagens Musicais ou Música Visual: Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme 'fantasia' (1940) de Walt Disney*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, 2002. Disponível em: < <http://www.mnemocine.art.br> > Acesso em 20/03/2011.

SALLES, Paulo Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. 1 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005. V. 1. 264 p.

SPOLADORE, Marina Carvalho; FIGUEIREDO, Carlos Alberto. A Aplicação de um modelo semiológico de análise em "Savanas", de Almeida Prado. In: *Cadernos do Colóquio (Online)*, v. 1, p. 1-7, 2008.

STARLING, Heloísa. Palestra. Belo Horizonte. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. 13 de novembro de 2012.

SILVA, Jefferson Tiago de Souza Mendes da. "O processo de criação da trilha musical brasileira: um enfoque em Marco Antônio Guimarães e Marcus Viana". In: *Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa, 2012, p. 1559-1566.

_____. *O Processo de Criação da Trilha Sonora Brasileira para Cinema e Televisão*. São João del-Rei, 2011. 79 p. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal de São João del-Rei, 2011.

VERCÍLIO, Jorge; VENTURINI, Flávio. *Fênix*. 3 partituras. Arranjo Deise Zoratto, 2013.

VIANA, Marcus. *Chiquinha Gonzaga: Trilha Sonora Instrumental*. SSCD024. Gravadora Sonhos e Sons. 1999.

_____. Entrevista concedida a Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva. Registro em vídeo, Belo Horizonte, 03/11/2011.

_____. *Pantanal: Trilha Sonora*. SSCD005. Gravadora Sonhos e Sons. 2001.

_____. *Piel de Lava*. 2 partituras. Arranjo Deise Zoratto, 2013.

_____. *Sete Vidas, Amores e Guerras: Uma Saga nos Pampas*. SSCD054. Gravadora Sonhos e Sons. 2003.

_____. *Uma Voz no Vento*. 2 partituras. Arranjo Deise Zoratto, 2013.

_____. *Vidas, Amores e Guerras*. 3 partituras. Arranjo Deise Zoratto, 2013.

VIANA, Marcus; VENTURINI, Flávio. *Prenda Minha*. 2 partituras. Arranjo Deise Zoratto, 2013.

Ilustrações

Figura 1 - Cinematógrafo

<http://www.brasilecola.com/artes/cinema.htm>

Figura 2 - Irmãos Warner e o *Vitaphone*

<http://culturalzine2010.blogspot.com/2010/11/historia-do-cinema-parte3.html>

APÊNDICES

1. Partitura Vidas, Amores e Guerras

RITMO=Pop Ballad
TEMPO=92

VIDAS, AMORES E GUERRAS
(Marcus Viana)
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

1

INTRODUÇÃO

Gm (Gm) Cm F

Gm Bb Cm F Gm

Cm7 F7 Bm5- Bb7

Eb7M Dm7 Cm7 Dm7 Em7 Em

Em (Em) **VOZ**

Am D Em G Am

D Em Am7 D7

2 VIDAS, AMORES E GUERRAS, cont.
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The notes are primarily quarter and eighth notes, often grouped with slurs and accents. Chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure.

Staff 1: Abm5- G7 C7M Bm7 Am7 Bm7 Em7

Staff 2: (Em) Am D Em G

Staff 3: Am D Em Am7

Staff 4: D7 Abm5- G7 C7M Bm7 Am7 Bm7

Staff 5: Em7 Am Bm C

Staff 6: D Am Bm C D

Staff 7: Am Bm C D Am

VIDAS, AMORES E GUERRAS, cont.
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO 3
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

The musical score consists of four staves of music in treble clef. The first staff is in the key of D major and contains five measures with chords Bm, C, D, E, and Em. The second staff contains five measures with chords Am, D, (Gm), Cm, F, and Gm. The third staff is in the key of Bb major and contains five measures with chords Bb, Cm, F, Bm5-, and Bb7. The fourth staff is in the key of Bb major and contains five measures with chords Eb7M, Dm7, Cm7, Dm7, Gm, and (Gm). The score concludes with a double bar line.

2. Partitura Uma Voz no Vento

RITMO=8 Beat
TEMPO=100

UMA VOZ NO VENTO
(Adriana Mezzadri)
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

1

INTRODUÇÃO

The musical score is written in G minor (two flats) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'INTRODUÇÃO'. The second staff begins with a 'VOZ' section, indicated by a circled 'VOZ' and a circled '8' symbol. The score includes various guitar chords: Gm, F, Gm7, Eb7M, and Cm7. Melodic lines are written in treble clef with slurs and accents. A circled plus sign (+) is placed above the Gm chord on the tenth staff.

2

UMA VOZ NO VENTO, cont.
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature. It consists of ten staves of music. The first three staves feature a melodic line with eighth-note patterns and slurs, accompanied by chords: Dm7, Eb7M, F, Cm7, Dm7, Eb, F, Cm7, Dm7, Eb7M. The fourth staff begins with a 'SOLO' section, marked with a circled 'S', and includes chords Gm, (G), Dm, and Bb. The fifth and sixth staves continue the melodic line with chords Am and Ab. The seventh staff includes a 'VOZ' section, marked with a circled 'V', and chords Ab, Gm, and (Gm). The eighth staff is marked 'D.S. al Coda' with a circled 'C' and includes chords Eb7M, F, and Gm. The final two staves conclude the piece with chords Eb7M, F, Gm, and (Gm).

3. Partitura Prenda Minha

RITMO= 8 Beat
TEMPO=85

PRENDA MINHA
(Flávio Venturini)
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

1

INTRODUÇÃO

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature is one flat (F major/D minor). The score includes various guitar chords and performance markings:

- Staff 1:** Chords: C7M, C, VOZ, C4.
- Staff 2:** Chords: C4/7M, C, C7, F.
- Staff 3:** Chords: Fm, C, SOLO, C7, F.
- Staff 4:** Chords: Fm, C, VOZ.
- Staff 5:** Chords: C4, C4/7M, C, C7.
- Staff 6:** Chords: F, Fm, C, SOLO, C7.
- Staff 7:** Chords: F, Fm, C, (C).

2

PRENDA MINHA, cont.
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

The musical score is written in treble clef and consists of seven staves. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 's' (piano) and 's' (accent). Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure.

Staff 1: Chords: C4, C4/7M, C. Marking: VOZ.

Staff 2: Chords: C7, F, Fm, C. Marking: SOLO.

Staff 3: Chords: C7, F, Fm, C. Marking: s.

Staff 4: Chords: F#m5-, F, G4/7, G7, C. Marking: VOZ, s.

Staff 5: Chords: C4, C7M, F, C. Marking: s.

Staff 6: Chords: C4, C7M, 1. C4, C. Marking: s.

Staff 7: Chords: (C), 2. F, Fm, (C). Marking: s.

4. Partitura Fênix

RITMO=Balada 12/8
TEMPO=52

FÊNIX
(Jorge Vercilo)
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

1

INTRODUÇÃO

12/8 G C G A C

12/8 G A C D4 D C4 C

VOZ

12/8 G D Em7 G C Em

12/8 D4 D4 D C4 C G D

12/8 Em G C Em D4 D

12/8 Eb7M Bb Cm7 Eb Am5-7 D7

12/8 Gm7 Bb Eb7M Bb Am5-7 D7

2

FÊNIX, cont.
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

2.
Am5-7 D7 Gm SOLO Eb7M

Cm7 F4 F7 Bb7M Am5-7 D7 Gm7 Gm Bb

VOZ

Eb7M Bb Am5-7 D7 Gm Bb

Eb7M Bb Cm7 F4 F7 Bb

Eb7M Bb Cm7 F7 Bb

Eb7M Bb Cm F4 F7 Bb

Am5-7 D7 G7M Bm Em7 G

Detailed description: This is a musical score for guitar and voice. It consists of seven staves of music in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The first staff begins with a second ending bracket and includes a 'SOLO' instruction. The second staff includes a 'VOZ' instruction. The score is heavily annotated with chord symbols: Am5-7, D7, Gm, Eb7M, Cm7, F4, F7, Bb7M, Gm7, Gm Bb, Bb, Am5-7, D7, Gm, Bb, Cm7, F4, F7, Bb, Eb7M, Bb, Cm, F4, F7, Bb, G7M, Bm, Em7, and G. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

FÊNIX, cont.
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

3

The musical score consists of seven staves of music. The first staff is in G major and contains a first ending with two options: 1. Am D7 and 2. Am D. The second staff is in Bb major and is marked 'SOLO'. The third staff is in Bb major. The fourth staff is in G major. The fifth staff is in G major. The sixth staff is in G major. The seventh staff is in G major and ends with a double bar line.

Chord progression for the first staff:
C7M, Em, 1. Am D7, 2. Am D

Chord progression for the second staff (SOLO):
Gm, Bb, Eb7M, Bb, Cm, F4, F#m5-

Chord progression for the third staff:
Bb7M, Am5-7, D7, G, Bm

Chord progression for the fourth staff:
Em7, G, C7M, Em, Am, D7

Chord progression for the fifth staff:
G7M, Bm, Em7, G, C7M, Em

Chord progression for the sixth staff:
Am, D7, G7M, (G7M)

5. Partitura Piel de Lava

RITMO= 8 Beat
TEMPO=93

PIEL DE LAVA
(Paula Santoro)
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

1

INTRODUÇÃO

VOZ

SOLO

VOZ

Chords: Gm, Eb7M, Cm, D, (D), Gm, D, Bb, Eb7M, Am5-7, D7, Eb7M, Am5-7, D7, Gm, D, Bb, Eb7M, Am5-7, D7, Eb7M, Ab, Am5-7, D7, G, SOLO, C, G7M, C, D7, G, F#m5-7, B7, Em7, G4/7, G7, C7M, Bm5-7, E7, Am, D4, D, G7M, C7M, F#m5-7, B7, Em, A7, D4

2

PIEL DE LAVA, cont.
(PARTITURA ORIGINAL)

Arranjo: DEISE ZORATTO
www.deisezoratto.com
Cel.(14)9726-1022

The musical score is written for guitar and voice. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord D. The second measure contains a half note chord Bm5-7 with a slur and a grace note, followed by a half note chord E7. The third measure contains a half note chord Am. The fourth measure contains a half note chord D, which is boxed and labeled '1'. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord D, which is boxed and labeled '2. SOLO'. The second measure contains a half note chord G with a slur and a grace note, followed by a half note chord F#m5-7 with a slur and a grace note. The third measure contains a half note chord B7 with a slur and a grace note. The fourth measure contains a half note chord Em. The fifth measure contains a half note chord Dm7 with a slur and a grace note, followed by a half note chord G7 with a slur and a grace note. The third staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord C7M with a slur and a grace note. The second measure contains a half note chord Bm5-7 with a slur and a grace note, followed by a half note chord E7 with a slur and a grace note. The third measure contains a whole note chord Am. The fourth measure contains a whole note chord D4 with a slur and a grace note, followed by a whole note chord G with a slur and a grace note. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord C7M with a slur and a grace note. The second measure contains a whole note chord F#m5-7. The third measure contains a half note chord B7 with a slur and a grace note, followed by a half note chord Em7 with a slur and a grace note. The fourth measure contains a half note chord A7 with a slur and a grace note. The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord D4 with a slur and a grace note. The second measure contains a whole note chord D. The third measure contains a half note chord Bm5 with a slur and a grace note, which is boxed and labeled 'VOZ', followed by a half note chord E7. The fourth measure contains a half note chord Am with a slur and a grace note. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord D. The second measure contains a half note chord Gm. The seventh staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord Gm7M. The second measure contains a half note chord Eb7M with a slur and a grace note. The third measure contains a whole note chord Am5-7. The fourth measure contains a whole note chord D7. The eighth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord Gm. The second measure contains a whole note chord (Gm).