

## Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro

*Period, sentence, or hybrids? Applying the Theory of Formal Functions to the study of choro's phrase structure*

**Gabriel Ferrão Moreira**

**Gabriel H. Bianco Navia**

*Universidade Federal da Integração Latino-Americana*

**Resumo:** Neste artigo, investigamos as maneiras pelas quais o hibridismo temático se manifesta no choro em dois níveis distintos, nas unidades de oito e dezesseis compassos, e demonstramos como este exercício pode contribuir para a compreensão de casos ambíguos em que o conteúdo temático parece ter pouca relação com os dois tipos formais geralmente tomados como modelo na literatura, o período e a sentença. Adotamos como referencial teórico a Teoria das Funções Formais de William Caplin. A escolha desta ferramenta advém da hipótese assumida, ao início da pesquisa, de que a análise de músicas populares derivadas da música de salão europeia de fins do século XIX seria adequadamente conduzida por uma ferramenta que lida com o repertório que o antecede, dentro da mesma tradição (o alto período clássico, nomeadamente, Haydn, Mozart e Beethoven). Submetemos peças centrais do repertório chorão (em especial de Pixinguinha) à análise e reconhecemos, ao longo do trabalho, a relevância da ferramenta de Caplin e também suas limitações. Identificamos, por exemplo, três tipos híbridos compostos, estruturas não discutidas por Caplin por não serem recorrentes no repertório Clássico: Antecedente Composto + Continuação (8), Antecedente Composto + Consequente Composto => Continuação, e Apresentação Composta + Consequente Composto. Como resultado dessa pesquisa, pudemos observar que as designações tradicionais de período e sentença não são suficientemente precisas para lidar com todo o repertório do choro, sendo necessário admitir a presença de tipos híbridos.

**Palavras-chave:** Análise da música popular brasileira. Pixinguinha. Choro. Teoria das funções formais. Fraseologia.

**Abstract:** In this article, we investigate how hybrid themes integrate the Brazilian choro's phrase structure at two different levels: within eight- and sixteen-measure units. In addition, we demonstrate how this analytical exercise can contribute to the understanding of ambiguous cases in which the thematic content seems to have little relation with the two formal types generally taken as models within the specialized literature, period and sentence. We adopt William Caplin's Theory of Formal Functions as our theoretical



framework. This choice stems out from the hypothesis assumed at the beginning of this research: the analysis of popular music derived from European ballroom dances from the end of the 19<sup>th</sup> century should be adequately conducted by a theoretical tool developed to examine a repertoire that precedes it within the same tradition (the high classical period, namely Haydn, Mozart, and Beethoven). We analyze mainstream choro works (mainly by Pixinguinha), recognizing the relevance of Caplin's analytical tool to this repertoire and, also, its limitations. We have identified, for example, three compound hybrid themes, structures not discussed by Caplin because of their rare appearance in the Classic repertoire: Compound Antecedent + Continuation (8), Compound Antecedent + Compound Consequent  $\Rightarrow$  Continuation, and Compound Presentation + Compound Consequent. As a result of this project, we have observed that the designations of period and sentence are not comprehensive enough to account for the phrase structure of great part of the choro's repertoire and, consequently, that incorporating the concept of hybrid themes may prove analytically productive in many situations.

**Keywords:** Analysis of Brazilian popular music. Pixinguinha. Choro. Theory of Formal Functions. Phrase structure.

## 1. Introdução

O estudo da forma na música popular apresenta uma série de questões particulares para o analista musical ou teórico. A primeira delas é encontrar – no dinamismo próprio dos repertórios que usualmente consideramos como música popular – elementos formantes do que virá a ser caracterizado como *norma*, sob a qual a teoria será desenvolvida. Ao escutar as versões, analisar as transcrições e edições das partituras e, a partir desse exercício, intuir os esquemas da organização musical própria do gênero investigado, surgem outras questões: quais paradigmas teóricos irão estruturar as observações? Que terminologia será utilizada para definir os conceitos que se depreendem do texto musical? Como reconhecer processos de continuidade e ruptura no desenvolvimento de gêneros musicais específicos e permutas entre gêneros distintos, adicionando assim dimensão histórico-interpretativa à construção das ferramentas analíticas? O presente artigo surge de uma pesquisa voltada para a atividade docente aplicada às aulas de análise musical do choro, onde nos defrontamos com as indagações aqui apresentadas.

Dentre os gêneros musicais brasileiros, o choro é talvez aquele que mais despertou, e possivelmente ainda desperta, o interesse de autores com respeito à sua organização temática. Sua estrutura formal – derivada em grande medida das danças de salão europeias do fim do séc. XIX – possibilitou que ferramentas

analíticas concebidas principalmente para a explicação e compreensão do repertório clássico e romântico fossem facilmente adequadas às particularidades do gênero, em especial os escritos sobre a forma musical de Arnold Schoenberg (1996), contribuindo para a sua inserção e disseminação na academia.

Diversos autores (Tiné 2001; Almada 2006; Barreto 2006; Rezende 2014; Palopoli 2018) reconhecem o caráter periódico dos temas do choro – a correspondência temática entre o primeiro e o terceiro quartos do tema bem como a distinção cadencial característica entre antecedente e consequente – e admitem o período de dezesseis compassos como sua estrutura normativa. Entretanto, assim como Schoenberg aplica o conceito de período a estruturas que tendem a se distanciar do “modelo ideal”, notamos que este mesmo conceito é frequentemente generalizado na literatura analítica do choro para adequar-se a alguns aspectos do gênero que divergem da estrutura temática tradicional. A flexibilização terminológica acaba por reduzir a capacidade da ferramenta analítica de contemplar explicitamente os processos de variação temática internos a cada agrupamento de quatro ou oito compassos, dificultando a representação de estruturas do gênero que não se encaixam perfeitamente nos modelos de sentença e período.

Dentro da própria tradição da *formenlehre* desenvolvida por Schoenberg, temos autores contemporâneos que aprofundam as considerações sobre as tradicionais estruturas de período e sentença bem como reconhecem a existência de outros agrupamentos temáticos. Um dos mais proeminentes é William Caplin e acreditamos que sua produção bibliográfica pode nos ajudar, em certa medida, a abordar as questões aqui apresentadas.

## 2. A teoria das funções formais como alternativa teórica

A “teoria das funções formais” de Caplin (1998; 2013), desenvolvida a partir de conceitos introduzidos por Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical* (1996)<sup>1</sup> e, mais tarde, elaborados por Erwin Ratz em *Einführung in die musikalische Formenlehre* (1973), foi concebida para a análise formal do repertório Clássico, reservando-se exclusivamente à obra instrumental de Haydn, Mozart e Beethoven. Através do refinamento conceitual e terminológico, Caplin buscou construir uma teoria que possibilitasse a análise da forma musical em diversos

---

<sup>1</sup> Original de 1967.

níveis estruturais, abarcando desde simples ideias musicais até a organização de obras completas (Caplin, 1998, p. 3).

Caplin prioriza o conceito de *função formal*,<sup>2</sup> isto é, “a maneira específica em que uma passagem musical expressa uma qualidade temporal mais geral, tal como início, estar-no-meio, fim, antes-do-início, ou após-o-fim” (Caplin 2013, p. 707).<sup>3</sup> A noção de temporalidade está tradicionalmente associada à percepção e estudo da forma musical,<sup>4</sup> e se manifesta na teoria através de sua própria terminologia (antecedente e conseqüente, apresentação e continuação, primeiro tema e segundo tema, parte A e parte B, introdução e coda, etc.). As funções formais são comumente definidas pelo contexto no qual estão inseridas bem como por suas características temáticas intrínsecas. A contribuição de Caplin para tal abordagem “é, em primeiro lugar, ter articulado claramente a ideia de função formal intrínseca e, então, ter desenvolvido essa noção através de uma cuidadosa delimitação das características musicais que definem tais funções” (Moortele; Pedneault-Deslauriers; Martin 2015, p. 3).<sup>5</sup> Desta forma, uma frase pode, por exemplo, expressar a função de conseqüente mesmo não sendo imediatamente precedida por um antecedente; ou pode ainda expressar duas funções formais distintas, por exemplo, continuação e cadencial (funções central e final, respectivamente) (Caplin 1998, p. 4).

A organização formal de uma obra depende do processo de agrupamento de suas unidades formais. Como apontado por Schoenberg (1996), o uso

---

<sup>2</sup> Para discussões detalhadas sobre o conceito de função formal desenvolvido por Caplin, ver Caplin 2010, p. 21–40 e Moortele; Pedneault-Deslauriers; Martin 2015, p. 2–5.

<sup>3</sup> Tradução do autor. Original: “The specific way a musical passage expresses a more general temporal quality, such as beginning, being-in-the-middle, ending, before-the-beginning, or after-the-end”.

<sup>4</sup> Talvez o primeiro teórico a associar a fraseologia musical à noção de temporalidade tenha sido H. C. Koch (Barros, p. 43). Segundo Cassiano de Almeida Barros, Koch classifica as frases musicais “conforme seu lugar no pensamento, o tipo de terminação que possuem, a matéria que comportam, seu grau de completude, e extensão” (ibid.). Quando classificadas a partir de “seu lugar no pensamento”, as frases podem ser “premissivas [*absatz*] ou conclusiva [*schlussatz*]. As primeiras são aquelas que iniciam ou ocupam posição intermediária no período”, aquelas que para Caplin possuem função inicial ou média, “e as últimas são aquelas que concluem e articulam o período” (ibid.).

<sup>5</sup> Tradução do autor. Original: The outstanding achievement of Caplin’s thinking is, in the first place, to have clearly articulated the idea of intrinsic formal function, and then to have fleshed out that notion through a careful delineation of the musical features that define such functions.

consciente do motivo proporciona compreensibilidade e fluência (p. 35), porém formas-motivo devem ser combinadas para a formação de “unidades musicais completas” (1996, p. 45).<sup>6</sup> Schoenberg se refere às frases de dois compassos ou *formas básicas* (*Grundgestalt*) que atuam como enunciado principal na construção de temas completos (sentenças e períodos). Em referência explícita a Schoenberg, Caplin dá o nome de *ideia básica* a estas unidades<sup>7</sup> (1998, p. 264, n. 11): um gesto único de duração aproximada de dois compassos, geralmente formado por dois ou mais motivos distintos (p. 37).<sup>8</sup> Para Caplin,

como uma unidade de dois compassos, a ideia básica é pequena o suficiente para agrupar-se com outras ideias, formando frases e temas, mas longa o suficiente para ser quebrada em partes menores (fragmentada), possibilitando o desenvolvimento de seus motivos constituintes (Caplin 2013, p. 38).<sup>9</sup>

A ideia básica introduz o material melódico fundamental do tema e estabelece a medida de dois compassos como referência para as funções formais que a seguirão.<sup>10</sup>

Por lidar principalmente com estruturas de dezesseis compassos, a literatura do choro adota, por equivalência, o segmento de quatro compassos como referência temática, denominando os segmentos de dois compassos como semifrases (Almada 2006, p. 15–16; Tiné 2001, p. 43). O termo possibilita a

---

<sup>6</sup> Diversos autores (Leichtentritt 1951; Kohs 1976; Berry 1986) privilegiam o motivo como menor unidade passível de agrupamento e, portanto, gerador fundamental destes processos.

<sup>7</sup> Como apontado por Joel Galand (1999), o conceito de *Grundgestalt* sempre guardou certa imprecisão, podendo representar desde a apresentação de uma sentença até o início da continuação, seu processo de liquidação ou a primeira metade da frase de apresentação. Ver Galand 1999, 144–146.

<sup>8</sup> Seguindo a terminologia schoenberguiana, Carlos Almada utiliza o termo *ideia motriz* (ou enunciado principal) para se referir ao primeiro grupo de quatro compassos do período e da sentença.

<sup>9</sup> Tradução do autor. Original: “As a 2-m. unit, the basic idea is small enough to group with other ideas into phrases and themes, but large enough to be broken down (fragmented) in order to develop its constituent motives.”

<sup>10</sup> A percepção da relevância das unidades que dividem as frases (de quatro compassos) em duas partes para o repertório clássico já estava presente na teoria de Koch. Como explica Barros (2011), para Koch, “as frases podem conter pontos intermediários e menos perceptíveis de repouso do espírito que articulam suas partes, como aquelas similares ao sujeito e predicado”. Koch dá o nome de inciso às partes que “antecedem a conclusão da frase” (p. 52).

referência a segmentos menores que quatro compassos, porém não dá destaque aos processos melódicos que caracterizam esses agrupamentos e, conseqüentemente, suas funções formais. Com respeito ao segmento inicial de dois compassos, o termo capliniano *ideia básica* define com maior precisão o seu conteúdo melódico-harmônico e a distingue com maior clareza de outras funções formais, por exemplo, da *ideia contrastante*.

O agrupamento coerente de funções formais distintas pode resultar na formação de um *tema*.<sup>11</sup> Convencionalmente, adota-se o período e a sentença como modelos temáticos de oito compassos, uma abordagem dualista “herdada de Schoenberg e disseminada por Erwin Ratz, Edwin Stein e Josej Rufer” (Galand 1999, p. 146).<sup>12</sup> Caplin admite que algumas estruturas formais não podem ser classificadas dentro do modelo binário período-sentença e que, portanto, devem ser tratadas individualmente; porém, nota também que “muitas outras [estruturas] têm aspectos que se aproximam de alguma maneira dos dois tipos temáticos fundamentais: estes são os temas *híbridos*” (Caplin 2013, p. 99).<sup>13</sup> Caplin examina as possíveis formações híbridas, demonstrando como funções formais associadas exclusivamente ao período ou à sentença podem se combinar, formando temas que, por exemplo, “começam como o período, mas terminam como uma sentença” (ibid., p. 100). A ampliação do número de formações temáticas normativas permite a acomodação de temas aparentemente ambíguos e, sobretudo, ilumina também desvios formais.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Seguindo a terminologia proposta por Caplin, o termo *tema* é utilizado aqui para designar uma estrutura formal completa, constituída por, ao menos, uma função inicial, uma função final e uma cadência.

<sup>12</sup> Para uma discussão histórica do dualismo sentença/período, ver Dahlhaus 1978, p. 16–26.

<sup>13</sup> Tradução do autor. Original: “[...] many others have aspects that resemble in some ways the two fundamental theme types: these are hybrid themes.”

<sup>14</sup> Em *Formenlehre der Musik*, Clemens Kühn teoriza sobre possibilidades de interação entre componentes do período e da sentença, propondo o conceito de *mescla*. Para Kühn, a regra Clássica se traduz no “*equilíbrio do período* atravessado por *energia motívica, impulso desesperado da sentença* tranquilizado pelas *forças harmônicas*” (2003, p. 77). Em seu tratado, apresenta quatro categorias de mesclas: 1) sentença com antecedente de tipo período, 2) período com semifrases de tipo sentença, 3) superposição e 4) potencialização, as duas últimas correspondendo a processos temáticos que, apesar de diferentes daqueles propostos por Caplin, resultam em temas semelhantes ao híbrido *antecedente + continuação* (p. 77–81).



O objetivo deste trabalho é – através da aplicação da teoria das funções formais – investigar as maneiras pelas quais o hibridismo temático se manifesta no choro em dois níveis distintos, nas unidades de oito e dezesseis compassos, e demonstrar como este conhecimento pode contribuir para a compreensão de casos ambíguos em que o conteúdo temático parece ter pouca relação com os dois tipos temáticos geralmente tomados como modelo na literatura, o período e a sentença. Levando em consideração a relevância de Pixinguinha para o repertório do choro, optamos por ilustrar a aplicação da teoria aqui proposta por meio de análises de trechos de suas peças. Ao longo do trabalho, serão abordadas as vantagens e desvantagens que surgem da aplicação de uma teoria desenvolvida para a música do classicismo vienense ao choro, considerando sempre as adequações teóricas necessárias para viabilizar este processo.<sup>15</sup>

### 3. Organização temática no choro

Em termos gerais, o choro é constituído por três partes tematicamente independentes que se sucedem seguindo o modelo ABACA. Convencionalmente, cada parte possui dezesseis compassos organizados como um período. Em *Fundamentos da Composição Musical*, ao introduzir o período e a sentença, Schoenberg observa que “nos casos mais simples, essas estruturas consistem em número par de compassos, geralmente oito ou um múltiplo de oito (isto é, 16 ou, em tempos mais rápidos, até 32, quando dois ou quatro compassos são, em efeito, idênticos ao conteúdo de um)” (1996, p. 48). A partir de Schoenberg, a teoria do choro interpreta o período de dezesseis compassos como um múltiplo do período de oito compassos, sendo composto por quatro frases de quatro compassos: enunciado principal (ou antecedente), contraste, repetição (ou consequente) e desfecho cadencial (Almada 2006, p. 16).

Caplin admite que, de fato, dependendo do andamento da obra, a extensão da ideia básica pode variar, alterando proporcionalmente a dimensão da estrutura temática como um todo.<sup>16</sup> Entretanto, no repertório Clássico,

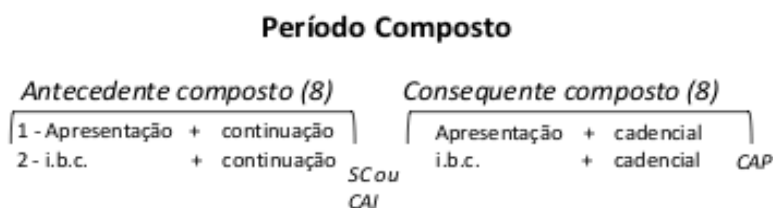
---

<sup>15</sup> A teoria das funções formais já foi utilizada na música popular como ferramenta analítica, trazendo à tona aspectos importantes da organização fraseológica dos gêneros estudados e demonstrando a adaptabilidade da teoria (Freitas 2010, p. 618–624; Martínez 2012; 2016; Navia; Moreira, 2020).

<sup>16</sup> Para Caplin, o termo *compasso* não diz respeito, necessariamente, ao espaço delimitado pela barra de compasso (*notated measure*), mas àquilo que percebemos como um compasso completo (*real measure*). Dessa maneira, dependendo do andamento da obra ou dos materiais melódicos da

reconhece períodos de dezesseis compassos que não resultam da multiplicação dos componentes internos do período de oito compassos, mas que são gerados a partir da justaposição de dois temas de oito compassos (*tight-knit themes*), o primeiro com função inicial e o segundo com função final. Em outras palavras, tais estruturas de dezesseis compassos, denominadas *períodos compostos*, são formadas por dois grupos de oito compassos, cada um deles organizados como sentença, período ou híbrido, ambos mantendo a ideia básica de dois compassos como referência temática inicial.

Propomos aqui que o período de dezesseis compassos do choro seja lido, a partir desta perspectiva, como um período composto: uma unidade formada por dois temas completos que se relacionam nas funções de antecedente composto e conseqüente composto (Caplin 1998, p. 65) (Fig. 1).<sup>17</sup> Neste momento inicial, examinaremos separadamente as formas do antecedente e conseqüente compostos.



**Figura 1:** Estruturas do período composto no choro

O antecedente composto do choro (c. 1–8) assume geralmente duas formas temáticas: *sentença* e o híbrido *ideia básica composta* (i.b.c.) + *continuação*. A sentença é formada por uma *apresentação* (c. 1–4) de função inicial - responsável pela introdução da i.b. e sua repetição imediata - e uma *continuação* (c. 5–8) de função final. Na maioria dos casos, os compassos 5 e 6 projetam a própria função de continuação (função central), que se manifesta através dos processos de fragmentação melódica, aceleração do ritmo harmônico e aumento da atividade rítmica e melódica. Este primeiro momento é seguido por dois compassos de

---

ideia básica, podemos perceber, por exemplo, um compasso escrito como dois compassos reais ou quatro compassos escritos como dois compassos reais (1998, p. 35).

<sup>17</sup> Reconhecemos que, como proposto pela teoria do choro, em alguns casos, a ideia melódica inicial possui, de fato, quatro compassos reais, resultando em um tema simples de 16 compassos. Um exemplo é a parte A de Odeon de Ernesto Nazareth.



função cadencial (função final), que introduz os processos de liquidação temática e conduz à cadência que pontua o final do antecedente composto.<sup>18</sup>

Encontramos um exemplo de antecedente composto estruturado como uma sentença na parte A de *Segura Ele* (Ex. 1). A apresentação, formada por uma i.b. de dois compassos e sua repetição sequencial sobre o VI<sup>m</sup> grau, é seguida por quatro compassos de continuação que nos conduzem à articulação da semi-cadência no compasso 8. Neste exemplo, os processos característicos à função de continuação se estendem por mais de dois compassos, resultando na fusão das funções continuação e cadencial.<sup>19</sup>

The musical score is presented in two staves. The first staff, labeled 'ideia básica', shows a melodic line with two measures of a basic idea (C, G7, C) and two measures of a sequential repetition (Am, E7, Am). The second staff, labeled 'continuação/cadencial', shows a melodic line starting at measure 5 with chords F, F#°, C/G, G/D, D/C, and G/B, leading to a cadence marked 'sc'.

**Exemplo 1:** Antecedente composto com estrutura de sentença – *Segura Ele* (parte A) de Pixinguinha (fonte: Chediak 2011, p. 182–183)

A sentença pode ser transformada em um tema híbrido através da substituição da repetição da i.b. da apresentação por uma *ideia contrastante*, isto é, uma função final que difere melódica e harmonicamente da i.b. (i.e., não a repete).<sup>20</sup> Esta nova forma de organização da função inicial (i.b. + i.c.) se aproxima da organização de um antecedente, mas recebe o nome de *ideia básica composta* (i.b.c.), por não ser pontuada por uma cadência. Caplin define a i.b.c. (c. 1–4) como um construto híbrido que une a organização melódica de um antecedente ao suporte harmônico de uma apresentação (2013, p. 107–108).

Na parte A de *Proezas de Solon*, vemos um exemplo do híbrido i.b.c. + continuação (Ex. 2). A genialidade de Pixinguinha se manifesta aqui através da coerência motívica que amarra os diversos processos de variação melódica

<sup>18</sup> Liquidação, segundo Caplin é “a conversão de motivos característicos em motivos convencionais” (1998, p. 40) (tradução do autor).

<sup>19</sup> Na maioria dos casos, tal compressão formal não interfere na comunicação da articulação cadencial.

<sup>20</sup> Acreditamos que a oposição binária entre ideia básica e ideia contrastante não é suficiente para classificar as diversas formas de organização da função inicial na música popular. Porém, por motivos de escopo, optamos por incluir essa discussão num futuro artigo.

proporcionados por este híbrido: 1) a ideia contrastante é construída a partir do gesto melódico que encerra a ideia básica; e 2) a continuação retoma o início da ideia básica, logo “dissolvendo-se” num processo de desenvolvimento motivico que eventualmente nos leva à semi-cadência (SC). Chamamos a esse tipo de continuação – que reitera a ideia básica – de *continuação reiterativa*.<sup>21</sup> Neste exemplo, observamos novamente a persistência do motivo inicial até a cadência, sugerindo a fusão das funções continuação e cadencial.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is labeled 'ideia básica' and 'ideia contrastante'. The 'ideia básica' section consists of three measures with chords F, D7, and G7. The 'ideia contrastante' section consists of two measures with chords C7 and F. The second staff is labeled 'continuação/cadencial' and starts with a measure 5. It contains six measures with chords F, C, A/G, D7F#, G7/F, and C7/E. A box labeled 'SC' is located at the end of the second staff.

**Exemplo 2:** Antecedente composto (i.b.c + continuação) – *Proezas de Solon* (parte A) de Pixinguinha e Benedito Lacerda (fonte: Chediak 2011, p. 176–177)

Encontramos também o híbrido i.b.c. + continuação na parte A de *Os 8 Batutas* (Ex. 3). Neste exemplo, chamamos atenção ao processo de fragmentação inserido pela continuação, que reduz a medida de dois compassos estabelecida pelas ideias básica e contrastante a apenas um.

<sup>21</sup> Num estudo sobre os diversos tipos de continuação da forma sentença, BaileyShea classifica a continuação que se inicia pela repetição – completa ou parcial – da ideia básica como *dissolving third restatement* (2004, p. 11–12). Desta forma, adaptando o conceito ao formato híbrido em questão, propomos o termo *continuação reiterativa*, enfatizando a recapitulação incompleta da ideia básica no início da continuação.

The image displays two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature, and G major key. The first staff is divided into two sections: 'ideia básica' (measures 1-2) and 'ideia contrastante' (measures 3-4). Chords G and D7 are indicated above the first two measures. The notation features eighth notes and quarter notes with accents. The second staff is divided into 'fragmentação' (measures 1-2) and 'continuação/cadencial' (measures 3-4). Chords B7, E7, A7, and D7 are indicated above the measures. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a half note. A box labeled 'SC' is positioned below the second staff.

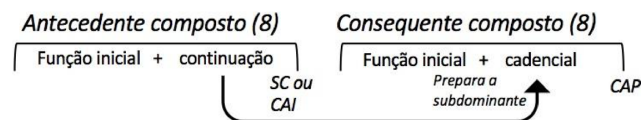
**Exemplo 3:** Antecedente composto (i.b.c. + continuação) – *Os 8 Batutas* (parte A) de Pixinguinha e Benedito Lacerda (fonte: Carrasqueira 1997, p. 68–69)

#### 4. O conseqüente composto

Tipicamente, o *conseqüente composto* corresponde ao *antecedente composto* da mesma forma que o *conseqüente* (de oito compassos) corresponde ao *antecedente*. A distinção principal entre eles é a força conclusiva da cadência do conseqüente (CAP), que geralmente é acompanhada de progressões harmônicas cadenciais características de cada estilo ou gênero musical. Tal alteração faz com que suas funções finais divirjam consideravelmente, sendo comum observarmos a expansão da função cadencial nos conseqüentes compostos para até quatro compassos (Fig. 2), substituindo a continuação do antecedente composto. Almada aponta que a frase quatro (segmento cadencial) “é a única das quatro que não se subdivide em duas semifrases: forma uma espécie de bloco único de quatro compassos que é, quase sempre, resultado de um impulso rítmico e harmônico (leia-se cadencial) em direção à conclusão da parte” (2006, p. 16). Desta forma, o conseqüente composto assume uma forma híbrida diferente da do antecedente composto, sendo constituído por uma função inicial de quatro compassos (apresentação ou i.b.c.) e uma frase cadencial.

A progressão que dá suporte à frase cadencial no período Clássico, classificada por Caplin como *Progressão Cadencial Expandida* (PCE), é formada por quatro momentos harmônicos, I<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I, que se distribuem igualmente ao longo dos quatro compassos, cada um podendo ser elaborado por acordes contrapontísticos. Acreditamos que o termo proposto por Caplin pode ser utilizado para designar certas funções finais de conseqüentes compostos do choro, já que a progressão cadencial também possui quatro momentos harmônicos que se distribuem igualmente nos quatro últimos compassos de sua

estrutura temática. Entretanto, a PCE do choro difere daquela proposta por Caplin, pois deriva da progressão cadencial típica das danças de salão europeias do século XIX: Pré-dominante (PD) | Dominante (Cadencial 6/4) | Dominante (D) | Tônica (T). No choro, a flexibilidade no uso de inversões de acordes e a frequente elaboração de cada um de seus momentos harmônicos característicos fazem com que a progressão assuma, muitas vezes, formas sintáticas diferentes daquela utilizada nas danças do século XIX. Desta forma, daremos preferência aqui à representação das quatro impressões harmônicas que sempre se fazem presentes na progressão: Subdominante (S) |  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ , e  $\hat{5}$  | Dominante (D) | Tônica (T).<sup>22</sup>



**Figura 2:** O consequente composto no choro

Vejamos a análise da primeira seção de *Cochichando* (Ex. 4). O antecedente é formado por um tema simples, de oito compassos, sendo ele mesmo um híbrido (i.b.c + continuação reiterativa). O consequente composto mantém a mesma estrutura, simplesmente ampliando a função cadencial sobre a continuação. Entre as duas i.b.c. do período composto, reconhecemos uma pequena mutação melódica e uma importante mudança harmônica, responsável, em parte, pela expansão da função cadencial ao fim do consequente. A mudança de oitava da nota lá (c. 3 e c. 11) potencializa as figurações melódicas cadenciais que se seguem, gerando, inclusive, espaço para a sua execução instrumental. Por outro lado, a mudança dos acordes sob a nota em questão gera impulso harmônico para a progressão que conduzirá até a cadência final: a substituição de Dm (c. 4) por D7 (c. 12) conduz a harmonia para a subdominante, encaminhando a progressão da cadência final.<sup>23</sup> Essas mutações harmônico-melódicas estão presentes nos compassos 11 e/ou 12 de boa parte dos temas do choro que se estruturam como período composto. Como observado por Almada, “a frase 3 quase sempre tem

<sup>22</sup> Almada apresenta uma série de progressões harmônicas reconhecidamente cadenciais do choro, muitas das quais podem ser consideradas PCEs do gênero (2006, p. 21).

<sup>23</sup> A literatura já reconheceu a tendência à subdominante da terceira à quarta frase em grande parte do repertório do choro (Tiné 2001).

seu final modificado em relação ao que é apresentado na frase 1, de modo a conectar-se mais apropriadamente à frase 4, que tem caráter conclusivo (ibid.).”

The musical score is presented in four staves, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The first staff, labeled 'Antecedente composto (ibc + continuação)', covers measures 1-4. It features a 'ideia básica' (measures 1-2) and a 'ideia contrastante' (measures 3-4). Chords are Dm, A7, and Dm. The second staff, labeled 'continuação/cadencial', covers measures 5-8. It features a 'continuação/cadencial' (measures 5-6) and a 'cadencial' (measures 7-8). Chords are Dm, Bm7(b5), Am, E7, and A7. A box labeled 'SC' is placed below measure 8. The third staff, labeled 'Consequente composto (ibc + cadencial)', covers measures 9-12. It features a 'ideia básica' (measures 9-10) and a 'ideia contrastante' (measures 11-12). Chords are Dm, A7, and D7. The fourth staff, labeled 'cadencial', covers measures 13-16. It features a 'cadencial' (measures 13-16). Chords are Gm, Em7(b5), Dm, Dm/C, E7, A7, and Dm. A box labeled 'CAP' is placed below measure 16.

Exemplo 4: Período composto – *Cochichando* (parte A) de Pixinguinha (fonte: Chediak 2007, p. 110–111)

## 5. Os Híbridos Compostos

### 5.1 Antecedente Composto + Continuação (8)

Grande parte dos temas de dezesseis compassos no choro assume a forma do período composto, porém, em muitos casos, os processos harmônicos e melódicos introduzidos pelo segundo grupo de oito compassos parecem contradizer esta convenção. Por exemplo, na seção B de *Segura Ele* (Ex. 5), os oito compassos iniciais são organizados como uma sentença, pontuada por uma semi-cadência, projetando assim a função de antecedente composto. Convencionalmente, esperar-se-ia que, a partir desse ponto, a ideia básica inicial fosse recapitulada, marcando o início do consequente composto; entretanto, a partir do compasso 25, temos a introdução de um novo gesto melódico de dois compassos seguido de sua repetição sequencial e frase cadencial, exibindo, no conjunto, características de continuação. Deste modo, a seção B de *Segura Ele* parece se estruturar como um *híbrido composto* constituído de antecedente

composto (8) e continuação (8), em outras palavras, *um tema que começa como um período composto, mas termina como uma sentença composta*.

**Exemplo 5:** Híbrido composto (antecedente composto + continuação) – *Segura Ele* (parte B) de Pixinguinha e Benedito Lacerda (fonte: Chediak 2011, p. 182–183)

Em *Classical Form* (1998), Caplin examina em detalhe o período composto e a sentença composta, porém não considera os possíveis híbridos compostos, pois, para ele, tais formações são raras no repertório clássico (1998, p. 267). Quais seriam então as normas e convenções que regem os modos de funcionamento deste híbrido no choro? Como se organiza uma continuação de oito compassos? Por que o primeiro grupo de oito compassos possui função de antecedente composto, se não é seguido por um consequente? A continuação de oito compassos é norma na sentença composta.<sup>24</sup> Caplin aponta que esta continuação possui as mesmas características daquela de uma sentença simples, isto é, pode conter fragmentação, aumento da atividade rítmica e harmônica, harmonia sequencial e função cadencial. Nota também que “o primeiro estágio de fragmentação na continuação [de oito compassos] resulta em ideias de dois compassos, que podem ser fragmentadas em unidades de um compasso

<sup>24</sup> Caplin demonstra que, em casos excepcionais, a segunda parte da forma binária pequena (*small binary*) pode assumir a forma de uma continuação de oito compassos. Ver análise do início do terceiro movimento da sonata para piano em mi maior de Haydn, H. 31 (2013, p. 245).



conforme o seguimento da função” (2013, p. 179). Caplin indica, ainda, que “a progressão cadencial é geralmente expandida para dar suporte à frase final de quatro compassos” (1998, p. 69).<sup>25</sup>

Retornando ao Exemplo 5, notamos que o segundo grupo de oito compassos possui, de fato, muitas das características de continuação apontadas por Caplin. Os compassos 25 e 26 dão início ao processo de fragmentação, desenvolvendo motivos presentes na ideia básica inicial e estabelecendo a unidade de dois compassos como referência.<sup>26</sup> O gesto melódico introduzido pela continuação é repetido sequencialmente e seguido por uma frase cadencial de quatro compassos que nos leva à CAP que encerra a seção.<sup>27</sup> Como esperado, a frase cadencial substitui, através do processo de liquidação melódica, o material temático característico – vigente até o compasso 28 – por material convencional e insere a fórmula harmônica da PCE, S –  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{5}$  – D – T, tendo aqui a dominante preparada por sua própria dominante.

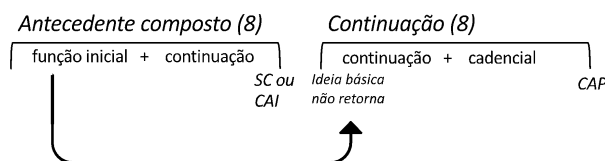


Figura 3: Híbrido composto

Podemos afirmar, portanto, que o segundo grupo de oito compassos expressa claramente a função de continuação, porém resta-nos ainda responder a última questão levantada: por que o primeiro grupo levaria o título de antecedente composto? Como parte integrante de uma estrutura de dezesseis compassos, este grupo possui função formal inicial: 1) introduz os materiais melódicos e harmônicos básicos que serão adotados (variados, desenvolvidos, fragmentados, recapitulados, etc.) ou descartados pelas funções que o seguirem; 2) estabelece as medidas de referência para a construção de funções

<sup>25</sup> Como sugerido por Caplin, não utilizamos o termo continuação composta, pois, diferente de outros temas compostos, a continuação de oito compassos não possui uma estrutura mais complexa que aquela da continuação de quatro compassos (2013, p. 169).

<sup>26</sup> O gesto melódico introduzido nos compassos 25 e 26 desenvolve dois motivos presentes na ideia básica inicial: 1) arpejo ascendente de acorde de dominante e 2) resolução melódica por apojatura (4–3).

<sup>27</sup> Ressaltamos que o modelo de organização para a continuação de oito compassos apresentado aqui (2+2+4) é apenas uma das diversas possibilidades utilizadas no choro.

subsequentes; e, principalmente, 3) implica processos formais que possam dar seqüência ao tema. A função inicial de um tema composto pode assumir duas formas, definidas, sobretudo, pelas relações de repetição e variação impostas sobre o material temático básico: a de apresentação composta e a de antecedente composto. A apresentação composta – função inicial da sentença composta – é formada por uma i.b.c. (i.b. + i.c.) de quatro compassos seguida de sua repetição e é caracterizada pela ausência de cadência. O antecedente composto, conforme apontado acima, possui uma estrutura mais flexível, podendo ser organizado como uma sentença ou um híbrido e devendo ser pontuado por uma cadência. Deste modo, tomando como referência a organização temática das funções iniciais disponíveis no âmbito dos temas compostos, podemos afirmar que o primeiro grupo de oito compassos do Exemplo 4 possui função de antecedente composto, apesar de não ser seguido por seu conseqüente.

Outro fator que contribui para esta interpretação é o diálogo entre a expectativa do ouvinte, a organização temática normativa do choro e a realização formal final. Ao ouvirmos os oito primeiros compassos desta seção, interpretamos o trecho como um antecedente composto e ficamos à espera da realização do período composto através de seu conseqüente. Porém, os processos temáticos introduzidos pelo segundo grupo contradizem tal expectativa, revelando que o compositor optou por uma estrutura alternativa. A função inicial de antecedente composto se mantém enquanto a função final de conseqüente composto é substituída por aquela de continuação. Tal formação híbrida não deve ser interpretada, de forma alguma, como não-convencional ou não-normativa, uma *deformação*.<sup>28</sup> Apesar de menos comum que o período composto, ela é uma das convenções “disponíveis” ao compositor, uma alternativa dentre as possíveis estruturas normativas do choro.

## 5.2 Entre o conseqüente e a continuação

A partir dos exemplos estudados até o momento, notamos que as duas funções formais que seguem o antecedente composto no choro – conseqüente composto e continuação – são caracterizadas, principalmente, pelo tipo e posição

---

<sup>28</sup> Seguindo a aplicação de James Hepokoski e Warren Darcy em *Sonata Theory* (2006), utilizamos o termo *deformação* para designar um procedimento não-convencional dentro de um sistema de normas e convenções (*default-level system*) (p. 614–621).

das mutações melódico-harmônicas que estas apresentam em relação ao material temático básico (Fig. 4). No conseqüente composto, o ponto de mutação encontra-se ao final da recapitulação dos quatro compassos da função inicial, isto é, no compasso 11 ou 12 do conseqüente, adequando harmonicamente o material temático básico à frase cadencial que o segue. No caso da continuação de oito compassos, podemos dizer que o ponto de mutação coincide com o início da continuação, pois não há a recapitulação da função inicial do antecedente. Entretanto, em muitos casos, tal mutação harmônica e melódica encontra-se entre estes dois pontos, posicionada antes da conclusão da recapitulação da ideia básica, gerando certa ambigüidade com relação à função formal expressada pelo segmento final de oito compassos. Por um lado, tem-se a impressão de que o conseqüente foi alterado de forma prematura. Por outro lado, o procedimento sugere uma continuação que, após repetir o início do antecedente, dissolve-se em processos de fragmentação e variação (BaileyShea 2004, p. 11–12).

Encontramos um exemplo deste procedimento na seção A de *Segura Ele* (Ex. 6). Aqui, os oito compassos iniciais são organizados como uma sentença e projetam claramente a função de antecedente composto. Dando seqüência ao tema, o segundo grupo de oito compassos “arranca” como um conseqüente composto, mas, antes mesmo de recapitular a ideia básica em sua totalidade, insere alterações harmônicas e melódicas que parecem descaracterizar a função sugerida inicialmente: a ideia básica recebe um novo suporte harmônico que prepara a chegada de Dm (II<sub>m</sub>), resultando na alteração cromática ascendente de sua nota final. Contrariando a estrutura sentencial do antecedente composto, os compassos seguintes não trazem a repetição da ideia básica, mas desenvolvem a ideia de escala ascendente seguida de arpejo, introduzida na continuação do antecedente (c. 4–6). Este novo segmento prepara a chegada da função cadencial, que introduz material melódico convencional e conduz o tema à cadência final.

1) Período Composto	<p><i>Antecedente composto (8)</i>          Função inicial + continuação  <small>SC ou CAI</small></p> <p><i>Consequente composto (8)</i>          Função inicial + cadencial          2 + 2  <small>↑ Ponto de alteração melódica e/ou harmônica</small></p>
2) Híbrido Composto	<p><i>Antecedente composto (8)</i>          função inicial + continuação  <small>SC ou CAI</small></p> <p><i>Continuação (8)</i>          continuação + cadencial  <small>CAP</small>  <small>↑ Ponto de alteração melódica e harmônica</small></p>
3) Antecedente Composto + Consequente Composto ⇒ Continuação	<p><i>Antecedente composto (8)</i>          função inicial + continuação  <small>SC ou CAI</small></p> <p><i>Consequente composto ⇒ Continuação (8)</i>          i.b. (2) → cont. (2) + cadencial  <small>CAP</small>  <small>↑ Ponto de alteração melódica e harmônica</small></p>

**Figura 4:** Comparação de modelos temáticos a partir do ponto de alteração melódico-harmônica

As diversas mutações harmônicas e melódicas introduzidas no decorrer do segundo grupo de oito compassos parecem privilegiar a função de continuação em detrimento da função de consequente, proposta ao início pela recapitulação da ideia básica. Mas, quanto do antecedente *deve* ser recapitulado para que se perceba um consequente composto? Ou quanto do antecedente *não deve* ser recapitulado para que se perceba uma continuação? Nossa intenção não é “solucionar” este impasse, minimizando a tensão existente entre as duas leituras, mas contemplar o complexo processo formal que se constrói à medida que o tema se desenvolve. Portanto, a partir dos escritos sobre forma musical de Janet Schmalfeldt (2011), propomos uma leitura do trecho na qual a função de consequente, projetada ao início, dá lugar eventualmente à função de continuação.<sup>29</sup> Representamos aqui este “novo momento” como *consequente ⇒ continuação*: a síntese das diversas experiências de escuta proporcionadas pelo próprio processo formal.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Janet Schmalfeldt desenvolve conceitos e ferramentas para a análise da forma musical a partir dos escritos de Carl Dahlhaus e Theodor Adorno sobre Beethoven baseados na tradição dialética hegeliana.

<sup>30</sup> Há casos em que a mutação prematura da função inicial não é seguida por uma função de continuação. Acreditamos que o analista deve ser sensível a estas pequenas nuances, optando pela classificação que melhor represente o processo formal como um todo.

Antecedente composto (sentença)

ideia básica C G7 C | ideia básica Am E7 Am

continuação/cadencial

5 F F#<sup>0</sup> C/G G/D D/C G/B SC

Consequente composto => Continuação (8)

ideia básica C B<sup>b</sup>7 A<sup>7</sup> | continuação Dm A<sup>7</sup> Dm

9

cadencial

13 F F#<sup>0</sup> C/G D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C CAP

**Exemplo 6:** Consequente Composto => Continuação – *Segura Ele* (parte A) de Pixinguinha e Benedito Lacerda (fonte: Chediak 2011, p. 182–183)

### 5.3 Apresentação Composta + Consequente composto

Se um híbrido composto pode ser formado pela justaposição da função inicial de um período composto e a função final de uma sentença composta, um outro agrupamento híbrido de dezesseis compassos poderia também ser gerado pela justaposição de uma apresentação composta, função inicial de uma sentença composta, e um consequente composto, função final do período composto. Ao apresentar as possíveis formações híbridas de oito compassos, Caplin aponta que, apesar de logicamente plausível, o tema híbrido formado por uma apresentação e um consequente é raramente utilizado no repertório Clássico devido à excessiva redundância melódica proporcionada pela tripla aparição da ideia básica sobre um contexto harmônico liderado principalmente pela função de tônica (Caplin 1998, p. 63).<sup>31</sup> Na obra de Pixinguinha, este híbrido composto também é raro, porém outros compositores do choro – e de outros gêneros latino-

<sup>31</sup> Caplin não faz qualquer alusão à possibilidade da existência de um híbrido composto desta natureza.

americanos – o utilizaram com certa frequência, provavelmente por sua proximidade do período composto.<sup>32</sup>

A parte A de *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim nos oferece um exemplo da estrutura em questão (Ex. 7). Diferente dos casos anteriores, o híbrido composto possui aqui trinta e dois compassos.<sup>33</sup> A apresentação composta é formada por duas i.b.c.s de oito compassos que expõe com clareza a tonalidade, prolongando a função de tônica por meio da convenção I IIm V7 I. A função inicial da sentença composta é seguida por um conseqüente composto tradicional que recapitula a primeira parte da apresentação composta e, em seguida, insere uma típica frase cadencial, tendo cada um de seus momentos harmônicos típicos elaborados.

**Apresentação composta (ibc + ibc)**

**Conseqüente composto (ibc + cadencial)**

**Exemplo 7:** Híbrido composto (apresentação composta + conseqüente composto) – *Noites Cariocas* (parte A) Jacob do Bandolim e Hermínio Bello de Carvalho) (fonte: Chediak 2011, p. 150–151)

<sup>32</sup> Exemplos deste híbrido composto são encontrados na parte A de *Não me Toques* de Zequinha de Abreu e na parte B do tango *A su Majestad* de Juan e Mario Canaro. Para uma breve discussão deste híbrido, ver Navia; Moreira, no prelo, p. 298–299.

<sup>33</sup> Em termos caplinianos, os gestos melódicos iniciais do exemplo sugerem que quatro compassos escritos correspondem a dois compassos reais.



## 6. Conclusão

A utilização da teoria das funções formais nos auxiliou no reconhecimento de processos temáticos específicos do choro. Essa ferramenta nos forneceu mais recursos para lidar com tais processos, sendo o conceito de tema híbrido – ausente nos escritos de Schoenberg – especialmente importante para nosso trabalho. Por outro lado, para que não negligenciássemos aspectos importantes da forma do choro, foram necessárias adaptações das ferramentas de Caplin que – embora não sejam contraditórias aos paradigmas de sua teoria – nos mostram a limitação de sua aplicação rígida a esse repertório. Estivemos conscientes desse problema e pudemos encontrar nessas mesmas limitações os traços específicos do choro frente ao repertório mais tradicional, do qual deriva a teoria. A importância da função de continuação – com todas as suas características – é evidente. Do ponto de vista instrumental, isso demonstra a importância do soar *ágil* e do aspecto *improvisatório*, *virtuosístico* e *dissolutivo* do choro. Contudo, o conceito mais geral de *variação* se mostra não somente nos espaços onde a continuação de oito compassos surge surpreendendo-nos com o abandono do tema ou com sua transformação (no híbrido composto e na transformação do consequente composto em continuação, respectivamente), mas também nos temas que se estruturam como período composto.

Acreditamos que os conceitos e categorias aqui propostos poderão contribuir com o corpus teórico-analítico do choro através do refinamento dos modelos normativos, trazendo para a discussão o conceito de temas híbridos. Tal proposta poderá servir como novo ponto de partida para análises de peças específicas. Cremos que, com o auxílio dessas ferramentas, será possível reconhecer desenvolvimentos formais particulares de peças específicas do repertório do choro e investigar as implicações desses desvios em termos de expressividade, originalidade, modernização do gênero e outros critérios qualitativos importantes para o trabalho musicológico-analítico.

## Referências

1. Almada, Carlos. 2006. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca.
2. BaileyShea, Matthew. 2004. "Beyond the Beethoven model: sentence types and limits", *Current Musicology*, no. 77, p. 5–33.

3. Barreto, Almir Cortes. 2006. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.
4. \_\_\_\_\_. 2012. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.
5. Barros, Cassiano de Almeida. 2011. *A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749–1816)*. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.
6. Caplin, William. 1998. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
7. \_\_\_\_\_. 2004. "Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57 no. 1, p. 51–118.
8. \_\_\_\_\_. 2013. *Analyzing classical form: an approach for the classroom*. New York: Oxford University Press.
9. \_\_\_\_\_. 2010. What are formal functions? In: BERGE, Pieter, ed. *Musical Form, Forms, and Formenlehre: Three Methodological Reflections*, p. 21–40.
10. Carrasqueira, Maria José, coord. 1997. *O melhor de Pixinguinha*. São Paulo: Irmãos Vitale.
11. Chediak, Almir. 2007. *Choro*. V. 1. Organizado por Mário Sève, Rogério Souza e Dininho Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
12. \_\_\_\_\_. 2011. *Choro*. V. 2. Organizado por Mário Sève, Rogério Souza e Dininho. São Paulo: Irmãos Vitale.
13. Dahlhaus, Carl. 1978. "Satz und Periode: Zur Theorie der musikalischen Syntax", *Zeitschrift für Musiktheorie*, v. 9, p. 16–26.
14. Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 2010. *Que acorde ponho aqui? harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.
15. Galand, Joel. 1999. "Formenlehre" Revived: [review article of] *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* by William Caplin", *Intégral*, v. 13, p. 143–200.
16. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. Oxford: Oxford University Press.

17. Kühn, Clemens. 2003. *Tratado de la Forma Musical*. Tradução de Luis Romano. Barcelona: Idea Books, S.A.
18. Martinez, Alejandro. 2012. “El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos”. Jornada de la Música y la Musicología, Buenos Aires. Disponível em <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/analisis-formal-musica-popular-martinez.pdf>
19. \_\_\_\_\_. 2016. Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. *Revista Argentina de Musicología* 17, p. 83–112.
20. Moortele, Steven Vande; Pedneault-Deslauriers, Julie; Martin, Nathan John, eds. 2015. *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. New York: University of Rochester Press.
21. Navia, Gabriel Henrique Bianco; Moreira, Gabriel Ferrão. 2020. Incorporating Latin-American Popular Music in the Study of Musical Form. In: VANHANDEL, Leigh. *The Routledge Companion to Music Theory Pedagogy*. Abingdon: Routledge, p. 295–300.
22. Palopoli, Cibele Odete. 2018. *Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
23. Ratz, Erwin. 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. 3a ed. Vienna: Universal.
24. Rezende, Gabriel Sampaio Souza Lima. 2014. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.
25. Schoenberg, Arnold. 1996. *Fundamentals da Composição Musical*. ed. Gerald Strang and Leonard Stein. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
26. Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the process of becoming: analytic and philosophical perspectives on form in early nineteenth-century music*. New York: Oxford University Press.
27. Tiné, Paulo José de Siqueira. 2001. *Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma Análise Comparativa que Abrange o Período do Choro a Bossa-Nova*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.